ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XX ВЕКА ПЕРВАЯ ПОЛОВИНА

В двух книгах
Книга 1

ОБЩИЕ ВОПРОСЫ

под общей редакцией профессора Л.П. Егоровой

2-е издание, переработанное

Москва
Издательство «ФЛИНТА»
2014

УДК 821.161.1.0(075)
ББК 83.3(2Рос=Рус)6
И90

Рецензенты:
академик РАО, д. филол. н., проф. **Круглов Ю.Г.**
д. филол. н., проф. **Лазарев В.А.**
кафедра русской и зарубежной литературы Тамбовского гос. университета

И90 **История русской литературы XX века. Первая половина** [Электронный ресурс]: учебник: В 2 кн. – Кн. 1: Общие вопросы / Л.П. Егорова, А.А. Фокин, И.Н. Иванова и др.; под общ. ред. проф. Л.П. Егоровой. – 2-е изд., перераб. – М. : ФЛИНТА, 2014. – 450 с.

ISBN 978-5-9765-1834-6

В учебнике впервые целостно представлено развитие русской литературы первой половины XX века. Авторами обоснована ее периодизация с выделением такого важного
этапа литературного развития, как «Литература первой трети XX века», дан обзор русской литературы 1930–1940-х гг.; глубоко разработана персоналия: И. Бунин, Л. Андреев, М.
Горький, А. Блок, А. Ахматова, В. Маяковский, С. Есенин, М. Цветаева, Б. Пастернак, М. Шолохов, А. Платонов, М. Булгаков, Л. Леонов, В. Набоков.

Издание отличается максимально возможной в учебном пособии полнотой изложения учебного материала, высоким научно-теоретическим уровнем и предназначено
для студентов-филологов, магистров, аспирантов.

УДК 821.161.1.0(075)
ББК 83.3(2Рос=Рус)6

ISBN 978-5-9765-1834-6

© Коллектив авторов, 2004
© Издательство «ФЛИНТА», 2014

Оглавление

ОТ РЕДАКТОРА 6
I. РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX ВЕКА 8
Глава 1. ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА 8
Проблема периодизации 8
Проблемы мифотворчества 23
Модернизм как новый тип художественного сознания. Модернизм и авангард 26
Концепция личности 33
Экзистенциальные мотивы. Эрос и Танатос 37
Амбивалентность этических ценностей 46
Мотивы Апокалипсиса 48
Творческая интеллигенция и революция 52
Революционные мотивы 57
Альтернатива «Восток–Запад» 62
Литература 69
Глава 2. ОСНОВНЫЕ ТЕЧЕНИЯ В МОДЕРНИЗМЕ. СИМВОЛИЗМ 70
Диффузность течений 71
Философско-эстетические основы символизма 76
Теория символа 84
Эволюция символизма 89
Как трактовать кризис символизма? 93
Литература 98
Глава 3. АКМЕИЗМ. 99
Дискуссионность статуса 99
Телесность словесного образа 106
Акмеистская концепция слова 117
Литература 126
Глава 4. ФУТУРИЗМ 127
Из истории движения 127
Русский кубофутуризм. Поведенческая модель и игровая практика 128
Словотворческая работа («заумный язык», «сдвиг», «фактура») 132
Литература 147
Глава 5. СУДЬБЫ РЕАЛИЗМА 148
Новаторство реализма XX в. 152
Реализм и натурализм 155
Неореализм 159
Реализм и романтизм 162
Социалистический реализм: проблема генезиса 166
Современные дискуссии. Смена интерпретаций 177
Литература 189
Глава 6. ЛИТЕРАТУРНЫЕ ГРУППЫ 1920-Х ГГ. 191
Пролетарская литература и ВОКП 203

Литературные объединения и журналы русского зарубежья 212
Литература 214
Глава 7. ЖАНРОВО-СТИЛЕВЫЕ ИСКАНИЯ 215
Уточнение понятий 215
Поэзия: новые жанровые дефиниции (циклизация, ролевая лирика) ... 218
Основные поэтические жанры, особенности стихосложения 223
Обогащение жанровой палитры прозы 248
Новые жанрово-стилевые тенденции в драматургии 262
Сатирические жанры 280
Литература 285
Глава 8. ПРОЕКЦИЯ «БОЛЬШИХ СТИЛЕЙ» 287
Классицизм и барокко 288
Рококо 291
Романтизм и реализм 292
Импрессионизм 295
Экспрессионизм 299
Литература 304
II. РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА 1930–1940-Х ГОДОВ 305
Глава 9. ЛИТЕРАТУРА В УСЛОВИЯХ ТОТАЛИТАРНОГО РЕЖИМА . 305
Литература и социум. Идеологический прессинг 305
Судьба социалистического реализма. Возвращение к мимезису 316
Литература 323
Глава 10. ПРОЗА 324
Проблемно-тематическое и художественное своеобразие 324
Проза Великой Отечественной войны 345
Черты романтического стиля 356
Проза послевоенного периода 363
Литература 367
Глава 11. ПОЭЗИЯ 368
Лирика 30-х годов 368
Поэзия периода Великой Отечественной войны 376
Поэзия послевоенного периода 390
Поэзия русского зарубежья 392
Литература 401
Глава 12. ДРАМАТУРГИЯ 403
Своеобразие драматургических решений 403
Драматургия военных лет 411
Литература 424
Глава 13. ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОТКРЫТИЕ ИНОНАЦИОНАЛЬНОГО МИРА 425
Романтическое решение темы 426
Реалистическое решение темы 432
Литература 441

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ УКАЗАТЕЛЬ. 442

ОТ РЕДАКТОРА

По мере удаления от XX столетия углубляется осознание его как целостной литературной эпохи. Для студента-филолога ее обобщающая характеристика выступает как конечная сверхзадача, решаемая на основе поэтапного рассмотрения литературного потока. Предлагаемое читателю издание охватывает русскую литературу первой половины XX в.

В качестве основного аспекта изучения авторы избрали позицию художника-творца. Лишь на ее основе интерпретация произведения будет не субъективно-произвольным толкованием текста, а действительно современным его прочтением, потребность в котором возникает в каждую переломную эпоху. Многообразие методологических подходов к изучению литературного произведения проявилось в различных типах его интерпретации, выбор которых определяется не только склонностями авторов глав, но и объектом изучения, целевым заданием. В наши дни, когда меняются представления об историческом процессе и открываются перспективы ничем не ограниченного объективного истолкования происходивших в XX столетии событий, мы считаем актуальной интерпретацию словесного творчества через философско-этическую и социологическую призмы. Последняя особенно целесообразна при изучении произведений советских писателей, которые сами такому подходу не были чужды, поднимали проблему «человек и история», рассматривали ее в широком историческом контексте революции и Гражданской войны, выявляя общечеловеческое как конкретно-историческое. В других случаях (а иногда и одновременно) оказалась целесообразной интерпретация текста сквозь призму мифопоэтики, традиций структурно-семиотического анализа, бахтинологии. Различие подходов к интерпретации художественного текста в одном издании не ведет к эклектике, ибо эти различия обусловлены сложной природой самого объекта изучения.

Предлагаемое издание построено по историко-хронологическому принципу. В соответствии с обоснованной авторами периодизацией в нем выделены разделы:

I. Русская литература первой трети XX в.;

II. Русская литература 1930–1940-х гг.;

III. Personalia.

Наиболее подробно освещена литература первой трети XX в., ибо именно тогда сформировалось, достигло определенных вершин, порой и завершилось творчество многих художников слова, составивших славу и гордость русской литературы. Накопленный опыт и мера таланта давали писателям силы хотя бы на первых порах противостоять официозу, утвердившемуся в 1930-е гг. Внимание авторов к литературе первой трети XX в. соответствует реальному и огромнейшему вкладу этого периода в историю русского искусства.

В обзорных главах прослеживаются общие тенденции в развитии литературного процесса на каждом из его этапов, с выделением наиболее репрезентативных имен; уделяется внимание межнациональным связям русской литературы XX в. с ее устойчивым интересом к инонациональному миру.

В связи с дискуссионностью многих проблем истории русской литературы и отсутствием общепринятой интерпретации отдельных произведений и творчества писателя в целом в основу изложения учебного материала положены не только исследования авторов, но и обобщения наиболее значительных достижений современного литературоведения по различным темам курса. Авторы стремились донести до студентов разные точки зрения, дать комплексный источник литературоведческой информации, который стал бы лоцманом в книжном море, помогающим в составлении необходимой библиографии.

I. РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX ВЕКА

Глава 1. ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА

Проблема периодизации

В недавнем прошлом в основе характеристики историко-литературного процесса в России лежали события политической истории. В настоящее время звучит призыв развести историю литературы с историей общественной мысли, раскрыть в ней эволюцию повествовательных и поэтических форм, жанров. Разумеется, для литературы как искусства слова имманентное (внутреннее) развитие наиболее важно, только на основе его данных можно представить глобальную картину художественной эволюции как смену литературных направлений и стилей. Но прав и известный польский русист Анджей Дравич: невозможно сегодня делать вид, что, например, в 1953 г. (смерть Сталина, ослабление тоталитарного режима) культурные тенденции изменились вследствие перемены литературных стилей. Бывают эпохи, когда социальные катаклизмы приобретают первостепенное значение для судеб искусства; его развитие вписывается в общую парадигму времени, о котором пророчески писал Александр Блок в поэме «Возмездие»:

Двадцатый век... – еще бездомней,
Еще страшнее жизни мгла…

Русская литература XX в. неотрывна от трагической истории России, поэтому в основу ее периодизации положены наиболее резкие повороты в жизни общества. Надо, однако, помнить, что реалии жизни, сколь значительны они ни были, непосредственно сказываются лишь на литературной жизни, на мироощущении художника, но в художественном творчестве в основном проявляются лишь исподволь, с течением времени. Для методологического обоснования периодизации литературы важна соотнесенность общественно-исторических и имманентных факторов литературного развития.

Еще одно предварительное замечание. Жесткой периодизации, которая обретает вид некой самодовлеющей хронологической сетки, наброшенной на живую плоть литературы, современные исследователи противопоставляют циклизацию, при которой не деформируются естественные связи между явлениями. При этом учитывается множественность смыслов происходящих в литературе процессов, образующая некое сверхъединство. Это избавляет от упрощенно-прямолинейной подачи «общих черт» того или иного периода. Отсюда внимание к «узлам» (К. Эрберг) – достаточно хаотичным явлениям переходности, при которых сосуществуют явления завершающихся и зарождающихся литературных эпох. Своеобразие русской литературы XX в. и определяется таким «узлом» – широко понимаемым порубежьем,

включающим в себя и 1890-е гг. и 1900-е. Тем самым литературоведение отходит от «одномоментной» трактовки границ между литературными эпохами.

В этот период завершился литературный XIX в., представленный творчеством Л. Толстого, А. Чехова, В. Короленко и, *одновременно*, начался литературный XX в. – предмет нашего учебного курса. В определении нижней границы литературного XX в. недостаточно назвать какой-то один год. В советском литературоведении с его политическими приоритетами литературным рубежом считался 1895 г. – год образования ленинского «Союза борьбы за освобождение рабочего класса». Но и год публикации книги Д.С. Мережковского «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» (Пб., 1893) – лишь звено общей цепи, укорененной в целом десятилетии. Это хорошо понимал еще известный ученый начала прошлого столетия С.А. Венгеров, автор специальной статьи по данной проблеме и редактор основополагающего литературоведческого труда[1], включающего в себя и характеристику 1890-х гг. В наши дни глубокую характеристику эпохи порубежья дает В.А. Келдыш: «Решающий сдвиг произошел с возникновением принципиально новой художественной структуры (оппозиция «реализм–модернизм»), под знаком которой развивался весь последующий отечественный художественный процесс…». Исследователь подчеркнул, что именно это обстоятельство «позволяет считать началом новой литературной эпохи последнее десятилетие XIX в.»[2]

Отошел в прошлое и такой популярный ранее рубеж литературных эпох, как 1917 г. Последний делил историю русской литературы XX в. на два изолированных курса; дробилось даже монографическое изучение творчества отдельных писателей – Блока, Горького, Маяковского, Есенина, А. Толстого. 1910-е и 1920-е гг. резко противопоставлялись друг другу, ибо 1917 г. трактовался как начало «новой эры в художественном развитии человечества». Но был ли 1917 г. рубежом, определяющим периодизацию литературы? На это событие откликнулась прежде всего поэзия, наиболее чуткая к происходящим общественным катаклизмам: Блок, Маяковский, Есенин, Белый – перечень имен будет достаточно обширным. Но кардинальных перемен в литературном процессе сразу произойти не могло. В таком случае 1917 г. – лишь важнейшая историческая дата в рамках указанного периода; то же можно сказать и о 1922, и о 1925 гг., которые теперь в научной и учебной литературе нередко отмечаются как рубежные. Однако если говорить о конкретном годе (хотя один год вряд ли может быть рубежным), то целесообразно назвать 1929 г. Важность именно этой даты хорошо видится как со стороны (польские русисты считают, что период более или менее нормального существования истории русской литературы

[1] Русская литература XX века. В 3 т. / Под ред. С.А. Венгерова. – М., 1914–1918.
[2] Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). В 2 кн. Кн. 1 / Отв. ред. В.А. Келдыш.– М., 2000. – С. 8.

продолжался до 1929 г.), так и изнутри самой литературы. В 1929 году в связи с изменением политической обстановки стало ясно, что потерпели крах надежды А. Ахматовой на издание двухтомника ее стихотворений. Добавим, что на этот год пришлись разгром школы В. Переверзева и трагический перелом в истории крестьянской России.

Таким образом, первый этап в русской литературе минувшего столетия может быть определен как «Литература первой трети XX в.». Наша позиция[3], вызвавшая бурные дискуссии в начале 1990-х гг., в настоящее время подкрепляется выводами зарубежных литературоведов[4] и отечественной практикой выносить понятие «русская литература первой трети XX века» в название трудов[5]. Основным аргументом в обосновании такой периодизации является сама возможность целостной характеристики литературы первой трети века, чему посвящена данная глава. Пока же приведем некоторые аргументы и из сферы литературной жизни[6].

Для развития литературы имела значение сама атмосфера революционной эпохи, которая началась не в 1917-м, а в годы, предшествовавшие Первой русской революции. Последнюю раньше рассматривали как «репетицию» Октября, между тем некоторые современные политологи не без оснований считают, что начало поистине нескончаемой Гражданской войны в России, сказавшейся и на содержании литературных произведений, и на судьбах их творцов, приходится не на 1917-ый, а на 1905 г. Первая русская революция оказала колоссальное влияние на самосознание писателей, начавших активную борьбу с цензурой, многократно усилила социальную активность искусства. Цензура осталась, но права ее были существенно ограничены. К 1913 г. в стране имелось уже 575 независимых издательств. К 1917 г. в России все классы и их партии имели собственные, независимые от правительства газеты. Февральская революция также оставила определенный след в литературной жизни. Завоеванная Февральской революцией свобода печати была закреплена Временным правительством (Постановление от 27 апреля 1917г.).

---

[3] Егорова Л.П. К проблеме периодизации русской культуры XX века // Проблема эволюции русской литературы XX века. – М., 1994. – С. 59–60.

[4] Historia literatury rosyjskiej XX wieku / Praca zbiorowa pod red. Andrzeja Drawicza. – Warszawa, 1997.

[5] См.: Богомолов Н.А. Русская литература первой трети XX века. Портреты. Проблемы. Разыскания. – Томск, 1999; Русская литература первой трети XX века в контексте мировой культуры. – Екатеринбург, 1998; Давыдова Т.П. Творческая эволюция Евгения Замятина в контексте русской литературы первой трети XX века. – М., 2000; Заманская В.В. Экзистенциальное сознание в русской литературе первой трети XX века. – Магнитогорск, 1999; Русская художественная культура первой трети XX века: грани синтеза. – Киров, 2001; Русская художественная культура первой трети XX века. Проблемы межвидовой поэтики. – Киров, 2001; Иванюшкина И.Ю. Утопическое сознание в русской литературе первой трети XX века. – Саратов, 1996; Воронин В.С. Взаимодействие фантазии и абсурда в русской литературе первой трети XX века… – Волгоград, 2000; и др.

[6] Обращаем внимание читателей на новую серию изданий ИМЛИ РАН, отражающую всю полноту фактов литературной жизни в России: Летопись литературных событий в России конца XIX – начала XX в. 1891 – октябрь 1917. Вып. 1. 1891–1900 / Ред.-сост. М.Г. Петрова. – М., 2002 и последующие выпуски.

Находившиеся в оппозиции большевики в апреле 1917г. издавали 17 ежедневных газет тиражом 1,4 млн. экземпляров.

Приветствуя прежде всего свободу слова, писатели тем не менее увидели угрозу ей как в нарастающей анархии, так и в агитации большевиков. Характерно письмо К. Паустовского от 25 апреля 1917 г. Став свидетелем бесчинства солдат, он замечает: «Тогда первый раз стало тревожно. Достоин ли русский народ принять свободу?..» После описания большевистского митинга Паустовский размышляет: «... Неужели народ, переживший счастье революции, народ, которому открыли, дали возможность небывалого духовного перерождения, неужели он впитает эту брызжущую ненависть... Провозгласив принцип братства, прежде всего стали искать врагов».

Летом 1917 г. вышли статьи Е. Чирикова «Что вы молчите?», призывающая правительство к решительным действиям против большевиков, и В. Вересаева «Бей его!», направленная против самосудов. Осенью цензурные запреты возобновились, но участь слабого Временного правительства была решена.

Октябрь внес изменения в литературную жизнь сразу и большие. Следуя логике революционного переворота, большевики отреклись от прежних лозунгов свободы печати, и все буржуазные газеты, по свидетельству Джона Рида, были сброшены с печатных машин. 27 октября (9 ноября) вышел Декрет о печати, и хотя запреты объявлялись лишь временной мерой, общественность отреагировала на них однозначно. В Петрограде вышла однодневная «Газета-протест», в которой выступили В. Короленко, Ф. Сологуб, З. Гиппиус, Д. Мережковский. Выражая всеобщее чувство стыда и негодования, В. Короленко назвал партийную цензуру худшей и самой унизительной из цензур. З. Гиппиус полагала, что перед писателями стоит все та же стена, «хотя окрашенная не в белый, а в красный цвет».

Начались аресты журналистов, что вызвало серьезные разногласия между Луначарским и Лениным; острая борьба мнений о свободе печати захватила ЦИК. 19 ноября 1917 г. прошел многолюдный митинг в Москве, а Союз писателей принял специальную резолюцию, опубликованную в газете «Утро России». Спустя неделю аналогичный митинг прошел в Петрограде, где с блестящей речью выступил Д. Мережковский: «Из убитого самодержавия романовского вышел упырь самодержавия ленинского».

В мае 1919 г. был создан Гослитиздат, что означало государственную монополию на издательскую деятельность, а в 1922 г. – Главлит (цензурный комитет). Писатели продолжали сопротивляться[7]. В 1921 г. Союз писателей подготовил первый номер «Литературной газеты»[8], где Е. Замятин с возмущением констатировал: «Вольная птица – литература – вырождается в

[7] См.: Протесты Всероссийского союза писателей против цензурного террора (1920–1921) / Публикация А. Блюма // Вопросы литературы. – 1994. – №4. – С. 275–289.

[8] Опубликован в наши дни: Литературное обозрение. – 1991. – №2. – С. 96–112.

домашнюю утку», – и протестовал против «гильотины слова». И хотя этот номер «Литературной газеты» не увидел света, но он свидетельствовал о серьезной и планомерной борьбе писателей за свободу слова, тогда как в 1930-е гг. подобных акций уже не было. По словам Святополка-Мирского, русская литература после 1917 г. дала урок благородной, терпеливой и мужественной отваги.

Конечно, творческой свободы после революции стало меньше, появились зловещие факты массовых, хотя и кратковременных арестов литераторов; трагично закончилось «таганцевское дело», предопределившее судьбу Н. Гумилева. Указанные факты – лишь один из примеров крупномасштабного террора новой власти, когда «смертная казнь... была восстановлена в пределах, до которых она никогда не доходила и при царском режиме» (С. Мельгунов, «Красный террор»). Но в отличие от 1930-х гг. факты литературного творчества, в вину писателям не вменялись и не становились поводом для расстрела. Что касается арестов, то не будем сбрасывать со счетов и преследование писателей в начале века, когда в тюрьмах и ссылках побывали не только Горький, Серафимович, Маяковский, но и Бальмонт, Андреев, Замятин и др. В автобиографии 1926 г. Е. Замятин писал: «Сидел в одиночке пока всего только два раза: в 1905–1906 гг. и в 1922 г.; оба раза – на Шпалерной и оба раза по странной случайности в одной и той же галерее». Кроме того, революционные репрессии в литературной среде после революции были не сопоставимы с чистками писательских организаций, начало которым положил рубеж 1920–1930-х гг. В действиях властей еще было много непоследовательного: Троцкий на многие десятилетия задержал выход в свет повести М. Пришвина «Мирская чаша», считая, что с политической точки зрения она «сплошь контрреволюционна», но он же добивался отмены запрета на издание повести Б. Пильняка «Иван да Марья». Сталин питал непонятную с общепринятой «пролетарской» точки зрения слабость к пьесе М. Булгакова «Дни Турбиных», хотя «Собачье сердце» и «Белая гвардия» были запрещены. В 1926 г. у подписчиков отбирали экземпляры «Нового мира» с опубликованной в ней повестью Б. Пильняка «Свет непогашенной луны», но пять-десять лет спустя даже сам факт появления в печати подобного произведения был уже немыслим. Роман В. Вересаева «В тупике», раскрывающий правду не только о белом, но главным образом о красном терроре, напечатали с разрешения верховной власти, и до конца 1920-х гг. он выдержал восемь изданий, только позже его запретили и изъяли из библиотек. Все статьи расстрелянного большевиками Н. Гумилева были собраны в отдельную книгу «Письма о русской поэзии» (Пг., 1923) – факт, также невозможный в 1930-е гг. К тому же примеры цензурных запретов в 1920-е гг. (при всем том, что в 1922 было создано главное управление по делам печати) по своим масштабам вряд ли выходили за рамки того, что происходило в 1910-е гг.: тогда не только «Облако в штанах» В. Маяковского вышло «перистым», потому что «цензура в него

дула», но и посмертное издание произведений Л.Н. Толстого подверглось цензурированию, были запрещены пьеса Блока «Незнакомка» и отдельные его стихи.

Цензурные запреты в 1920-е гг. еще не исключали полемики и возможностей ведения дискуссий. Большинство писателей составляли оппозицию новому режиму. Были, конечно, известны исключения (свидетельствующие, кстати, об очень важных сдвигах в культурной парадигме): В. Брюсов, А. Блок, В. Маяковский, С. Есенин, Н. Клюев, отчасти А. Белый, первое время – В. Ходасевич, но считать всю русскую поэзию пробольшевистской было нельзя. По свидетельству ЧК 70% петроградской интеллигенции «стояло одной ногой в стане врага» и не помышляло о сотрудничестве, стараясь жить, по выражению В. Шкловского, «мимо большевиков». В Москве на заседании «Среды» в декабре 1917 г. из кружка буквально был изгнан А. Серафимович за сотрудничество в большевистской газете «Известия». Октябрьский штурм Зимнего воспринимался многими как кровавая и страшная альтернатива подлинной революции – Февральской: *«Народ, безумствуя, убил свободу, и даже не убил – засек кнутом?»* – писала Зинаида Гиппиус, сопровождая стихи пророчеством: *«И скоро в старый хлев ты будешь загнан палкой, Народ, не уважающий святынь!»*

Борьба писателей за свободу слова была неотрывна от протеста против террора в целом. Даже М. Горький, признанный «буревестник» революции, певец класса, во имя которого она якобы совершалась, открыто выразил свое отношение к революционному террору. Его «Несвоевременные мысли» можно сопоставить с «Окаянными днями» И. Бунина, с «Письмами Луначарскому» В. Короленко. В дневнике К. Чуковского зафиксировано: «Ругают большевиков все – особенно большевик Горький». Осознав свое бессилие перед террором Зиновьева, Горький, по настоянию В.И. Ленина, в 1922 г. уехал за границу.

Первая волна русской эмиграции набирала силу, раскол русской интеллигенции и русской литературы становился трагической реальностью. И все же в 1926 г. Святополк-Мирский еще рассматривал обе ветви литературы как единую: «Мы не щепки в бурю, а клетки одного организма». В первой половине 1920-х гг. еще не было железного занавеса, который надолго разделил русскую литературу на два изолированных потока, продолжался плодотворный период сотрудничества писателей, оставшихся в России и эмигрировавших из нее, не прерывалось личное общение. Пик эпистолярия Цветаевой и Пастернака пришелся на 1926 г. Книги писателей-эмигрантов печатались в России; в числе последних, вышедших в СССР, была «Митина любовь» И. Бунина, изданная в Ленинграде в 1926 г., а советские авторы печатались за рубежом, прежде всего в Берлине, где обосновались известные дореволюционные издательства Гржебина и «Петрополис». Статьи В. Маяковского, Б. Пильняка, И. Эренбурга

печатались в берлинском журнале «Новая русская книга», ибо создатели журнала видели в нем «мост, соединяющий русскую и зарубежную печать». Между эмигрантскими писателями и советскими, приезжавшими в Берлин, не во всех случаях можно было провести строгую грань.

Единство литературного развития в метрополии и за рубежом подтверждается состоянием литературной критики. Эмигрантская критика проявляла естественный интерес к произведениям, выходившим в России, а советские журналы, особенно «Печать и революция», подробно освещали литературную жизнь русского зарубежья. В 1920-е гг. и по ту сторону границы давались оценки – в том числе и положительные – многим произведениям советской литературы, а колоритная фигура князя Д. Святополка-Мирского, вернувшегося в СССР в 1932 г. и расплатившегося за это жизнью, олицетворяет собой своеобразное единение этих двух потоков русской критической мысли. Только в 1930-е гг. критика стала проводником литературного террора, средством ликвидации инакомыслия и, как было справедливо замечено, лучшие критики 1920-х гг. А. Воронский и В. Полонский не стали критиками 1930-х. Переходя к дискуссии с заранее заданным решением[9], она фактически слилась с цензурой[10]. Именно тогда началась эпоха литературного террора: если раньше, говоря словами В. Ходасевича, цензура и критика преследовали лишь вредное, то теперь вредным объявлялось бесполезное для властей. Запреты дополнялись (это было самое страшное) подробнейшими указаниями, что и как должен писать подцензурный автор. Такая ситуация прежде всего сказалась на судьбе сатиры, достигшей заметных успехов в 1920-е гг. (Зощенко, Ильф и Петров, Платонов, Маяковский).

При характеристике русской литературы 1920-х гг., органически связанной с предшествующими десятилетиями, надо учесть и то, что в период НЭПа – с 1921 г. возродились частные издательства, которые просуществовали до 1931 г. Именно в этот год изменилась издательская модель, изменилось законодательство, а до этого положение дел было более или менее сносным. Как бы ни свирепствовали цензура и рапповская критика, у писателей, пока работали частные издательства, оставалась возможность материальной независимости. Тенденции жесткого контроля власти над литературой *в полной мере* сказались на творчестве писателей только в 1930-е гг., позволяя выделить первую треть XX в. как целостный период литературного развития.

Итак, мы предлагаем следующую периодизацию русской литературы первой половины XX в.

1. Литература первой трети XX в.

---

[9] Кормилов С.И., Скороспелова Е.Б. Литературная критика в России XX века (после 1917 года). – М., 1996. – С. 10–14.

[10] См.: Блюм А.В. Советская цензура в эпоху тотального террора. 1929–1953. – СПб., 2000. – С. 195.

На рубеже веков, начиная с 1890-х гг., в русской литературе формируется новый тип художественного сознания – модернизм. Наряду с традиционным реализмом возникают новые литературные течения – символизм, акмеизм, футуризм, «пролетарская литература», впоследствии получившая название литературы социалистического реализма, и др. Определение «эпоха модернизма» подразумевает указанное многообразие художественных тенденций и течений. Взаимодействуя между собой, они оказывали влияние на традиционные формы искусства (реализм начала века нередко называют неореализмом).

Трудно переоценить значение этого периода в истории отечественной литературы, давшего блестящие созвездия писательских имен. Для многих писателей-классиков это был период, в котором определился их творческий путь (Горький, Бунин, Белый, Цветаева, Пастернак, Ахматова и мн. др.), а в ряде случаев и завершился (у Андреева, Гумилева, Блока, Есенина, Маяковского). Новая генерация писателей, пришедшая в литературу в 1920-е гг., впитала плодотворный дух художественного плюрализма и, несмотря на унифицирующее воздействие идеологии победившего большевизма, представлена многими яркими творческими индивидуальностями (М. Булгаков, А. Платонов, М. Шолохов, А. Фадеев, К. Паустовский, М. Зощенко, Л. Леонов, А. Фадеев и др.). Почти до конца периода сохранялись живые творческие связи с писателями русского зарубежья (И. Шмелев, Б. Зайцев, И. Сургучев); русская литература обогатилась новыми именами (В. Набоков, Г. Газданов, М. Алданов и многие другие), также во многом определившими художественные открытия первой трети XX в.

2. Литература 1930 –1940-х гг.

В условиях господства тоталитарного режима установилось безраздельное царство нормативной «эстетики» социалистического реализма. Это была пора жесточайшей цензуры и травли инакомыслящих на государственном уровне, пора писательских покаяний, откровенной политической конъюнктуры и массовых репрессий. В сталинских застенках погибли П. Васильев, Н. Клюев, С. Клычков, И. Бабель, О. Мандельштам, И. Катаев и многие-многие другие.

В этот период продолжали творить крупные писатели дооктябрьской России – А. Толстой, М. Пришвин, А. Ахматова, Б. Пастернак – и сформировавшиеся в 1920-е гг. – М. Булгаков, А. Платонов, М. Зощенко, Л. Леонов, М. Шолохов, А. Фадеев. Однако ликвидация художественного плюрализма, образование подконтрольного ЦК партии Союза советских писателей (1934) пагубно сказались на творческой судьбе и некоторых писателей, успешно дебютировавших в 1920-е гг. (Э. Багрицкий, Ю. Олеша, Н. Тихонов) и особенно на судьбе дебютантов 1930-х гг. Даже учитывая, что именно это поколение понесло в годы войны невосполнимую утрату потенциальных художественных открытий, единственность состоявшейся, по

большому счету творческой судьбы А. Твардовского, свидетельствует о трагизме ситуации как в литературе, так и в обществе в целом.

