

УЧЕБНИК ДЛЯ ВУЗОВ
С ЭЛЕКТРОННЫМ ПРИЛОЖЕНИЕМ



ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

XX — начала XXI века

Часть I

1890–1925 годы



ГУМАНИТАРНЫЙ ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ЦЕНТР

УДК 821.0(075.8)
ББК 83.3(2Рос=Рус)6
И89

Баевский В. И. Ф. Анненский – часть I, глава 7; Б.Л. Пастернак (кроме прозы) – часть I, глава 9; Вакуленко А. Андрей Белый (кроме прозы). – часть I, глава 7; Вершинина Н. Литературные направления и литературные школы. Реализм, новый реализм, натурализм, модернизм – часть I, глава 3 (кроме: «Беллетристы 1900–1910 г.»); Волкова Е. В. Ф. Ходасевич – часть I, глава 12; Громова М. Русская драматургия конца XIX – начала XX века – часть I, глава 4; Жаплова Т. Поэзия И. Бунина – часть I, глава 3; Журавлев В. Новокрестыянские поэты, Клюев, Есенин – часть I, глава 12; Коновалов А. – Кружок «аргонавтов» и зарождение теургической эстетики – часть I, глава 7 при участии В. Коровина; Коровин В. Введение, Часть I, глава 1; глава 2; главы 5, 6; глава 7 (кроме: «Зарождение и дебют русского символизма», «Северный вестник» – журнал раннего модернизма», «Литературно-критическая деятельность А.Л. Вольнского», «Философия, эстетика и поэтика русского символизма», «Основные литературные школы и течения русского символизма», «Поэтический триумвират», «Кружок “аргонавтов”...», «Раннее творчество “младосимволистов”»); А.А. Блок – часть I, глава 7; глава 8; А.А. Ахматова – часть I, глава 8; Леденев А. М. Кузмин – часть I, глава 7; Липич В. Поэты Серебряного века вне течений и групп (кроме: М.И. Цветаевой, В.Ф. Ходасевича, М.А. Волошина) – часть I, глава 12; Мескин В. – Л.Н. Андреев – часть I, глава 3; Возникновение символизма... Ф.К. Сологуб (кроме прозы) – часть I, глава 7; Николина Н. И. А. Бунин. Поэтические принципы лирики. Проза Бунина – часть I, глава 7; Футуризм – часть I, глава 9; Павловец М. – М.И. Цветаева – часть I, глава 12; Пинаев С. М. А. Волошин – часть I, глава 12; Радзишевский В. В. В. Маяковский – часть I, глава 9; Раскина Е. В. Я. Брюсов – часть I, глава 7; Вяч.И. Иванов – часть I, глава 7; Н.С. Гумилев (при участии А.Вакуленко и В.Коровина) – часть I, глава 8; Велимир Хлебников – часть I, глава 9; Сапожков С. «Северный вестник».... Литературно-критическая деятельность А.Л. Вольнского. Основные литературные школы и течения русского символизма. Поэтический триумвират.... Религиозно-философское течение русского символизма, Н.М. Минский, Д.С. Мережковский, З.Н. Гиппиус – часть I, глава 7; Скибин С. Имажинизм – часть I, глава 10; Скибина О. Беллетристы 1900–1910 г. – часть I, глава 3; К.Д. Бальмонт – часть I, глава 7; Игорь Северянин – часть I, глава 9; Трубина Л. А. Н. Толстой – часть I, глава 3; Тихомиров С. О. Э. Мандельштам – часть I, глава 8; Целкова Л. Русские сумерки в прозе Сологуба, Андрей Белый и его роман «Петербург» – часть I, глава 7; Полея вольного упорство. Роман «Доктор Живаго» – часть I, глава 9; Чернышева Е. М. Горький – часть I, глава 3; ОБЭРИУ, Д. Хармс – часть I, глава 2.

И89 История русской литературы XX – начала XXI века : учебник для вузов в 3-х частях с электронным приложением : Часть I : 1890–1925 годы / Сост. и науч. ред. проф. В.И. Коровин. – М.: Гуманитарный изд. центр ВЛАДОС. 2014. – 496 с. + Эл. опт. диск (CD-ROM).

ISBN 978-5-691-01863-3
ISBN 978-5-691-02026-1 (ч.1)
ISBN 978-5-691-02027-8 (отд. изд. ч.1)
Агентство СІР РГБ.

Учебник «История русской литературы XX – начала XXI века» состоит из трех частей. Первая часть – посвящена литературному процессу начала XX века от позднереалистических произведений А.Н. Толстого, А.П. Чехова до творчества русских символистов, акмеистов, и футуристов. Материал учебника располагается как на бумажном носителе, так и на CD-диске. В книге освещаются теоретические вопросы литературы, электронный диск содержит обширные сведения о творчестве и литературных произведениях отдельных писателей и поэтов, упомянутых в книге.

Учебник адресован студентам гуманитарных вузов, изучающих отечественную литературу.

УДК 821.0(075.8)
ББК 83.3(2Рос=Рус)6

ISBN 978-5-691-01863-3
ISBN 978-5-691-02026-1 (ч.1)
ISBN 978-5-691-02027-8 (отд. изд. ч.1)

© Коровин В.И., 2014
© ООО «Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС», 2014
© художественное оформление ООО «Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС», 2014

Учебное издание

ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XX — начала XXI века
Учебник для вузов в 3-х частях с электронным приложением
Часть I
1890–1925 годы

Составитель и научный редактор проф. *В.И. Коровин*

Зав. редакцией *Г.В. Свешникова*. Зав. художественной редакцией *И.В. Яковлева*
Нач. технического отдела *Е.В. Чичилова*

Лицензия ИД № 03185 от 10.11.2000. Подписано в печать 22.12.2011. Формат 70×100/16.
Печать офсетная. Бумага офсетная. Усл. печ. л. 31,31. Тираж 10 000 экз. (1-й завод 1–1000 экз.)
Заказ №

Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС.
119571, Москва, а/я 19. Тел./факс: (495) 984-40-21, 984-40-22, 940-82-54.
E-mail: vladoss@dol.ru http://www.vladoss.ru

Отпечатано в ОАО «Первая Образцовая типография»
Филиал «Чеховский Печатный Двор»

142300, Московская область, г. Чехов, ул. Полиграфистов, д.1
Сайт: www.chpd.ru, E-mail: sales@chpk.ru, 8(495)988-63-87

Оглавление

Введение 4 – 12

СУДЬБЫ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В XX ВЕКЕ

Глава 1

Исторические события, общественная мысль,
наука, философия, культура, искусство, литература
в конце XIX – начале XX веков 14 – 29

Глава 2

«Серебряный век» русской литературы.
Границы и содержание понятия 30 – 41

Глава 3

Литературные направления и литературные «школы»
в России. Реализм, неореализм, натурализм, модернизм
на рубеже веков. Основные понятия и термины.
Историческая типология. Поэтика 42 – 93