В рамках периода идейно значимы героико-трагические годы Великой Отечественной войны 1941–1945 гг., давшие блестящую публицистику, фронтовую новеллу (А. Толстой, Л. Соболев и др.), поэзию А. Твардовского, О. Берггольц, М. Исаковского, первые опыты военной прозы, пьесы Л. Леонова, Е. Шварца и др.

Трагизм литературной ситуации, сложившейся в 1930-е гг., усугубило первое послевоенная действительность (Постановление ЦК ВКП(б) 1946–1948 гг. о литературе и искусстве, травля Ахматовой и Зощенко). Несмотря на отдельные удачи послевоенной литературы (В. Некрасов, В. Панова), кризисное состояние литературы социалистического реализма не могли скрыть десятки Сталинских премий в области литературы и искусства.

«Серебряный век» – метафора или реальность?

С проблемой периодизации связан и вопрос о корректности определения *серебряный век*, получившего широкое распространение в постсоветский период. Первоначально он связывался только с поэзией, а в дальнейшем стал синонимом русской литературы XX в. дооктябрьского периода. В своей вузовской практике автор этих строк всегда подчеркивал, что понятие серебряный век – не хронологическое, а оценочное, ибо трудно согласиться, например, с тем, что в сборник «Сонет серебряного века» (М., 1999) включены сонеты Д. Бедного, что в обзорных статьях по данной проблематике значилось имя Маяковского, разрушающего традиционные для этого «века» поэтические каноны. Определение *поэзия Серебряного века*, на наш взгляд, может быть соотнесено лишь с произведениями символизма, акмеизма, эгофутуриста И. Северянина или реалиста И. Бунина, то есть *выборочно*, в том эмоциональном ключе, который использовал Горький, говоря о таланте Бунина, «прекрасном, как матовое серебро». Тем не менее даже в «Энциклопедии для детей» (М., 2000) серебряный век определяется как «период расцвета русской литературы в начале XX века», хотя в конкретной статье «Что такое литература серебряного века?» он в основном соотнесен только с символизмом.

Еще более безоглядным было употребление этого понятия за рубежом: в кругу русской эмиграции и зарубежных русистов оно стало популярным с конца 1950-х гг., и даже том известной «Истории русской литературы» (1995) под ред. Жоржа Нива, Витторио Страды и др., написанный еще в 1980-е гг., назывался «Серебряный век», хотя содержит главы не только о модернистах, но и о А. Чехове, Л. Андрееве, И. Бунине, Н. Евреинове, В. Хлебникове, А. Крученых, группе «Сатирикон», о религиозных философах и критиках этого

периода. Известен и ряд отечественных изданий[11]. Появление термина связывали с именами то Н. Оцупа, то, как в упомянутой энциклопедии, с именем другого эмигранта – К. Маковского, издателя дореволюционного русского журнала «Аполлон». И вот в 1997 г. за рубежом вышла книга (далеко не единственная по этой теме) Омри Ронена «Серебряный век как умысел и вымысел», вскоре переведенная на русский язык. Ее появление стимулировало и отечественную мысль[12].

В критике отмечалось, что О. Ронен впервые провел исчерпывающее исследование истории понятия *серебряный век* и подверг критическому анализу все представления о нем, укоренившиеся за рубежом и в России. Он дал резкую критику вышедшей в парижских «Числах» статьи Н. Оцупа «Серебряный век» (1933), ставшей прецедентом употребления данного термина как синонима русской дооктябрьской литературы. Эстафету от Оцупа принял В. Вейдле в эссе «Три России» (1937), затем С. Маковский в уже упомянутых воспоминаниях.

Между тем, как показало скрупулезное исследование Ронена, первая градация: «Пушкин – золото, символизм – серебро» принадлежала футуристу Глебу Мареву и относится к 1913 г., а в строго литературоведческом плане вопрос о серебряном веке касается не только русской литературы XX в., но прежде всего – предшествующего. Указанное понятие входило в критический словарь 1890-х гг. и относилось в основном к «эпохе Фета» – к Фету, Майкову, Щербину, Мею, Полонскому, А. Толстому, А. Плещееву. Владимир Соловьев, разбирая поэзию К. Случевского, пользовался им без каких-либо оговорок и уточнений. В. Розанов расширил объем понятия, включая в него прозу Тургенева, Гончарова.

Русская критическая мысль 1920-х гг. (В. Пяст, Иванов-Разумник) к Серебряному веку относила прозу «серапионов», Эренбурга, последователей Гумилева. Среди тех, кто выступал против расширительного истолкования понятия применительно к характеристике русской литературы начала XX в., были профессора-эмигранты Г. Струве и Р. Якобсон; не употреблял его и известный критик Святополк-Мирский (он говорил о «втором золотом» веке в русской литературе).

Современный читатель, привычно пользующийся определением *серебряный век*, не замечает в нем выявленных Роненом сложных оттенков смысла, а имеет в виду высшую степень художественных достижений литературы начала XX в., не столько траекторию реальной эволюции литературы, сколько мифологическую ее проекцию (Г. Рылькова), средоточие культурной памяти об этой эволюции, распространившуюся на

[11] Серебряный век русской поэзии. – М., 1994; Серебряный век в России. – М., 1993; Воспоминания о серебряном веке – М., 1993; Эткинд А. Содом и Психея. Очерки интеллектуальной истории серебряного века. – М., 1996 и др.

[12] См. дискуссию: Новое литературное обозрение. – 2000. – № 46.– С. 231–254.

первую треть XX в.[13] В.А. Келдыш, напоминая, что литературоведческие термины часто очень условны, принимают в себя самые разные смыслы, связывает с этим понятием не только знак качества, но и особую целостность литературы конца XIX – начала XX в., которая понимается им как сосуществование систем, открытых чужому опыту («граница не на замке»), но и не настолько открытых, чтобы было возможно размыть их оппозицию друг другу, а также те черты общности, которые образуют фундамент литературной эпохи: «Мы не проецируем их на вообще все, что было в литературе этого времени, а лишь на то, что определяло лицо процесса»[14]. Понятие «Серебряный век» может считаться литературоведческим термином, но вряд ли нужно придавать ему излишне категорическое значение, стремиться к его логическому обоснованию. Понимать его следует не более чем метафору, осознавая всю его условность, в чем нас окончательно убедила книга Омри Ронена.

Поиски новой философской парадигмы

На рубеже XIX–XX столетий произошла смена парадигм во всех областях знаний: теория относительности, открытие делимости атома, идея преодоления земного притяжения. Осознание человечеством своей связи с космосом подвергло радикальному пересмотру взгляд на человека лишь как на феномен земного существования. Понимание его как существа космического оказало влияние на художественную концепцию личности. Устремленность от истории к космосу подняла на новую высоту проблему общечеловеческого. Это предопределило отход от философии позитивизма, начались поиски новой мифологии, отражающей параметры мышления человека XX в. От искусства ждали прорыва в ноуменальные миры[15] с помощью поэтического слова. Социальные, философские и художественные искания начала века шли фактически в одном русле.

Значительное место в духовной жизни России рубежа веков занимает богоискательство – широкое неохристианское философско-религиозное течение в среде либеральной интеллигенции. Не удовлетворенные догматами официальной церкви, русские философы, начиная с Владимира Соловьева, стремились к примирению религиозного сознания и разума, к глубокой теоретической разработке вопросов теологии, к изменению и совершенствованию жизни на основах обновленного христианства. В лице Д. Мережковского, которого интересовало осмысление мировой истории как

---

[13] Так, В. Николаенко утверждает, что художественные тенденции Серебряного века доминируют до конца 1920-х гг. и говорит, что разрыва между серебряным веком и советской литературой до 1930 г. не было (Новое литературное обозрение. – 2000. – № 45–46. – С. 245).

[14] Русская литература рубежа веков (1890 – начало 1920-х гг.). В 2 кн. Кн. 1. – М., 2000. – С. 29.

[15] Интересно, что тяготение к мирам иным, подтверждая цикличность развития, возобновилось и на рубеже XX–XXI столетий. По мнению доктора медицинских наук, профессора Э. Мулдашева, «фантом человека», то есть энергетическая копия его тела, должен состоять из вещества параллельного мира, которое невидимо для нас – трехмерных людей. Через фантом человек… соединен с параллельным миром» (Аргументы и факты. – 2002. – №15. – С. 17).

противоборства божественного и дьявольского, русский модернизм переосмыслил церковно-догматические и позитивистские представления о месте и назначении человека в мире, заменяя их идеями нового религиозного сознания.

Интенсивная тяга к переустройству социальной жизни на новых началах отражалась в борьбе идеологий. Социально-философскими ориентирами начала века становятся Карл Маркс, Фридрих Ницше и, в определенной мере, Зигмунд Фрейд.

Первый том «Капитала» Маркса (1818–1883) был переведен в России в 1872 г. и привлек убедительностью экономических выкладок. Идея борьбы классов, которая якобы в силу исторической необходимости приведет путем революции к социальной справедливости, к бесклассовому обществу как подлинной истории человечества, падала на благоприятную почву, подготовленную другими социалистическими утопиями. Марксизм как идеология оказал влияние на таких писателей, как В. Вересаев, и особенно на пролетарскую литературу (М. Горький, А. Серафимович, Д. Бедный и др.). Искус марксизма прошли многие выдающиеся умы эпохи, даже если потом они, как некоторые религиозные философы, признавали свои заблуждения. (Так, Н. Бердяев, в свое время сосланный за причастность к марксизму, подчеркивал, что и тогда он верил в существование истинных смыслов, независимых от социальной среды.) Для какой-то части интеллигенции марксизм стал программой построения новой государственности. Семена учения, попав на почву мифологического сознания русского крестьянства, питаемого народными утопиями и идеями царства Божьего на земле, давали химерические плоды, что великолепно показано в романе А. Платонова «Чевенгур». Принудительно внедряемая советской властью марксистская идеология широко известна в России и по сей день, хотя и в достаточно догматизированной форме.

Основным в русском ренессансе начала века, по словам Н. Бердяева, было влияние Ф. Ницше (1844–1900). Главным стимулом существования Ницше считал волю к власти – тягу к самоутверждению, подчинение чужой воли своей. Идея сверхчеловека влекла за собой отрицание общепринятой морали вплоть до ошеломляющего тезиса «Бог умер». Ницше воспринимался как пророк крушения традиционных ценностей и утраты прежних авторитетов, а при советской власти был запрещен как вдохновитель немецкого фашизма (но это напоминает ситуацию Древнего Востока, когда казнили гонца, принесшего дурную весть). Рецепция Ницше в России начала века оказалась столь многогранной, что воздействовала на людей самых разных идейных убеждений[16], побуждала к полемике. Как диалог с Ницше воспринимался философский трактат «Оправдание добра» В. Соловьева, который видел «ложь и правду этой удивительной доктрины». Вяч. Иванов

[16] Данилевский Р.Ю. К истории восприятия Ф. Ницше в России // Русская литература. – 1998. – №4. – С. 232–239.

уже в 1904 г. писал о Ницше как о «властителе наших дум»: людей искусства привлекали выделенные немецким философом два начала бытия и культуры – *дионисийское*, понимаемое как торжество всякого рода страстей и темных, иногда извращенных инстинктов, как царство хаоса, и *аполлоническое* (гармоничное). Но и он отрицал основной тезис Ницше. Его этике самообожествления человека Иванов противопоставил идею «христиански понятой этической незавершимости человека»[17].

Идея сильной личности питала горьковский романтизм. Она прослеживается и в прозе Куприна – в «Поединке» (образ индивидуалиста Назанского), в рассказах о рисковых людях со «здоровым телом» («Листригоны», «Люди-птицы», «Штатс-капитан Рыбников») и т.д. Не будем однако забывать, что русское ницшеанство имело и отечественные корни. Они – не только в традиционном обращении писателей к деклассированному типу личности, свободной от условностей и общепринятой морали (Ницше свидетельствовал о влиянии на него героев «Записок из мертвого дома» Достоевского), но и в теоретической концепции героя и толпы у народников. (Отсюда пристальный интерес народнического критика Н. Михайловского и к Ницше, и к ницшеанским мотивам раннего Горького). Характерно, что у марксистов-ленинцев не было отсылок к Ницше, тем не менее о ницшеанстве Ленина говорили многие, что опять-таки подчеркивает народнические истоки русского ницшеанства. Полемизируя с народниками по вопросу – быть или не быть капитализму в России, Ленин в своей сильной и централизованной партии воплотил принципы Ткачева и Нечаева, руководствовавшихся идеей «цель оправдывает средства». Это, по-видимому, хорошо понял Горький сразу после Октября: «Владимир Ленин вводит социалистический строй по методу Нечаева» и дополнял сказанное отсылкой к «Бесам» Достоевского. Позднейший большевизм тоже позаимствовал у Ницше куда больше, чем у Маркса.

Определенное воздействие на философскую мысль оказал создатель психоанализа австрийский врач-психиатр З. Фрейд (1856–1939) и его идеи о доминирующей роли бессознательного в жизни человека, о бессознательных процессах, мотивациях и влечениях – в основном сексуального характера. Согласно Фрейду, культура с ее идеалами, нормами и требованиями подавляет желание бессознательного и строится на сублимации. Под последней понимается перемещение стимулов внутренней природной энергии (сексуальной, биологической) от непосредственного назначения на цели социального, морального или эстетического порядка. Фрейд писал: «Сексуальные впечатления участвуют в создании высших культурных, художественных и социальных ценностей человеческого духа, и их вклад нельзя недооценивать»[18]. В России к 1914 г., говоря словами самого Фрейда,

[17] Магомедова Д., Тамарченко Н. Проблема границ искусства и жизни у Вяч. Иванова и Ницше // Диалог культур – культура диалога. Сб. научных статей. – М., 2002. – С. 66.
[18] Фрейд З. Введение в психоанализ. – М., 1991. – С. 12.

психоанализ был «известен и распространен», хотя и встречал сопротивление со стороны тех, кто осуждал Фрейда в основном за пансексуализм, противостоящий русскому Эросу. Примерами полемики может служить факт раскола литературного символистского движения на сторонников как рационалистического психоанализа, так и мистической антропософии, которую исповедовал А. Белый. В целом фрейдизм углублял модернистскую концепцию личности, способствовал вторжению в сферу подсознания автора и героя. Не случайно Н. Бердяев видел в психоанализе «бесстыдство современной эпохи», но также и обогащение знаний о человеке («Смысл творчества»). Как говорят о ницшеанстве до Ницше, так, очевидно, можно говорить о параллельном фрейдизму пути исканий В. Розанова, Вяч. Иванова, А. Белого[19] (антифрейдистски настроенный А. Белый трактовал подсознание как кипящий котел разрушительных по преимуществу страстей).

В дальнейшем в рамках неофрейдизма выстроились концепция коллективного бессознательного и теория архетипов: «Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству» К. Юнга и др. его работы, которые современным литературоведением ретроспективно связываются с художественным творчеством начала XX в. Проблема бессознательного в жизни и искусстве активно обсуждалась в 1920-е гг. и наложила отпечаток на популярную среди пролетарских писателей теорию «живого человека». Много внимания в этот период уделялось и самому Фрейду, его трудам и методике психоанализа. Литературоведение пополнилось широко известными, но не пережившими своего времени трудами психоаналитика И. Ермакова – «Очерки по психологии творчества А.С. Пушкина» (М.–Пг., 1923) и «Очерки по психоанализу Н.В. Гоголя» (М.–Пг., 1924).

На развитие литературы начала века оказал большое влияние и русский космизм (Н. Федоров, К. Циолковский, А. Чижевский, В. Вернадский). Эта линия естественно-научной и философской отечественной мысли[20] выдвинула идею «активной эволюции» как нового сознательного этапа развития мира, когда человечество, руководимое разумом и нравственным чувством, воздействует на эволюцию. Отсюда интерес не только к биосфере, но и «ноосфере» (Вернадский).

Переломная эпоха рождала также пристальный интерес культурной элиты к ересям, к оккультизму[21]. Все указанные тенденции религиозного и философского осмысления мира, оккультизм, сектантство нередко

---

[19] Подробно см.: Эткинд А. Эрос невозможного. История психоанализа в России. – М., 1994. Определение «эрос невозможного» принадлежит Вяч. Иванову.

[20] См.: Семенова С.Г. Николай Федоров. Творчество жизни. – М.,1990; Елистратов В. Русский космизм и русский космос // Дружба народов. – 1994. – № 6. – С. 186–194.

[21] Богомолов Н.А. Русская литература начала XX века и оккультизм. Исследования и материалы. – М., 1999; Эткинд А. Хлыст: секты, литература и революция. – М., 1998; Есаулов И.А. Мистика в русской литературе советского периода (Блок, Горький, Есенин, Пастернак). – Тверь, 2002.

пересекались, причем самым причудливым образом, заставляя вспомнить горьковское определение «суматоха эпохи».

Очевидными были и сохранившиеся в народной жизни языческие корни: «Русский крестьянин, наиболее полно и искренне исповедующий сейчас православие, верит в Бога, церковь и таинства, но одновременно с этим он твердо верит в лешего, шишигу, сарайника, заговоры и т.д., и это последнее – такой же непременный элемент его веры, его поведения и мировоззрения, как и первое» [22].

Еще одна особенность эпохи заключалось в вольном или невольном подчинении человека какой-то одной господствующей в обществе идеологии. Трагические последствия этого предвидели религиозные философы, авторы сборника «Вехи» (1909), выступившие против революционного диктата над личностью. В статье – «Философская истина и интеллигентская правда» – Н. Бердяев писал, что любовь к уравнительной справедливости, к общественному добру, к народному благу уничтожила интерес к истине. Так была обозначена новая антиномия – между «Я – в мире» и «Я – в истине», за что, наряду с другими авторами – С. Булгаковым, М. Гершензоном, А. Изгоевым, Б. Кистяковским, П. Струве, С. Франком (возникает ассоциация: «Семеро против Фив») – Бердяев был подвергнут резкой критике не только большевиками, но и различными кругами либеральной интеллигенции[23]. В «Вехах» прозвучала мысль об опасности революционных призывов в стране, где не сложились нормы гражданского общества, и состояние первобытного хаоса могло уничтожить (и уничтожило) те элементы европеизации, что сложились к началу XX в.

Та же мысль о насилии идеологии над личностью прослеживается и в сборнике «Из глубины» (1918). Запрещенный цензурой он лежал на складе до 1921 г., когда типографские рабочие самовольно пустили его в продажу. Сборник сразу был изъят из обращения (и в 1922 г. по распоряжению Ленина «философский пароход» вывез из России цвет русской философской мысли). Авторы сборника констатировали, что угроза свободному выбору обрела зловещие формы. В программной статье «Духи русской революции» Н. Бердяев писал: «С Россией произошла страшная катастрофа. Она ниспала в темную бездну». Духи русской революции, по Бердяеву, – это «бесы» Достоевского, а душа русского человека – благоприятная почва для антихристовых соблазнов. «Почитайте революционные газеты, прислушайтесь к революционным речам, – продолжал Н. Бердяев, – и вы получите подтверждение слов Петра Верховенского» (речь идет о фразе: «Самая главная сила – цемент всесвязующий, – это стыд собственного мнения», – Л.Е.).

Невиданный расцвет философской культуры на рубеже XIX и XX столетий нередко называют русским Ренессансом (Возрождением), хотя это

[22] Ельчанинов А., Флоренский П. Православие // История религии. – М., 1909. – С. 171.
[23] Полемика вокруг «Вех» воспроизведена: Вопросы литературы. – 1994. – Вып. 4–5.

касалось лишь небольшой в масштабе страны прослойки интеллигенции. Как признавал Н. Бердяев, русские люди того времени жили в разных веках, и культурный Ренессанс не имел сколько-нибудь широкого социального звучания[24]. Но он оказал большое влияние на художественную культуру. «Утверждение новой системы ценностей приобретало все более глобальный характер и постепенно меняло и обновляло все стороны литературной жизни и быта; в результате изменился даже господствующий тип литератора»[25].

Проблемы мифотворчества[*]

Характерной чертой европейской культурной памяти XX в. явилась «общая актуализация всех форм архаического искусства» (Ю. Лотман). Это привело к формированию новых типов художественного моделирования мира, которые вобрали в себя также весь опыт предшествующей философской и художественной мысли, соединяющей человека с космосом, с природой, культурной метаисторией. В этот период разграничиваются непознанное и непознаваемое и культивируется интерес к мифу как к феномену, недоступному для рационалистического знания. Стремясь вернуться к исходному, еще не расчлененному концепциями состоянию мира, культура в ситуации модернизма становится на путь нового мифотворчества, которое захватывает и социально-политическую сферу, ибо, говоря словами Ф. Ницше, лишь обновленный мифами горизонт замыкает культурное движение и искусство в некоторое законченное целое[26].

Это закономерно влекло за собой придание новых смыслов древним мифам, возрождение интереса к бессознательным творческим возможностям человеческого духа, выход за социально-исторические и пространственно-временные рамки. Черты нового мифологического мышления, составлявшие одну из основ экзистенциального типа культуры, вписывались в напряженные поиски новых парадигм бытия, что отразилось в различных философских учениях – от Ницше, Хайдеггера до Бердяева, Шестова, Флоренского и других представителей русской ветви экзистенциализма. Это вело к двойному проявлению мифомышления. С одной стороны, оно тяготеет к некой абстракции, вневременности, безличности, с другой – к утверждению творческой субъективации мира, интимно-личностному отражению вечных основ бытия. Взаимоотталкивание и одновременно взаимопритяжение этих двух тенденций определяло сущность поэтической картины мира в русской литературе первой трети XX в. Мысль о том, что первобытный миф имеет лишь одно содержание – космогонию, неразрывно связанную с эсхатологией, может быть справедливой и в процессе анализа неомифологизма с его

[24] Бердяев Н. Самопознание (Опыт философской автобиографии). – М., 1990. – С. 138.
[25] Теория литературы. Т. 4. – М., 2001. – С. 77.
[*] Изложено по книге: Осипова Н.О. Творчество М.И. Цветаевой в контексте культурной мифологии Серебряного века. – Киров, 2000.
[26] Ницше Ф. Сочинения. В 2 т. Т.1 – М., 1990. – С. 149.

космоцентризмом, обостренным ощущением иррациональных основ бытия, осознанием антиномичности всех вещей.

Поэтическая традиция, возвращаясь к мифологическому космизму, формировала космологическое мироощущение с его пониманием человека как части космоса. В поисках смысла человек выходит за социально-исторические и пространственно-временные границы познания, стремясь приобщиться к первоосновам бытия, воплощающим единство человека и космоса. Являясь мощным архетипом, космическое видение мира в единстве человека и вселенной составляет некий *метакод* культуры, то есть ««систему символов», отражающую единство человека и космоса, общую для всех времен и во всех существовавших ареалах культуры»[27]. Многочисленные культурные модели, восходящие к теории «вечного возвращения» Ф. Ницше, переносили в современность древние архетипы и символы, сюжетные и исторические схемы. Процесс ремифологизации, восходящий к идее циклического мифа, своеобразно компенсировал потерю ценностной ориентации в момент трагического хаоса порубежья, приводил к новому осмыслению метафор прошлых эпох. Поэтому в единой культурной парадигме оказывается и глубокая архаика, и античный миф, и идеи христианства, и новейшие естественно-научные и философские дефиниции. В центре внимания оказывается, говоря словами Т. Манна, человеческая душа, которая, ощущая свою близость к стихийным, иррациональным и демоническим силам жизни, противопоставляет чисто рассудочному миропониманию жизни свое более глубокое познание бытия. На самых разных уровнях этот тезис может быть отнесен и к истокам мифомышления писателей, принадлежащих к различным направлениям и школам.

В современном литературоведении различают мифологизм как художественный прием и как мироощущение; как неявные ориентации на мифологические модели, часто бессознательные, так и осознанное создание «текстов-мифов». Но независимо от источников и способов трансформации мифологических компонентов в художественную сферу они выполняют важнейшие функции: служат постижению тайн мироздания; отражают авторское отношение к изображаемым явлениям или характерам. Ориентация писателей на сюжетно-образную систему архаического мифа обусловлена представлением о его высокой художественной и национально-культурной ценности. Большую роль играла и установка на создание собственного текста-мифа. Различные формы включения мифологического комплекса в литературу, различные функции архаико-мифологических элементов в художественном тексте – все это обусловливает необходимость дифференцированного изучения мифологической ориентации литературы первой трети XX в. на разных ее этапах.

[27] Кедров К.А. Поэтический космос. – М., 1989. – С. 284.

В широком смысле мифопоэтическое мышление всегда присутствует в искусстве (многочисленные описания природы, стихий, неосознанных движений души, ситуаций рождения и смерти, выразительных олицетворений, восходящих к антропоморфизму моделей космоса и явлений природы), но у художников с ярким мифопоэтическим комплексом (А. Блок, А. Белый, М. Цветаева, Б. Пастернак) семантическое единство произведений обусловлено введением в художественный текст образов и понятий, особо нагруженных смыслом, которые приобретают характер мифологем, соотносятся с устойчивым кругом значений в культуре или с архетипической картиной мира. В литературном произведении древняя мифологическая основа предстает в трансформированном виде, ее архетипические элементы меняются, усложняются в соответствии с религиозными и научными представлениями эпохи. Авторские мифы отличаются как типологической общностью, так и оригинальностью мифопоэтической картины мира, в них отраженной, и принципами построения этой картины (отсюда важность интертекстуального анализа).

Мифологические модели и структуры, проникающие в русское философско-эстетическое сознание и художественное творчество на рубеже XIX–XX вв., стали «универсальным ключом, шифром для разгадки глубинной сущности всего происходящего в истории, современности и искусстве»[28]. Достижения отечественных ученых-мифологов создали научную основу для осмысления мифологических корней русской культуры не только религиозными философами начала XX в. (Вл. Соловьев, С. Булгаков, П. Флоренский, Н. Бердяев и др.), но и писателями, включавшими миф в художественную систему своих произведений. Языческие верования становились предметом как теоретической рефлексии (яркий пример – статья А. Блока «Поэзия заговоров и заклинаний»), так и художественных поисков писателей разных направлений (А. Блок, Вяч. Иванов, В. Маяковский, С. Есенин, Б. Пастернак, В. Хлебников). Это и дало в свое время повод Д.Е. Максимову и С.С. Аверинцеву говорить о «мифопоэтическом комплексе» лирики ряда поэтов XX в. Методология исследования этого глубинного пласта в творчестве разных поэтов и прозаиков раскрывается в работах З. Минц о неомифологизме символистов, Д. Максимова и И. Приходько о Блоке, О. Ревзиной, Н. Осиповой о М. Цветаевой, В. Баевского о Б. Пастернаке, А. Минаковой о М. Шолохове, В. Яблокова о М. Булгакове, Т. Цивьян об А. Ахматовой и т.д.).

Спектр мифологем интенсивно расширялся, пополнялся как современными мифологемами (*вокзал*), так и старыми, но переосмысленными в свете глобальных событий истории: *мировой пожар, заря свободы, заря новой жизни, ветер, метель и т.д*. Критикой уже

[28] Минц З.Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // Блоковский сборник. – Тарту, 1979. – С. 83.

отмечалось, что источником новых революционных мифологем оставалась Библия. Отождествление русской революции с Новым Заветом, столь заметное у Горького в 1905–1906 гг., при наступившей после Февральской революции эйфории, стало в поэзии общим местом («Инония» Есенина, «Христос воскрес» Белого). Не только «Двенадцать» Блока, «Мистерия-Буфф» Маяковского и т.д., но и пролетарская поэзия создавались на основе этой образности, которая сохранилась и в послеоктябрьской литературе.

Модернизм как новый тип художественного сознания. Модернизм и авангард

Новизне мироощущения был созвучен и новый тип художественного сознания – модернизм. Этим понятием обозначались новые явления в искусстве и литературе в конце XIX – начале XX в. В течение долгого времени литература модернизма характеризовалась лишь негативно, как «искусство буржуазного упадка», и *противопоставлялась* классике XIX в. В наши дни, наконец, возможна ее объективная характеристика и выявление в ней классических традиций. Институт мировой литературы издал ценный труд «Связь времен: проблемы преемственности в русской литературе конца XIX – начала XX в.» (1992) под ред. В.А. Келдыша, который возродил интерес к этому аспекту литературоведения; его основные темы: Пушкин и Достоевский в художественном сознании порубежной эпохи, литературная преемственность в творчестве Л. Андреева, впечатления русской литературы в лирике и критике И. Анненского, русская поэтическая традиция и футуризм.

Таким образом, модернизм ныне трактуется как закономерный итог литературного развития, как новый тип художественного сознания. В рамках модернизма сформировались такие художественные течения, как символизм, акмеизм, футуризм, ставшие рядом с реализмом, который в свою очередь обнаружил яркие возможности к обновлению. Творческая платформа и практика новых течений, отчасти уже знакомая студентам из школьной программы, будет изложена в следующей главе, а пока рассмотрим их «родовую» черту как течений модернистских.

Новому типу художественного сознания соответствовала и новая картина мира. Что представляет собой художественная картина мира? Это понятие в литературоведении употребляется редко, лишь на выходе к общеэстетическим проблемам, при характеристике художественных направлений, течений. В конкретном анализе обычно используются понятия «художественный мир писателя», «мир произведения». Художественный мир писателя – это его целостная картина мира, соответствующая творческой индивидуальности художника. Художественная картина мира – это совокупное видение мира писателями, это образ действительности как целого, хотя это целое складывается подчас мозаично, а в литературе с помощью перипетий сюжета и системы персонажей, раскрывающей связь

человека с миром. Основные этапы становления художественной картины мира следующие:

1) классическая картина мира – от античности до золотого века русской литературы включительно;

2) неклассическая – эпохи модернизма и постмодернизма[29].

(Поскольку русская литература XIX века, давшая вершины художественной *классической* картины мира, относится к литературам новым, период становления и развития *неклассической* картины мира можно назвать уже не новой, а новейшей литературой.)

Слом классической картины мира на рубеже XIX–XX вв. породил кризисные настроения, позволяющие преодолеть застой. Русский модернизм и прежде всего символизм выступал в единстве с религиозным ренессансом (от В. Соловьева до П. Флоренского и Н. Бердяева). От перманентного несовершенства мира земного прокладывался путь в мир иной. От искусства ждали прорыва в ноуменальные миры с помощью поэтической символики, с помощью Слова как божественного откровения, освящающего выход в трансцендентное или же по-новому освещающего мир реальный. В неклассической картине мира предельно высока степень саморефлексии, и сам процесс становления новой модели мира отличался сложностью и противоречивостью: если в поэзии Блока видят неклассическую картину мира, то Анна Ахматова (при всем ее модернистском мироощущении) – признанный классический поэт.