Глава 4

Русская драматургия конца XIX – начала XX века 94 – 119

Глава 5

Русская сатира конца XIX — начала XX века.
Сатирическая журналистика. Журналы «Сатирикон»
и «Новый Сатирикон», их ведущие авторы 119 – 243

Глава 7

Русский символизм 244 – 271
Возникновение символизма как «нового искусства» 272 – 348

Глава 8

Постсимволизм. Акмеизм как одно из течений
постсимволизма. «Преодолевшие символизм».
Состав. Объединения. Органы печати. Манифесты.
Поэтика 349 – 442

Глава 9

Футуризм 443 – 455

Глава 10

Имажинизм 456 – 467

Глава 11

Новокрестьянские поэты 468 – 478

Глава 12

Поэты Серебряного века вне течений и групп 479 – 496

Глава 1

Исторические события, общественная мысль, наука, философия, культура, искусство, литература в конце XIX – начале XX века

Конец XIX – начало XX века – время великих потрясений в истории, взлета научной мысли, открытий во всех областях художественного творчества. Между мировыми державами, в число которых стремительно вошла новая, капиталистическая Россия, быстро изживавшая патриархально-крепостнические отношения, обострились крупные противоречия, связанные прежде всего с разделением мировых богатств. Началась суровая и жестокая борьба за рынки. Идея передела мира носилась в воздухе эпохи. Одни страны жаждали отвоевать у других их колонии, другие – завладеть новыми землями.

Эпоха с 1895 по 1917 год – период непрекращающихся войн. Не считая многочисленных и острых кризисов, нужно назвать испано-американскую войну 1898 года, англо-бурскую 1899–1902 годов, русско-японскую 1904–1905 годов, итало-турецкую 1911–1912 годов, балканские войны 1912–1913 годов. Вся эта пороховая ситуация завершилась Первой мировой войной 1914–1918 годов.). Не только внешняя, но и внутренняя обстановка во многих странах была накалена до предела. Этот период был насыщен расовыми, национальными, религиозными конфликтами, которые сознательно разжигались противоборствующими странами. Идеи расового превосходства и национальной исключительности стали все чаще использоваться в политике европейских и иных держав. Во Франции возникло позорное дело Дрейфуса, в России – дело Бейлиса, в Германии родились идеи пангерманизма, в Австро-Венгрии притеснялись славянские меньшинства. В ряде стран начались погромы – армянские в Турции, еврейские в России. К чести общественности многих государств, тогда же возникло мощное сопротивление всем этим эксцессам.

Наряду с тенденцией разобщения народов все больше укреплялась иная – народы и государства стремились к прочным связям и отношениям. К этому их подталкивал объективный ход развития мира, нуждавшегося в общей экономике, в едином рынке, в научно-техническом и культурном обменах. Благодаря развитию транспорта, почтовых услуг, телеграфа огромные расстояния уже не смущали людей и не превращались в непреодолимые препятствия. Экономика, культура, наука становились всемирными, а не только национальными. Этому способствовали великие научные открытия, благодаря которым мир менял свое «лицо» и все более становился индустриальным. Иной материальный лик получали страны, города, личный быт многих людей. Изменялись условия человеческого существования, влиявшие, разумеется, и на характер восприятия жизни. XX век, «век электричества», сменил XIX век, «век пара». Он принес с собой электрический свет, а с ним вместе телеграф, трамвай, а затем радио, кино, телефон. Изобретение двигателя внутреннего сгорания мощно двинуло вперед автомобильную промышленность, вслед за которой начались крупные работы и в области авиации. С конца 1890-х годов развернулось строительство подводных лодок. Океаны соединились между собой благодаря прорытым каналам (Панамский канал), страны – благодаря огромным туннелям (Симплонский туннель). Расстояния сокращаются, а скорости растут. Впечатляющие открытия в области радиоактивности были сделаны П. Кюри и Э. Резерфордом. А. Эйнштейн разработал теорию относительности.

В эти же годы оживляются философская и религиозная мысль. На смену позитивистской философии, уже раскритикованной в России Вл.С. Соловьевым, а впоследствии и другими русскими мыслителями, приходят философские системы неопозитивизма и неореализма (Б.Рассел), интуитивизма, или философии жизни (А.Бергсон; примат интуиции утверждается и в «Эстетике» Б.Кроче), феноменологии (Э.Гуссерль), оказавшей влияние на философию экзистенциализма, или философию существования (К. Ясперс, Г. Марсель, Н.А. Бердяев, Л. Шестов, М. Бубер, М. Хайдеггер, Ж.-П. Сартр, А. Камю).

Вместе с тем созидательные усилия индустриального века несли с собой и много опасного и разрушительного. Прежде всего страдала природа как среда естественного обитания человека. Научно-технический прогресс вызывал одновременно и восхищение гением человеческой мысли и труда, и недовольство непоэтической буржуазной современностью, в которой деньги и господство техники торжествуют над традиционными духовными ценностями человечества, такими, как добро, красота, любовь. Э. Верхарн, один из первых поэтов-урбанистов, проклиняет «города-спруты» с их зловонным отравляющим дыханием, с их социальными и общественными пагубными противоречиями и пороками.

Индустриально-технический прогресс вызывает восторг и ужас, которые отражаются в литературе (Г.Уэллс, О.Вильде-Лиль-Адан, Б.Келлерман, Г.Гауптман и др.), наполненной тревожными предчувствиями и пророчествами. В романе Г.Гауптмана «Атлантида» погибает чудо техники – сверхсовременный пассажирский корабль «Роланд»,

а спустя три месяца после окончания романа мир потрясла реальная катастрофа гигантского парохода «Титаник». Технические достижения, современный город, с одной стороны, природа и человек, с другой, вступают в острый и непримиримый конфликт. Он получает в разных литературах сходные художественные решения. В научной литературе отмечено, что в поэзии (Г.Аполлинер, Б. Сандрар, В. Ларбо, Г. Тракль, К. Сэндберг, И.Р. Бехер, Г. Гейм, В. Брюсов, А. Блок, В. Маяковский и др.) звучат особые, устойчивые мотивы, исполненные мифопоэтическими и символическими уподоблениями (городское электрическое освещение, городские фонари, противопоставляемые солнцу, миражи, призраки, лихорадочный, сатанинский, зловецкий инфернальный свет, порождающий галлюцинации).