В XIX в. писатель-классик чувствовал себя демиургом, творцом художественного мира, который (с учетом специфики искусства, разумеется), нередко называли зеркалом мира – социума. Герой порою мог проявлять своеволие, но сам писатель всегда или почти всегда знал истину, предлагал свои ответы на вопросы «Что делать?» и «Кто виноват?», верил в возможность торжества правды. В эпоху модернизма писатель слагает с себя ответственность социального проповедника; он скорее бесстрастный, а чаще ироничный регистратор мелочей жизни – «страшного мира» – или же Теург, увлекающий читателя в мир трансцендентный. Он сторонник релятивизма, понимающий, что все в «страшном мире» относительно: мир изменчив, правда не абсолютна, а зависит от ситуации. Модернист показывает мир не в его последовательном линейном развитии, системах причинно-следственных связей, не в его целостности, а раздробленным, поданным через множество сознаний. Воспользовавшись метафорой Горького из его статьи «Разрушение личности», скажем, что *зеркало*, отражающее целостность бытия, было разбито (и это адекватно глобальному кризису сознания), в его осколках отражены «обрывки уличной жизни» и осколки разбитых душ.

[29] Подробнее об их различиях говорится: В.Е. Хализев Теория литературы. – М., 1999. – С. 22. однако в данном учебнике понятия «художественная картина мира» и «художественный мир» не стыкуются, что бросается в глаза даже в предметном указателе.

Специфика модернистской картины мира проявлялась в особом отношении писателей к слову даже безотносительно к его сакральной функции. Слово в модернизме не только (и не столько) возможность адекватной передачи явлений внешнего мира, сколько возможность раскрытия внутренних, потаенных смыслов. В процессе художественного творчества важная – как никогда ранее – роль отводилась языку. Писатель осознавал, говоря словами Мамардашвили, что сам язык (или сам текст) обладает какой-то производящей силой[30]. Культ поэтического слова, изысканность, а то и просто изощренность, неожиданность словесного оформления мысли в модернизме, игра со словом воспринимались как знак незаурядного творческого воображения и дарования писателя. Искусство слова становилось элитарным («Все тоньше и острее форма, все холоднее содержание», – сетовал Горький), но это был закономерный путь развития, приведший к разделению искусства на элитарное и массовое.

Своеобразие литературы модернизма проявилось не только в отношении к слову, но и в трактовке творчества, несущей в себе отпечаток нового философско-эстетического миросозерцания. Если раньше смена направлений означала смену «инструментария» художника, то модернизм сменил сам принцип художественного исследования. В этом проявилось влияние феноменологии в гуссерлианском ее понимании как науки о сознании, созерцающем (воспринимающем) сущность. Произошла не просто «перекодировка» мира в новых моделях культуры, но было утрачено понятие смысла как имманентной бытию реалии[31]. Говоря словами критика, «художник XX века обнаружил пропажу своего материала – объективной реальности. Она оказалась продуктом, сконструированным языком и культурой»[32]. И еще одно аналогичное суждение: «Решив, что первая реальность себя полностью скомпрометировала и недостойна теперь даже критики (…), – модернисты выдвинули на ее место действительность вторую, а ныне по существу единственную – реальность искусства»[33]. Действительно, А. Белый, например, считал, что у художника-символиста действительность не совпадает с осязаемой видимостью явления и характерной чертой нового искусства является протест против монополии реальности.

Адекватность реальному перестала быть критерием в оценке искусства, и это закономерность развития не только русской, но и мировой литературы XX в. Французский литератор Роже Гароди позднее писал, что художник становится все равнодушнее к предмету, к тому, как его определяют традиция, общество, и его язык. Неизменным следствием этого растущего безразличия к объекту является, по Гароди, все большее значение субъекта:

---

[30] Мамардашвили М. Закон инакомыслия // Здесь и теперь. – 1992. – № 1. – С. 85.

[31] Искржицкая И. Ю. Леонид Андреев и пантрагическое в культуре XX века // Эстетика диссонансов. – Орел, 1996. – С. 64.

[32] Генис А. Модернизм как стиль XX века // Звезда. – 2000. – № 11. – С. 202–204.

[33] Анастасьев Н. Порядок слов // Вопросы литературы. – 1998. – № 1. – С. 68.

«Задача творчества не столько рассказывать о мире, сколько создавать другой мир. Поэзия, согласно этимологии этого слова, становится истинным творчеством. Лирическое воображение учится у Бога продолжать дело созидания.

Природа, конечно, поставляет краски, формы, внешний облик вещей, но только в качестве сырья. Отрицая обязанность воспроизводить что бы то ни было, копировать предметы, художник отрывает эти элементы реального от их привычного общепринятого смысла и строит из них другой мир» («Реализм без берегов»).

А вот каким вопросом, предвосхищавшим вывод теоретика, задавался Осип Мандельштам в эссе «Слово и культура»:

«…Зачем отождествлять слово с вещью, с травою, с предметом, который оно обозначает?

Разве вещь хозяин слова?.. Живое слово не обозначает предмета, а свободно выбирает, как бы для жилья, ту или иную предметную значимость, вещность...» [34].

Различие между модернизмом и реализмом в отношении к слову привели к поляризации двух тенденций в поэтике. Одна из них, укоренившаяся в реализме XIX в., тяготела к «формам жизни» (даже если проявлялась в фантастике и гротеске). Особенность второй, современной, в том, как отмечала критика, что мы не столько ощущаем присутствие героя рядом с собой, сколько видим его изображение как бы на экране. Именно об этом различии говорил в свое время Ф. Степун, сравнивая М. Горького с основателями новой русской прозы А. Белым и А. Ремизовым. Читая Ремизова, подчеркнул он, всегда чувствуешь почерк его духа; читая Белого, никогда до конца не теряешь ощущения его единственного языка. «Читая Горького, не замечаешь ничего подобного, как будто нет ни стиля, ни языка», ни фразы, а есть только образы, и даже не образы, а прямо люди, города, Волга.

Эти две тенденции – следование мимезису и отказ от него – не надо отождествлять с идущим от Платона разделением поэзии на реальную и идеальную (в советском литературоведении говорили о реалистическом и романтическом типах творчества), ибо объект поэзии идеальной тоже мыслился как усовершенствованная природа, то есть принадлежащая, по большому счету, реальности. Порой, не полагаясь на фантазию, романтики и в ней искали то, что соответствовало их идеалу – исключительное, возвышенное и т.д. Модернизм, хотя он и соотносится с идеальным, романтическим типом творчества, от традиционного романтизма отличается именно своим отношением к мимезису. Антитеза Ф. Степуна: реалист Горький / модернист Белый – подчеркивает восприятие художественного мира автором-модернистом (и читателем) как *другой реальности*, создаваемой словом. В прозе Ю. Олеши, как отмечалось в критике, «между читателем и тем миром, в котором действуют его герои, стоит еще кто-то третий, этот мир показывающий[35]. Это уже один из ярких примеров воздействия модернизма на реализм.

---

[34] Мандельштам О. Избранное. – М., 1991. – С. 125.

[35] Сухих И. Остается только метафора // Звезда. – 2002. – №10. – С. 227.

Таким образом, писатель поднимается на уровень метаязыка – языка второго порядка, на котором описывается первичный язык. Не столько герой во плоти, сколько его проекция на экране стиля предстает перед нами во многих стихах Блока и особенно Мандельштама, в «Петербурге» Белого, в «Облаке в штанах» Маяковского. Леонид Андреев в своих письмах подчеркивал, что он в реальном ищет ирреальное. Принципиальное новаторство модернизма (и последовавшего за ним авангарда) в том, что искусство не только не претендовало на признание изображаемого им реальностью, но, напротив, всячески подчеркивало его отличие от реальности.

В драматургии, например, к разрушению мимезиса вел, как это ни парадоксально, контакт со зрительным залом, когда убиралась воображаемая четвертая стена. Леонид Андреев неоднократно подчеркивал, что происходящее на сцене не должно восприниматься как реальная жизнь (цель реалистической драмы): «Ни на минуту зритель не должен забывать, что он находится в театре и перед ним актеры..., – так трактовал он свою пьесу «Жизнь человека» в письме к Станиславскому, – и сами актеры, изображая, не должны забывать, что они актеры, и что перед ними зрительский зал. И горе, и радость должны быть только представлены, и зритель должен почувствовать их не больше, чем если бы он увидел их на *картине*» (выделено Андреевым).

Искусство модернизма суггестивно и создает художественную реальность не путем прямого отражения фактов, не путем мимезиса, а развертыванием цепи ассоциаций, соответствий, перекличек между внутренним миром художника и окружающей его действительностью. В литературе XIX в. человек выступал как некое производное причинно-следственных связей, отсюда и изощренность объясняющих их художественных деталей, психологизм как изображение реакции героя на происходящее. Оставшись завоеванием реалистической литературы, эти подходы были дополнены новыми, соответствующими мировидению художников-модернистов. Их кредо – познание родовой человеческой сущности, нередко возводимой к архетипу и мифу, очищенной от житейского содержания (Маяковский, например, не принимал театра, где сидят на диване «тети Мани, дяди Вани»). В символизме вневременное начало связывалось с постижением ноуменального мира и даже мистики, а в экспрессионизме герои драм «Царь-Голод», «Жизнь человека» Андреева, «Клоп», «Баня» Маяковского оказались лишенными плоти, индивидуальности, они тяготели к условным и аллегорическим образам.

Специфика модернизма обозначила новый этап в развитии не только литературы, но и других видов искусства. С зарождением символизма как литературного направления совпали отход живописи от принципов передвижничества и ее новаторские поиски на путях неомифологизма и импрессионизма. Известны параллели в творчестве А. Блока и М. Врубеля,

связи символистов и акмеистов с художниками объединения «Мир искусства» (1898 – 1924) К. Сомовым, Н. Рерихом, К. Петровым-Водкиным и др. Обновление реализма, его тяготение к экзистенциальной философской проблематике, сказалось в новаторстве полотен М. Нестерова, К. Коровина, В. Серова. Новый этап – модернистский – в развитии русской музыкальной культуры обозначили имена А. Скрябина и И. Стравинского. Особая тема, которая будет раскрыта ниже, – связь поэзии футуризма и авангардистской живописи, где отразились новые концепции пространственно-временных отношений. Понимание времени как «четвертого измерения» пространства побуждало изображать предмет с разных точек зрения, менять представления о центре и периферии, «верхе» и «низе», что сказалось и в литературных опытах.

В научной и учебной литературе нет единства в употреблении таких понятий, как модернизм и декаданс, хотя их значение до некоторой степени предопределено семантикой слов в сравнении с классическим искусством («новое» и «упадок»). Читая критическую литературу, необходимо отдавать себе отчет, в каком объеме и значении употребляется то или иное понятие. Так, чаще всего, понятие «декадентство» обозначает раннюю фазу модернизма. На наш взгляд понятие «декадентство» в большей мере выражает мироощущение и умонастроение, а модернизм – категория собственноэстетическая).

Понятием «модернизм» зачастую определяют искусство первой половины XX в., включая и авангард. Таким образом, понятия «модернизм» и «авангард» употребляются как синонимы. Но различия есть и существенные. Есть такое шуточное разграничение авангарда и параллельно развивающихся с ним направлений: красный нос в реалистическом портрете намекает на известный порок, в модернистском (неоромантическом) он может быть штрихом к мифопоэтическому образу Деда Мороза, а в авангардистском тексте носа может не быть вообще. А если говорить серьезно, то Н. Бердяев видел в искусстве авангарда резкую и не оправданную, с его точки зрения, деформацию самой жизненной реальности, исчезновение всех определенно очерченных образов предметного мира: «Все аналитически разлагается и расчленяется.., художник хочет добраться до скелета вещей» («Кризис искусства»). Этим тезисом, по сути дела, определяются различия между модернизмом и авангардом в собственном смысле слова. Футуризм (точнее, кубофутуризм) – это уже переход к авангардистскому искусству (в живописи опыты К. Малевича, П. Филонова соотносятся с поэзией Маяковского, Хлебникова, Крученых).

Разграничение модернизма и авангарда поддерживается и современной критикой. Модернизм – это искусство, «стремящееся *упорядочить* мир в свете своих философско-эстетических идеалов».

Авангард же «заряжен энергией разрушения и отказа»[36]; он куда в большей мере представляет мир как мир абсурда и Хаоса и *принимает* его таким, постоянно прибегая даже к зрительной (с графическими новациями) деформации художественных образов. Поэтому, хотя в русской литературе авангард (ЛЕФ, Обэриу, «странная проза») возникает позже модернизма, в начале 1910-х гг. XX в., и достигает апогея спустя десятилетие, применительно к периоду первой трети XX в. можно говорить о трех основных направлениях: реализме (неореализме), модернизме, авангарде. Критериями для разграничения альтернативных эстетических систем, как подчеркивает М. Голубков считаются принцип детерминации характера, совершенно различный в реалистической и модернисткой литературе; концепция личности; нормативность или ненормативность художественных концепций мира и человека; жанровая иерархия внутри эстетических систем.

Эпоха модернизма, в рамках которой отныне стало развиваться и реалистическое, и модернистское, и авангардное творчество, наложила свой отпечаток на все течения, на художественную картину мира писателей, к модернизму не принадлежавших. Определение «эпоха модернизма» подразумевает наличие в этот период самых разных течений, не только модернистских, но и реалистических. Субъективное неприятие модернизма реалистами – не только Горьким, но и Л. Толстым, Чеховым, Буниным, Серафимовичем – не исключало плодотворности взаимодействия модернизма и реализма. Обновление последнего шло в направлении, часто пересекавшемся с поисками модернистов. В рамках единого литературного процесса, противоположный, казалось бы, опыт взаимно учитывался. Главным в литературном процессе этого периода стала, по словам В.А. Келдыша, «переоценка позитивистско-реалистической концепции «человек – среда» в пользу активной личности, восстающей против фетиша фатальной среды»[37].

Писателям-модернистам традиционная для реализма социальная проблематика тоже не была чужда: они откликались по-своему, и на рост рабочего движения, и на события Первой русской революции («Кинжал» Брюсова, «Фабрика» Блока, стихи Бальмонта), и на события 1917 г., породившие остросоциальную антибольшевистскую публицистику З. Гиппиус, И. Бунина, Л. Андреева, А. Куприна, а также революционную поэзию и публицистику А. Блока, В. Брюсова, А. Белого, особенно – В. Маяковского. Однако в целом для модернизма социальная проблематика определяющей не являлась и решалась она специфическими художественными средствами. Если вернуться к горьковской метафоре разбитого зеркала, то с него была стерта именно социальная амальгама; художника-модерниста волновали прежде всего «загадки индивидуального

[36] Вопросы литературы. – 1998. – № 1. – С. 68.
[37] Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). В 2 кн. Кн. 1 / Отв. ред. В.А. Келдыш.– М., 2000. – С. 30.

бытия», а не социальные проблемы. Но и реализм вовсе не сводим только к реализму так называемого «знаньевского типа»: И. Бунин, А. Куприн и др. тоже поднимали проблемы общечеловеческие.

В своем отношении к социуму писатель эпохи модернизма сталкивался с оппозицией прошлое/будущее. Устремленность в будущее нередко носила полярный характер: у модернистов она принимала форму религиозной утопии, для писателей горьковского направления выступала в своей социалистической ипостаси, особенно в 1920-е гг. и далее. Революционные иллюзии не были чужды и А. Блоку. Но были и художники-пассеисты (от франц. passé – прошлое). Как эстетическая проблема прошлое разрабатывалось И. Буниным, И. Шмелевым, Б. Зайцевым эмигрантского периода; при этом оно не всегда понималось как идиллия, оно было и трагично, и свято как традиция.

И последний штрих к характеристике литературы эпохи модернизма. Если в советском прошлом в сознании филологов и учителей-словесников русская литература первой трети XX в. представала как противостояние двух лагерей – революционного и реакционного (в последний зачислялись модернисты, писатели-эмигранты), то ныне литература этого периода воспринимается как определенное сверхъединство. Характерно, что это единение хорошо чувствовал М. Горький. Вспоминая «бывших товарищей своих» – Андреева, Арцыбашева, Бунина, Куприна и еще многих других, он писал И. Груздеву 27 декабря 1927 г.: «Пора отметить, что во всех нас было и есть нечто общее, не идеологически, разумеется, а эмоционально. Догадаться, что именно было, это я предоставляю критикам».

Концепция личности

Все сказанное в предыдущем параграфе определило своеобразие концепции личности в литературе эпохи модернизма и в модернистском, и в реалистическом его изводах. В.А. Келдыш подчеркнул антипозитивистский пафос литературы рубежа XIX–XX вв., переоценку отношений отдельного человека и социальной среды в пользу человека, противостоящего среде, преодолевающего власть обстоятельств. Теперь человек поставлен перед законами общего мирового начала, что поднимало личность на более высокий уровень духовного бытия. Обостренное чувство личности в модернизме предопределило неоднозначные духовные процессы, их резкую поляризацию – от бунта «я» против силы вещей до попыток полного индивидуалистического отъединения от действительности. Отсюда – ощущение двоякого рода опасности для человека (как растворения в «среде», так и в абсолютной разобщенности с ней). Поэтому важнейшей философской доминантой личности в XX в. осознается ее способность к диалогу: «Я» и «Другой» у Бахтина, «Я» и «Ты» у М. Бубера. В поэзии диалогизм был традиционен, но в этот период он реализуется как общение с мирами трансцендентными или экзотическими. Путь к Другому (Другой) пролегал

через запредельность или античность, Восток, мир музыки и лицедейства или же – через полные соблазна, низменных страстей, резких контрастов, улицы большого города. С этим связана полемическая двунаправленность той концепции личности, которая стала наиболее характерной для Серебряного века и которая очень многим обязана Достоевскому и Л. Толстому.

Модернистам импонировала концепция Ницше, которую А. Белый определил как «религию личности». В литературе, для которой, говоря словами Бердяева, характерно «исступленное чувство личности», культивируется интерес к самоценности человеческой жизни, к личности, которая в своих притязаниях ничем не ограничена и ощущает себя на разломе быта и бытия. И не только в модернизме. Художественным открытием личности из народа было творчество Короленко; у М. Горького, выступавшего против модернизма, за сохранение реалистических традиций, литературная деятельность начиналась с романтического утверждения свободы личности в рассказах «Макар Чудра», «Челкаш». На авансцену выдвигался герой, противостоявший не только «среде», как это чаще всего наблюдалось в литературе XIX в., но и Богу («Люблю я себя как Бога», – признавалась З. Гиппиус), и мирозданию. В дерзком вызове Маяковского: «Эй, Вы, небо, снимите шляпу! Я иду...» (как и в цветаевском «Сегодня ночью я целую в грудь – Всю круглую воюющую землю») был эпатаж, но и в, казалось бы, «обычных» строках Пастернака, датированных 1913 и 1928 гг., что подчеркивает устойчивость мотива, «Я» обретает масштабы космические:

Я – свет. Я тем и знаменит,
Что сам бросаю тень.
Я – жизнь земли, ее зенит,
Ее начальный день,

(«Когда за лиры лабиринт…»)

Они перекликались со строками Ф. Сологуба: «Я – все во всем, и нет иного, Во мне – родник живого дня». А еще ранее О. Мандельштам говорил о тернистом пути человека к самому себе:

В самом себе, как змей, таясь,
Вокруг себя, как плющ, виясь,
Я подымаюсь над собою, –
Себя хочу, к себе лечу...

(«В самом себе, как змей, таясь…»)

Маршрут в глубь собственной души, понимаемый как одинокое, вечное, самовозрождающееся сознание, прокладывался мучительно, нередко отвергались общепринятые ценности. Душа обнаружила свою амбивалентность, иногда даже тенденцию к распаду.

Как это ни парадоксально, но именно пристальное внимание к личности порождало мысль о ее «разрушении». И не только у Горького – убежденного противника модернизма, автора известной статьи «Разрушение личности», но и у самих представителей модернистской литературы. Бердяев

даже полагал, что у модернистов, например, у Белого, космос поглощал личность и ценность личности была ослаблена. Раздвоение личности, столь ярко показанное Куприным в финале «Молоха», было симптоматично; в литературе этого периода получают распространение открытые Достоевским «маски» и художественные приемы «двойничества» героев[38]. Характерно название пьесы Л. Андреева – «Черные маски»[39].

Личность в XX в. испытывала искушение отвергнуть идею обязательного служения общественным интересам, о чем свидетельствовали стихи Ф. Сологуба: *«В поле не видно ни зги, кто-то зовет: Помоги! Что я могу? Сам я беден и мал, Сам я смертельно устал, как помогу?»*. Интересное свидетельство оставил рядовой читатель, интеллигент предреволюционной эпохи: после знакомства с современной ему поэзией у него буквально вырвался вздох облегчения, оказалось, что «жить можно было для себя»[40]. Несмотря на активную борьбу с подобными настроениями писателей горьковского направления, в приведенных словах звучит актуализированная в наши дни мысль: общество будет здоровым, если будет состоять не из борцов за счастье другого, а просто из счастливых людей. Этот тезис отвергался русской классикой, например Чеховым в «Крыжовнике»: «Надо, чтобы за дверью каждого довольного, счастливого человека стоял кто-нибудь с молоточком и постоянно напоминал бы стуком, что есть несчастные...». Но, собственно, уже у Чехова во второй части этой сентенции – «...Как бы он ни был счастлив, жизнь рано или поздно покажет ему свои когти, стрясется беда – болезнь, бедность, потери...» – есть нечто характерное и для модернистского мироощущения автора пьесы «Жизнь человека». Настоящая литература, будь она реалистической или модернистской, мимо страдания человека без сочувствия к нему пройти не могла. И даже по поводу приведенных выше стихов Сологуба можно сказать словами Келдыша: безоглядный, казалось бы, культ «я» в его творчестве соединяется с переживанием человеческой отчужденности. Вместе с тем гуманистическое мироощущение в литературе XX в. явно усилилось, и оно проявилось не столько в использовании мотивов и образов гедонистической поэзии и прозы прошлых столетий, сколько в обращении к философской традиции гедонизма[41], в интересе, например, к идее естественного существования (М. Арцыбашев), философии «радости жизни» (Б. Зайцев) и т.д.).

Амбивалентность личности на рубеже столетий можно проследить и на примере других авторов. Эпатажные строки Брюсова и Бальмонта типа: *«Родину я ненавижу, люблю идеал человека», «Я ненавижу человечество, я*

---

[38] См.: Исаев С.Г. Литературные маски Серебряного века (на материале творческих исканий старших символистов) // Филологические науки. – 1997. – № 1. – С. 3–13.

[39] См.: Краль К. Два взгляда на «самое загадочное произведение» Леонида Андреева / Пер. со словацкого / Вестник МГУ. Сер. 9. – 2003. – № 2. – С. 118-134.

[40] Новый мир. – 1994. – № 1. – С. 152.

[41] Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог. Вып. 5. Гедонистическое мироощущение и гедонистская этика в интерпретации русской литературы XX века. – Томск, 2003.

от него бегу спеша…» и т.д. – в общем контексте их творчества выглядели не столь удручающими. У Блока «уединенное» сознание певца Прекрасной Дамы постоянно спорило с «ядами» декадентов, и самая большая тревога поэта о том, «чтобы распутица ночная от Родины не увела».

В самых высоких своих проявлениях модернистская поэзия смогла возродить и традиционный русский деревенский пейзаж, который осознавался личностью как символ национально-исторического пути России, как возможность проникновения в глубины национального характера. Таковы стихи Блока из цикла «На поле Куликовом», его же «Русь», «Россия», где характерная для символизма соотнесенность с запредельным Бытием рождает образ Вечно Женственного: «О, Русь моя! Жена моя!». Проникновенные пейзажные образы были созданы Бальмонтом, Ахматовой. Символика модернистского пейзажа оказала несомненное влияние на пейзажную лирику Сергея Есенина. Но в XX в. проблема «Человек и природа» чаще перерастает в проблему «Человек и космос».

Парадоксально, но определенные течения в модернизме (например, так называемые «младосимволисты») при всей модернистской «религии личности» делали акцент на духовной связи между людьми, соборности (термин А. Хомякова), акцентировали этическую значимость человеческого коллективизма. В этом модернизм смыкался с зарождающимся искусством, получившим потом определение «социалистический реализм». Очевидна правота Бердяева, считавшего, что в России личность человека тонула в первобытном коллективизме, безразлично «черносотенном» или «большевистском». Если ранний Горький провозглашал свободу личности в образах героев ницшеанского толка, то в дальнейшем он все больше говорит о романтике коллективизма, об открытии личности из трудовых народных масс и подчинении ее интересов общему делу. Это будет четко просматриваться в его творчестве до конца жизненного пути. В эстетике социалистического реализма и практике советской литературы, идентифицирующей себя с горьковским направлением, актуализировалось только подчинение личности общему делу, и советская литература, не отрицая роли личности вождя, в остальных предпочитала видеть лишь «винтики». Драматичным был путь Маяковского с его громовым «Я». Вначале он гневно писал: «*Я* для пролеткультовца все равно что неприличность», и тем не менее в поэме «Владимир Ильич Ленин» разразился филиппикой в адрес индивидуальности: *«Единица! Кому она нужна?! Голос единицы тоньше писка. Кто ее услышит? – Разве жена! И то, если не на базаре, а близко... Единица – вздор, единица – ноль...»*. Можно согласиться с теми, кто считает, что начиная с 1920-х гг. «личность автора низводится до передачи умонастроений широких масс»[42]. Фурманов в 1918 г. с удовлетворением записывал в своем дневнике: «Цену человеческой жизни

[42] Кондаков И. Адова пасть (Русская литература XX века как единый текст) // Вопросы литературы. – 2002. – № 1. – С. 15.

и даже личности мы свели к нулю – тем выше подняли мы цену любого крошечного общественного явления».

Тревогу по поводу происходящего в этом лагере почувствовал только Горький: автор «Несвоевременных мыслей» понял, что «народ должен много потрудиться для того, чтобы приобрести сознание своей личности». В «Рассказах 1922–1924 гг.» он, продолжая традиции Достоевского и Короленко, стремится показать своеобразие личности независимо от ее социального положения, политических убеждений. Главным для писателя является интерес к необычному человеку, эстетизация его оригинальности, как, например, в послереволюционном рассказе «Карамора». Прослеживая путь героя от подвига к предательству, писатель раскрывает азартность и страстность натуры героя, чувство превосходства над людьми, безверие, стремление к власти, игру и любопытство как движущую силу его поступков, однако эта сторона советской литературы, в том числе и послеоктябрьского творчества Горького, актуализирована лишь в последние десятилетия.

Новый ракурс концепции личности, раскрываемой на сломе времени, донесла до читателя и «возвращенная» классика – «Белая гвардия» М. Булгакова, «Машенька» В. Набокова, о которой еще будет сказано ниже. В заключение отметим, что глубокая разработка художественной концепции личности стимулировалась научными поисками в области психологии личности, которые также ведут отсчет с конца 1880–1890 гг. XIX в. Глубоко разработанная в литературе начала XX в. концепция личности дала материал для обобщенных теоретико-литературных работ[43].

Экзистенциальные мотивы. Эрос и Танатос

Объединяющей доминантой в искусстве XX в. стало экзистенциальное сознание[44]. Экзистенция (существование) – «бытие сущего» (М. Хайдеггер), переживание бытия–в–мире. Ожидание, страх, забота, тревога, страдание, муки совести, ощущение себя между жизнью и смертью, связь Эроса и Танатоса – таковы ведущие экзистенциальные мотивы, получившие отражение в литературе рассматриваемого периода. В пограничных ситуациях человек прозревает экзистенцию как корень своего существа, он обретает свободу, накладывающую на него ответственность за все происходящее.

Основной оппозицией этого периода стало сопоставление жизни и смерти. Мотив жизни как утверждающего начала бытия подробно исследовался в советском литературоведении в основном на материале творчества М. Горького и А. Блока с его: *«Узнаю тебя, Жизнь, принимаю И приветствую звоном щита»*. Жизнеутверждающий пафос не был чужд писателям даже самой трагической судьбы. М. Цветаева в нелегкие минуты

[43] Колобаева Л.Л. Концепция личности в русской литературе рубежа XIX-XX вв. – М., 1997 и др.

[44] См.: Заманская В.В. Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века. Диалоги на границах столетий. – М., 2002.

могла говорить: *«Высокие права Выстукивает жизнь»*. Или: *«Жизнь: распахнутая радость поздороваться с утра»*. Что касается мотива смерти, то в советской науке о литературе его, кроме смерти-подвига, как бы не существовало. Официозные литературоведы, повторяя выпады марксистской критики начала века против модернизма и горьковские суждения о литераторах-смертяшкиных (Смертяшкиным Горький называл прежде всего Ф. Сологуба), иронически относились к тому, что они называли кладбищенскими мотивами и обвиняли модернистов в безыдейности. Л. Троцкий считал, что освобожденный революцией человек преодолеет страх смерти[45]. Отсюда проистекал, как иронизировал Леонов, «оптимистический гопак», которым сопровождались картины умирания, а чаще гибели героя в литературе социалистического реализма. Парадоксальность советской идеологии состояла в превращении смерти в зрелище (мавзолей В.И. Ленина), что также стало темой творчества.

В литературе рассматриваемого периода экзистенциальные мотивы сливались с эсхатологией (eschatos – последний) – религиозным учением о «конечных вещах», таких, как конечная судьба личности и мира, посмертное бытие человека, Страшный суд, рай, ад. Извечная оппозиция жизнь/смерть разрешалась с преимущественным вниманием ко второй ее части, но это было подготовлено и постулатом Достоевского: «Бытие только тогда и есть, когда ему грозит небытие». Важность мотива смерти (небытия) подкреплялась и опытом Л. Толстого в «Смерти Ивана Ильича» (1886). В поэзии характерные для модернизма мотивы кладбища, смерти, замогильных голосов появились уже в поэзии предтечи модернизма – К. Случевского; они выступили уже в иной функции, чем, например, в балладном романтизме Жуковского, подчеркивали сладостную для модернизма отраву тления, заполнившую мир живых. Но в модернизме грани основной оппозиции жизнь/смерть не противопоставлены друг другу, они взаимозаменяемы, взаимопереходны. «И смерть, и жизнь – родные бездны», – писал Д. Мережковский:

И зло, и благо – тайна гроба.
И тайна жизни – два пути –
Ведут к единой цели оба,
И все равно, куда идти.
(«Двойная бездна»)

В раннем цикле В. Брюсова «Веяние смерти» (1895–1899) была сделана попытка прозрения разных психологических состояний умирающего: и «тайная радость.., странная сладость», путь без усталости в вечной бездне, и то, видимо, верное ощущение, которое на уровне современной медицины можно назвать синдромом реанимации: *«И в сияньи земных отражений Мне все грезятся – ночью и днем – Проходящие смутные тени, Озаренные тусклым огнем»*.