Буржуазный уклад жизни, тесно связанный с научно-техническим прогрессом, обостряет и общественные отношения, которые также становятся объектом и материалом литературы. Буржуазная мораль, религия XX века вызывают критику интеллектуальных слоев общества, и ее с особой силой воспроизводит так называемая «новая драма» от Ибсена до Чехова. Сюда можно отнести А. Стринберга, М. Горького, М. Метерлинка, Э. Золя, Г. Гауптмана, Г. Зудермана, Б. Шоу и др. «Новая драма», как писал один из ее авторов, пронизательно утверждала, что, если прежняя драматургия была посвящена «трагедии в жизни», то нынешняя – «трагедии жизни». Она вскрыла несостоятельность иллюзий о свободе и независимости человека, который внезапно осознает себя игрушкой в руках неподвластных ему внешних сил, принимающих подчас необъяснимый характер.

Подводя итог, можно сказать, что наиболее пронизательные деятели науки и культуры, всматриваясь в состояние мира, предчувствовали скорое начало неслыханных катаклизмов.

Россия конца XIX – начала XX века (до 1922–1925 годов). Исторические события. Общественная мысль. Наука, философия, культура, искусство

Развитие России в этот период противоречиво и в целом трагично. Россия прошла через войны и революции. Последний переворот поставил страну на грань катастрофы. Она не только не могла воспользоваться плодами победы над Германией в Первую мировую войну, как это выпало на долю стран Антанты, но прошла через гражданскую войну, вышла из нее разоренной и погрузилась в тьму и руины. Однако до 1922–1925 годов новый большевистский режим еще допускал видимость законности и цензурные притеснения можно было обойти (были случаи, когда запрещенная газета выходила на следующий день под другим названием); книги еще печатались за границей, а писатели, философы, религиозные деятели, ученые еще посещали европейские государства и общались со своими коллегами. После победы в гражданской войне большевики надолго опустили «железный занавес», утвердили свирепую цензуру, выдворили из страны много интеллектуалов, вынудив

и заставив иных эмигрировать. Духовное единство Россия распалось, и советская Россия почти на 70 лет отделилась от России зарубежной, расположившейся на разных материках – в Европе (Франция, Германия, Чехия, Финляндия и др.), в Азии (Китай) и в Америке (США). С такой точки зрения 1922-1925 годы – порубежный годы в истории страны и мира.

Между тем в начале этого периода Россия постепенно становилась одной из ведущих мировых держав. Ее влияние определяется ростом промышленности, успехами сельского хозяйства и выдающимися достижениями в области культуры. В частности, едва ли не самыми популярными в мире становятся русские писатели – И. Тургенев, Л. Толстой, А. Чехов, а потом и Ф. Достоевский. Как и в Западной Европе, в России в последней трети XIX века, после разгрома народничества, установилось относительное затишье. Однако вскоре вновь началось умственное и общественное брожение. Его подоснову составляли неразрешенные внешние и внутренние противоречия. Главные из них – противоречия социальной жизни, отношения между человеком и средой. Их активизировали русско-японская война 1904–1905 годов и первая русская революция 1905 г.

Общество было недовольно господством позитивистской философии, которая стремилась свести науку к простой систематизации и классификации явлений, к сумме фактов, добытых специальными науками и не нуждающейся в какой-либо общей философской методологии. Позитивизм по существу отрицал творческое начало, превращая человека в раба судьбы, среды, быта, наследственности. В области художественной мысли он сводился к требованию простого бесстрастного описания, не освященного какой-либо пронизывающей его идеей.

Серьезные нарекания вызывала и деятельность официальной церкви, которая не допускала обсуждения вызывающих размышление нравственно-религиозных вопросов. Между тем насущные проблемы православной веры требовали не только догматического подхода, но и живого общественного разговора, который поднимали Вл. Соловьев, Л. Толстой, а впоследствии и другие русские религиозные мыслители и писатели.

Художественная мысль России в конце XIX века также в поре брожения. С одной стороны, выдающиеся живописные работы И.Е. Репина, В.И. Сурикова, В.А. Серова, И.И. Левитана и др., а с другой – холодный академизм, а отчасти «фотографичность» и нарочитая тенденциозность произведений некоторых передвижников.

В литературе конец XIX – начало XX века – переломный рубеж от классической русской литературы к литературе новейшего времени, к неклассическим, модернистским явлениям. Именно противопоставление классическому искусству слова неклассических направлений, течений и школ стало отличительным признаком, отделяющим XIX век от XX столетия.

Классическая русская реалистическая литература не умерла и по-прежнему была представлена достойными именами и произведениями. Среди них высились Л. Толстой и А. Чехов. Из молодого поколения ре-

листами заявили себя В. Короленко, И. Бунин, А. Куприн, М. Горький, А. Толстой, В. Вересаев и др. Классический реализм в это время не остается неизменным, а обогащается новыми качествами. Важнейшие из них – изображение бытия через быт, истории через быт, а также заметная связь с романтическими веяниями, настроениями и отчасти нереалистическими художественными принципами¹.

В это же время в литературе появились и произведения, которые могут быть отнесены к промежуточным состояниям художественной мысли – к совмещению реализма и натурализма, например, в русской беллетристике и бытописательстве (творчество И. Потапенко, П. Боборыкина, М. Арцыбашева, А. Амфитеатрова и др.), реализма и экспрессионизма (Л. Андреев) и т.п.

Глубочайший кризис потряс русскую поэзию в конце 1880 – начале 1900-х годов. Он касался самых основ поэтического словоупотребления, поэтического синтаксиса, рифмы и всей поэтической системы. В поэзии наступил настоящий упадок, получивший наименование «декадентство», или «декаданс». Именно это понятие приложимо, в частности, к С.Я. Надсону и его подражателям, а также к поэтам 1880 – начала 1900-х годов.

Декаданс (от франц. *décadence*) – прямое предвестие нереалистических течений в искусстве конца XIX – начала XX века. Он обозначил кризис классического периода русской словесности и явился, с нашей точки зрения, его последним, завершающим, упадочным этапом.

Сущность декаданса, помимо кризиса формы, выразилась в сомнении относительно положительных ценностей, утверждавшихся классическим искусством, и в отказе от них. Декаденты противопоставили мотивам расцвета жизненных сил, здоровья, светлого разума, победоносной воли, мощной страсти, чувства солидарности с людьми, восторга перед жизнью, творческого восхищения перед природой мотивы жизненного упадка. Их волновали так называемые «минус-ценности»: красота угасания, бледность образов, усталость души, настроения покорности, очарование забвением, уныние, страх перед жизнью, безысходное отчаяние. При этом сами писатели понимали декаданс как упадочную духовную атмосферу, сумеречное время, «конец века». Они чувствовали душевную опустошенность, чувство полной потерянности во враждебном мире, резкую вспышку индивидуализма, нездоровой эротики, аморализма, виной чему, по их мнению, было буржуазное развитие. Поэтому важной стороной декаданса выступила антибуржуазность.

Поскольку декаданс «переиначил» ценности классического искусства не только в области литературы, но и в других областях, то он непосредственно предшествовал модернизму, передав ему свойство антибуржуазности и отказ от классических традиций.

Вся современная мировая наука считает, что **модернизм** (от лат. *modo* – «только что», «недавно» или франц. *moderne* – «современный») «исторически сложился под знаком восстания против привилегии клас-

¹ См: Катаев В.Б. Реализм и натурализм // Русская литература рубежа веков (1890 – начало 1920-х годов). Кн. 1. – М., 2000; Келдыш В.А. Реализм и неореализм. Там же; Дьякова Е. Беллетристы 1900 – 1910-х гг. Там же.

сических эпох, против красоты форм и реальности изображения в искусстве...»¹. Это абстрактное отрицание, писал Мих. Лифшиц, является наиболее общим его знаменем. Ученый сослался на слова испанского философа Х. Ортега-и-Гасета, теоретика модернизма, автора труда «Дегуманизация искусства», о том, что сущность нового искусства, т.е. модернизма, «целиком состоит из отрицания старого»².

Модернизм – термин, возникший на Западе для обозначения не реалистических и неклассических направлений и течений. Он поставил перед собой задачу обновить художественную систему или системы. Постепенно в модернизме обозначился и ведущий мотив – тема отчуждения. Мертвенная механистичность буржуазного общества порождает разорванность социальной, культурной, духовной жизни человека. Перед авторами модернизма раскрылся глубокий и непреодолимый разрыв между духовным опытом личности и доминирующими тенденциями общественной жизни. Они видели, что человек насильственно отлучается от окружающего мира, изолируется от него, и каждое отдельное существование оказывается замкнутым. В этом для модернистов заключена конечная абсурдность пребывания личности в мире, а, стало быть, и действительности в целом.

Вместе с тем этот пессимистический взгляд на жизнь, роднящий его с декадентством, не является единственной стороной модернизма, который в целом выступил против философии упадка и размежевался с декадансом. Модернизм противопоставил себя декадентству, и модернисты всегда пытались изжить в себе декадентские, упадочные настроения. Первые модернисты (имеются в виду символисты, которых ошибочно первоначально причисляли к декадентам и отождествляли с ними), стремясь обрести новые ценности взамен утраченных, выпустили полные оптимизма, бодрого настроения светлые книги. В России против декадентства подняли голоса Вл.С. Соловьев, Д.С. Мережковский, Н.М. Минский, а затем В.Я. Брюсов, А.А. Блок, Андрей Белый, В.И. Иванов и др. Так, Н.М. Минский и Д.С. Мережковский, сами испытавшие мощное влияние декадентства, будучи первоначально поклонниками и подражателями Надсона, а также народническо-гражданской поэзии 1880–1890-х годов, в своих программных трактатах («При свете совести» Н.М. Минского и «О причинах упадка и о новых течениях в новой русской литературе» Д.С. Мережковского) решительно отошли от декадентских идей, хотя и многие из них при этом усвоили. Главный смысл этих религиозно-философских и критических работ заключался в трудных поисках новых ценностных ориентаций, которые могли бы дать личности твердые основания для примирения с миром, полным зла и страданий, в призвании обогатить содержание поэзии мистическими идеями, обновить поэтику и найти новые символические и иные формы красоты (по Мережковскому, «три главные элемента нового искусства: *мистическое содержание, символы* и расширение художественной впечатлительности»). Так была намечена символистская программа, во многих своих чертах противоположная декадансу, но вполне укладывающаяся в понятие «модернизм».

¹ Лифшиц Мих. Мифология древняя и современная. – М., 1980. – С. 476.

² Там же. – С.477.

Смысл этих поисков заключался в отличие от декаданса, не в том, чтобы лишь или по преимуществу эстетизировать и поэтизировать настроения упадка, скепсиса, уныния, а в том, чтобы противостоять им и в конечном итоге преодолеть их. Не скрывая, что красота может вызывать губительное и страшное наслаждение, внося декадентскую тему «любви ко Злу», Мережковский придает понятию красоты множество значений. Он понимает искусство в духе заложенных в нем жизнотворческих основ и ставит перед искусством задачи преобразования жизни¹. Понятно, что таких целей не могло иметь декадентское искусство.

Не только русские модернисты всячески отреклись от декадентства, но и их западные собратья. Так, Ф.Ницше, автор знаменитой работы «Рождение трагедии из духа музыки», сыгравший огромную роль в становлении искусства модернизма, осуждал упадок, ненавидел самодовольство и эгоизм буржуа, лживость морали, деградацию христианства. Ницше не удовлетворен человеком уныния, наделенным слабой волей, испытывающим страх перед жизнью. Отсюда в его философии появляется идея сверхчеловека. Однако, отрицая декадентство, Ницше, как и все модернисты, впадает в крайности: его сверхчеловек свободен от всякой морали, он живет по ту сторону добра и зла и только таким способом может проявить свою свободную волю, которая фиксирует абсолютную степень отчужденности человека в мире, т.е. идею, типичную для модернизма.

Таким образом, декадентство и модернизм – не тождественные понятия. Модернисты многое заимствуют у декадентов, но в целом ему противоположны. Модернизм настроен на поиск новых ценностей взамен утраченных и связанных прежде всего с классическим европейским, в том числе русским, искусством. В этом состоит межа, разделяющая декадентство и модернизм. Декаданс порывает с классическим искусством, являясь его последней, ущербной стадией. Модернизм надеется найти новые положительные ценности в постоянно усложняющемся и меняющемся мире и поэтому, вопреки изначальным установкам на разрыв с классическим искусством, с течением времени во многих произведениях перестает отвергать его и нацелен на встречу с ним.

Поиск полноты гармонии и целостности модернисты пытаются обрести в эмоциональной памяти, в универсальных мифологических архетипах бытия, в воображаемых эротических переживаниях. Предельным, крайним, радикальным модернистским явлениям присущ элитаризм. Модернисты погружаются в рискованные художественные эксперименты, в лабораторное формотворчество и создают замкнутые, герметические конструкции. Противоречия общества отражаются не в светлом, а в болезненном, патологическом сознании человека или в кризисных, пограничных состояниях его психики. Все это в конечном итоге призвано продемонстрировать неверие в разумность истории, в поступательный ход ее развития. С этой точки зрения человек мыслится жертвой непознанных (и вряд ли познаваемых) враждебных сил, формирующих его судьбу.

¹ См. об этом: Кумпан К.А. Д.С. Мережковский-поэт (У истоков «нового религиозного сознания») // Д.С. Мережковский. Стихотворения и поэмы. – СПб., 2000. – С. 68.

Соответственно таким художественным установкам по сравнению с классическим искусством изменяются изобразительные средства, главными из которых, как давно замечено, становятся поток сознания, внутренний монолог, ассоциативный монтаж, пересечение памяти и сиюминутного переживания. Законом бытия признается бессмысленный круговорот жизни, всеобщая разделенность людей в обществе, бессилие личности противостоять трагическому уделу.