[45] Троцкий Л. Литература и революция. – М., 1991. – С. 196.

Актуализировались в этот период завет древних memento mori (помни о смерти) и сакральные мотивы, издревле связанные с погребальным ритуалом. Рождаясь, человек уже начинает свой путь к смерти, тает и убывает свеча его жизни, как, например, в «Жизни человека» Л. Андреева. С осознанием непреложности смерти боролась утопия космистов, прежде всего Н. Федорова, о воскрешении ушедших поколений. Но в основном смерть рассматривалась как закономерный финал жизнелюбия: и каждый человек должен учиться умирать. «Как этому поверить, как с этим помириться? Как постигнуть всю потрясающую жестокость и нелепость этого? Откуда же тогда та боль... за каждый безвозвратно уходящий день, час и миг?» – размышлял И. Бунин. Подобно Л. Толстому («Три смерти»), ранний Бунин обращается к мудрости крестьянского мироощущения, позволявшей воспринимать смерть как завершение природного цикла и как разумность бытия. Смертность человека вызывала чувство щемящей жалости к нему: *«Еще меня любите За то, что я умру»* (М. Цветаева). В стихах Набокова душа умирающего будет биться в «горячечной рубашке плоти – в тоске телесной тесноты». В. Хлебников заметил: *«Люди лелеют день смерти, точно любимый цветок»*. В романе А. Платонова «Чевенгур» метафизично самоубийство Александра Дванова, которого смутное природное чувство влечет в озеро, как в утробу матери-земли.

Но подлинным певцом смерти можно назвать Ф. Сологуба. Автор этих строк с детства запомнил его рассказ в старой подшивке дореволюционного журнала «Нива», о мальчике, постоянно слышавшем властный зов смерти. И такое сильное воздействие в общем-то противоестественной ситуации, изображенной в рассказе, неудивительно: современники Ф. Сологуба говорили, что он как будто вел непосредственные переговоры со смертью, казавшейся ему близким, живым существом, находил для нее слова, особенно интимные и нежные. И это звучало в его стихах: *«О смерть! Я твой. Повсюду вижу Одну тебя – и ненавижу Очарования земли»*.

Акцентирование темы смерти оказывало влияние на художественную трактовку личности, в которой на первый план выступал бытийный, а не конкретно-социальный характер страдания. Луначарский отмечал в литературе эпохи модернизма сознательную устремленность от ценностей расцвета жизни (здоровья, силы) к «минус ценностям»: к жизненному упадку, красоте угасания. Критик говорил о пристрастии поэтов к баюкающей силе вялых ритмов, к образам, сотканным из получувств, передающих настроение покорности, забвения, которые так импонируют усталой от жизни душе. Тема смерти сочеталась с темой вины, смертного греха, спасения души, необходимости покаяния. (В христианской трактовке смерть – преддверие будущей жизни, за что Бердяев называл христианство религией смерти). Литература создавала образы смерти-рока (у Андреева и Сологуба), смерти-в-болезни («Жили-были» Л. Андреева и «Палата неизлечимых» М. Арцыбашева), смерти-суицида не только в изображении

уже указанных авторов, но и в повести «Митина любовь» И. Бунина. Самоубийство рассматривалось как следствие «пограничных» состояний человека или непрямого насилия социума над личностью (мотив, идущий из литературы XIX в.). Но изображалось и прямое насилие – в «Рассказе о семи повешенных» Л. Андреева. Показ физиологических реалий смерти, характерный для неонатурализма начала века, возобладал в произведениях о Гражданской войне А. Веселого в «России, кровью умытой», «Конармии» И. Бабеля, «Донских рассказах» и «Тихом Доне» М. Шолохова, в «Щепке» В. Зазубрина, их можно назвать потрясающим обвинением красного террора.

«Событие смерти рассматривается русской культурой в свете его насыщенности аксиологическими смыслами»[46], – пишет современный философ в статье «Загадки русской души…», подтверждая эту мысль многочисленными примерами из произведений русской литературы и прежде всего А. Платонова. В современном литературоведении надо выделить статью Ю. Лотмана «Смерть как проблема сюжета»[47] и монографию «Тема смерти в лирических циклах русских поэтов XX в.» В.И. Хазана. Последний показал многовариантные типы художественного воплощения темы смерти: от лирико-философского до гражданско-публицистического. В «перекодировке» смерти из непреложного факта реальности в реальность условную В. Хазан раскрыл этико-эстетические потенции этой темы, позволяющие увидеть в самых неожиданных связях и сочетаниях разноликость, неодномерность и гетерогенность природного и социального бытия[48].

В этом ряду неожиданных превращений заключается и понимание сущности человеческого бытия как *единства* Эроса и Танатоса. Вяч. Иванов в своего рода младосимволистском манифесте «По звездам» (1909) говорит о Страсти и Смерти: «На обеих стоят стопы Эроса». Такое понимание созвучно дионисийству писателя, идее умирающего и воскресающего Бога. Общность любви и смерти, заложенная в мифологических глубинах культуры, позволяла трактовать соблазн смерти как соблазн пола. У Соловьева смерть побеждается личной любовью (наивная сказка молодого Горького «Девушка и Смерть» вписывается в эту традицию). У В. Розанова смерть побеждается деторождением. Для Бердяева в глубине любовного экстаза всегда скрыта смертельная тоска: то, что порождает жизнь, порождает и смерть.

Эрос и Танатос выступают в поэзии как некий чувственный сплав, взаимодополняя друг друга, как у В. Брюсова:

В диком вихре – кто мы? Что мы?
Листья, взвитые с земли!
Сны восторга и истомы

---

[46] Фигуры Танатоса: Искусство умирания. – Л., 1998. – С. 66–76. См. также: Идея смерти в российском менталитете / Под ред. Ю.В. Хен. – СПб., 1999.

[47] Лотман Ю.М. и тартуско-московская семиотическая школа. – М., 1994. – С. 417–430.

[48] Хазан В.И. Тема смерти в лирических циклах русских поэтов XX в. (С. Есенин, М. Цветаева, А. Ахматова). – М.; Грозный, 1990.

Нас, как уголья, прожгли.

Здесь, упав в бессильной дрожи,
В блеске молний и грозе,
Где же мы: на страстном ложе
Иль на смертном колесе?
(«В застенке»)

Несколько иной акцент в том же сравнении ставил Мандельштам: «Пусть говорят: любовь крылата, – Смерть окрыленнее стократ». И для Ф. Сологуба, как и для многих других писателей-модернистов, в искусстве были лишь две темы – любовь и смерть. Циклы Эроса и Танатоса критика усматривает и в поэзии Цветаевой. Глубочайший психоанализ состояния юноши, который не смог противостоять Страсти и Смерти, дан в повести Бунина «Митина любовь», неразрывна связь желания и смерти в его рассказе «Генрих», выходящем за хронологические рамки рассматриваемого периода. В творчестве советских писателей Эрос и Танатос как специальная тема, повторяем, не рассматривалась, но симптоматично признание в одном из писем Андрея Платонова, для которого смерть, любовь и душа «совершенно тождественны».

Неразрывность Эроса и Танатоса, столь ярко заявленная в русской литературе первой трети XX в., перерастала в большую общечеловеческую проблему. Это заставляет вспомнить слова мексиканского поэта Октавио Паса (1914–1968): «Каждый из нас… неповторим, но опыт смерти и опыт любви являются всеобщими и повторяются. Поэзия рождается из этого противоречия. Скажу больше: она сотворена им» («Дерево внутри»).

В литературе рассматриваемого периода Эрос – не только пол, секс и эротика, но и космическая сила любви и вражды, энергия связи между полярностями жизни[49]. «Эрос как продукт цивилизации несравненно могущественнее полового инстинкта»[50]. Для понимания Эроса как художественной концепции начала века весьма важное значение обретают поиски философской и литературно-критической мысли. (Обращаем внимание на обобщающий характер ценного издания «Русский Эрос, или Философия любви в России» (М., 1991), где представлено более 30 публикаций разных лет).

В поле зрения русских писателей, публицистов, философов были античные представления об Эросе как космической силе, подобной силе планетарного тяготения (отсюда понимание Эроса как посредника между миром здешним и миром потусторонним). Этому противостоял аскетизм христианства, освятившего материнство, но не близость, его рождающую. В России не было Возрождения с его радостным открытием плоти, противопоставленной аскезе средних веков, и это обстоятельство повлекло за собой своеобразный ренессанс в начале XX в. Модернизм актуализирует

[49] См.: Национальный эрос и культура. В 2 т. – М., 2002.
[50] Эпштейн М. Поэтика близости. – Звезда. – 2003. – № 1. – С. 157.

идеи Платона, его диалог «Пир», где идет речь об Эросе как вечном стремлении к красоте и высшему благу.

Так, в основе работы В. Соловьева «Смысл любви» (1892) лежал платонизм, переосмысленный в свете христианской этики. Признавая в любви два начала – Афродиту небесную – Афродиту земную – Соловьев опирался на свою теорию всеединства, полагая, что грех – это увлеченность частным в ущерб целостному, а целостное безгрешно. Так разрушалась искусственная граница между любовью земной и небесной. Философ видел в любви «веяния не здешней радости» и верил, что любовь спасет мир; смысл любви он определял как «высшее проявление индивидуальной жизни, находящей в соединении с другим существом свою собственную бесконечность». Работа Соловьева «Смысл любви», как и теория всеединства, оказали влияние не на одно поколение. Так, А.Ф. Лосев, первая статья которого называлась «Эрос у Платона» (1916), видит задачу человека в том, чтобы постигнуть тайну любви в идее всеединства, найти свою родственную душу, а идеализацию в любви считал откровением мира иного. Для личности, узревшей тайны любви, мечта реальнее жизни, и в явлениях обыденных она воспринимает только символы высшего бытия[51].

В отличие от Соловьева, Василий Розанов (1856–1914) делал акцент не на индивидуальной, а на родовой, детородной, семейной сущности любви, но также видел «связь пола с Богом». Его аргументом было то, что все асексуалисты были атеистами. Он выступил и против мещанской обыденной морали, и против религиозной этики. Как писал Бердяев, Розанов видел в поле не знак грехопадения, а благословение жизни. В этом намечался путь, параллельный психоанализу Фрейда (последний знал работы Мережковского, который в свою очередь испытывал влияние Розанова). Но, как замечено А. Синявским, если Фрейд сексуализировал религию, то Розанов обожествил пол.

Проблема пола как центральная проблема XX в. постоянно находилась в поле зрения Н. Бердяева. В одной из его первых публикаций – «Метафизика пола и любви» (1907), он, беря под защиту Розанова, утверждал: «Человечество должно, наконец, сознательно и серьезно отнестись к своему полу». Но сам Бердяев в апологии родовой любви видел лишь ограниченность позитивистского миропонимания. «Великим учением» он называл работу Соловьева «Смысл любви», хотя концепция софийности как Вечной Женственности казалась ему слишком мужской философией. В дальнейшем он изложил свой взгляд на проблему в книге «Смысл творчества» (1916). Пол, по Бердяеву, имеет природу плотскую и духовную, в нем скрыты мистические глубины; признаки пола (сексуальность) разлиты во всем существе человека. Иногда говорят, что Соловьев дал тезис, Розанов – антитезис, а Бердяев достиг синтеза. Половая любовь, по Бердяеву, – это

[51] Лосев А.Ф. «Любовь на земле есть подвиг…» // Октябрь. – 1998. – №10. – С. 135, 137.

мучительные поиски утраченного андрогизма. Кстати, в культуре Серебряного века андрогинная символика представлена довольно широко и соотнесена с концепциями «мифотворчества».

Художественная концепция любви как эроса в этот период достаточно противоречива. Чаша весов колеблется в сторону то Афродиты небесной, то Афродиты земной. Несомненно, что символисты опирались на высокие духовные традиции. Неслучайно в 1913 г. с предисловием Ф. Сологуба вышла книга «Любовь в письмах выдающихся людей XVIII и XIX века», где виднейший символист писал: «История любви каждого человека – точный слепок с истории его отношения к миру вообще». Сологуб сделал акцент на характерном для символизма понимания любви, в которой «наиболее ярко выраженные индивидуальные черты наиболее ясно соприкасаются с началом бесконечного… с неутолимым стремлением к идеальному и недостижимому»[52].

Именно такая любовь воспета последователем В. Соловьева и певцом Прекрасной Дамы А. Блоком. Но антиномичность культуры в эпоху модернизма делала любовную лирику, а тем более художественное раскрытие этой темы в прозе достаточно многогранными и с акцентами земного притяжения. «Я от ласковых признаний, Я от нежных слов отвык. Стал мне близок крик желаний, Страсти яростный язык» (В. Брюсов). И не только у символистов: «Любовь приходит болью всего тела вдоль» (М. Цветаева). В описании любви порой ощутим налет садомазохизма, как у Ф. Сологуба. Даже Блок отдал дань таким настроениям («Черная кровь»), а М. Цветаева облекла свою мысль в афоризме: «Любят, рубят – единый звук». Осознание первостепенной важности проблемы пола выливалось в беспощадно откровенных стихах А. Блока:

Есть времена, есть дни, когда
Ворвется в сердце ветер снежный,
И не спасет ни голос нежный,
Ни безмятежный час труда...

Испуганной и дикой птицей
Летишь ты, но заря – в крови.
Тоскою, страстью огневицы
Идет безумие любви.

(«Есть времена, есть дни, когда…»)

О «безумии любви» Блок говорил не только как поэт, но и как литературный критик. Большой просчет писателей-реалистов народнического и социально-демократического толка Блок видел в игнорировании этой важнейшей экзистенциальной проблемы:

«…Они замалчивают основные вопросы и особенно – *вопрос пола*. Это пока еще какая-то *бесполая* литература – психология *аскетов*. Они действуют так, как рядовой оратор эсдек: на всякий вопрос, предъявляемый им современной жизнью, литературой,

[52] Любовь в письмах выдающихся людей XVIII и XIX веков. Репринт. – М., 1990. – С. 9.

психологией, они ответят: «Прежде всего должен быть разрушен капиталистический строй (…) Придет время, и сама жизнь, и само искусство поставят перед ними те самые вопросы, на которые они отвечают свысока»[53].

В литературе эпохи модернизма роковая страсть затягивает, как «бездна», настигает, как «морская болезнь», «солнечный удар» в одноименных рассказах Л. Андреева, А. Куприна, И. Бунина. В 1920-е гг. любовь-страсть с потрясающей реалистической глубиной раскрылась в первых книгах «Тихого Дона» в образах Аксинии и Григория. Писатели не обходят патологические ее проявления, как, например, в «Городе в степи» А. Серафимовича, в «Ветре» М. Шолохова, в «Жизни Клима Самгина» М. Горького. У модернистов же Эрос – это предпосылка прорыва сквозь обыденность к бесконечному, надмирному. Вяч. Иванов связывал открытость «половых страстей» с дионисийством и с возвращением к некоему «хоровому» коллективистскому началу. Рискованные эксперименты в жизни Мережковских и Философова, Вяч. Иванова, Зиновьевой-Ганнибал, С. Городецкого, М. Сабашниковой; М. Цветаевой и С. Парнок; М. Кузмина были не бытовой аномалией, а поисками трансцендентного, веры в то, «что дано в объятьях умирая, увидать блаженные края» (А. Блок). Отсюда трагизм ситуации «вместе – врозь», раскрытый в блоковском стихотворении «Перед судом» (1915):

Вместе ведь по краю, было время,
Нас водила пагубная страсть.
Мы хотели вместе сбросить бремя...
И лететь, чтобы потом упасть.

Вероятно, не без оснований А. Толстой в романе «Сестры» писал о жизни культурной элиты в предвоенном Петербурге: «Чувства добрые и здоровые считались пошлостью и пережитком; никто не любил, но все жаждали и, как отравленные, припадали ко всему острому, раздирающему внутренности». Если в романе А. Толстого эти настроения поданы с известной долей критицизма, то проза М. Арцыбашева трактовала их в позитивном плане.

В литературе рассматриваемого периода, отличавшегося гиперактивностью духовной жизни, Эрос понимался и как художественная концепция, и как жизнетворчество. Модернисты понимали литературное движение не только как реализацию в художественном слове определенной философской и эстетической программы, но и как созидание новых форм социума и всеобщей, по определению А. Белого, мистерии. Даже к собственной жизни они относились как к «сотворению живого произведения искусства». Эта идея, по словам М. Мамардашвили, «заворожила в то время многих поэтов и писателей-символистов», но философ к ней относился отрицательно: «Вы, очевидно, знаете, как Блок экспериментировал со своей любовной жизнью и какие чудовищные вещи из этого получались. (…) Стоит

[53] Блок А.А. О литературе. – М., 1980. – С. 53.

только сместить акцент – и начинается теургия, то есть попытка превращения обыденного процесса собственной жизни в некий художественный акт»[54]. А. Блок, хотя он и не одобрял крайностей Вяч. Иванова и Минского, действительно признавался: «Я... сделал собственную жизнь искусством». В актерстве символистов проявлялось стремление «разбить себя» на множество самостоятельных ликов. Созданные символистами мифы – София В. Соловьева, Прекрасная Дама А. Блока, культ Диониса у Вяч. Иванова – были и стезей практического превращения их в «иную реальность». Открывший трагический путь претворения утопии в жизнь, XX в., таким образом, накладывал отпечаток на самые разные сферы человеческой жизни.

Амбивалентность концепции Эроса (равенство Любви и Греха, по В. Брюсову) открыла в литературе модернизма широкий доступ эротике. Первопроходцами были В. Брюсов и его «верный ученик» А. Тиняков, соединившие воедино искусство и человека, его создавшего. Расширение границ дозволенного в описаниях встречало противодействие общественного мнения, так что цикл Брюсова «К моей Миньоне» (1895) был впервые опубликован только в 1913 г. В 1908 г. появилась известная статья Воровского «Ночь после битвы», направленная против, как казалось критику, попыток Сологуба «революцию проса́лить порнографией». В его же статье «Базаров и Санин. Два нигилизма» была дна разгромная критика романа Арцыбашева «Санин». Общественность саркастически высмеивала односторонность и грубость иных эротических потуг: *«Пришла проблема пола, румяная Фефела, и ржет навеселе»* (Саша Черный). Лишь постепенно при коллективных усилиях многих поэтов, в том числе и Брюсова, автора стихов «В сумраке», «В застенке», «Костра расторгнутая сила», «В публичном доме», общественность становилась более снисходительной к эротическим мотивам. Эротическим называли символизм А. Ремизова. Скандальную известность получили повесть М. Кузьмина «Крылья» и роман о лесбийской любви «Тридцать три урода» Л. Зиновьевой-Ганнибал. Высокая эротика окрашивает многие произведения Бунина, мечтавшего описать «то дивное, несказанно прекрасное, нечто совершенно особенное во всем земном, что есть тело женщины» (запись в дневнике 3 февраля 1941 г.). Писатели подчеркивают амбивалентность сопряженных в женщине небесно-божественного и грешно-земного начал, что приводит в конце концов к архетипичному образу Богоматери-блудницы, выступающей – функционально-символически – Музой (ключевым символом) декадентско-ренессансной эпохи[55]. Единение революционных событий и эротических картин прослеживается в произведениях М. Кузмина 1917–1918 гг. и в его эротических фантазиях 1920-х гг. Эротические мотивы прослеживаются и у других авторов послеоктябрьского десятилетия. Идущее от В. Соловьева, Н.

[54] Философскую оценку жизнетворчества см.: Мамардашвили М. Лекции о Прусте. – М., 1995. – С. 114.

[55] Бакалдин И.П. Homo prostituens в русской литературе рубежа XIX-XX веков. Этико-экзистенциальный и художественный аспекты. АКД. – Ставрополь, 2002.

Федорова противопоставление новой формы Эроса старой, «детородной любви» определяло и образ жизни писателей авангарда 1920-х гг. – Маяковского, Брика, Родченко и др. Крушение в революцию общих устоев жизни вело к упрощению в отношениях полов, получившему определение «без черемухи» (по одноименному рассказу П. Романова).

Постепенно, начиная с 1930-х гг., эротические мотивы из советской литературы вытеснялись. (Известно, например, недовольство Сталина книгой стихов К. Симонова «С тобой и без тебя» (1942). По его мнению, ее надо было издать всего в двух экземплярах – один автору, другой – Серовой).

Амбивалентность этических ценностей

Рассмотрение художественной концепции Эроса подводит к мысли об амбивалентности в эпоху модернизма этических ценностей вообще, что соответствовало противоречивому характеру личности на сломе эпох. Это прослеживалось уже у предтечи модернизма Случевского, например, в поэме «Элоа» (1883), где и Сатана полюбивший не отрекается от своей демонической сущности, и ангел Элоа тянется к Сатане. Дух зла у Случевского – не альтернатива добра и милосердия, а компонента всего сущего, проникающая «в мелочь, в звук, в ощущенье, в вопрос и ответ, И во всякое "да", и во всякое "нет"».

Для человека начала XX в. мир вообще становится зыбким, лишенным четких нравственных ориентиров. Это обстоятельство, подобно чуткому эху, отразила поэзия серебряного века, прежде всего – символистская. Антиномичность мышления становится нормой, снимая взаимоисключаемость понятий в прежних оппозициях добро/зло, свет/тень, день/ночь. В. Брюсов писал:

Добро и зло – два брата и друзья.
Им общий путь, их жребий одинаков.
(«Скала к скале, безмолвие пустыни…»)

Эти идеи варьировались другими символистами: «Нет двух путей добра и зла – есть два пути добра» (Н. Минский); «И зло, и благо – два пути, ведут к единой цели оба. И все равно куда идти» (Д. Мережковский). Если Владимир Соловьев еще писал: «Родился в мире свет, и свет отторгнут тьмою, но светит он во тьме, где грань добра и зла» (по В.Е. Хализеву, у В. Соловьева картина мира еще классическая), то для Бальмонта амбивалентность добра и зла (или, как говорил Е. Замятин, энтропия морали) воплощалась в метафорических образах, сочетающих свет и тьму: *«Свет оттуда здесь, как тень. День, как ночь, и ночь, как день»* (К. Бальмонт). Мотив варьировался: *«Имей глаза – сквозь день увидишь ночь»* (В. Ходасевич).

В начале 1900-х гг. в стихах Бальмонта звучала откровенная угроза: *«Подождите, старые, знавшие всегда Только два качания, только нет и да».* Для Г. Иванова бальмонтовский императив *«Мы меняемся всегда. Нынче*

нет, а завтра да» останется принципиально важным и в 1930-е гг., когда он, уже будучи в эмиграции, писал:

И тьма – уже не тьма, а свет,
И да – уже не да, а нет.

Она прекрасна, эта мгла,
Она похожа на сиянье.
Добра и зла, добра и зла
Смысл, раскаленный добела.

(«Ни светлым именем богов…»)

Этот императив перерастал в амбивалентность властителей рая и ада. В нем звучит бальмонтовская непреложность («И все мы вновь и вновь актеры Сатаны»). О снисхождении к Дьяволу умоляла Бога З. Гиппиус. Амбивалентность сущего затрагивала основные оппозиции христианства: Христос/Антихрист (Дьявол), добро/зло. Представление о Дьяволе усложнялось параллельно пониманию сложности природы человека. Антипод Христа воспринимается как сила, необходимая в мире и потому достойная внимания художника: *«Хочу, чтоб всюду плавала Свободная ладья, И Господа, и Дьявола Хочу прославить я»*, – писал Валерий Брюсов. Отсюда – истоки устойчивого интереса писателей к образам Люцифера (Сатаны, Дьявола), Иуды, и не только в поэзии, но и в прозе, драме[56]; при этом наметилась немыслимая в литературе XIX в. тенденция к оправданию Иуды («Иуда Искариот» Л. Андреева, «Трагедия об Иуде, принце Искариотском» А. Ремизова и др.). Демоническая подоплека нелицемерного стремления к Богу, оппозиция лик/личина показаны Д. Мережковским. Как уже не раз отмечалось в критике, в его романе «Воскресшие боги» божественно-вдохновенное лицо проповедующего Джироламо Савонаролы отражается в созданном в этот момент рукою Леонардо рисунке, но это уже не проповедник, а дьявол в монашеской рясе. Богохульствующие сомнения отражаются в образах самого Спасителя в «Краткой повести об Антихристе» (1900) В. Соловьева, в эссе Ф. Сологуба «Человек человеку – дьявол» (1907), в «Моих записках» (1908) Л. Андреева. В последних читаем: «Не думаете ли вы, что когда дьявол искушал Его в пустыне, то Он не отрекся от него, как потом рассказывал, а согласился, продал себя, чтобы люди поверили в Него!»

Писателей влекла игра судьбы, превращающая палачей в жертву, победителя в побежденного, супостата в святого.

Мы играем в палачей.
Чей же проигрыш? Ничей?

(К. Бальмонт. «Костры»)

Так, еще в начале 1900-х гг. Бальмонт, варьируя мотив, пророчески предсказал коллизии XX в.: *«В палаче я не вижу врага… Я ли мученик? Может быть, он?»* А в годы Гражданской войны М. Волошин увидел *«в*

[56] Трансформация образа Сатаны в русской литературе XX века, его эстетизация, сочетаемая с восторженной экзальтированностью, прослежена в научном докладе Н. Солнцевой «Миф о "рогатом"» (Вестник МГУ. Сер. 9. – 1999. – № 2. – С. 169–170).

комиссарах – дурь самодержавия, взрывы революции в царях». Та же антиномия окрашивает и страницы революционной прозы 1920-х гг.: *«Жалеть нельзя, и не жалеть нельзя»* (А. Неверов).

Бытийный макрокосм и душа человека, отражаясь друг в друге, предстают в извечном борении добра и зла, начиная с лирики Вл. Соловьева и других поэтов серебряного века вплоть до середины 20-х гг. *«И коль черти в душе поселились, Значит ангелы были в ней»*, – писал в стихотворении «Забава» Есенин. Становится понятным пафос Л. Толстого, отрицательно относившегося к художественно-этическим поискам эпохи модернизма: «Нынешние декаденты говорят, что для поэзии нужны крайности добра и крайности зла. Что без этого нет поэзии. Что стремление к одному добру уничтожает контрасты и потому поэзию. Напрасно они беспокоятся. Зло так сильно – это весь фон, что оно всегда тут для контраста». Толстой пророчески подчеркнул, что результат может оказаться неожиданным и для самих декадентов. О том же говорили и религиозные философы:

«Зло либерального XIX в., – писал Ф. Степун, – было, в конце концов, лишь неудачею добра. Сменивший же его XX в. начался с невероятной удачи зла. Удача эта ничем необъяснима, кроме как качественным перерождением самого понятия зла. Зло XIX в. было злом, еще знавшим о своей противоположности добру. Зло же XX в. этой противоположности не знает. Типичные люди XX в. мнят себя по Ницше, «по ту сторону добра и зла». Это совсем особые люди, бесскорбные и не способные к раскаянию. Думается, что их «великие дела», даже если они и породили какие-нибудь положительные результаты, никогда не преобразятся в памяти «благодарного» потомства в светлые подвиги. А впрочем, как знать, еще не известно, какими людьми будут наши потомки» («Бывшее и несбывшееся»).

Амбивалентность этических ценностей сыграла роковую роль в революционной ситуации. Но заметим, что в дальнейшем эта амбивалентность стала проявлением кризисности не только модернистского, но и постмодернистского сознания. С позиции сегодняшнего дня изначальная, идущая от Бодлера эстетизация безобразного в ретроспективе видится и как идея уже постмодернизма.

Мотивы Апокалипсиса

Неохристианские умонастроения рубежа веков, осознание греховности мира и человека актуализировали последнюю из новозаветных книг – Апокалипсис (Откровение святого Иоанна Богослова), где полно грозных эсхатологических видений. Они были ниспосланы Богом Апостолу, дабы тот записал их в назидание людям: «Вспомни, что ты принял и слышал, и храни и покайся. Если же не будешь бодрствовать, то Я найду на тебя, как тать...». Апокалипсис – книга грозная, таинственная, полная словесной магии. В ней подробно рассказано о снятии семи печатей с Божественной книги. Устрашающий голос семи труб, семь знамений, семь чаш гнева и Суд Божий над Вавилоном. В заключительной части говорится о победе Агнца – жертвенного ягненка (так называли Христа, искупившего грехи рода

человеческого) над зверем и драконом; о втором пришествии Мессии, о грядущем Страшном Суде, о блаженстве праведных. Приведем с некоторыми сокращениями восьмую главу в синодальном переводе:

«И семь Ангелов, имеющие семь труб, приготовились трубить.

Первый Ангел вострубил, и сделались град и огонь, смешанные с кровью, и пали на землю; и третья часть дерев сгорела, и вся трава зеленая сгорела.

Второй Ангел вострубил, и как бы большая гора, пылающая огнем, низверглась в море; и третья часть моря сделалась кровью (...)

Третий Ангел вострубил, и упала с неба большая звезда, горящая подобно светильнику, и пала на третью часть рек и на источники вод.

Имя сей звезде полынь; и третья часть вод сделалась полынью, и многие из людей умерли от вод, потому что они стали горьки.

Четвертый Ангел вострубил, и поражена была третья часть солнца и третья часть луны и третья часть звезд...».

Апокалипсис напоминал о неотвратимости Страшного Суда: «…и судим был каждый по делам своим…» Актуализация Апокалипсиса в рассматриваемый период проявилась, в частности, в появлении перевода В. Розанова. Многие мотивы Апокалипсиса зазвучали в литературе XX в.: спасение тех, «которые не осквернили одежд своих и будут ходить со Мною в белых одеждах», проклятие Вавилону, погрязшему в грехах своих («...горе, горе тебе, великий город Вавилон, город крепкий! ибо в один час пришел суд твой»). Из приведенных слов о Вавилоне Бунин взял эпиграф к рассказу «Господин из Сан-Франциско». (В популярных советских изданиях произведений писателя он нередко снимался, что искажало авторский замысел.)

Но воспринятые в духе Апокалипсиса эсхатологические мотивы накладывались не только на индивидуальную судьбу. Идеи Апокалипсиса устрашали личность, но в сознании интеллигенции они были связаны не только с ее собственным бытием и собственными прегрешениями, за которыми следует неотвратимость наказания. Пророчества касались тех глобальных перемен, предчувствием которых жила литература начала века. Для уяснения их сути обратимся к более поздним трудам западных философов, прежде всего к работе «Восстание масс» Ортега-и-Гассета (1873–1955). Известный испанский философ, публицист говорил о безликой, сытой, агрессивной массе. Вырастая на техническом прогрессе и демократии, она становится разрушителем культуры XX в. В трактате «Конец Нового времени» Р. Гвардини от пророчества переходит к опирающимся на исторический опыт выводам: в XX в. заканчивается время человека как индивида и наступает время человека массы[57]. Почти на четверть века ранее об этом же свидетельствовали идеи «крушения гуманизма» (А. Блок), гибели культуры, место которой занимала цивилизация (Н. Бердяев). Будущее представлялось как наступление нового Средневековья (Н. Бердяев).

[57] Гвардини Р. Конец нового времени // Вопросы философии. – 1990. – № 4.

В России, где массы были еще и голодны, не имели опыта демократии, возможность их «восстания» обретала эсхатологический характер. Звучали пророчества Мережковского о «грядущем Хаме». Актуализировались зловещие строки Апокалипсиса: «И дано было ему (зверю) вести войну со святыми и победить их…». Эсхатологические мотивы звучали в поэзии, откликнувшейся на первую русскую революцию. «Но вас, кто меня уничтожит, встречаю приветственным гимном», – писал в хрестоматийно известных стихах В. Брюсов, но вскоре и он отказался воспевать «своеволие толпы». В одном из первых стихотворений О. Мандельштама «Среди лесов унылых и заброшенных» (1906) «незваные и непрошеные гости» воспринимались как смертельная угроза мирному течению жизни, угроза тем более страшная, что, как специально подчеркивается в финале стихотворения, носила *не* иноземный характер: «Мы ждем гостей, незваных и непрошеных. *Своих детей!*» (курсив мой – Л.Е.).

Они растопчут нивы золотистые,
Они разроют кладбища тенистые,
Потом развяжет их уста нечистые
Кровавый хмель!

Они ворвутся в избы почернелые.
Зажгут пожар, хмельные, озверелые ...
Не остановят их седины старца белые,
Ни детский плач!

Как известно, первое стихотворение является семиологическим фактом, оно предстает перед нами как некая гипотеза, задание; через него «происходит процесс включения художника в парадигму культуры»[58]. Поэтому, естественно, мотив «непрошеных гостей» получает развитие в поэзии Мандельштама, сменяется (и не у него одного) темой зрителей, еще не знающих, что им некуда возвращаться после спектакля в театре Истории: «С лязгом, скрипом, визгом опускается над Русскою Историею железный занавес», – писал В. Розанов в «Апокалипсисе нашего времени» (1918).

Представление окончилось.
Публика встала
– Пора одевать шубы и возвращаться домой.
Оглянулись.
Но ни шуб, ни домов не оказалось…

Именно об этом и другое стихотворение О. Мандельштама, относящееся к 1918 г.:

Летают Валкирии, поют смычки,
Громоздкая опера к концу идет.
С тяжелыми шубами гайдуки
На мраморных лестницах ждут господ.

Уж занавес наглухо упасть готов,

[58] Штайн К.Э. Предисловие // Первое произведение как семиологический факт. – СПб.-Ставрополь, 1997. – С.3.

Еще рукоплещет в райке глупец,
Извозчики пляшут вокруг костров...
«Карету такого-то!» – разъезд. Конец.

Современному критику в этом стихотворении видится трагическое и даже апокалипсическое переложение пушкинской театральной темы в «Евгении Онегине». Из сравнительной интерпретации вытекают следующие выводы: вместо легкомысленного, празднично-шутливого даже по ритмике пушкинского стиха «Еще амуры, черти, змеи...» у Мандельштама летают Валкирии – торжественно зловещие фигуры, уносящие души убитых воинов. Легкости звуков Моцарта и Доницетти противостоит полная смутных тяжелых предчувствий музыка Вагнера. У Мандельштама нет радостной атмосферы ожидания спектакля, как у Пушкина; в его стихотворении идет последний акт «громоздкой оперы». Антитеза выдерживается на протяжении всего поэтического действия.

«И, *взвившись*, занавес шумит...»	«Уж занавес наглухо *упасть* готов...»

Театральный разъезд воспринимается как последний акт Истории. Мандельштамовский занавес готов упасть наглухо, навсегда; вместо лакеев зрителей ждут гайдуки, а извозчики, в отличие от пушкинских кучеров, всего-навсего бьющих в ладоши, исполняют жуткий в контексте стихотворения танец (устойчивый мотив, который встречается и в пьесе Л. Андреева «Жизнь Человека», и в «Котловане» А. Платонова). «Извозчики пляшут вокруг костров», – вот начало нового театра, нового представления взамен предыдущего. Валкирии еще летают, извозчики уже пляшут»[59]. Стихотворение Мандельштама – характерный для Серебряного века пример синтеза апокалипсических настроений с художественно-культурологической концепцией, с ее мотивами лицедейства, маскарада, масок (элементами величайшего и всеобщего значения, по определению Вяч. Иванова).

Такие мотивы проявились в драматургии Блока, в теоретических и творческих исканиях Д. Мережковского, дошли до середины века и воплотились в последнем крупном произведении А.А. Ахматовой – «Поэме без героя». Теме «Апокалипсис в русской поэзии» посвящена специальная, написанная еще в 1905 г. работа А. Белого, с примерами из творчества Брюсова, Блока, Андреева. «Апокалипсис русской поэзии, – писал он, – вызван приближением Конца Всемирной Истории»[60].

Мотивы Апокалипсиса вспоминаются и при описании революционного террора в повестях 1920-х гг. В. Зазубрина «Щепка», Сергеева-Ценского «Жестокость», в романе Вересаева «В тупике», в автобиографической повести «Солнце мертвых» Шмелева. Многие из писателей могли бы повторить слова Сергеева-Ценского: «Мрачны будут и все вообще рассказы мои на современные темы...». В поэтической книге Пастернака «Темы и

[59] Кобрин К. Неизбежность театра // Октябрь. – 1996. – №4. – С. 78.
[60] Белый А. Символизм как миропонимание. – М., 1994. – С. 417.

вариации» (1916–1922) варьируется мысль, что «в наши дни и воздух пахнет смертью: открыть окно, что жилы отворить». В сердце поэта отдается «шум машин в подвалах трибунала» (моторы заглушали звуки расправы). В относящемся к периоду революции, но не опубликованном тогда стихотворении Пастернака «Русская революция» описание «утра ужасного, когда Ничто – идол и доля красноармейца» трактуется как отказ Бога от России: «Здесь, над русскими, здесь Тебя нет». В стихотворении «Русская революция» идеальное представление о революции, когда «грудью всей дышал социализм Христа», сменяется жуткой картиной уничтожения России, которая отзовется потом в послевоенном романе «Доктор Живаго».

Творческая интеллигенция и революция

Важнейшую социокультурную проблему России составляет отношение русской интеллигенции к революции[61]. Амбивалентность этических ценностей, нередко условно-кровавая маскарадность в изображении жизни, присущие русским писателям серебряного века, стали поводом для обвинения их в подготовке революционных событий. Впервые эта точка зрения была обоснована религиозным мыслителем Ф. Степуном, который, очевидно, по принципу «В начале было Слово» считал кровавую драму революции следствием театрализации литературы, заранее проигравшей кровавый фарс жизни. Подробно (правда, без собственной оценки сказанного) точку зрения Степуна сравнительно недавно изложил В. Кантор[62]. И. Роднянская распространила аналогичный тезис и на литературу 1920-х гг., которую в наши дни также стали обвинять в поэтизации революционного насилия и непрерывного террора. В примерах из популярной советской поэзии этого периода, в том числе и в стихах Э. Багрицкого *«Если век скажет: «Убей!» – убей»*, критик видит только «вершки»: «корешки», полагает она, надо искать еще в дооктябрьской поэзии Маяковского и Есенина. «...Эпоха устами своих пророков, вольных или невольных, сказала «да» НОЖУ еще до того, как общество узнало слова «тачанка» и «Чека»[63].

Но ведь в 1920-е гг. было и другое, например, у Есенина: *«Не расстреливал несчастных по темницам»* (строка, которую особенно ценили А. Ахматова и О. Мандельштам), у В. Маяковского, который был против расстрела царской семьи. И в то же время появлялись строки, казалось бы, совершенно неуместные в устах Н. Клюева: *«В напевах тернистых пусть славится Гибель и друг пулемет»*. «Ослепительно красный свет, брызжущий из каждого слова поэта»[64], – так характеризовали выступление Клюева знавшие его в годы Гражданской войны. Весьма непристойными кажутся

[61] См.: Кондаков И.В. Введение в историю русской культуры. – М., 1997. – С. 442–496.
[62] Кантор В. Артистическая эпоха и ее последствия (по страницам Федора Степуна) // Вопросы литературы. – 1997. – № 2.
[63] Роднянская И. Вместо послесловия // Новый мир. – 1989. – № 4. – С. 243.
[64] Москва. – 1987. – №11. – С. 22.

строки: *«Пора Царей прочь оторвать, Как пуговицу штанов, что стала И не нужна, и их не держит»*. Но они были написаны, и принадлежали В. Хлебникову, охваченному восторгом перед революцией: *«Вихрем бессмертным, вихрем единым, все за свободой – туда»*. Эти примеры мы привели для того, чтобы подчеркнуть: нельзя, как это делает И. Роднянская, возлагать вину лишь на отдельных писателей – на Маяковского или Есенина, на кого бы то ни было. Да, в свое время Бальмонт радостно ждал апокалиптических событий: *«Будет откровение, вспыхнет царство мглы. Утро дышит пурпуром... Чу! Кричат орлы!»* И не только у него: бальмонтовскому пурпуру утра созвучен блоковский *закат в крови*. Критика уже отмечала, что поэзия Блока прорывает мглу, вырывается из мглы, но болезненность ее восторга порождает именно мгла: Блока дразнит кровь, также дразнит его и огонь. Заклинанием прозвучал в 1918 г. призыв А. Блока: «Всем сердцем, всем телом, всем сознанием слушайте музыку революции» («Интеллигенция и революция»), на него откликнулись не только А. Белый с его революционным «Христос Воскресе!», но и М. Кузмин: *«Помните это начало советских депеш, Головокружительное «Всем, всем, всем!» Словно голодному говорят «ешь!» А он, улыбаясь, отвечает «ем!»*. Как видим, осанна революции провозглашалась поэтами разных политических и художественных ориентаций, а не только традиционно называемыми В. Маяковским, Д. Бедным.

Кроме того, не уподобимся ли мы, идя вслед за Ф. Степуном и И. Роднянской, цензорам тоталитарного режима, которые именно потому и запрещала свободное слово, что непоколебимо верили в его пагубное воздействие на реальность. Амбивалентность добра и зла, характерная для умонастроения начала века, действительно ускорила переход литературы на сторону победившей революции. Но сама по себе литература все же лишь выражает господствующие в обществе умонастроения. У поэтов 1920-х гг. это было скорее пророчество, предчувствие революционных катаклизмов. Надежды, возлагаемые литературой на революционное переустройство мира, не оправдались, за них было заплачено трагедией нации, но и возлагать вину на писателей, на художественную интеллигенцию в целом неправомерно.

Что же касается «театрализации» зла, за которую литературу модернизма упрекал Ф. Степун, то выход на авансцену нового литературного типа актера и лицедея, легко меняющего маски, восходит к глубинам истории и в свое время был отражен в крылатой фразе Шекспира: «Весь мир – театр, и люди в нем – актеры». И сознание Пушкина устремлялось в вечный праздник игры и перевоплощения. Просто в XX в. это стало осознанной и подчеркнутой позицией. К тому же «жизнетворчество» писателей-символистов больше касалось их личной жизни, чем интерпретации социальных проблем.

Другое обвинение в адрес русской литературы касается ее постоянной конфронтации с властью. В 1989 г. на страницах журнала «Вопросы

философии» с обоснованием такой точки зрения выступил В. Кормер. Он сделал акцент на традиционной отчужденности русской интеллигенции от власти, сохранившейся до сегодняшнего дня[65]. Однако тезис Кормера верен лишь для 1900 – начала 1920-х гг., так как потом формируется литература, утверждающая советскую государственность, и первым государственным поэтом (после Державина, хотя можно вспомнить и «Клеветникам России» Пушкина) называют Маяковского. Конфронтация литературы и власти возобновляется только после ослабления тоталитарного режима в период «оттепели».

Каковы причины конфронтации литературы с властью, прямая поэтизация ею революционного насилия? Русская философия многие особенности интеллигентского сознания объясняет тем, что структуру души русские интеллигенты-революционеры унаследовали от раскольников XVII в. Русская интеллигенция, по мысли Бердяева, породила тип человека, единственной «специальностью» которого была революция. Влияние религиозного раскола распространялось вширь: «Раскол делается характерным для русской жизни явлением»[66].

На раскол религиозный накладывался раскол петровских времен. Русская интеллигенция отделилась от народа образом и уровнем жизни, культурой, подчас и языком, если учесть утвердившуюся в конце XVIII–XIX в. галломанию. По мнению Г. Белой, именно двойственность онтологической природы русской культуры, наличие в ней двух подсистем объясняют многое в поведении интеллигенции[67]. На позицию личного выбора в революцию влияли не только (и, наверное, не столько) идеологические факторы или соображения личной выгоды, но и постоянно живущий в интеллигентском сознании комплекс вины перед народом, искреннее желание постичь другой культурный архетип. Восставшие массы – это народ, которому издавна поклонялась русская интеллигенция, вот почему такую широкую полемику вызвали «Вехи», где М. Гершензон писал: «Каковы мы есть, нам не только нельзя мечтать о слиянии с народом, – бояться его мы должны пуще всяких казней власти»[68]. Но такую его позицию разделила не вся творческая интеллигенция. Новую, народную Россию открывала для себя в годы Первой мировой войны Ахматова и Пастернак. Характерно, что Блок, приветствуя революцию, видел в ней стихийное, внеличностное начало, которое только и может спасти Россию. Отсюда мотив жертвенности интеллигента во имя революции, его безропотное ее приятие (хотя приняли далеко не все), сказавшиеся на судьбах и многих писателей, и многих литературных героев. Писатели, порой наступая на горло собственной песни, клеймили

---

[65] Кормер В. Двойное сознание интеллигенции и псевдокультура // Вопросы философии. – 1989. – № 9. – С. 71.

[66] Бердяев Н. Истоки и смысл русского коммунизма // Юность. – 1989. – №11. – С. 81.

[67] Белая Г. Смена кода в русской литературе XX века как экзистенциальная ситуация // Литературное обозрение. – 1996. – №5–6. – С. 112.

[68] Вехи. Интеллигенция в России: Сборник статей. – М., 1991. – С. 101.

собственных положительных героев, если они не могли слиться с коллективом. Взаимоотношения личности и революционной массы, как они освещались в литературе 1920-х гг. А. Малышкиным, Б. Лавреневым, И. Бабелем, А. Фадеевым, К. Фединым, Л. Леоновым, А. Толстым и многими другими, сейчас требуют не однозначного вердикта, а подробного объективного рассмотрения, что пока остается нерешенной задачей литературоведения. Заметим лишь, что противопоставляемый этой прозе роман Б. Пастернака «Доктор Живаго», пафос которого в том, что революция несла гибель интеллигенции, относится уже к другой эпохе – к концу 1950-х гг.: для такой трактовки Пастернаку понадобились дистанция времени и исторический опыт. Тем не менее и в прозе 1920-х гг. звучали гуманистические мотивы, в том числе в решении темы «Интеллигенция и революция».

Утвердившаяся в революцию идея коллективизма опиралась на традиции русской соборности и общинности, а затем вылилась в абсолютизацию правоты коллектива в противовес самосознанию отдельной личности. Отсюда мотив растворения «Я» в коллективистском самосознании у Горького, позднего Маяковского, писавшего на высоком накале чувств: *«Я счастлив, что я этой силы частица, Что общие даже слезы из глаз...».* Была, конечно, и внутренняя самоирония Мандельштама: *«Я человек эпохи Москвошвея. Смотрите, как на мне топорщится пиджак, Как я ступать и говорить умею! Попробуйте меня от века оторвать. Ручаюсь вам – себе свернете шею»*. Можно согласиться с М. Голубковым, писавшим, что советская литература заимствовала в уродливом и извращенном виде черты народной культуры, сделав их антинародными, доведя до апогея идею несвободы человеческой личности, ее подчиненности коллективу – социалистическому, трудовому, цеховому и т.д. Но это – уже в литературе 1930-х гг. Пока же шел живой, мучительный поиск истины, приходило горькое осознание того, что «все мы в крови повинны», – как сказал в «Белой гвардии» М. Булгаков. Сама же революция в художественной литературе представала в образе двуликого Януса: казалось бы, сбывались вековые мечты народа о социальной справедливости, но свобода ударяла в голову, как хмель. Двуликость революции была помножена на двойственность самой советской литературы, в которой различали пролетарских писателей и «попутчиков».

Пролетарские писатели (хотя в их организацию входили и непролетарии – Фадеев, Либединский, Шолохов, Серафимович и др.) однозначно утверждали революцию, пытались понять психологию пошедших за нею масс. Таковы популярные в советский период произведения «Железный поток» А. Серафимовича, «Чапаев» Д. Фурманова. Сужение плацдарма действия: фронт – армия – дивизия – отряд, опора на традиции русского психологического реализма привели к

значительным художественным открытиям («Разгром» А. Фадеева, первые книги «Тихого Дона» М. Шолохова).

Попутчики приняли революцию как неизбежность, порой сочувствовали ей, но большевиками не были. Революционную тематику в произведениях писателей-попутчиков глубоко охарактеризовал В. Ходасевич:

«Революция стоит в центре их внимания, они потрясены ею, но это потрясение преимущественно эмоциональное, не интеллектуальное. (...) Революция для попутчиков есть явление, само по себе столь поразительное, что его прежде всего хочется запечатлеть во всей полноте и неприкосновенности. Они предпочитают его зарисовывать, нежели осмысливать, – потому, между прочим, что весь его смысл нередко для них заключается именно в его бессмысленности»[69].

Ныне близкую В. Ходасевичу позицию занял и современный критик – В. Камянов. Приводя выразительные примеры из произведений А. Веселого, Б. Пильняка, И. Бабеля, А. Платонова, он писал: «Литература о Гражданской войне отдавала себе отчет в том, что она живописует вздыбленный мир, где место нормы прочно заняла аномалия, и свою чрезвычайную информацию нередко преподносила в подчеркнуто ровной манере, без всяких голосовых нажимов. Сообщая будничным тоном о том, что будни окрасились в кровавый цвет, она таким способом как раз подчеркивала необычность сообщения...»[70].

Пожалуй, именно эта тенденция бесстрастного объективного изображения разлома мира была в советской литературе 1920-х гг. ведущей. Она оттенялась эмоционально-утверждающими или отрицающими революцию произведениями. Характерная для периода амбивалентность трактовок происходящего позволяла разным идейным лагерям видеть в одних и тех же произведениях Пильняка, Бабеля, Вс. Иванова и «да», и «нет» революции: Воронский находил «оправдание и смысл» революционной стихии; Ф. Степун не без основания писал, что большевистская Россия «рисуется в их произведениях хаосом, фантастикой, безумием, анекдотом» («Мысли о России»).

Продолжим характеристику писателей-попутчиков, данную В. Ходасевичем в цитированной выше статье:

«Многим из них не чуждо художническое любование стихийным размахом революции, ее хтонической грубостью, первобытной жестокостью: эти мотивы особенно подчеркнуты у Всеволода Иванова, Бабеля, Артема Веселого, Пильняка и сказались на самом стиле их произведений. Даже авторы, наиболее склонные к непритязательному фотографированию действительности (как Сейфуллина, Пантелеймон Романов, Шишков, Катаев), прежде всего влекутся к изображению тех причудливых, парадоксальных, нередко уродливых бытовых форм, которые возникают на пересечении нового порядка с исконными формами русской жизни. У Булгакова («Роковые яйца», «Дьяволиада») и у Зощенко, одного из наиболее зорких бытописателей революционных будней, изображение нового быта доведено до гротеска. Бытовой экзотике соответствует психологическая; по

[69] Ходасевич В. Статьи о советской литературе // Вопросы литературы. – 1996. – №4. – С. 185–186.
[70] Камянов В. Спор о прошлом после будущего // Новый мир. – 1990. – №8. – С. 222.

всему пространству России, во всех слоях населения попутчики находят людей, выбитых революцией из колеи… Таковы в особенности персонажи Леонова, Олеши. (...) Изображение революции как хаоса и фантастики решительно шло вразрез с официальной версией, представляющей революцию как сознательно-коммунистическое движение масс».

(Как не вспомнить здесь, видимо, не известный В. Ходасевичу роман А. Платонова «Чевенгур».)

Революционные мотивы

В литературе первой трети XX в. тема революции и гражданского противостояния стала глобальной. Перманентность русской революции – Первой (1905–1907), Февральской (1917), Октябрьской (1917) предчувствовал Блок: «Есть Россия, которая, вырвавшись из одной революции, жадно смотрит в глаза другой, может быть, более страшной».

Первая русская революция отозвалась в литературе достаточно мощным аккордом. Характерные примеры символистского решения социальной темы дают стихотворения В. Брюсова «Кинжал», «Каменщик», А. Блока «Фабрика», «Сытые», призывные «рабочие песни» К. Бальмонта. Откликом на события Первой русской революции было творчество М. Горького – от произведений начала века до «Жизни Клима Самгина», Серафимовича; революционные мотивы прослеживаются у Куприна и Андреева. Характерно, что пьеса последнего «Царь Голод» ставилась на сценах красноармейских театров. Независимо от позиции автора к мысли о необходимости социальных перемен подводила «Деревня» Бунина.

Разумеется, отношение авторов к самой идее социализма, к приведенным в движение социальным низам было разным. Бунин видел в человеке толпы только «скота» и «демагога» («У птицы есть гнездо…»), признаки не только духовного, но и биологического вырождения («Окаянные дни»). Блок и Горький искали оправдывающие этого человека обстоятельства, но, как писал автор «Несвоевременных мыслей», «страшен обиженный человек.... Вот о чем надо помнить нашим реформаторам и политическим вождям». Д. Мережковский вообще не видел различий в формах угнетения, полагая, что самодержавие царя – пирамида острием вверх: один порабощает всех; самодержавие народа – тоже пирамида, но острием вниз: один порабощается всеми. Но сила гнета, тягость рабства, считал писатель, в обоих случаях одинакова[71].

Мотивы Октября зазвучали прежде всего поэзии, в драматургии, начиная с агитационных постановок в красноармейских театрах и кончая пьесами К. Тренева, В. Билля-Белоцерковского, Б. Ромашова, Вс. Вишневского. В прозе тема революции раскрывалась в двух вариациях. Чаще это было прямое изображение революционных событий, трактуемых как героическая, трагическая или ужасная (в зависимости от авторской позиции)

[71] Мережковский Д.С. Царство Антихриста. Статьи периода эмиграции. – СПб., 2001.

страница истории (произведения А. Малышкина, Д. Фурманова, А. Толстого, А. Серафимовича, М. Шолохова, А. Фадеева, М. Булгакова, С. Сергеева-Ценского, И. Шмелева, Е. Чирикова). Но писатели могли сосредоточиться и на раскрываемых исподволь психологических состояниях, которые переживает человек в революционную эпоху, даже если он далек от свершающихся событий. В этом плане произведения 1910–1920-х гг. «Гражданин Уклейкин», «Человек из ресторана» И. Шмелева, «Записки Корякина», «Конец мелкого человека» Л. Леонова раскрывали воздействие революционного времени на сознание и образ жизни людей, от нее далеких.

Революционная эпоха внесла существенные коррективы и в женские образы. Именно тогда женщина впервые сама стала распоряжаться своей судьбой, и то, что раньше было присуще отдельным выдающимся личностям определенного социального круга, стало трансформироваться на иных уровнях. Русская литература откликнулась на эти процессы образами Чудной у Короленко и Ма-а-ленькой у Горького, его же Мальвой и Марией Орловой, впоследствии различными женскими судьбами в «Жизни Клима Самгина». Серебряный век выдвинул проблему освобождения женщины, реализующей себя прежде всего в эстетической деятельности, а опыт Гражданской войны значительно расширил типологию женских характеров: Ольга Зотова в «Гадюке» А.Толстого и его же сестры Булавины в «Хождении по мукам», Комиссар в «Оптимистической трагедии» В. Вишневского, Анна Погудко в «Тихом Доне» М. Шолохова, Даша Чумалова в «Цементе» Ф. Гладкова, Виринея у Л. Сейфуллиной, Любовь Яровая у К. Тренева, Марютка в «Сорок первом» Б. Лавренева: имена героинь дали названия их произведениям. Не приходится говорить, что в наши дни переоценки ценностей далеко не все героини выдержали проверку нравственно-эстетическим критерием[72], ибо противоестественна женщина, несущая смерть в бою, а то и в мирной жизни, и разрушающая домашний очаг. Но нельзя не признать, что характеры были взяты из жизни, а что касается авторской их оценки, то здесь необходим подробный разговор о каждом конкретном образе. Однако нельзя не обратить внимания на случаи искажения авторской мысли общепринятой критической интерпретацией, как это случилось с повестью Лавренева «Сорок первый». Критики делали из Марютки героиню, которая во имя революционного долга не остановилась даже перед убийством возлюбленного, и именно такое толкование лавреневского образа привело к тому, что ее имя в сознании людей нравственно чистых стало символом предательства и бессмысленного кровавого шабаша, тогда как писатель хотел раскрыть трагедию женской души.

Доминирующая в литературе тема революции вела к теме ее вождя. Незаурядная, архицелеустремленная личность Ленина, канонизируемая в личных политических целях его преемником, становится в сознании

[72] См., например: Лазарева М.А. Трагические парадоксы в прозе А.Н. Толстого 20-х годов // Вестник МГУ. Сер. 9. – 2003. – № . – С. 34-44.

миллионов новым творимым мифом, легендой. Это отражено в поэзии 1920-х гг. «Он вроде сфинкса предо мной», – признавался С. Есенин в «Капитане земли». Грандиозной эпитафией вождю стала поэма В. Маяковского «Владимир Ильич Ленин». На протяжении десятилетия работал над очерком «В.И. Ленин» Горький, но миллионы людей, прошедших через советскую школу, не знали, что читают текст, отредактированный «какой-то комиссией» ЦК, а скорее всего самим Сталиным. Очерку не повезло, и в последнем полном собрании сочинений Горького он оказался единственным произведением, которое опубликовано в искаженном виде и с купюрами, без вариантов. На редакции самого Горького (которые тоже делались не без давления извне), таким образом наслаивалась чужая воля. Лишь по немногочисленным примерам, попавшим в открытую печать в наши дни, благодаря работам И. Ревякиной, Л. Спиридоновой, И. Вайнберга, Л. Смирновой, можно видеть, что в размышлении Горького над образом Ленина включены раздумья писателя о красном терроре: «Невозможен вождь, который в той или иной степени не был бы тираном» и «Вероятно, при Ленине перебито больше людей, чем при Фоме Мюнцере». Горький, разделявший социально-утопические воззрения Ленина, тем не менее считал, что социальным реформаторам и политическим вождям прежде всего надо было думать о последствиях революционного взрыва. Об этом писатель говорил не только в «Несвоевременных мыслях», но и в более позднем «Рассказе о необыкновенном» (1923).

Однако у абсолютных противников революции отношение к Ленину было резко отрицательным. Его образ был гротескным и сатирическим в публицистике Л. Андреева (о чем еще будет сказано ниже); ассоциации с ленинским обликом вызывали описания героя в антиутопии Е. Замятина «Мы». За рубежом уже за рамками рассматриваемого периода ленинскую тему вопреки сусальной лениниане 1960–1970-х гг. будут развивать философы-публицисты Ф. Степун и Н. Бердяев, прозаики М. Алданов, А. Солженицын. В свете новой ленинианы удивительно пророческими оказались стихи Н. Полетаева:

Портретов Ленина не видно,
Похожих не было и нет.
Века уж дорисуют, видно,
Недорисованный портрет, –

ведь они были написаны в начале 1920-х гг., когда «кремлевский мечтатель» (по определению Р. Уэллса) еще не был в глазах людей последним социалистом-утопистом, отважившимся на грандиозный социальный эксперимент длиною в семь десятилетий.

Особое звучание приобрела тема «Интеллигенция и революция». Трагедия русской интеллигенции, застигнутой шквалом революций, показана в романах «Города и годы» и «Братья» К. Федина, в «Белой гвардии» М. Булгакова, его же пьесах «Дни Турбиных», «Бег», в трилогии А. Толстого «Хождение по мукам» и др. Так, в романе К. Федина «Города и годы»

(1924)[73] главный герой Андрей Старцов, молодой русский интеллигент, студент, не обладающий большим жизненным опытом, во время Первой мировой войны оказался на территории Германии (он там учился). Андрей умен, добр, честен, благороден, наделен тонкой душевной организацией, склонен к рефлексии, он стремится пройти по жизни так, чтобы «на нем не осталось ни одного пятна крови, и он не раздавил ни одного цветка». Он живет преимущественно в мире нравственных, но не социальных координат, с трудом разграничивая явления империалистической войны и социалистической революции. Четырехлетняя разлука и революция сделали Россию для Андрея неузнаваемой.

Первая мировая война, революция и Гражданская война представляют для Старцова калейдоскоп «городов и годов». Единый поток жестокости, крови, трупов реализуется ассоциативной цепочкой изображаемого: голова казненного Карла Эберсокса в музее – балаганная мишень этой головы в эрлангенском тире – сон-провал Андрея – толпа слепых военнопленных в Бишофсберге – труп повешенного немцами в России Федора Лепендина. Параллельно, в хронологической последовательности, нагнетается болезненное состояние души Андрея, на что в разных главах обращают внимание такие герои, как Мари, Курт Ван, Рита, хозяйка дома. Об этом же свидетельствует он сам в главе «Письмо» и автор (глава «Клубок»). Ключевые слова этих эпизодов – «боль», «крик», «стон», «лихорадка», «нездоров», «как слепец», «очень устал», «помешался».

Основа романной коллизии – нравственно-философская антиномия любовь/ненависть, выразителями которой становятся Андрей Старцов и Курт Ван. Так начинается восходящий к библейскому мотиву и трепетный для творчества Федина «дуэт» братьев-врагов: Ван застрелил старого друга Андрея во имя революционного долга.

Андрей Старцев не принимает войну как массовое убийство («Мне отвратительно само слово война». «Я, вероятно, не мог бы убить никого. То есть так, одного какого-нибудь человека. Чтобы потом знать, что я убил. Что именно я. Именно такого-то человека»). Не мыслит он себя революционером. Характерен диалог при встрече Старцова с Ваном в Москве, когда им разводятся понятия «революция» и «сострадание»: «Я – революционер? Мне до сих пор совестно пройти мимо нищего, не подав ему милостыни». К революционерам его толкает желание избавиться от гнетущего чувства одиночества. Революция и Гражданская война предстают перед глазами Старцова в разных ликах. Это и массовые сцены боевого и трудового энтузиазма – бой под Саньшином, рытье окопов в Петербурге, но это и образы воронья, голода, мышей, кладбища, пустыря; примеры самоотвержения (Покисен, Голосов) и подлости (комиссар дивизии, забравший у врача кобылку в личных интересах).