Поэтика модернизма в его наиболее антиклассических образцах – способ построения такой художественной реальности, в которой человек почти не связан с действительностью. Индивид существует в этой реальности как самодостаточный организм и противостоит ей.

Таким образом, на авансцену литературы и искусства в XX веке выдвинулся модернизм, органически выросший из культурных запросов своего времени. Черты модернизма – максимально открытое и свободное самораскрытие авторов, их настойчивое стремление обновить художественный язык, сосредоточенность более на универсальном, культурно и исторически далеком, нежели на близкой реальности.

Все это по мере развития модернизма приводит к результатам, которые оставляют, вопреки первоначальным благим теоретическим намерениям и программным установкам, безнадежными всякие поиски новых положительных ценностей. По мере движения модернизма его теоретическая мысль, если рассматривать ее объективно, все больше склонялась к отказу искусства от обязательств перед обществом и историей. Перед модернизмом раскрывалась, как выразился французский исследователь Ж. Жене, тотальная пустота жизни в антиформах и антиязыке, который является бесконечно возобновляемым лепетом молчания. Поэтому логика художественно-эстетической мысли, отклонявшаяся от первоначальных установок и впоследствии направлявшая искусство модернизма, означала ликвидацию эстетического. Однако этот горький вывод касается преимущественно поздних теоретических программ модернистов, неизбежно ведущих к тупику искусства.

Практика же модернистского искусства, в которой присутствуют как отказ от ценностей, так и поиски нового положительного содержания, неизмеримо шире, глубже и богаче теоретических деклараций. Вследствие этого искусство модернизма вовсе не превращается в бесполезное, ненужное и ничтожное бумагомарание в литературе или бессмысленную мазню в живописи. В среде модернистов были исключительно одаренные, талантливые и даже творчески гениальные художники и писатели, обогатившие мировое искусство и мировую литературу. Благодаря их усилиям модернизм превратился в мощное философско-эстетическое движение XX века, активно противопоставившее себя, с одной стороны, декадансу, а с другой, – всему прежнему классическому искусству, прежде всего реализму.

Напомним еще раз, что «модернизм рождался из осознания кризиса старых форм культуры – из разочарований в возможностях науки, рационалистических знаний и разума, из кризиса христианской веры....», из неудовлетворенности ценностями, на которых возросла классическая европейская литература и классическое европейское искусство, из про-

чного убеждения, что реалистические формы воспроизведения жизни безнадежно устарели и умерли, что с их помощью невозможно понять и передать внутренний мир современного человека с его распавшейся связью с действительностью.

Вместе с тем «модернизм оказывался не только следствием «болезни», кризиса культуры, но и проявлением неистребимой внутренней ее потребности к самовозрождению, толкающей к поиску спасения, новых способов существования культуры»¹.

Итак, под общим понятием «модернизм» объединяются все новые течения неклассического, в особенности нереалистического, типа.

Начало модернизма как обозначения неклассической художественности восходит к последней трети XIX в. к символизму и исторически параллельному ему натурализму. В них выразился кризис авторски-творческого художественного сознания, названный М.М. Бахтиным «кризисом авторства», под которым подразумевалась исчерпанность для модернистов ценностей и перспектив классической художественности.

От литературы и искусства вообще потребовали (например, Вл. Соловьев и др.) не только творить, воображать, фантазировать и создавать художественные произведения, но и одухотворить реальную действительность, или, как выразился Вл. Соловьев, «пресуществить нашу действительную жизнь»².

Для религиозного философа, как и для большинства писателей классических эпох искусства, «действительная жизнь» – это духовная жизнь межличностного общения, о чем справедливо писал Н.Д. Тамарченко. Так думал не только Вл. Соловьев, но и Лев Толстой, провозгласивший искусство одним из главных способов «духовного общения людей».

Кризис авторства заключался, по мнению модернистов, в том, что с помощью классического искусства уже нельзя достучаться до людских сердец и, вследствие этого, духовное общение индивидов становится невозможным.

Случилось это потому, что художественный текст начал восприниматься одной лишь эстетической игрой воображения, а следовательно, воображение приобрело чисто формальную функцию – быть способом коммуникации, но никак не содержательной художественной реальностью. Для того чтобы произведение превратилось в художественную реальность, писатель, по мнению модернистов, должен создать такую художественную систему, благодаря которой художественные образы, возникшие в его сознании, перетекали бы в другое сознание и стали бы образами этого сознания. Стало быть, коммуникативную функцию искусства следовало превратить в художественно-эстетическую, придав ей статус важного, неотъемлемого слагаемого всей художественной системы.

Вся классическая литература держалась на кантовом законе «всеобщей сообщаемости эстетических идей» (образов), но на рубеже XIX–XX веков она потеряла полный крах, потому что между индивидами

¹ Колобаева Л.А. Русский символизм. – М., 2000. – С. 4.

² Соловьев В.С. Соч.: В 2 т. – М., 1988. Т. 2. – С.404.

обнаружился разрыв, зияние, и духовное общение вследствие трагической уединенности человека (характерно сочинение В.В. Розанова – «Уединенное»), стало невозможным.

Теперь, полагали модернисты, писатель обязан создавать новую художественную реальность «не на территории собственного сознания, а в сознании адресата». Нельзя сказать, что в классической литературе писатель не пытался учитывать «чужое сознание». Вспомним, например, солдатские песни Ф. Глинки, агитационные песни К. Рыльева и А.А. Бестужева, стихотворения М.Лермонтова, передающие сознание солдат и простых полевых офицеров-кавказцев, «народные рассказы» Л. Толстого, прозу Н. Лескова и Ф. Достоевского. Но это был именно учет «чужого сознания» в своем сознании и попытка передачи «чужого сознания» посредством своего собственного. Почвой оставалось всегда сознание писателя, а не его анонимных адресата или адресатов.

Для писателя-модерниста главная задача – перелить свое сознание в чужое и передать чужое и как другое, и как свое. В классические эпохи автор «работал», как говорят ныне теоретики литературы, и с материалом, и с собственным воображением. Конечно, они и сейчас нигде не исчезли, потому что не могут быть изъяты из писательской деятельности, но в XX веке на первый план выдвинулась проблема восприятия. Вследствие этого главной и решающей стала для литературы проблема коммуникации.

Художественное произведение стало коммуникативным событием, в котором участвуют три главные фигуры: автор – герой – читатель. Без выдвигания на первый план коммуникативного события художественное произведение перестает ныне быть таковым. Нужна, следовательно, не только творческая энергия, но прежде всего забота о художественном восприятии читателя, вложенная в сотворенное создание.

Автор как бы перемещает художественный объект в сознание адресата и наблюдает за тем, как его текст впервые читают, впервые созерцают, впервые слушают. Иначе говоря, он сознательно ставит себя в положение воспринимающего свое сознание чужими глазами и ушами. Так устанавливается духовное общение между автором и читателем. Прямая и обратная связь между ними осуществляется через героя, который выступает своего рода медиумом, посредником.