[73] Интерпретация романа предложена Г.П. Толпаевой.

Обычно советские исследователи упрекали Старцова в якобы абстрактном, пассивном гуманизме. Однако вряд ли можно говорить о пассивности героя. Здесь, видимо, сказалось влияние более поздней и официозной авторской характеристики: «…До последней минуты он не совершил ни одного поступка, а только ожидал, что ветер пригонит его к берегу, которого он хотел достичь». В романе же Старцов совершает немало поступков: стремясь после объявления войны на родину, расстается с любимой девушкой – Мари; предпринимает, пусть и неудачный, побег из плена; освободившись, едет на фронт и берет в руки оружие; усталый, ночью, добровольно идет рыть окопы вместо другого человека, заботится о Рите и их будущем ребенке, крадет документы из чувства сострадания и ложного долга и находит в себе силы в этом признаться.

И все-таки Старцова «отмывает, относит в сторону», он принадлежит, по словам Федина, к «погибшему поколению». Автор наделяет героя трагическим мироощущением всеобщей катастрофы, которая с годами усиливается: «Вот уже третий год, как я смотрю на казни. Каждую секунду умирают люди. Мы все стоим в очереди к эшафоту. И я думаю все чаще о палаче», «Я думал о каком-то всеобщем конце» (глава «Письмо»). О трагической направленности судьбы Андрея свидетельствуют эпиграф из Диккенса «У нас было все впереди, у нас не было ничего впереди» и кольцевая композиция романа (круги в структуре романа – знак обреченности, невозможности вырваться из ада). Авторские взгляды на проблему гуманизма в полемической форме сконцентрированы в письме Федина Горькому от 11 ноября 1926 г.: «Несчастье привлекает меня неизменно. Удача, преодоление, победа – оставляют меня равнодушным. Уроды, сумасшедшие, юродивые, кликуши, лишние люди положительно не дают мне покою...». Федин подчеркивает необходимость сострадания.

Действительно ли Старцов имел, как хотелось бы критике, «реальнейшую возможность принять участие в строительстве нового мира, а вместо этого утратил всякую связь с этим миром»? Думается, такой возможностью для Андрея с его складом души могла быть только сфера искусства, но в эпоху революционной ломки его талант так и не раскрылся: «Мне задали вопрос: «Ваша профессия?» Я не мог ответить. Мне вдруг пришло в голову: к какой профессии готовился я прежде? Я сбился, вышло глупо». В романе «Города и годы» мятущийся, сомневающийся Старцов не исполнил своего творческого предназначения, которое удалось осуществить его литературному преемнику-композитору Никите Кареву в следующем романе Федина «Братья» (1927). Андрей, по словам Федина, «жертва эпохи, жертва времени».

Вероятно, уместна и параллель Андрей Старцов – Юрий Живаго («Доктор Живаго» Б. Пастернака). Как известно, на склоне лет Федин выступил против публикации романа Пастернака, против его трактовки революции как гибельной для интеллигенции. Однако это обстоятельство не

должно оказывать влияния на интерпретацию его раннего романа, предвосхитившего произведение Пастернака.

В литературе русского зарубежья тема революции трансформировалась в ностальгию, тоску по оставленной родине. Изумительно по своей тональности, накалу чувств эссе Бальмонта «Москва в Париже». Очерк Шмелева «Город-призрак» – также дань памяти навсегда покинутой Москве. Эта эстафета была подхвачена Набоковым в романе «Машенька», в его ностальгической лирике. В мировую литературу вошли произведения о России эмигранта Бунина, в их числе роман «Жизнь Арсеньева». Но в литературе русского зарубежья есть и прямое, кровавое изображение революции как «окаянных дней» (И. Бунин). Тема революции раскрывается как личная, неизбывная трагедия безвинно пострадавшего человека («Солнце мертвых» Шмелева), как, наконец, моральная деградация людей из белого движения, вступивших на путь кровавого противостояния (роман «Зверь из бездны» Е. Чирикова). Но литературный процесс за рубежом не отличался целостностью: о себе заявляла и литературная молодежь, стремившаяся к интеграции с культурой Запада и отходившая от темы России и ее великой и страшной революции.

Альтернатива «Восток–Запад»

Вторая глобальная и глубоко традиционная тема русской литературы первой трети XX в. – осмысление судьбы России как порубежья Запада и Востока (ее вариацией была тема «Россия и Кавказ»). В конце XIX в. наиболее глубоко трактовал национальный вопрос Владимир Соловьев, понимавший, что «судьба русского народа связана узлом истории с судьбами других народов» (С. Аверинцев). Капитальный труд В. Соловьева «Национальный вопрос в России» вышедший в двух томах (1888, 1891) и ряд публичных лекций и статей, составивший пятый том его десятитомного собрания сочинений (1911–1913), вызывали (и продолжают вызывать) оживленную полемику. Соловьев призывал стать на такую точку зрения, которая была бы понятна и мусульманам, и христианам, причем не только христианам, религиозно настроенным, но и равнодушным к религии. В конце XIX в. были необычайно популярны его стихи:

О, Русь! В предвиденье высоком
Ты мыслью гордой занята.
Каким же хочешь быть Востоком,
Востоком Ксеркса или Христа?
(«Ex oriente lux»*)

* Свет с Востока (лат.).

Настороженное, в духе Апокалипсиса отношение Соловьева к монгольскому Востоку, его страх перед возможностью повторения нашествий Тамерлана и Батыя, наконец, популярность его широко известных строк *«Панмонголизм? Хоть имя дико, но мне ласкает слух оно...»* оказали большое влияние на поэзию символизма и породили «азиатскую» концепцию русской революции («Грядущие гунны» В. Брюсова, «Скифы» Блока). Идея панмонголизма становилась теорией, согласно которой неизбежно столкновение Востока и Запада, грозящее гибелью западноевропейской культуре.

Новый толчок к обоснованию проблемы дал труд О. Шпенглера «Закат Европы» (1915). Еще до того, как он был переведен на русский язык (1923), ему посвятили коллективную монографию Н. Бердяев, Я. Букшпан, Ф. Степун, С. Франк. Назвав свой раздел «Предсмертные мысли Фауста» и отдавая дань уважения капитальному труду Шпенглера, Бердяев соотносит его с русской философской мыслью. Он считал, что мировая история создается лишь совместными силами Востока и Запада и что Запад «не в силах выйти из кризиса без истины, хранящейся на Востоке...» («Философия свободы»). За религиозной оболочкой учения Бердяева проглядывает довольно реалистическое понимание противоположности Запада и Востока. Философ полагал, что Россия может выполнить свое историческое предназначение, если победит в себе татарщину, охранит себя от американской бездушности и укрепит христианскую активность личности.

В ряду теоретических работ надо назвать и статью М. Горького «Две души» (1915), в которой развивались традиции русского западничества. Получившая негативную оценку в советском горьковедении и фактически неизвестная читателям эта статья не должна восприниматься буквалистски, о чем предупреждал сам Горький: «Да не будет мне приписано воинствующего и ненавистнического отношения к Востоку. Это было бы ошибкой». Дело не в эпатирующих читателя заявлениях Горького («У нас, русских, две души: одна от кочевника-монгола, другая – душа славянина»), а в конкретности его характеристик русской жизни. Писатель выступил против азиатчины, под которой он подразумевал слепую подчиненность непознаваемой силе, пренебрежение к личности, к человеческой самоценности. Его возмущал фанатизм, апофеоз бездеятельности, терпимость к деспотизму, проповедь неограниченного своеволия, скрывающего в глубине своей отчаяние. Горький осуждал «обломовщину, типичную для всех классов нашего народа», бесчисленную массу «лишних людей», странников, бродяг («Онегиных во фраках, Онегиных в лаптях и зипунах»). Идеалом для писателя была Европа, «насквозь активная, неутомимая в работе, верующая только в силу разума, исследования и науки».

Комментируя читательские отклики на статью «Две души», Горький вступал в полемику с теми, кто призвание России видел в том, чтобы «быть Востоком». «Вопрос – куда нам идти? – вопрос, к сожалению, еще темный

для нас», – резюмирует Горький, хотя его личная позиция определена четко: Россия – страна западноевропейской культуры. В этом писатель видел «внушение мировой истории».

Философские раздумья о своеобразии исторического развития России сливались с художественными поисками русских писателей. Из произведений начала XX в., в которых была поставлена проблема «Восток–Запад», выделим повесть «Серебряный голубь» (1909) и роман «Петербург» (первая редакция – 1912) А. Белого. Представляя читателю отдельное издание повести, Белый заметил, что она – «Первая часть задуманной трилогии «Восток или Запад». Грандиозность замысла не была осуществлена до конца, но тема обозначена четко как в названных, так и в других произведениях писателя. В капитальном труде Л. Долгополова глубоко раскрыты и внутренняя полемика Белого с В. Соловьевым, и эволюция темы «Восток–Запад» в творчестве самого автора «Петербурга»[74].

На рубеже 1910–1920 гг. «азиатская» концепция русской революции утратила связь с мистической философией Соловьева; она становилась достоянием обыденного и художественного сознания. Романтическая интерпретация революции с помощью традиционной восточной темы, хотя и давала одностороннее ее изображение, открывала перед искусством возможность выражения гуманистических идеалов автора, пусть даже утопически-глобальных, как, например, у Хлебникова. Как обычная «проза жизни» восточная тема в советской поэзии начала 20-х гг. представала в поэтических сборниках таких разных поэтов, как С. Городецкий в «Северном сиянии» и А. Ширяевец в «Бирюзовой чайхане».

В конце XIX – начале XX в. изменились сами пути приобщения художника к инонациональному миру. Теперь к нему вела не только участь ссыльных «государственных преступников» (хотя и в прошлом бывали исключения – путешествия Пушкина в Арзрум и на Урал), но и свободно избранная дорога путешественника-исследователя. Возросла и познавательная ценность художественных произведений в плане описания быта, нравов, поэтического творчества, как тогда говорили, инородцев. В конце XIX в. складывается особый тип художника, научно-этнографические интересы которого не «снимались» художественным творчеством, а продолжали жить как бы внутри его, выходя за пределы обычного сбора материалов для художественного произведения. Можно говорить о специальных этнофольклористских аспектах творческой деятельности Д. Мамина-Сибиряка, В. Короленко, позже – Н. Гумилева, А. Белого, М. Пришвина, В. Шишкова и других. Они поддерживали связи с российской Академией наук. Масштабность работы, проделанной русскими писателями, ее профессиональный уровень, значительность мотивов, к ней побуждающих, бескорыстие и одержимость в поисках снискали любовь и

[74] Долгополов Л. Андрей Белый и его роман «Петербург». – Л., 1988.

уважение к ним у самых разных народов. Для самих писателей эта деятельность стала основой социальных и философских концепций инонационального бытия в русской литературе изучаемого периода (вспомним художественно-этнографический очерк М. Пришвина «Черный араб», рассказы и очерки В. Шишкова о тунгусах, африканский дневник Н. Гумилева) и обусловила многообразие художественных решении инонационального характера.

Русская литература свершила художественное открытие мира, доселе почти неизвестного русскому читателю, знакомя его с жизнью народов, которые разделили историческую судьбу России.

Высокие человеческие чувства в героях самых разных национальностей воспел А. Куприн (Олеся и конокрад из одноименных полесских рассказов, татарин из рассказа «Дознание», черемис Гайнан в «Поединке», еврей Сашка-музыкант в «Гамбринусе»). Бунин в рассказе «Веселый двор» говорил о Кавказе: «Народ там красивый, не униженный». Живя в Белоруссии, он сделал вывод, что у крестьян этой полосы в наиболее чистом виде сохранились неиспорченные черты славянской расы, «в них видна порода». На Украине и в Молдавии писатель восхищался эпическими песнями, богатырскими образами народных мстителей, не смирившихся с отупляющей жизнью угнетенного человека («Лирник Родион», «Песня о Гоце»); рассказывал о трагической судьбе украинских крестьян-переселенцев («На край света»), о романтике вольной цыганской жизни («Костер»). Среди произведений о северных народностях выделялись произведения В. Шишкова «Помолились», «Суд скорый», «Чуйские были». Он писал о тунгусах: «Люди тайги, мало общающиеся с людьми другой расы, не низкопоклонны, отважны, горды, гостеприимны, чисты».

Живым олицетворением преемственности русской литературы XIX–XX вв. в изображении жизни народов России стала фигура Максима Горького. Писатель с детства хорошо знал быт народов Поволжья. Весной 1891 г. началось его странствие по Руси, вызванное желанием, как он сам говорил, видеть – где я живу, что за народ вокруг меня. Украина и Бессарабия, Крым и Северный Кавказ, наконец, Закавказье – таков был путь Горького к его первому, написанному в Тифлисе рассказу «Макар Чудра». «Можно думать, – вспоминал впоследствии Алексей Максимович, – что именно величественная природа страны и романтическая мягкость ее народа – именно эти две силы – дали мне толчок, который сделал из бродяги – литератора» («Заря Востока», 1931).

Знание инонационального быта, столь необходимое художнику, рождалось в трудовом общении с людьми разных национальностей. Будущий писатель работал на виноградниках Молдавии, общался с разноплеменными строителями шоссейной дороги Сухуми–Новороссийск, работал в тифлисских железнодорожных мастерских вместе с русскими и грузинскими революционерами. Путевые впечатления и интерес к фольклору разных

народов обусловили художественное разнообразие инонациональных характеров в творчестве писателя.

В людях из народа, будь то цыган Макар или его дочь Нонка, молдаванка Изергиль, крымский татарин Рагим, он открывал неповторимый духовный мир. Условность романтической поэтики первых произведений не противоречила достоверности изображения писателем инонациональной действительности, правдивости диалогов, жанровых сцен, экзотических пейзажей. Это облегчило переход Горького к реалистическому воссозданию инонационального характера (мордовка в одноименном рассказе, хохол Андрей Находка в «Матери», татарин Шакир в «Жизни Матвея Кожемякина»).

У Горького немало произведений, созданных по фольклорным мотивам или включающие в себя вольные переложения украинских, молдавских, цыганских, валашских, башкирских, татарских, азербайджанских, грузинских, чеченских, крымско-татарских песен и легенд (писатель неоднократно говорил о том сильном впечатлении, которое производили на него услышанные еще в детстве песни народов Поволжья, позднее – Украины, Бесарабии).

Инонациональная тематика была характерна и для публицистики Горького. Этому способствовали его связи с закавказскими писателями и публицистами, сотрудничество в грузинской прессе. С глубоким возмущением Горький писал об армяно-азербайджанской резне в Баку («О кавказских событиях»). Освещал он и бедственное положение казахской бедноты. Позже Горький задумывал реорганизацию журнала «Современник», издаваемого Амфитеатровым (1911–1915), чтобы, как он писал 24 сентября 1912 г. М. Коцюбинскому, «дать... возможную свободу идеям федерализма и широкой областной самостоятельности». О том же он сообщил три месяца спустя Н.В. Канделаки: «Силен только союз свободных. (…) Современник... ставит себе целью посильную разработку вопросов племенных и областных». Горький просил М. Коцюбинского прислать в журнал очерк по истории украинской литературы и статью «Культурные запросы Украины»; к Канделаки он обращался с предложением дать статью «Современное положение Грузии» и очерк по истории грузинской литературы.

Надо сказать, что социально-политический аспект инонациональной темы проявился и в творчестве писателей, казалось бы, от политики далеких. Гуманизм и народность русской литературы проявлялись в сочувствии к герою из национальных меньшинств, ставшему жертвой произвола и насилия. Передовая русская культура, говоря словами А.Н. Толстого, никогда не знала высокомерного отношения к населяющим Россию народам. Так, огромнейший общественный резонанс получили очерки Короленко, его непосредственное участие в судьбе удмуртов, незаконно обвиненных в кровавом ритуале, в человеческих жертвоприношениях. Короленко не закрывал глаза и на острые межнациональные конфликты между якутами и

татарами. С глубокой скорбью говорил о жестокой политике царского правительства с участниками революционных событий 1905 г. в Эстонии поэт-символист И. Анненский. К стихотворению «Старые эстонки» он дал выразительный подзаголовок «Из стихов кошмарной совести», упрекая самого себя в пассивности и неспособности к активному процессу. Социальная острота тематики, поднимающей самые наболевшие вопросы жизни империи, обеспечивала успех произведениям даже писателей небольшого масштаба, если они честно и искренне рассказывали о жизни национальных окраин. Так, горькую известность получила книга Николая Крашенникова «Умирающая Башкирия» (1907), являющаяся не только художественным произведением, но и историческим документом.

В поэзии инонациональная тема также всегда присутствовала: египетские мотивы в поэзии А. Ахматовой, кавказская и крымско-татарская лирика Бунина, среднеазиатские стихи М. Волошина. В советский период яркая инонациональная страница русской литературы пополнилась поэтическими произведениями С. Есенина, и не только в любовной лирике («Персидские мотивы»), но и в достаточно редких для поэта стихах социально-политического содержания, например, в «Балладе о двадцати шести», которую поэт вдохновенно читал в Баку на торжественном открытии памятника бакинским комиссарам в сентябре 1924 г.

Свет небес все синей
И синей.
Молкнет говор
Дорогих теней,
Кто в висок прострелен,
А кто в грудь,
К Ахч-Куйме
Их обратный путь.

Инонациональные образы органично вплетались и в новаторскую поэзию Маяковского, но они несли отпечаток слегка иронического взгляда поэта на пафос певцов Кавказа: *«От этого Терека в поэтах истерика»*. В одном из очерков он писал: «Экзотика, чадры, «синь тюркская» и прочие восточные сладости, вывозимые отсюда Есениным – уже препятствие для нашей культуры, – мы должны ориентировать ее на рабочего, на индустрию». Разумеется, в этом высказывании проявилась не объективная оценка «Персидских мотивов», а полемика разных типов творчества и творческих индивидуальностей. В жизни национальных республик Маяковского привлекали не краски Востока, а новый образ жизни, новые взаимоотношения народов и племен, составивших Российскую Федерацию, а потом и СССР. Таковы его стихотворения «Гулом восстаний», «Казань», «Владикавказ–Тифлис» и др.

Да,
я грузин,
но не старенькой нации,
забитой
в ущелье в это.
Я –
равный товарищ
одной Федерации
грядущего мира Советов.

(«Владикавказ–Тифлис»)

Таким образом, в русской литературе первой трети XX в. сформировались разные концепции инонационального характера, разные типы художественного отражения инонационального мира, связанные с развитием реалистических, неоромантических и экспрессионистских стилевых тенденций[75].

В начале 1920-х гг. в русском зарубежье формируется особое идейно-философское течение – евразийство (Н. Трубецкой, Г. Фроловский, П. Савицкий, Л. Карсавин, Л. Шестов, Д. Святополк-Мирский, П. Сувчинский и др.). Основу концептуального сборника «Исход к Востоку» (1921) составили статьи Н. Трубецкого. Был также издан своеобразный манифест «Евразийство. Опыт систематического изложения» (1926), где обоснован своеобразный путь России как Евразии. Взгляды евразийцев пересекались со славянофильством и в то же время включали в себя достаточно активный западный вектор культурфилософии, что позволяло обосновать самобытность и историческое назначение России–Евразии[76]. Утопическая в своей основе концепция евразийства оказала влияние на художественную литературу (в частности, ее можно проследить у Б. Пильняка).

Итак, понимание невозвратности старого уклада жизни, утрата Родины для многих писателей, противоборство «да» и «нет» по отношению к новому режиму, ожесточенность борьбы идеологии наложили на литературу первой трети XX в. неизгладимый отпечаток. Проблемное ее рассмотрение убедило нас в органической целостности ее философских и эстетических принципов, в общих лейтмотивах, что достаточно полно высвечивает общие тенденции литературного развития изучаемого периода. В нем было немало общего не только по горизонтали (в синхронном развитии), но и по вертикали (в диахронике). Очевидно, нельзя разделить на «до» и «после» Октября судьбу и творчество крупнейших художников слова, будь то Горький, Маяковский, Есенин или Белый. Надо также подчеркнуть и единство классики – советской, «возвращенной» и русского зарубежья (при всей разнице пафоса, как заметил А. Павловский, это были «две России и единая Русь»[77]). Литературная жизнь 1920-х гг., несмотря на новые государственные структуры и начавшееся наступление на свободу слова, имела больше общего с 1910-ми гг., чем с 1930-ми. Между ними нет жёсткой грани; скорее это было, хотя и противоречивое, но сверхъединство.

---

[75] Подробно об этом см.: Егорова Л.П. В семье единой. Русская советская проза в ее связях с жизнью народов СССР. – М., 1986; Ее же. Интернациональные мотивы в русской советской поэзии. – Ставрополь, 1987; Ее же. Интернациональные мотивы в русской литературе конца XIX – начала XX в. – Ставрополь, 1990.

[76] См.: Осипова Н.О. Творчество М.И. Цветаевой в контексте культурной мифологии Серебряного века. – Киров, 2000.

[77] Павловский А.И. Две России и единая Русь (Художественно-философская концепция Руси в романах А. Ремизова и И. Шмелева эмигрантского периода // Русская литература. – 1995. – № 2. – С. 47–71.

Еще более зримо противоречивое сверхъединство русской литературы первой трети XX в. проступит в характеристике литературных течений, групп и жанрово-стилевых тенденций эпохи, но об этом в следующих главах.

Литература

1. Богомолов Н.А. Русская литература начала XX века и оккультизм. Исследования и материалы. – М., 1999.
2. Богомолов Н.А. Русская литература первой трети XX века. Портреты. Проблемы. Разыскания. – Томск, 1999.
3. Голубков М.М. Русская литература XX века. После раскола. – М., 2001.
4. Заманская В.В. Экзистенциальное сознание в русской литературе первой трети XX века. – Магнитогорск, 1999.
5. Иванюшкина И.Ю. Утопическое сознание в русской литературе первой трети XX века. – Саратов, 1996.
6. История русской литературы XX век. Серебряный век / Пер. на русский язык. – М., 1995.
7. Матич О. Эротическая утопия: новое религиозное сознание и fin de siècle в России. – М., 2008.
8. Русская литература первой трети XX века в контексте мировой культуры. – Екатеринбург, 1998.
9. Русская художественная культура первой трети XX века. Проблемы межвидовой поэтики. – Киров, 2001.
10. Хазан В.И. Тема смерти в лирических циклах русских поэтов XX в. (С. Есенин, М. Цветаева, А. Ахматова). – М.; Грозный, 1990.
11. Эткинд А. Содом и Психея. Очерки интеллектуальной истории Серебряного века. – М., 1996.

Глава 2. ОСНОВНЫЕ ТЕЧЕНИЯ В МОДЕРНИЗМЕ. СИМВОЛИЗМ

В предыдущей главе мы уже кратко сказали о взаимодействии основных литературных направлений эпохи: реализма, модернизма, авангарда. Еще более такое взаимодействие заметно на уровне течений. Первая треть XX в., как никакая другая эпоха, предстала в обилии не просто литературных направлений, но и входящих в них течений, группировок, между которыми велась бурная полемика, и вместе с тем это был целостный период литературного развития.

Отметив общие черты модернизма как нового литературного направления, остановимся на его дифференциации. Диалектика общего и особенного в модернизме выводит на уровень его отдельных течений, в характеристике которых следует выделять объективные основания, позволяющие определить место течения в целостном литературном процессе и рассматривать течения как художественную систему в ее самодвижении.

Как недавно замечено, трехчленная классификация модернистских течений – символизм, акмеизм и футуризм – давно и настоятельно требует пересмотра и уточнения[78]. Ставшие доступными архивные источники, публикация материалов, в том числе и зарубежных, позволяют внести коррективы в ставшие традиционными представления о генезисе и границах течений. К тому же литературные направления и течения, четко различаясь по своим основным теоретическим концепциям, часто не поддаются системному, логически упорядоченному рассмотрению в конкретно-литературном плане. Погружаясь в художественный мир писателя, традиционно относимого к тому или иному течению (или даже направлению), мы порой не можем сделать однозначных выводов о «теченческой» динамике его творчества, о чем не раз говорили теоретики литературы (М. Бахтин, Б. Реизов, В. Хализев и др.). Но еще раньше об этом убедительно говорил Блок:

«...Поэты интересны тем, чем они отличаются друг от друга, а не тем, в чем они подобны друг другу». И так как центр тяжести всякого поэта – его творческая личность, то сила подражательности всегда обратно пропорциональна силе творчества. Потому вопрос о *школах* в поэзии – вопрос второстепенный. Перенимание чужого голоса свойственно всякому лирику, как певчей птице. Но есть пределы этого перенимания, и поэт, перешагнувший такой предел, становится рабским подражателем[79].

Именно поэтому у писателей второго плана наиболее очевидно проявление сути направлений, течений. Художественно-стилевые искания большого таланта обычно выходят далеко за пределы эстетических принципов направления. Еще Бердяев сделал попытку отнести «Петербург»

---

[78] Николаенко В.В. Письма о русской филологии. (Письмо девятое или Future in the Past) // Новое литературное обозрение. – №45. – 2000. – С. 346.

[79] Блок А. О литературе. – М., 1980. – С. 70.

признанного символиста А. Белого к футуризму, и современники Брюсова находили футуризм в его стихах[80]. Ю. Тынянов считал, что Хлебникова, всегда относимого к кубофутуризму, соавтора футуристических манифестов, вообще не нужно зачислять ни в какие школы, течения.

В наши дни вряд ли целесообразно, увлекаясь дефинициями, проводить между писателями (или внутри творчества одного писателя) жесткие демаркационные линии (чем занималось литературоведение в 1960–1970-е гг.). Однако, понимая всю условность известных литературоведческих дефиниций, не абсолютизируя их, нельзя их недооценивать как важнейшие теоретико-литературные ориентиры. В.А. Келдыш справедливо возражал тем, кто считал, что категория «направление» сковывает изучение литературного процесса[81], то же можно сказать и о категории «течение». Базовое филологическое образование требует знания «исходных» документов – манифестов[82] (хотя они порой и опровергались художественной практикой), а также связанных с течениями печатных органов, которыми регламентировалась литературная жизнь первой трети XX в.

Диффузность течений

Модернизм характеризуется диффузностью таких течений, как символизм, акмеизм, футуризм. Они не были изолированы друг от друг, не разделялись непроницаемыми перегородками. Процессы взаимодействия, взаимовлияния, притяжения и отталкивания литературно-художественных направлений, течений, то, что раньше называли переходным состоянием художественной мысли, современная наука определяет, как *диффузию* – взаимопроникновение, когда бывает трудно сказать, где заканчивается одно течение и начинается другое. Такое состояние определяется как диффузное[83]. Мы полагаем, что понятие диффузности течений удачно отграничивает обозначенное явление от понятия «синтез», которое будет показано ниже, более уместно при характеристике жанрово-стилевого многообразия.

Приведем примеры диффузности. Как ни парадоксально это на первый взгляд, даже символизм и народничество «выросли на одной почве и потому соприкасались корнями и кронами»[84]. Акмеисты считали своим учителем символиста И. Анненского. Футуристы, при всем своем своеобразии (кубофутуризм открыл, повторяем, эпоху авангарда), также имели довольно прочные связи с символизмом, а последний, отворачиваясь

---

[80] Шемшурин А. Футуризм в стихах В. Брюсова. – М., 1914.

[81] Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). В 2 кн. Кн. 1 / Отв. ред. В.А. Келдыш.– М., 2000. – С.4.

[82] Литературные манифесты. От символизма до «Октября» / Сост. Н.Л. Бродский, Н.П. Сидоров. – М., 2001.

[83] На наш взгляд, в данном случае предпочтительнее определение диффузионный (см.: Толковый словарь русского языка. – М., 1992), но поскольку в научный оборот (в работах О. Клинга, И. Корецкой) вошло определение «диффузный», к тому же более благозвучное, мы используем его.

[84] Петрова М.Г. Блок и народническая демократия // Александр Блок. Новые материалы и исследования: Литературное наследство. Т. 92. – С. 112.

от акмеизма, снисходительно, если не благожелательно, отнесся к футуризму[85]. Пастернак, начинавший свою литературную деятельность в одной из футуристических групп, в 1924 г. чествовал мэтра символизма Вяч. Иванова. О творческих взаимодействиях в культуре русского авангарда говорят специалисты в разных областях – и в живописи (Д. Сарабьян), и в поэзии (серия статей О. Клинга).

Современные исследователи показали близость Хлебникова и символиста Вяч. Иванова. Рассмотрев статью Вяч. Иванова «О веселом и умном веселии», точнее, последнюю ее главку «Мечты о народе–художнике», специалисты заключают, что в ней «сформулирована как бы уже вся программа раннего Хлебникова. Начинающему футуристу, очевидно, импонировала мысль мэтра символизма о подпочвенных корнях народного слова, прорастающих через толщу современной речи; он считал, что язык поэзии должен «загудеть голосистым лесом всеславянского слова»[86]. Хлебникова привлекала игра слов у Владимира Соловьева, А. Белого (хотя и относился он к этому, по наблюдениям О. Клинга, слегка иронически[87]), учитывались стихотворные размеры и М. Кузмина, и Вяч. Иванова, замечались и повторы аграмматической пары (существительных «свирель» и «свирел», глаголов «хотел» и «хотель»), отражающих идущее от символизма поэтическое двоемирие, переход слов из одной грамматической категории в другую (хлебниковская «заумь»). У него можно встретить тематические переклички со стихами Бальмонта, например, «Гимн солнцу», хотя у Хлебникова смысловой аспект еще более затемнен, чем у поэта–символиста. Есть у него и аллюзии на стихи Блока. Особенно очевидны символистские тенденции в поэме Хлебникова «Зверинец», начиная с концептуальной модели мира Ф. Сологуба («Мы – пленные звери…») и кончая ритмизованной прозой в «Симфонии» А. Белого[88].