Установка художественного произведения на доминанту коммуникативной функции привела к перестройке художественной структуры текста, отличающейся от структуры классической литературы и должна быть признанной эстетически неклассической.

Что же в первую очередь характеризует эстетически неклассическую художественную структуру?

Исследователи, изучавшие этот вопрос, называют, во-первых, незавершенность художественного произведения, его открытость, неполноту целого. Писатель классической эпохи обычно доводил сюжет до логического конца и давал читателю более или менее ясный ответ по поводу тех событий и проблем, которыми он наполнил свое произведение. Однако эти свойства не являются недостатками или пороками, а приобретают положительное значение, поскольку располагают к сотворчеству. Когда

произведение не завершено или открыто, оно стимулирует творческую активность читателя. Стало быть, модернистское искусство повышает степень своего воздействия на воспринимающее сознание. Художник получает исключительные возможности передать свой индивидуальный взгляд на мир, на бытие реальному адресату. Своим художественным сознанием он вторгается не только в воображаемое чужое сознание героя, нарушая его суверенность, но и в сознание другого, однако уже принадлежащее вполне реальному человеку. Это означает, что он осуществляет себя во вне его лежащем мире, влагая в чужое сознание сущность своего отношения к бытию.

Изменение эстетической системы, естественно, привело к тому, что изменилось представление о художественной деятельности. Теперь писатель больше заботится не о своем творении, а о его воздействии на чужое сознание. Его больше интересует читатель, адресат, а не художественно-творческий вымысел и его стилистико-композиционная обработка. Его больше занимает читатель и другое воспринимающее сознание, чем объект воображения или знаковый материал текста. Автор превращается, как остроумно заметил Н.Д. Тамарченко, в «организатора коммуникативного события», читатель же становится «реализатором коммуникативного события», поскольку, по словам П. Валери, «поэма обретает жизнь лишь в момент своего прочтения»¹.

В поддержку этим соображениям Н.Д. Тамарченко привел слова М.Л. Гаспарова: «вся поэтика модернизма оказывается рассчитана на активное соучастие читателя: искусство чтения становится не менее важным, чем искусство писания»². Отсюда следует вывод: «Эстетическое переживание воспринимающего должно стать самостоятельным внутренним «высказыванием» на уникальном художественном языке авторского текста, должно явиться самобытной интерпретацией общего с автором «художественного задания», когда адресат может по-своему (а иной раз и лучше самого автора) реализовать виртуальное содержание коммуникативного события, актуализированного в тексте»³. Тем самым в модернизме доминирующей становится коммуникативная функция искусства с ее центральной проблемой «автор – читатель», а едва ли не главным критерием художественности выступает эффективность воздействия на читателя. Понятно, что модернизм породил множество индивидуальных и типовых способов такого рода воздействия.

Модернизм крайне неоднороден. Он заявил себя в ряде направлений и школ, особенно многочисленных в начале столетия, среди которых первое место (не только хронологически, но и по сыгранной им роли в искусстве и культуре) по праву принадлежит **символизму**, прежде всего французскому и русскому. В современном литературоведении считается, что начало модернизма связано с возникновением символизма (от греч. *symbolon* – знак, опознавательная примета), который в России

¹ Валери П. Об искусстве. – М., 1993. – С.103.

² Гаспаров М.Л. Поэтика «серебряного века» // Русская поэзия «серебряного века». 1890-1917: Антология. М., 1993. – С. 42. См. также: Теория литературы. В 2 тт. Т. 1. – М., 2004. – С. 102.

³ Теория литературы. В 2 тт. Т. 1. М., 2004. – С. 102–103.

заявил о себе в конце XIX века. Поскольку символизм представляет собой не только литературное, но и общекультурное движение, оказавшее влияние на всю последующую жизнь искусства, то неудивительно, что пришедшая ему на смену литература модернистской ориентации именуется **постсимволизмом**.

Предтечами символистов, а часто и собственно символистами в истории литературы, считают Вл. Соловьева, И. Анненского, хотя последний и выступил одновременно с символистами, а также группу поэтов (А. Добролюбов, И. Коневской, В. Гиппиус), занявшую литературное место между декадансом и символизмом.

Символизм традиционно разделяют на два витка развития соответственно двум поколениям русских символистов – «старшего» (Н. Минский, Д. Мережковский, В. Гиппиус, В. Брюсов, К. Бальмонт, Ф. Сологуб и др.) и «младшего», младосимволистов (А. Белый, С. Соловьев, А. Блок, В. Иванов и др.). Это, так сказать, «хронологическое» разделение, которое не затрагивает эстетической сущности направления или, как иногда называют символизм, – «школы».

Что же касается художественно-эстетических и – шире – философских, религиозных, эстетических и вообще методологических принципов и всей содержательно-формальной системы символизма, то с этой точки зрения, в символизме могут быть выделены: *религиозно-философское течение* (Д. Мережковский, З. Гиппиус, Н. Минский, Ф. Сологуб), *эстетико-психологическое течение* (В. Брюсов и его школа) и *«теургическое»*¹ (Андрей Белый, С. Соловьев, Эллис, А. Блок, В. Иванов). Так как входившие в «теургическое» течение поэты представляли собой многочисленную и далеко не однородную группу, то в ней образовывались свои «подгруппы», «субгруппы». Одна из них назвала себя «аргонавтами» (А. Белый, С. Соловьев, Эллис, братья Э.К. и Н.К. Метнеры, А. Петровский, Н. Киселев и пр.), другая – «мистическими анархистами» (Г. Чулков), оказавшими заметное влияние на А. Блока и В. Иванова. Некоторые поэты, например К. Бальмонт, принадлежат к символизму, не принадлежали ни к одному из его течений, оказывая влияние на все и испытывая влияние различных творческих устремлений на себе.

Кризис символизма в 1910 году привел к рождению акмеизма (от гр. *aktē* – высшая степень чего-либо, цветущая сила), в котором объединились, по словам А.А. Ахматовой, шесть поэтов: Н. Гумилев, А. Ахматова, О. Мандельштам, С. Городецкий, М. Зенкевич и В. Нарбут. К этому течению постсимволизма примкнули, участвуя в журналах и альманахах, не войдя, однако, в него, М. Лозинский, Б. Садовской, Г. Иванов, Г. Адамович, Л. Стóлица, Е. Кузьмина-Караваева и др.

Другим крупным течением модернизма в период постсимволизма стал **футуризм** (от лат. *futurum* – будущее). Футуристы в России объединились в четыре основные группы: «Гилея», или кубофутуристы (В. Хлебников, братья Д.Д. и Н.Д. Бурлюки, В. Каменский, Е. Гуро, В. Маяковский, А. Крученых, Б. Лифшиц, Р. Якобсон); «Ассоциация эгофутуристов» (И. Северянин, И. Игнатьев, К. Олимпов, В. Гнедов и др.); «Мезонин

¹ Их обычно называют также «соловьевцами» (от фамилии философа Вл. Соловьева) и «младосимволистами».

поэзии» (Хрисанф, В. Шершеневич, Р. Ивнев и др.); «Центрифуга» (С. Бобров, Б. Пастернак, Н. Асеев, К. Большаков, Божидар и др.).

Футуристическое объединение «Гилея» (другое название – «будетляне») может быть с полным правом отнесено к **неопримитивизму**. Для неопримитивизма, по мнению теоретиков литературы, характерны искусственные признаки «неумелого», «наивного» письма, ориентация на архаические культурные модели. Неопримитивизм в России представлял собой ответвление футуристического литературного движения.

Футуристы, как и символисты религиозно-философского и «теургического» течений, ставили перед собой задачу осознать через искусство скорый и неизбежный всемирный переворот и рождение «нового человечества». Однако это, по их мнению, возможно только в том случае, если будет уничтожена вся старая цивилизация и культура, включая, конечно, и период ее буржуазного развития. Отсюда возникает вызывающий императив – уничтожение и разрушение всех художественных систем, классических и неклассических, ломка художественных форм и норм вкуса. Отрицание всего – языка, синтаксиса и пр. Бунт против жанров и стилей. В результате футурист создает не произведение искусства, а некий продукт, который не имеет ничего общего с тем, что до него входило в понятие «произведение». Футурист творит антипроизведение. В отличие от других течений модернизма, пытавшихся навести мосты между автором и читателем посредством учета читательского восприятия в сознании автора, футуризм ставит прочный заслон между антипроизведением и читателем: в своих крайних образцах он уничтожает смысл, создавая заумь, т.е. замкнутую, непроницаемую структуру, вследствие чего читатель не может постичь содержание адресованного ему текста.

Из других течений ближе всего к футуризму стояли имажинизм и экспрессионизм¹.

Имажинизм (от англ. *imagism* – имажизм; *image* – образ) – небольшая и недолго просуществовавшая группировка (В.Шершеневич, С.Есенин, А.Мариенгоф, Р.Ивнев и др.). Имажинизм смыкался с футуризмом (недаром некоторые имажинисты В.Шершеневич и Р.Ивнев входили ранее в футуристическое объединение «Мезонин поэзии») в содержательно-формальном понимании искусства (самоценность слова-образа), в отказе от традиций, но расходился в оценке отношения искусства к власти: если футуристы ратовали за политически активное искусство в послеоктябрьский период, то имажинисты утверждали неизбежность антагонизма искусства и власти, выступая против политической ангажированности и за независимость от государства.

Экспрессионизм (от лат. *expressio* – выражение) получил наибольшее распространение в Германии и Австрии, на литературу и вообще искус-

¹ Иные течения, например, «импрессионизм» (франц. – *impressinnisme*, от *impression* – впечатление), не получили в литературе России сколько-нибудь заметного развития. Импрессионизм более широко проявил себя в живописи, тогда как в литературе он не образовал особого течения или какого-либо другого объединения, но использовался авторами разных направлений и течений как композиционно-стилистическая краска.

ство которых он оказал сильное воздействие. Экспрессионизму присущ социально-критический пафос, с одной стороны, и ужас перед хаосом бытия и придавленностью личности в мире, с другой. Современная жизнь оценивалась экспрессионистами как еще одна кризисная веха в истории человечества. Поэтому социально-критический пафос совмещается в экспрессионизме с предчувствием апокалиптической катастрофы. Экспрессионизм внес в искусство принцип всеохватности субъективного выражения. Миру первичных чувственных ощущений, который лег в основу искусства импрессионизма, экспрессионизм противопоставил абстрактность выражения, эмоционально обостренную напряженность, фантастику и гротеск. В России наиболее полно экспрессионизм воплотился в творчестве Л.Н. Андреева.

Таким образом, в литературе конца XIX – начала XX века в пределах модернизма можно выделить как крупные направления натурализм и символизм, который, в свою очередь, выдвигает течения, или школы, акмеизма, футуризма и имажинизма. При этом модернизм оказал большое воздействие и на другие, непосредственно с ним не связанные объединения «новокрестьянских» поэтов, близких к ним писателей (Н. Клюев, С. Есенин, С. Клычков, П. Карпов, А. Ганин, А. Ширяевец, П. Орешин, П. Радимов, П. Васильев) и «пролетарских поэтов» (Демьян Бедный, Е. Нечаев, В. Александровский, В. Кириллов, А. Гастев, Ф. Шкулев, М. Герасимов, В. Казин, Г. Санников, Н. Полетаев, И. Филипченко, И. Садофьев, С. Родов, А. Безыменский и др.) и авторов, близких к ним (Скиталец, Е. Тарасов и др.). В недрах пролетарской культуры зарождаются некоторые принципы соцреализма, который в целом формируется уже после 1922–1925 годов и под влиянием новых политических обстоятельств.

В кругу модернизма, в тесном общении с символистами, формировалось творчество писателей, находившихся в период символизма и постсимволизма вне течений, объединений и групп и вместе тяготевших к разным течениям (В. Комаровский, В. Розанов, М. Кузмин, В. Ходасевич, М. Волошин, М. Цветаева, Б. Садовской, Г. Иванов, Г. Адамович, С. Парнок, В. Зоргенфрей, Л. Столица, Н. Павлович, Н. Крандиевская, М. Шкапская, И. Одоевцева, А. Радлова, И. Эренбург и др.).

Вне модернизма стоит группа писателей-сатириков, объединенных в лучших сатирических журналах начала XX века – «Сатирикон» и «Новый Сатирикон».

Теоретики литературы считают, что в модернизме, главным образом, в его второй фазе, постсимволизме, можно наблюдать две тенденции¹¹ – *неотрадиционалистскую*, начатую акмеизмом и воспринятую писателями, которые усваивали различную поэтику, но не становились апологетами какой-либо одной «школы» (М. Кузмин, М. Волошин, В. Ходасевич и др.), и *авангардистскую*, радикальными выразителями

¹ См.: Постсимволизм как явление культуры. Вып. 1–3. – М., 1995, 1998; М., Тверь, 2001; Тюпа В.И. Поляризация литературного сознания. // Literature rosyjska XX wieku. Nowe czasy. Nowe problemy. Seria «Literaturanapograniczach». № 1. Warszawa, 1992. С. 89; Тюпа В.И. Постсимволизм. Теоретические очерки русской поэзии XX века. – Самара, 1998.