Дискуссии советских времен о том, был ли Маяковский футуристом, тоже не всегда были только данью господствующей идеологии. Ритмы индустриальной эпохи, столь характерные для Маяковского, поэзии Пролеткульта и «Кузницы», имели истоком не только хрестоматийно известные стихи В. Брюсова «Городу» и др., но и поэзию Блока, Гумилева. В критике отмечалось, что характерный для футуриста формалистический способ создания и интерпретирования эстетической действительности, по сути, уже был принципиально заложен на стадии символизма культом «мастерства», пониманием искусства прежде всего как самодостаточной «формы» (откуда и берет свое начало культ «мастера», «творца», «теурга» и т.д.). Поздние формалистические версификационные опыты В.Я. Брюсова также похожи на сугубо футуристические произведения. Предметом и

[85] Кушнер А. «Со всеми теми, кому это по плечу» // Знамя. – 1997. – №7. – С. 217.
[86] См.: Шишкин А. Велимир Хлебников на башне Вяч. Иванова // Новое литературное обозрение. – №17. – 1999. – С. 14.
[87] Там же. – С. 152.
[88] См. подробно: Клинг О. В. Хлебников и символизм // Вопросы литературы. – 1998. – № 5. – С. 93–121.

современных исследований становится сложность отношений символиста А. Белого с искусством авангарда[89], замеченная еще его современниками, в частности, Н. Бердяевым. Преемственность наблюдается не только в футуризме, но и в постфутуризме 1920-х гг.: в творчестве обэриутов, имажинистов, конструктивистов. Наследию символистов Вл. Соловьева, В. Брюсова, А. Белого в поэзии обэриутов посвящены главы исследования А. Кобринского «Поэтика «Обэриу» в контексте русского литературного авангарда» (М., 1999). При явно негативном отношении обэриутов к символизму в их прямых высказываниях современная критика видит их литературное родство и в мистических мотивах, и в общности некоторых художественных приемов, и явной интертекстуальности, подчас на уровне цитации.

Нельзя не согласиться с О. Клингом: там, где участниками и первыми интерпретаторами литературного процесса выделялась борьба литературных течений, ныне – на уровне исторической поэтики – открывается сходство эстетических систем: с одной стороны, символизма и акмеизма, с другой – символизма и футуризма. При всем обоюдном отталкивании друг от друга акмеизма и футуризма, в этих двух ведущих течениях, подчеркивает О. Клинг, было нечто общее психологически, и это объясняется тем, что у них было общее родовое лоно – символизм[90]. Выступления футуристов против спиритуализма и мистицизма соотносимы с позицией акмеистов. То, что последние выражали в достаточно изысканной форме, Маяковский сформулировал в «Мистерии–Буфф» так: «Нам надоели небесные сласти – Хлебище дайте жрать ржаной! Нам надоели бумажные страсти – Дайте жить с живой женой».

Пластичность оформления чувств и душевных состояний в постсимволизме была характерна не только для акмеизма, но и для постсимволизма в целом. Метафоры любви, например у поэта-одиночки, каким он себя считал, М. Кузмина и футуриста Маяковского явно схожи.

Как голодный,
Получивший краюху горячего белого хлеба,
Благодарю в этот день небо
За Вас.

(М. Кузмин)

Тело твое буду беречь и любить,
Как солдат, обрубленный войною,
Ненужный,
Ничей,
Бережет свою единственную ногу.

---

[89] Панфилова Н.А. Роман Андрея Белого «Петербург» и русский художественный авангард // Дергачевские чтения 2000. – Екатеринбург, 2001.

[90] Клинг О. Серебряный век через сто лет // Вопросы литературы. – 2000. – №6. – С. 83–87. О близости футуризма к символизму говорится Клинг О.: Борис Пастернак и символизм // Вопросы литературы. – 2002. – №2.

(В. Маяковский)

Результатом диффузности разных художественных течений и тенденций является многомерность того или иного художественного явления, отраженная в определенной совокупности теоретических понятий. Контекст творчества Врубеля можно ограничить «или символизмом, или модерном, или же постимпрессионизмом, и все эти характеристики имеют отношение к делу». Этот вывод искусствоведа может быть подтвержден литературоведческими примерами, дело здесь не в самих определениях, а «в тех историко-культурных конструкциях, которые за каждым из них стоят»[91].

Диффузия течений не отменяла, разумеется, определенной их альтернативности, что видно, например, в трактовках одного и того же мотива (единство мотивов – тоже проявление диффузии). Л.И. Бронская рассматривает это на примере урбанистических мотивов в символизме и акмеизме, подчеркивая, однако, и их различия[92].

Тема «Человек и Город» присутствует уже в поэзии символистов. Но, воспринимая урбанизацию как примету нового времени, они на первый план выдвигали представление о городе как о чужеродной среде для человека: город–спрут, город–механизм, разрушающий человеческую психику, личность человека. Хотя стихотворение Брюсова «Городу» (1907) имеет подзаголовок «Дифирамб» и несет в себе соответствующие эстетические оценки *(«Ты – чаровательнеустанный, Ты – неслабеющий магнит»)*, образ города в нем зловещ и апокалиптичен.

…Драконом, хищным и бескрылым,
Засев – ты стережешь года,
А по твоим железным жилам
Струится газ, бежит вода.

Твоя безмерная утроба
Веков добычей не сыта,
В ней неумолчно ропщет Злоба,
В ней грозно стонет Нищета…

У Брюсова всегда или почти всегда взгляд на город брошен сверху: иначе ему не увидеть ущелья улиц, утесы домов, пространство площадей. Есть и некая общность в организации Брюсовым пейзажа природного и урбанистического: взгляд вниз со скалы или с громады гранита. В связи с этой общностью ракурсов обратим внимание и на то, что в пейзаже урбанистическом Брюсов видит буквальную аналогию с пейзажем природным: «электрический» свет месяца, отраженный ночным морем, рождает образ зажженных фонарей, отраженных на мокром асфальте и т.д. Брюсов справедливо полагал, что только поколение рубежа веков

---

[91] Стернин Г. Русская художественная культура первой трети XX века и ее место в современном гуманитарном знании // Русская культура первой трети XX века: проблемы межвидовой поэтики. – Киров, 2001. – С. 5.

[92] Далее изложено по статье: Бронская Л.И. Природа у А. Ахматовой // Вторые Ахматовские чтения. – Одесса, 1991. – С. 56–57.

утвердилось в том, что им, городским жителям, должно искать вдохновения во вседневной окружающей их действительности, в шестиэтажных пасмурных домах, в серых дымных небесах, а не в прелести той сельской природы, которую они видят мельком, живя летом на дачах, или сквозь окно вагона. Характерно стихотворение А. Блока «Фабрика» в цикле «Город». Фабрика, за работой которой Блок наблюдал из окна своей петербургской квартиры, показана во власти мистического зла: *«Недвижный кто-то, черный кто-то Людей считает в тишине…»*.

Типологическая общность символистов и акмеистов в решении урбанистической темы несомненна, но и противопоставленность очевидна. Для акмеистов город – это привычная среда обитания. Он для них так же естественен, как привычны и естественны были для русских поэтов XIX в. дали и выси, расстилающиеся перед террасой помещичьего дома. Правда, у акмеистов, как правило, в урбанистическом пейзаже далей все же не было, как не было и характерного для символистов взгляда сверху вниз, когда, например, лирическая героиня Ахматовой не парит над городом, но находится внутри его. Поэтому меняется ракурс. Сначала – солнце, деревья, облака, потом уже стена соседнего дома или церковной ограды. Взгляд снизу вверх, как бы со дна глубокого колодца.

Эта строгая иерархия верха–низа получает, по сути своей, программное воплощение в стихотворении «За озером луна остановилась…». Ахматова утверждает ограниченность виденья: «*С земли не видно»*. Но видно и слышно то, что происходит на земле: *«Заупокойно филины кричали, И душный ветер буйствовал в саду»*.

Конечно, причины столь разного взгляда на город у символистов и постсимволистов заложены не только в их эстетических системах, но и в том обстоятельстве, что урбанистический пейзаж проходил в творчестве символистов период становленья, своеобразного эксперимента. В этом плане постсимволисты пришли на готовое и уже из множества вариантов и подходов к теме города, отработанных их предшественниками, могли выбрать то, что вполне соответствовало их эстетическим вкусам, либо отталкиваться от образной системы в изображении города символистами как от противного.

Разрабатывая урбанистические мотивы, символисты слагали новый «петербургский миф», подтверждающий их неославянофильскую концепцию. Но порой в «петербургском мифе» тема времени с его метафизической, почти мистической, наполненностью, получает иной, социально обусловленный поворот. И тогда читатель погружается во время историческое, с его трагическими социальными противоречиями, осознанием «проклятой ошибки» и «отравой бесплодных хотений», как, например, в стихотворении И. Анненского «Желтый пар петербургской зимы…». В дальнейшем у Ахматовой и Мандельштама, у Маяковского, у Пастернака мы

находим стихи о Петербурге, написанные под несомненным влиянием Анненского.

Органическая преемственность и диффузия литературно-художественных течений сохранились и в дальнейшем: послереволюционный авангард перекликался с дореволюционным модернизмом. Последний продолжал присутствовать в глубинах индивидуального творческого мировосприятия советских поэтов первой половины XX в.

Философско-эстетические основы символизма

Символизм (от гр. sýmbolon – знак, символ) – первое и самое влиятельное литературно-художественное направление европейского модернизма, возникшее во Франции во второй половине XIX в. в связи с кризисом позитивизма и натурализма. Символизм – сугубо вербальное искусство. В нем утверждается понимание слова-символа как смыслового поля, всеобщей памяти, позволяющей интуитивно постичь идеальную сущность мира как некое единство.

Философскую основу течения составили труды Артура Шопенгауэра и Эдуарда Гартмана (последний, синтезировав философию Гегеля и Шопенгауэра, пытался выявить, что лежит по ту сторону сознания, его трансцендентность), а также работы так называемых романтических философов Шеллинга, Фихте, Шлегеля, исследующих глубины человеческой души. Основы новой эстетики и художественной практики закладывали Поль Верлен, Артур Рембо, Стефан Малларме. Для символизма первоосновой жизни и искусства была музыкальная стихия (отсюда культ Вагнера). Теоретические искания русских художников-модернистов, прежде всего А. Белого, также рассматриваются как феномен неоромантической философии и эстетики. Ее принципы – противостояние натурализму, преодоление позитивизма и рационализма, утверждение абсолютной действительности идеального начала.

Появление символизма на русской почве стимулировалось внутренними причинами литературного развития, которое в поэзии конца 1970–1980-х гг. переживало стагнацию (в произведениях Апухтина, Надсона и др. не было новизны). Именно в этот период как новое слово были восприняты поэтические сборники Николая Минского, Константина Фофанова, Константина Случевского. Будучи поэтами «второго плана», они, однако, вошли в историю как провозвестники новых веяний в русской литературе.

Первым теоретическое осмысление символизма в России дал Дмитрий Мережковский (1866–1941) в докладе «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы», прочитанном в «Обществе любителей изящной словесности» в декабре 1891 г. и уже вышедшим в январе 1893 г. в расширенном и дополненном варианте

отдельной книгой, которая была воспринята как манифест нового литературного течения. Ей предшествовала вышедшая в 1890 г. книга Минского «При свете совести. Мысли и мечты о цели жизни», но она стала восприниматься как манифест символизма лишь в ретроспекции. Собственный поэтический опыт Мережковского – поэтический сборник «Символы» (1892)[93] – особого резонанса не вызвал, хотя и оказал влияние на некоторых последователей, в том числе и на Валерия Брюсова. Мережковский-поэт достаточно четко сформулировал кредо художника-символиста:

…Мы неведомое чуем,
И с надеждою в сердцах,
Умирая, мы тоскуем
О несозданных мирах..,

которое обнаруживало его родство с Н. Минским, писавшим: *«Нетленно лишь одно, порыв к святыне, которой нет и быть не может в нас».* В книге-эссе Н. Минского «При свете совести…» была сделана попытка связать эстетику искусства с религией небытия, названной им «мэонизмом». Мир как нечто нереальное и «жажда святынь, которых нет» – вот та философская платформа, на которой вырастала поэзия Минского. Та же тенденция прослеживается в стихах спутницы жизни Мережковского – Зинаиды Гиппиус, особенно в ее знаменитой «Песне» (1893), где кредо поэтессы выражено недвусмысленно и четко: *«Мне нужно то, чего нет на свете, чего нет на свете»*.

Название сборника стихотворений Д. Мережковского «Символы» оказалось многозначительным. Оно закрепило за первым в России модернистским течением название **символизм** (соответственно, поэзия предтечей модернизма стала называться предсимволизмом). Второе распространенное наименование нового литературного течения – декадентство (декаданс), подчеркнувшее якобы снижение поэтического уровня поэзии от «золотого» века к «серебряному» и преобладание в ней настроений безнадежности, неприятия жизни, эгоцентризма. Понятия «символизм» и «декадентство», таким образом, синонимичны, но иногда декаденством называют только ранний символизм, относя к собственно символизму только творчество писателей 1900-х гг. и дальнейшего периода. Или же, как уже говорилось в первой главе, обозначают им только тип мировосприятия, проявление общественной психологии рубежа веков[94].

Объявляя символизм началом новой литературной эпохи, Мережковский выделил три основных его признака: мистическое содержание, символ и расширение художественной впечатлительности. Последнее определялось как стремление воплотить «неуловимые оттенки,

[93] Ему предшествовал сборник Мережковского «Стихотворения (1883–1887)», изданный в Петербурге в 1888 г.

[94] Корецкая И. Символизм // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). В 2 кн. Кн. 1/ Отв. ред. В.А. Келдыш. – М., 2000. – С. 699.

бессознательное в мире переживаний». Народническая реалистическая критика была шокирована такими сентенциями Мережковского, как «сущность искусства нельзя выразить никакими словами, никакими определениями», «идею символических характеров никакими словами нельзя передать», и упрекала автора в «беспорядочных, капризных, скачкообразных приемах мысли»[95]. Но, как справедливо отмечает современный исследователь, «какими бы расплывчатыми не были формулировки Мережковского, основные черты нового искусства оказались верно угаданными. Особенно удачно смыкалось с последующей историей модернизма понятие «символ», ибо именно ему суждено было стать дальнейшей определяющей чертой течения, и здесь надо отдать должное историческому чутью Мережковского»[96].

Мережковским была сформулирована программа нового литературного движения и в художественно-стилевом (символико-импрессионистическом), и в философском аспектах. В своем манифесте Мережковский опирался на учение о двух мирах – повседневной реальности и трансцендентном мире истинных ценностей. В более поздней статье второго идеолога символизма В. Брюсова – «Ключи тайн» (1904) – назначение искусства также виделось в прорыве за пределы познаваемого, в стихию запредельного.

Истоком концептуальных построений символизма стала философия Владимира Соловьева (1853–1900). Соловьев был неоплатоником, испытавшим влияние Плотина и гностиков, но его теория преломила в себе и религиозно-эстетическое наследие православия – «духовную вертикаль». Им создано учение о всеединстве, суть которого, по определению А. Лосева, «основывается на том, что единство бытия охватывает каждый его отдельный момент и присутствует в каждом таком моменте», а бытие понимается как нерушимая целостность. Человечество (в трактовке Соловьева – Богочеловечество) обретает смысл существования через соединение его с божественным началом. Формирование Богочеловечества понималось как единение Мировой Души – единого свободного начала природной жизни – с божественным Логосом (Абсолютом, Богом). Более высокой ступенью в иерархии всеединства было понятие Софии[97] – Премудрости Божией, восходящее к учению александрийских гностиков. Соловьев понимал Софию как, условно говоря, своеобразную проекцию Мировой души на сферу Абсолюта. София осознается как воплощение Вечно Женственного божественного начала. Эти идеи Соловьев развивал не только в философских трактатах, но и в своей эстетике и поэтической практике. В критике уже отмечалось, что эстетика Соловьева – это последний бастион классической

[95] Михайловский Н. Русское отражение французского символизма // Михайловский Н. Статьи о русской литературе XIX – начала XX века. – Л., 1989. – С. 450, 456.
[96] Иванова Е. В. Русский модернизм и литературный процесс конца XIX – начала XX века // Российский литературоведческий журнал. – 1994. – №5–6. – С. 21.
[97] См.: Мифы народов мира. Т. 2. – М., 1988. – С. 465.

эстетики, просуществовавшей в европейском мире около двух с половиной тысячелетий и опиравшейся на онтологию Прекрасного, то есть на представление об идеальной благоустроенности бытия. В целом концепцию софиологии составил синтез следующих основополагающих начал: натурфилософии – понимания мира как живого целого (в биоцентристском духе), антропологии, связывающей человека прежде всего с природой, божественного (софийного) начала, связующего идеальную сторону существования человека с трансцендентным миром. В дальнейшем философы подчеркивали роль Софии как соединяюще-разъединяющего начала между Богом и миром (С. Булгаков); они воспринимали ее как религиозную реальность, постигаемую, по словам П. Флоренского, не логически, а интуитивно. Основополагающими для Соловьева понятиями в этом синтезе являлись Благо (Добро), Истина и Красота. Признание субстанциональности души, ее бессмертия подводило к *оправданию добра* (так назывался трактат Вл. Соловьева), к признанию значимости таких моральных переживаний, как сострадание, жалость, нравственное беспокойство, стыд, который считали важнейшим первоэлементом морали и поведения человека, благоговение перед высшими ценностями, воплощенными в Абсолюте, то есть в Боге. Как уже отмечалось в критике, Соловьев вступал в диалог с Ницше, был его оппонентом.

Современные философы признают, что учение о Софии содержит темные места, непримиримые антиномии, противоречия, но не стоит забывать, что в этом выражаются не столько недостатки соловьевского изложения проблемы, сколько трудности, присущие излагаемому предмету[98]. Интимно-поэтический образ Софии как Вечно Женственного начала оказал большое воздействие на символизм, в том числе на поэтическое творчество самого Вл. Соловьева. Его поэзия мистическая, мистико-эротическая и мистико-утопическая, по определению З. Минц, свидетельствует, что истоками символизма было платоновское двоемирие и представление о земной жизни как об определенной совокупности лирико-символических знаков, отсылающих читателя к трансцендентному миру. К двоемирию, уже знакомому по эстетическим концепциям романтизма, вело интуитивное постижение мирового единства через обнаружение символических аналогий между земным и трансцендентным мирами. Но символизм, хотя и соотносится с идеальным романтическим типом творчества, от классического его варианта отличается принципиально:

«На этапе символизма двоемирие складывается из как бы полуреального существования в вещном мире и противопоставленного ему непостижимого абсолюта, который угрожающе надвигается вместе с кораблями у Блока, таится на дне колодца или за закрытой дверью у

[98] Кожев А. Религиозная метафизика Владимира Соловьева // Вопросы философии. – 2000. – №3. – С. 120. Более подробно см.: Соловьев Вл. Pro et contra. – СПб., 2000.

Метерлинка. Эта тайна познана быть не может, но именно она определяет существование мира реалий»[99].

Двоемирие символистов отличалось и от двоемирия их непосредственного предшественника – К. Фофанова. У последнего оно еще не мистично, в нем ничего нет от символистской идеи двуплановости бытия; его цель – увести «из злобного мира бездумья и тревоги», «от пыток будничных минут» в край «певцов, возвышенных, как боги», «в лазоревые гроты фантазий и причуд». Однако заметим, что Вл. Соловьев однозначно потустороннее и посюстороннее не противопоставлял. Это делает его лирику средством наиболее глубокого постижения сущности мира. Хотя, как заметил Ю. Айхенвальд, в исключительной одаренности Вл. Соловьева поэтический талант не является самой блестящей гранью… он часто в своих стихах – только мыслитель[100]. Безусловно программным было, например, его стихотворение:

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

Милый друг, иль ты не слышишь,
Что житейский шум трескучий –
Только отклик искаженный
Торжествующих созвучий?
(«Милый друг, иль ты не видишь…»)

Знаменательна дата создания этого стихотворения – 1892 г., то есть год издания поэтического сборника Мережковского «Символы» и обсуждения его манифеста.

У Соловьева проявились те особенности поэтики, которые станут ведущими в русском символизме – антитеза двух миров, своеобразие эпитетов («незримое очами», «отблеск», «шум трескучий», «торжествующие созвучия»). Сравним у Бальмонта:

Вдали от Земли, беспокойной и мглистой,
В пределах бездонной, немой чистоты
Я выстроил замок воздушно-лучистый,
Воздушно-лучистый Дворец Красоты.

К. Бальмонт, по словам В. Орлова, «с головы до пят был человеком декаданса.., существовал как бы в другом, нематериальном, выдуманном им самим мире – мире музыкальных звуков, шаманского бормотания, экзотических красок, первобытной космогонии, бесконечных набегающих одно на другое художественных отражений»[101].

---

[99] Храповицкая Г.Н. Двоемирие и символ в романтизме и символизме // Филологические науки. – 1999. – №3. – С. 41.
[100] Айхенвальд Ю. Силуэты русских писателей. – М., 1994. – С. 370.
[101] Орлов В. Бальмонт: Жизнь и поэзия // Бальмонт К.Д. Стихотворения. – М., 1969. – С. 6.

Развивая далее философско-эстетический принцип Соловьева и учитывая опыт символистской поэзии, Бердяев называл ведущую тенденцию символизма ноуменальной, то есть направленной на мир трансцендентный, бесконечный и вечный, который возможно постичь только с помощью символа, в противоположность тенденции феноменальной, то есть направленной на мир объектной детерминации. (Однако в синтезе указанных начал Бердяев видел возможность и реалистического символизма.)

Вместе с тем позиции Соловьева и символистов отождествлять нельзя, так как в целом это литературное течение не было однородным. Религиозные искания Мережковского были чужды «светскому» символизму Брюсова. В 1901 г. им, Мережковским, и его женою Гиппиус были организованы Религиозно-философские собрания, положившие начало богоискательству как внецерковному течению русской интеллигенции. По мысли Мережковского, правда личности (индивидуализм) и правда общая (соборность) должны были слиться в третью – «правду о Боге», которая трактовалась Мережковским как «Третий завет». В этом плане петербуржцы были Вл. Соловьеву близки, но с брюсовцами философ расходился в вопросах содержания и значения искусства, подчеркивал «силу художественного, обусловленную нравственным идеалом писателя как личности» (и это отразилось в его негативных оценках брюсовских сборников «Русские символисты»[102]). Однако теоретическим обоснованием символизма как литературного течения Соловьев не занимался.

Особенно активно учение Соловьева о всеединстве, его софийность восприняла группа молодых символистов (С. Соловьев, А. Белый, А. Блок), которых и называли «соловьевцами», или, по словам Белого, «молодежью соловьевского толка». Это подкреплялось и родственными связями: Сергей Соловьев приходился философу племянником. Дальним родственником со стороны матери ему доводился А. Блок. Друживший с последним Борис Бугаев познакомился с семьей Сергея Соловьева в 15 лет, и псевдоним *А. Белый* был придуман ему отцом Сергея – М.С. Соловьевым. Близость семье Соловьевых обусловила увлечение А. Белого литературой, проблемами философии. Еще будучи студентом – в конце апреля 1900 г., он лично познакомился с философом, и дата «сентябрь-октябрь» того же года в биографической хронике, составленной А. Лавровым, обозначена как «Изучение трудов Вл. Соловьева»[103]. 1901 г. для А. Белого (и С. Соловьева), по его собственному признанию, «прошел под вещающим знаком соловьевской поэзии», что «отразилось» в его, Белого, «Симфонии».

Сочинение Соловьева «Смысл любви» побуждало молодежь, по словам Белого, «осуществить «соловьевство» как жизненный путь и осветить женственное начало Божественности». А. Белый вначале не знал, что именно

---

[102] См. Буслакова Т.П. Владимир Соловьев и «эстетическое декадентство» // Серебряный век русской литературы: проблемы, документы. – М., 1996.

[103] Андрей Белый. Проблемы творчества. – М., 1988. – С. 775.

в то же время «захваченный мистикой Соловьева» А. Блок первым осознал огромность философского смысла лирики Вл. Соловьева. Поэтому их встреча летом того же года (1901) была воспринята как **событие**: «Мы встретили брата в пути». Но, как подчеркивал Белый, соловьевство было им «гипотезой оформления, а не догмой» [104].

Хотя непосредственно опыт Соловьева-поэта, открываемые им творческие перспективы были в основном востребованы только поколением А. Блока и А. Белого, авторитетность Вл. Соловьева, аура его личности выходили далеко за рамки символизма. С этической концепцией Соловьева связывается своеобразие творчества не только символистов, но таких писателей, как Б. Зайцев, Л. Андреев и ряд других, связанных с реализмом, импрессионизмом, экспрессионизмом.

Философско-эстетические воззрения символистов накладывали отпечаток на их любовную лирику, где образ возлюбленной ассоциировался с Софией Премудростью Божией или Девой Марией. Таковы Прекрасная Дама Блока, Мадонна Снежная Вяч. Иванова, *«Мадонна – солнце между звезд…»* К. Бальмонта, признание которого: *«Я женщин, как высшую тайну, люблю»*, – весьма симптоматично. Поклонение даме сердца в таких произведениях подобно религиозному экстазу[105].

Русский символизм осознавал свою преемственную связь с западным, что подтверждают и дневниковые записи мэтра символистов – В. Брюсова, и манифест Мережковского, аргументировавшего свою неприязнь к позитивистскому реализму противопоставлением «прекрасных и правдивых» стихов Верлена натурализму Золя. В дальнейшем прослеживались связи русского символизма с йенскими романтиками[106]. На связь русского символизма с Западом указывали и писатели (например, О. Мандельштам в статье «Буря и натиск»), и критика в лице Н. Михайловского. В то же время уделялось большое внимание проблеме национальной самобытности символизма. Укорененным в нем традициям русской литературы отведено немало критических страниц. Национальную самобытность течения подчеркивал и А. Белый в «Арабесках»: «Критики часто выводят русский символизм из французского. Это ошибка. Русский символизм и глубже, и почвеннее… Фет, Лермонтов, Баратынский, Тютчев больше влияли на наших поэтов, нежели Бодлер, Верлен, Метерлинк, Розенбах и Верхарн»[107]. Новое

---

[104] Белый А. Воспоминания о Блоке. – М., 1995. – С.25, 26, 27, 31, 34.

[105] Подробнее см.: Новикова Т. Прекрасная Дама в культуре Серебряного века // Вестник МГУ. Сер. 9. – 1998. – №1.

[106] Давыдова Е.В. Голубой цветок и русский символизм. Творчество Новалиса в контексте русской литературы начала XX века. – М., 2001 [Доклады научного центра славяно-германских исследований. Вып. 3].

[107] Белый А. Арабески. – М., 1911. – С. 458. О воздействии Фета на русский символизм говорят и современные исследователи: Воротников Ю.Л. Образ качелей в творчестве А.А. Фета и Ф. Сологуба // Русская литература. – 2001. – №1; Лагунов А.И. Афанасий Фет и поэзия русского символизма. – Харьков, 1999.

литературное течение с пиететом относилось к русской классике и придавало ей сакральный смысл.

Однако новаторство символизма как первого модернистского течения тоже было самоочевидно и не только в поэтических мотивах, воплотивших новую концепцию личности, амбивалентность этических ценностей и т.д. (об этом шла речь в первой главе), но и в самой технике стиха: «…У символистов (не раньше!) приблизительная рифма узаконивается окончательно. А Брюсов и Блок неточными рифмами открывают новую эпоху»[108]. В поэзии символистов утверждались неклассические метры, не укладывающиеся в силлаботонические размеры.

Кроме того, следует иметь в виду, что достижения символизма не ограничиваются только поэзией, наиболее известной широкому читателю. В свое время были популярны историческая трилогия Д. Мережковского «Христос и Антихрист» (1895–1905), состоящая из трех романов: «Смерть богов» («Юлиан Отступник»), «Воскресшие боги» («Леонардо да Винчи»), «Антихрист» («Петр и Алексей»), а также его романы «Александр I» (1912), «Рождение богов. (Тутанхамон на Крите)» (1925). В. Брюсов выступил с историческими романами «Огненный ангел» (1908), «Алтарь Победы» (1912). Еще более популярным романистом был Федор Сологуб, автор романов «Тяжелые сны» (1895), «Мелкий бес» (1905), трилогии «Творимая легенда» (1914), «Заклинательница змей» (1912). Оригинальны жанровые искания в его романах «Серебряный голубь» (1910), «Петербург» (1914), «Котик Летаев» (1922), «Записки чудака» (1922), «Маски» (1932), а начиналась его проза с четырех «Симфоний» (1902–1908) (авторское определение жанра).

Символистская проза, ставшая ныне предметом специальных научных исследований, сохранила свое историко-литературное значение. Думается, что творчество А. Белого и доныне может вызывать интерес как своеобразная творческая лаборатория, через которую проходили и, надеемся, будут проходить русские прозаики. Мы еще скажем о прозе символизма в общем контексте жанрово-стилевых исканий эпохи, пока же отметим, что кроме специальных монографий С. Ильева, С Ломтева, Н. Барковской, О. Дефье, Л. Долгополова ей посвящены интересные в методологическом плане многочисленные статьи.

Символистский театр также вписал свою оригинальную страницу в историю русской драматургии. «Особый интерес символистов к драматургии объяснялся тем первостепенным значением, который придавала театру их эстетическая утопия о преображении личности и общества силами искусства»[109], их теория жизнетворчества. Трудно найти поэта-символиста, который не выступал бы и как автор пьес, противопоставляемых

[108] Гаспаров М.Л. Избранные труды. Т.3. – М., 1997. – С. 330.

[109] Корецкая И.В. Символизм // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). В 2 кн. Кн. 1 / Отв. ред. В.А. Келдыш.– М., 2000. – С. 719.

реалистическому театру с его простым, как казалось символистам, «удвоением реальности». Во многом символистскими были пьесы такой маргинальной творческой личности, как Леонид Андреев. В его «Жизни человека» (1906) А. Блок видел признаки той сильной драматической техники, которая не снилась сверстникам Андреева. Сам Блок тоже с юных лет тянулся к театру и об Андрееве писал автор уже поставленных в 1906 г. лирических драм «Балаганчик», «Король на площади», «Незнакомка», в преддверии будущих постановок: драматической поэмы «Песня судьбы» (1908) и пьесы «Роза и крест» (1913).

Теория символа

Для символизма в целом характерны многие черты, которые мы отметили в первой главе как свойственные модернизму: ницшеанская гипертрофия личности, амбивалентность этических ценностей, культ Эроса и Танатоса, мотивы Апокалипсиса, эсхатологические мотивы, тяга к жизнетворчеству, толкование музыкальной стихии как первоосновы жизни и искусства. И это вполне естественно, так как символизм – первое и самое влиятельное течение модернизма, определившее его общие принципы.

В поисках высшей реальности, находящейся за пределами чувственного восприятия, наиболее действенным орудием творчества стал поэтический символ, позволяющий прорваться сквозь пелену повседневности к трансцендентной красоте110. П. Флоренский определял символ как «нечто являющее собой то, что не есть он сам, большее его и, однако, существенно через него объявляющееся»111. А. Лосев разграничивал символы первой и второй степени и далее обращал внимание на то, что как категория гносеологическая и эстетически значимая символ близок метафоре112. Символ всегда был свойственен фольклору и литературе – античной, средневековой, романтической, реалистической, но символисты придали ему особую функцию. Развивая идеи романтического двоемирия, они акцентировали двуединую сущность мира – материальную и духовную, ставя в центр внимания последнюю.