которой были футуристы. Эти тенденции тесно между собой соприкасались, но были разнонаправленными. В.И. Тюпа полагает, что «могущественное противостояние этих духовных сил создает то продуктивное напряжение творческой рефлексии, то поле тяготения, в котором так или иначе располагаются все более или менее значительные явления искусства XX века. Такое напряжение нередко обнаруживается внутри самих произведений, поэтому провести однозначную демаркационную линию между авангардистами и неотрадиционалистами едва ли возможно. Суть художественной парадигмы нашего века, по всей видимости, в неслиянности и нераздельности образующих это противостояние моментов»¹. Действительно, А. Ахматова, будучи акмеисткой, вполне помещается в неотрадиционалистскую (термин В.И. Тюпы) тенденцию модернизма, а Б.Пастернак, связавший сначала свою творческую судьбу с футуристами, также может быть причислен к неотрадиционалистам. Таким образом, внутри модернизма, в целом противостоявшего классическому искусству слова, были влиятельные тенденции, не порывавшие связи с традициями культурного наследия. В этом отношении они смыкались с реалистами и неореалистами, с беллетристикой и бытописанием начала XX века.

Авангардизм (франц. *avant-gardism*, от *avant-garde* – передовой отряд) – самая радикальная тенденция в модернизме, объединяющая несколько течений и принципиально чуждая классическим эпохам в литературе и искусстве. Это понятие в теории литературы ныне² прочно закрепилось за левыми течениями постсимволизма (футуризм с его ответвлениями, имажинизм и экспрессионизм).

Отличительная особенность «левых», авангардистски ориентированных писателей, – резкий разрыв со всякой классической традицией. Поэтому теоретики литературы у нас и на Западе держатся одинакового мнения. Его выразил итальянский ученый Умберто Эко: «Авангардизм разрушает прошлое»³. Однако, анализируя как теорию, так и художественную практику авангарда, можно прийти к выводу, что под словом «прошлое» понимается христианское прошлое, а под словом «традиция» – христианская традиция⁴.

В своих крайних теоретических утверждениях и в художественной практике авангардизм нигилистически стремится уничтожить слово как таковое, превратить его в ничто. Некоторые ученые, например,

¹ См.: Постсимволизм как явление культуры. Вып. 1–3. – М., 1995, 1998; М., Тверь, 2001.

² Прежде «авангардизм» был синонимом слова «модернизм»; им обозначали все направления и отдельные течения (авангардистскими считали символизм, акмеизм и другие «школы»). Теперь под термином «авангардизм» понимают лишь «левые» тенденции в искусстве. В учебнике сохранено это содержательное наполнение понятия.

³ Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX в. – М., 1986. – С. 227.

⁴ Не будет лишним напомнить, что в евангельском тексте сказано: «В начале было Слово, и Слово было у Бога и Слово было Бог» (Новый Завет. От Иоанна святое благовествование. 1,1).

В. Паперный считает, что борьба со словом это не только отказ от языка, отказ от прошлого, но и разрушение христианской цивилизации и возникшей в ее лоне культуры, непримиримое отношение к Порядку и жажда Хаоса. Исследователь пишет, что авангардистская культура, в том числе и первых лет советской власти (по его терминологии – «Культура I») неумоимо преследовала литературность и слово.

Так поступали наши футуристы («будетляне»). Хрестоматийные строки А. Крученых «дыр бул щыл / уберщур», – писал В. Паперный, – «весьма характерный пример освобождения от «общего» языка». В них нужно видеть не только выражение грубости, созданной путем фонетического подбора, но и создание «свободного» языка, который не был бы отягощен словом, а состоял бы из одних «первоэлементов» – звуков. Их набор был бы всегда свеж и, кроме того, рассчитан на примитивное сознание человека, незатронутого тысячелетней цивилизацией и культурой (неопримитивизм). Об этом свидетельствует следующее высказывание А. Крученых, отрывающего предмет от слова, которое его выражает, а фонетику от фиксируемого ею смысла: «лилия прекрасна, но безобразно слово лилия захватанное и “изнасилованное”. Поэтому я называю лилию еуы – первоначальная чистота восстановлена»¹.

Некоторые ученые полагают, однако, что не только борьба внутри модернизма между неотрадиционалистской и авангардистской тенденциями, не только противостояние модернизму реализма и неореализма вызвало художественное напряжение, характерное для литературы эпохи, воплотившись в произведения, имеющие неоспоримую культурную ценность, но и активные и неумоимые искания авангардистов в области слова. «Подводя итоги XX века, можно заключить, – писал Вяч. Вс. Иванов, – что авангард остался основным его стилистическим ориентиром»². Именно с будоражащей, экстатической сущностью и «провокативной» функцией авангарда связано состоявшееся обновление словесного искусства. Однако не нужно и преувеличивать оценку авангарда: в создании нового искусства приняли участие все направления, течения и школы. Немалую роль в этом сыграли и реалисты, и неореалисты, и неотрадиционалисты, культивировавшие не бунт против классических традиций в словесном искусстве, а эволюционный переход от литературы классических эпох к литературе неклассической эпохи, убедительно настаивая на согласии с предшественниками и опоре на животворные традиции классического письма.

¹ Крученых А. Кукиш пошлякам. – М., Таллинн, 1992. – С. 123.

² Иванов Вяч. Вс. Практика авангарда и теоретическое знание XX века // Русский авангард в кругу европейской культуры. – М., 1993. – С. 3.

Глава 2

«Серебряный век» русской литературы. Границы и содержание понятия

Понятие «серебряный век»¹ относится ко всему русскому искусству от начала 1900-х годов до приблизительно 1922 года, включая, естественно, и литературу, в особенности поэзию. Оно не имеет строго терминологического значения и обозначает прежде всего возрождение русского искусства вообще и русской литературы в частности после глубокого кризиса 1880-1890-х годов. «Век и конец века, – писал Л. Толстой в статье «Конец века», – не означает конца и начала столетия, но означает конец одного мировоззрения, одной веры, одного способа общения людей и начало другого мировоззрения, другой веры, другого способа общения»².

«Серебряный век» неразрывно связан с начавшимся преодолением декаданса и появлением новых направлений и течений в искусстве и литературе, от которых он неотделим и которые в наибольшей степени и с наибольшей силой проявились в нем. Русские писатели, деятели искусства и все общественно чуткие люди сразу почувствовали огромную разницу между веком XIX и веком XX. Это различие проявилось прежде всего в литературе и искусстве, в эстетической плоскости. Впоследствии, в 1921 году. А.А. Блок в статье «Владимир Соловьев и наши дни» писал: «Я позволяю себе сегодня чисто догматически, без всякого критического анализа, в качестве свидетеля, не

¹ Понятие «серебряный век» первоначально относилось к 1840-1860-м годам русской поэзии (Тютчев, Фет и др.) по аналогии с «золотым веком» (Пушкин, Лермонтов, Баратынский и др.), но впоследствии его применили к началу XX века.

² Толстой А.Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. М.-Л., 1936. Т. 36. – С. 231.