Для символистов символ – «не только единство формы и содержания, но и единство некоего высшего, Божественного проекта, лежащего в основании бытия, в истоке всего сущего, – это прозреваемое символом единство Красоты, Блага и Истины»[113]. То, что извечно присуще искусству, представлялось, как тонко замечено Л. Колобаевой, «в форме неких абсолютных требований». Поэтому в символизме культивировалось представление о художнике как о теурге (от гр. Theós – Бог). Понятие теургии было обосновано еще Вл. Соловьевым в работе «Философские

[110] Руднев В.П. Словарь культуры XX века. – М., 1997. – С. 270.
[111] Флоренский П. Детям моим… – М., 1992. – С. 494.
[112] Лосев А. Ук. соч. – С. 153–156.
[113] Колобаева Л.А. Русский символизм. – М., 2000. – с.346.

начала цельного знания». Теургия – один из видов магии, воздействующей на волю богов, осуществление божественной воли, общение с высшим миром посредством творческой деятельности. Младшие символисты, прежде всего Андрей Белый (1880–1934) и Вячеслав Иванов (1866–1949), называли себя теургами, то есть вершителями теургии. А. Белый в статье «Почему я стал символистом…» считал теургию термином, выражающим максимальное напряжение символизма в личности. «*Теургия,* – писал он, – символический ток высокого напряжения, преобразующий действительность, коллективы и «Я». (…) *Теургия* – ритмы преображения: в нас» [114]. А. Белый и Вяч. Иванов внесли значительный вклад в эстетическую теорию символизма. В наши дни многие их труды переизданы. Сборник А. Белого «Символизм как миропонимание» (М., 1994), который получил название по одной из программных его статей, включает в себя теоретические работы и эссе из его книг «Символизм» (1910), «Луг зеленый» (1910), «Арабески» (1911), «Революция и культура» (1917), которые стали предметом особого внимания в постсоветских исследованиях. Вяч. Иванов известен как автор книги «Борозды и межи. Опыты эстетические и критические» (М., 1916), а также написанной в 1923 г. монографии «Дионис и прадионисийство», переизданной в наши дни (М., 1994). Концепция Вяч. Иванова контаминировала Диониса и Христа, ницшевский индивидуализм и христианскую соборность. Другим важным для современной филологии переизданием является книга Вяч. Иванова «Лики и личины России. Эстетика и литературная теория» (М., 1995). Статьи и доклады А. Блока, казалось бы, не выходящие за рамки обычных выступлений большого писателя по вопросам критики, также внесли свой вклад в теоретическое осмысление символизма.

Предметом специального рассмотрения у теоретиков-символистов становится само понятие «символ». Последний определялся А. Белым как индивидуальный образ-переживание («Эмблематика смысла»), тогда как в символистской традиции переживание понималось как нечто иррациональное и мистическое. Символ – это всегда символ *иного*, но в сравнении с прямолинейно понимаемым двоемирием связь между человеком и областью трансцендентного лежит, по А. Белому, не вне человека, она имманентна его сознанию. Во всем видимом и сущем символисты видели тайные знаки и шифры вечных вневременных идей. (Символ надо отличать от аллегории: первый существует в реальной действительности, вторая – плод фантазии[115].)

Формированию символисткой теории помогала классика русского реализма. Связь символизма с реалистической традицией подтверждена А. Лосевым в работе «Проблема символа и реалистическое искусство» и

[114] Белый А. Символизм и миропонимание. – М., 1994. – С. 429.
[115] Борев Ю. Символизм // Теория литературы. Т. IV. Литературный процесс. – М., 2001. – С. 252.

современными исследователями[116]. Хотя следовало бы подчеркнуть, что произведения символистов не столько продолжали классические традиции, сколько модернизировали их, ибо они проводили ревизию завещанных классикой моральных ценностей[117].

В статье «Магия слов» А. Белый дал более глубокое, чем это делалось другими символистами, теоретическое определение символа: слово-символ «связывает бессловесный незримый мир, который роится в подсознательной глубине моего личного сознания с бессловесным, бессмысленным миром, который роится вне моей личности». При этом он толковал символ гораздо шире современников, понимая его как искусность искусства вообще. «Бессистемная система» эстетических взглядов А. Белого, как уже подчеркивалось, парадоксальным образом обнаруживает и верность традициям русской литературы, которая черпала содержание своих творений не из самого искусства, а из цели познания[118].

В итоге символисты шли к пониманию символа как универсально-художественного знака, объединяющего различные пласты бытия. Другими словами, символизм не отрывался от реалий «вещного» мира в абсолютном смысле этого слова, но интерпретировал его по-своему, что подтверждалось и художественной практикой. Еще Гуковский в блоковском стихотворении «Миры летят. Года летят…» видел в «чертовом колесе» не только символ круговращения миров и бега годов:

«Чертово колесо так и осталось чертовым колесом, и ничем больше, вполне вещественной и во всех отношениях плоской вещью. Но Блок мыслит каждую конкретность бытия, пережитую человеком, как конкретный момент общей жизни природы и истории… Любой, даже самый обыденный и реально объяснимый момент, Блок переживает и поэтически осознает как момент не только индивидуальной, но и общей, коллективной, народной и всемирной жизни»[119].

Признавая, что всякое искусство явно или скрыто символично, Белый в то же время подчеркивал, что «*в символизме реальная связь за пределами видимости*»: «Символизм – непроизвольная радуга над водопадом реального. Символизм радугу превращает в солнечный луч, солнечный луч приводит к солнцу в той реальности, которая сотворила и землю, и водопад». Таким образом, подлинная реальность, по Белому, трансцендентна.

Выше уже говорилось, что в модернизме слово обретает сакральный смысл, и это относится прежде всего к символистам – К. Бальмонту, А.

---

[116] Никитина М.А. «Заветы» реализма в романах старших символистов («Христос и Антихрист» Д. Мережковского, «Мелкий бес» Ф. Сологуба) // Связь времен. Проблемы преемственности в русской литературе конца 19 – начала 20 в. – М., 1992.

[117] См. характеристику символизма в разделе, написанном Е. Ивановой (Теория литературы. Т. IV. Литературный процесс. – М., 2001. – С. 61.).

[118] Подробнее об этом см.: Пискунова С., Пискунов В. Культурологическая утопия Андрея Белого // Вопросы литературы. – 1995. – №5.

[119] Гуковский Г.А. К вопросу о творческом методе Блока // Литературное наследство. Т.92. Кн. 1. – М., 1980. – С.73.

Белому, А. Блоку и др. По выражению Блока, «слова проявляют неожиданное могущество: они испытывают человеческие сердца». Отсюда интерес к заговорному слову и у Блока, и у Бальмонта; одна из работы Белого так и называлась – «Магия слова». Символисты разработали «механизм, при котором слова обычного конкретно-предметного значения обретали характерный для символизма призрачный смысл, а абстрактные понятия обретали видимость субстанции»[120].

Другой крупный теоретик символизма Вяч. Иванов, углубляясь в специфику символизма, также подчеркивал, что новая поэзия кажется смутным воспоминанием о языке жрецов и волхвов, открывших особенное таинственное значение слов всенародного языка: только жрецы и волхвы (а теперь поэты) могли найти соответствие между миром сокровенного и общедоступным опытом. Под символом Вяч. Иванов понимал знамения *иной* действительности, а художник для него – сознательный преемник Мировой Души, теург, благовест «сокровенной воли сущности»[121]. Если в реализме музыкальность, звукопись образа имели лишь подсобное значение, то в символизме они становятся символическим звукообразом. Понимание музыки как сущности мира шло у него от Ницше, и в этом он был близок А. Белому, который также придавал особое значение звучащему слову: «Я сознательно навязываю голос свой всеми средствами: звуком слов и расстановкой частей фразы…» – и далее: «Я стал скорее композитором языка, ищущим личного исполнения своих произведений, чем писателем-беллетристом в обычном смысле этого слова»[122].

С модернизмом, то есть с символизмом, Иванов связывал динамические моменты творчества, его энергию и силы, движущие и образующие, которые проявляются в двух равно исконных потребностях. Одну из них он называет потребностью ознаменóвывания вещей, другую – потребностью их преобразования.

«Символ только тогда истинный символ, когда он неисчерпаем и беспределен в своем значении, когда он изрекает на своем сокровенном (иератическом и магическом) языке намека и внушения нечто неизглаголемое, неадекватное внешнему слову. Он многолик, многосмыслен и всегда темен в последней глубине. (…) Аллегория логически ограничена и внутренне неподвижна: символ имеет душу и внутреннее развитие, он живет и перерождается» (с. 36).

В статье «Две стихии в современном символизме» (1908) Иванов, в отличие от Белого, исповедуя принцип «верности вещам», признавал предметом искусства и низшую реальность, не чуждую соприродной высшей жизни. Другими словами, феноменальный и ноуменальный миры в

---

[120] Гофман В. Язык символистов // Литературное наследство. Т. 27, 28. – М., 1937.

[121] Иванов Вяч. Лик и личины России: Эстетика и литературная теория. – М., 1995. – С. 107–108. (Далее ссылки на это издание даются в тексте).

[122] Белый А. О себе как писателе (март 1933) // День поэзии. – М., 1972. – С. 270. (Далее ссылки на это издание даются в тексте).

концепции Иванова максимально сближались. На этом основании его порой резко противопоставляли Белому[123], который открыто полемизировал с Ивановым в статье «Realiora» (сборник «Арабески»). Однако Белый также не отрицал в символе черт, «взятых из природы», но считал, что предметную реальность в образ-символ претворяет *переживание* художника, да и Вяч. Иванов понимал, что символизм позволяет осознать смысл и связь существующего не только в сфере земного эмпирического сознания, но и в сферах иных:

«…Символ сверхиндивидуален по своей природе, почему и имеет силу превращать интимнейшее молчание индивидуальной мистической души в орган вселенского единомыслия и единочувствия, подобен слову и могущественнее обычного слова» (с. 75).

И все же из всех символистов, пожалуй, один Вяч. Иванов не отказывался от мимезиса. Считая реализм принципом ознаменования вещей, он подчеркивал его многообразность и разноликость в зависимости от миметической силы художника. «Когда подражательность… утверждается до преобладания, мы говорим о натурализме; при крайнем ослаблении подражательности мы имеем перед собой феномен чистой символики. (…) Простое наименование вещей, перечисление предметов есть уже элемент поэзии» (там же). Относя натурализм и «перечислительный» символизм и номинализм к кругу реализма, Иванов подчеркивает, что в этом случае художник имеет перед собой объектом вещь, он поглощен чувствованием ее реального бытия и, вызывая ее своей магией в представлении других людей, не вносит в свое ознаменование ничего субъективного. Фактически он продолжает здесь линию рассуждений В. Белинского о реальной и идеальной поэзии, но гораздо глубже разрабатывал теоретический аспект проблемы и не ограничивался лишь признанием «символического реализма», считая, что, вступив на путь идеализма, художник поднимет мятеж против только «ознаменований» вещей.

Вместе с тем было бы неверно считать Вяч. Иванова «символическим реалистом», как это делает Е. Ермилова. В статье «Две стихии в современном символизме» он сочетал верность «вещам» и «реальности» с символическим постижением того трансцендентного мира, который он считал реальнейшим. Таким образом, ведущую роль символа из его концепции исключать нельзя. Вяч. Иванов вел речь о *символизме* особой ориентации. Не был Иванов и романтиком, ибо романтической мечтательности и томлению он противопоставлял действенность пророчества символистов: «Романтизм – заря вечерняя, пророчество – утренняя… Темперамент романтизма меланхолический, пророчества холерический» (с. 72). В этом он сближался с

[123] Ермилова Е. Поэзия «теургов» и принцип «верности вещам» // Литературно-эстетические концепции в России конца XIX – начала XX века. – М., 1975. С такой точкой зрения справедливо не соглашаются: Пискунов В., Пискунова С. Культурологическая утопия Андрея Белого // Вопросы литературы. – 1995. – № 5.

Анненским, который видел в мифах изменчивые, неуловимые призраки, загадочные отображения народной души под всевозможными углами зрения. В своей значительной части концепция мифотворчества XX в., на которой мы специально останавливались в первой главе, разрабатывалась именно символистами. Роль мифа и мифотворчества в теории и практике символизма освещалась в литературоведении неоднократно в работах Д. Максимова, З. Минц, И. Приходько, А. Григорьева и др.

Художественное творчество символистов-теоретиков не следует рассматривать как иллюстрацию их теоретических построений. Блок признавался, что многие школьные и направленческие ссылки, казавшиеся ночью верными и крепкими, при свете утра выглядели только тоненькими цепочками, «на которых можно и следует держать щенков, но смешно держать взрослого пса». Большие поэты, как правило, отходят даже от собственных теоретических построений, что прекрасно показал С. Аверинцев на примере Вяч. Иванова. Последний, как подчеркнул литературовед, был слишком влиятельным и продуктивным теоретиком, чтобы нам избежать соблазна вплотную следовать за его теоретическими декларациями при истолковании его поэтической практики[124]. Сказанное можно отнести и к Брюсову, творчество которого характеризовалось определенной заданностью, рассудочностью, его считали «мэтром», реализующим в поэзии свои принципы. Но многое решают масштаб и многогранность творческой индивидуальности: и в наследии Брюсова немало страниц, исполненных истинного вдохновения.

Эволюция символизма

В общей эволюции символизма необходимо учитывать особенности творческих индивидуальностей каждого крупного поэта, что опять-таки убедительно показано С. Аверинцевым. В уже указанной статье он постоянно сопоставляет Вяч. Иванова с Блоком и в качестве критерия разграничения избирает даже не «безоглядность лирической стихии», которую обычно связывают только с именем Блока, а различие в эволюции двух поэтов: «…Блоковскую «дорогу» («идею пути», которая утвердилась в блоковедении – Л.Е.) должны сменить другие метафоры: «исток» – «возврат» – «затвор».

Ранних символистов привлекал «сверхчеловек» – ницшеанский культ сильной личности, противостоящей толпе. Притчей во языцех были строки К. Бальмонта:

Я ненавижу человечество,
Я от него бегу, спеша.
Мое единое отечество –
Моя пустынная душа.

[124] Аверинцев С. Системность символов в поэзии Вячеслава Иванова // Аверинцев С. Поэты. – М., 1996. – С. 165.

Но, пожалуй, только Ф. Сологуб остался до конца верен заветам раннего символизма с его культом индивидуализма. Остальные символисты в поисках новых ценностей обращаются, говоря словами Минского, к проповеди любви и подвига. Началось охлаждение к философии Ницше и Шопенгауэра. Уже не привлекали формалистически изощренные стихи Брюсова: *«Фиолетовые руки на эмалевой стене…»,* или его завет *«Никому не сочувствуй, сам же себя полюби беспредельно»*. Сопоставление его только что процитированного стихотворения «Юному поэту» (1896) с «Кинжалом» (1903) говорит о несомненной эволюции художника, который сам сказал об этом не только в стихотворении «Кинжал», но еще и в 1900 г. – в стихах по поводу своего же сборника «Русские символисты»: *«Мы были дерзки, были дети…»* Еще более очевидна эволюция Блока от певца Прекрасной Дамы к стихотворениям «Фабрика», «Сытые», поэтическому циклу «Родина», к поэмам «Соловьиный сад», «Двенадцать».

О воздействии на поэзию социальных катаклизмов говорило даже мистически окрашенное стихотворение «Пленные звери» (1905) Ф. Сологуба с его рефреном *«Глухо заперты двери, мы открыть их не смеем»*, с описанием человеческого зверинца, «зловонного» и «скверного», может восприниматься уже в контексте социально-обличительной литературы, хотя все названные поэты оставались символистами.

В научной литературе существует несколько периодизаций и классификаций литературы символизма. Популярным остается деление на «старших» (начавших творческий путь в 1890-е гг.) и «младших» символистов. Иногда говорят о двух группах – петербургской и московской. Первую представляли Мережковский, Зинаида Гиппиус (как литературный критик она выступала под псевдонимом Антон Крайний), Константин Бальмонт, Федор Сологуб и др. Главой московской школы стал В. Брюсов, чей программный сборник (с преобладанием стихов самого составителя) «Русские символисты»[125] выходил тремя выпусками (1894–1895). К Брюсову тяготели такие забытые сейчас поэты, как А. Тиняков[126], петербуржец А. Добролюбов. Последний слыл человеком-легендой, поэтом-экспериментатором, искавшим буквальный синтез живописи, поэзии и музыки, оригинальных, по словам Брюсова, сочетаний слов, красивых и еще неслыханных созвучий[127] (впечатлял также неожиданный уход Добролюбова из литературной жизни, неясность его дальнейшей биографии). Брюсова считали лидером, обладавшим широким спектром творческих – теоретических и практических (издательских) – возможностей.

---

[125] Об историко-литературном значении брюсовского сборника «Русские символисты» как программного документа см.: Гужиева Н.В. «Русские символисты» – литературно-книжный манифест модернизма // Русская литература. – 2000. – № 2. – С. 64–80.

[126] Интересные сведения о забытом поэте содержит статья: Богданов В. Все ли дозволено гению? Полемические напоминания // Вопросы литературы. – 1998. – № 1. – С.117–122.

[127] Иванова Е.В. Александр Добролюбов – загадка своего времени // Новое литературное обозрение. – №27. – 1997. – С. 206.

Обратим внимание на различия между вождями петербургских и московских символистов. Мережковский считал творчество своего поколения, свой собственный творческий опыт (и в этом он оказался провидцем) лишь провозвестниками нового искусства. «Это скорее только первая подземная струйка вешней воды, слабая…» (ср. в его же стихах: *«Слишком ранние предтечи Слишком медленной весны…»*). Брюсов, в отличие от Мережковского, прямо декларировал: «Я вижу путеводную звезду в тумане. Это декадентство» – и, говоря о необходимости появления лидера нового течения, добавлял: «Этим вождем буду я». Сдержанности стихов Мережковского и Гиппиус противостояла брюсовская эпатажность, как, например, в широко известном стихотворении из одной строки (моностих): *«О, закрой свои бледные ноги»*.

Но деление символистов по указанным направлениям общепринятым не было. Если Брюсова и его окружение можно условно назвать единой московской школой, то петербургская распадается на противоположные по своей направленности творческие индивидуальности.

Наиболее распространено в научной литературе деление символистов на «старших» («эстетов»), вступивших в литературу в 1890-е гг., и «младших» («мистиков» или «теургов»). К первым относили Д. Мережковского, З. Гиппиус, В. Брюсова, А. Добролюбова, К. Бальмонта. К младосимволистам – А. Блока, А. Белого, Вяч. Иванова, С. Соловьева, Ю. Балтрушайтиса. По сравнению со старшими символистами теурги сделали шаг к преодолению эгоцентризма по пути к так называемой соборности, связанной с традициями славянофильства, с утверждением мессианского предназначения России, с религиозно-мистической и романтической идеей народности. Еще одна идея теургов – строить жизнь по законам искусства («жизнетворчество»). Ныне абсолютность разделения символистов на «старших» и «младших» отрицается. Как писала И. Корецкая, манифест брюсовского эстетизма «Ключи тайн» появился в 1904 г., как и первые сборники младосимволистов. Религиозные устремления группы Мережковского оказались чуждыми другим «старшим» – Брюсову, Сологубу, Анненскому, Бальмонту, но нашли типологическую параллель в творчестве младших. Повторим, что такие «старшие», как Брюсов, Бальмонт, тоже переживали определенную эволюцию. Однако от привычных стереотипов избавиться нелегко, и сама Корецкая продолжает говорить о младосимволистах[128]. Очевидно, «возрастные» определения символистов можно сохранить, надо лишь понимать их условность и не абсолютизировать.

Как же все-таки классифицировать явления символизма? И. Корецкая в указанной работе считает, что критерием для самоопределения каждой из двух стихий символистского направления было отношение к символу. Для

[128] Символизм // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). В 2 кн. Кн. 1 / Отв. ред. В.А. Келдыш.– М., 2000. – С. 711, 720.

Брюсова, Бальмонта и других символистов символ – одно из средств словесного искусства, для мистически настроенных Вяч. Иванова или Белого символ – еще и знак потустороннего и мост к нему, то есть для первых символизм был прежде всего литературной школой, для вторых – мировоззрением и верой. При этом автор цитируемого труда оговаривает диффузные процессы между двумя потоками в символистском течении. В монографии Л. Колобаевой предложен иной и более, как нам кажется, приемлемый критерий разграничения ведущих тенденций в символизме: символисты-романтики (К. Бальмонт, А. Белый, А. Блок) и неоклассицисты (Мережковский, Брюсов, Анненский, Вяч. Иванов[129]).

Продолжая разговор о периодизации символизма, сошлемся на периодизацию О. Клинга. Она хронологически более дробная (в сравнении с разделением символистов на «старших» и «младших») и учитывает эволюцию каждого поколения:

1) 1894–1904 гг. – годы синтеза предавангардистского и неоклассического начал;
2) 1904–1911 гг. – период эволюции и дифференциации;
3) 1910–1917 гг. – этап стагнации, превращения в господствующее направление;
4) 1917–1934 – латентный (лат. latens – скрытый, невидимый) период в России[130].

При всем том, что все рассмотренные и «по горизонтали», и «по вертикали» градации символизма подчас исключают одна другую, их знание, понимание положенных в их основу критериев дает возможность глубже постичь сущность и развитие символизма в России.

Символизм утверждался в ожесточенной полемике («Выпады печати. Все газеты мне закрыты», – свидетельствовал в своем дневнике Брюсов). Поэтому символисты уделяли большое внимание реализации издательских возможностей. В утверждении символизма в 1891–1898 гг. особую роль сыграли петербургский журнал «Северный вестник» и его критик Аким Волынский, хотя он принимал у символистов далеко не все. Но для последних были значимы выступления Волынского против революционно-демократической критики.

Издание альманаха «Русские символисты» (1894–1895) осуществлял В. Брюсов. В Москве вышло три выпуска. Сочувствуя тем, кто печатался в «Северном вестнике», Брюсов тем не менее полемизировал с ними, опираясь

[129] Колобаева Л. Русский символизм. – М., 2000. – С. 118–119.
[130] Клинг О. Эволюция и «латентное» существование символизма после Октября // Вопросы литературы. – 1999. – № 4. – С. 37–38.

на формальные достижения французского символизма, стремился прежде всего формально обновить арсенал поэзии. В 1901–1905 гг. он издает литературный альманах «Северные цветы», где печатались и петербургские символисты, а также представители других литературных направлений. В 1904–1909 гг. основным органом символистов стал журнал «Весы», фактическим руководителем которого был В. Брюсов. «Весам» с их эстетствующим индивидуализмом противостоял московский же журнал «Золотое руно» (1906–1909), авторы которого понимали искусство как религиозно-мистическое, «соборное» действие. С этими журналами было связано и младшее поколение символистов – А. Блок, В. Иванов и др. Именно эти символистские издания, несмотря на малые тиражи (по сравнению с традиционными) и небольшую читательскую востребованность, обозначили новый – модернистский – этап развития, характерный для литературы XX в.

По мере признания символизма как течения и особой эстетической системы его издательское поле расширилось за счет традиционных изданий. Так, в 1910–1912 гг. В. Брюсов был редактором литературно-критического журнала «Русская мысль». Символисты печатались в издательствах «Гриф», «Скорпион», «Мусагет». История символистских издательств привлекает современных исследователей, в том числе и зарубежных.

Единство (хотя и не без противоречий) эстетической платформы символистов не исключало их размежевания в плане идейно-политическом. Деление на «консерваторов» и «либералов», по поводу которого иронизировала Гиппиус, сохранялось вплоть до октября 1917 г., когда Блок, Белый вызвали резкое неприятие остальных, революционному пафосу не поддавшихся. («Нас разделил не только 1917, но и 1905 год», – скажет впоследствии Блок Зинаиде Гиппиус.) Однако в 1900-е гг. «сосуществование» было довольно мирным, политические разногласия в расчет не принимались; все определялось талантом автора, его новаторской эстетической платформой; политическая же тенденциозность в художественном творчестве не допускалась. Как замечено одним из современных исследователей, монархически настроенный Брюсов мог печататься в одном журнале с кадетски ориентированным Вяч. Ивановым.

Как трактовать кризис символизма?

«1910 год – это кризис символизма, о котором тогда очень много писали и говорили, как в лагере символистов, так и в противоположном. В этом году явственно дали о себе знать направления, которые встали во враждебную позицию к символизму и друг к другу: акмеизм, эгофутуризм и первые начатки футуризма», – писал в предисловии к поэме «Возмездие» (и не раз повторял это) ведущий поэт символизма А. Блок. С той поры мысль о кризисе символизма, подкрепленная успехом статьи В. Жирмунского «*Преодолевшие* символизм» (курсив мой – Л.Е.), прочно утвердилась в

литературоведении. С понятием кризис, особенно при негативном отношении к модернизму и символизму в советский период, стали связывать некую ущербность, исчерпанность явления в целом, уход его с арены литературной жизни (подобный тому, что случился с соцреализмом в середине 1950-х гг.). Между тем кризис – это и болезнь роста, симптом, сулящий не обязательно гибель, но и возможность выздоровления, возрождения. Как бы ни критиковали символизм в 1910-е гг., его главные открытия, такие, как углубление индивидуальных переживаний, развитие эмоциональности, признавались даже апологетами новых течений; стремление символизма выразить невыразимое, сказать о несказанном, по словам Жирмунского, вызвало художественный переворот.

Творимый символистами миф о воплощении божественной идеи в мировом универсуме не исключал, как было убедительно показано З. Минц, борьбы и восхождения к *божественному* двух начал в душе *каждого* отдельного человека; сближения макрокосма и микрокосма составляют специфику символистской лирики, величайшего достижения «серебряного века»[131]. Да и недооценка «земной жизни», простоты и непосредственности человеческих переживаний, в чем стали упрекать символистов акмеисты, утвердившиеся в 1910-е гг., была им свойственна далеко не всегда, да и не всем. Наряду с поэтическими блоковскими шедеврами «О доблестях, о подвигах, о славе…» (1908), «На железной дороге» (1910), «Я – Гамлет. Холодеет кровь» (1914), к такой же по-земному человеческой лирике можно отнести и бальмонтовские стихотворения 1900-х гг. «Она отдалась без упрека…», «В моем саду». Способность поэтической системы символизма к саморазвитию говорит о ее жизнеспособности. Примером может служить творчество «необычного» символиста Иннокентия Анненского (1855–1909), на котором надо остановиться несколько подробнее. Дионисийство и дисгармоничность собственного «Я» сливались у Анненского с аполлоническим началом, с иронией и пародийностью. Любовь к исполинским страстям неоклассических трагедий сочеталась с «тихими песнями» (так назывался его первый поэтический сборник, опубликованный в 1904 г.). Полет души к неведомым мирам, образ тени в его лирике, типично символистские, соседствовали с пониманием: *«заигранные клавиши фальшивят»* («К портрету»). Его любовная лирика, данная в «координатах» символизма (подчеркнем это), поражает реальностью чувства, удивительно гармонирующей с символистской сакральностью прописных букв:

Среди миров, в мерцании светил
Одной Звезды я повторяю имя…
Не потому, чтоб я Ее любил,
А потому, что я томлюсь с другими.

И если мне сомненье тяжело,

[131] В мире Блока. М., 1980. – С. 179.

Я у Нее одной ищу ответа,
Не потому, что от Нее светло,
А потому, что с Ней не надо света.
(«Среди миров»)

Анненскому было изначально присуще искусство передавать простыми, по видимости будничными словами тонкие оттенки лирических переживаний. К глубинным проблемам его творчества относят подлинность и неподлинность человеческого существования, его смысл и бессмыслицу, реальность и призрачность, драматическое переживание личностью ее собственного одиночества[132], одиночества, говоря современным языком, тотального:

То было на Валлен-Коски,
Шел дождик из дымных туч,
И желтые мокрые доски
Сбегали с печальных круч.
Мы с ночи холодной зевали,
И слезы просились из глаз;
В утеху нам куклу бросали
В то утро в четвертый раз.
Разбухшая кукла ныряла
Послушно в седой водопад,
И долго кружилась сначала,
Все будто рвалася назад (...)
И вот уж кукла на камне,
И дальше идет река…
Комедия эта была мне
В то серое утро тяжка.
Бывает такое небо,
Такая игра лучей,
Что сердцу обида куклы
Обиды своей жалчей (...)
И в сердце сознанье глубоко,
Что с ним родился только страх.
Что в мире оно одиноко,
Как старая кукла в волнах.
(«То было на Валлен-Коски…»)

Обыденная «вещная» символика становится у Анненского парадоксальной и выражает общее символистское мироощущение поэта, «панстихию страдания» (И. Корецкая).

Таким образом, новые тенденции, которые потом стали называть постсимволизмом, зарождались именно *внутри* символизма, а не вне его: признанный символист Иннокентий Анненский справедливо считается предтечей акмеизма. Но значит ли это, что Анненского надо выводить за пределы символизма, относить к акмеистам? В учебнике для педуниверситетов Л.А. Смирновой «Русская литература конца XIX – начала

[132] Колобаева Л. Русский символизм. – М., 2000. – С.145–148. См. также: Козубовская Г.П. Лирический мир И. Анненского: поэтика отражений и сцеплений // Русская литература. – 1995. – № 2. – С. 72–86.

XX века» (1993) поэзия И. Анненского без всякой на то аргументации отнесена к акмеизму. Однако и «острое ощущение неслиянности с реальной действительностью», о чем говорит и сам автор, и устремленность полета души лирического героя к неведомым мирам, традиционный для символизма культ дамы сердца в стихотворении «Среди миров…», когда само написание обозначающего ее местоимения (Она, Ее, о Ней), подчеркивающее ее божественную суть, соотносимую с идеалом недостижимой Вечной Женственности, недосказанность и эфемерность многих образов, странность оксюморонов – все это черты символизма. Разумеется, сказанное не исключает того, что Анненский был предтечей новых тенденций в поэзии, что чутко уловили Гумилев и Ахматова, и об этом речь впереди. Но это не может сделать Анненского акмеистом. Более приемлема точка зрения, высказанная в монографическом исследовании Л. Кихней и Н. Ткачевой, подчеркнувших промежуточное положение поэта между символизмом и акмеизмом, отличающее его от обеих поэтических систем[133]. Но авторы убеждают и в том, что чаще всего как философская, так и образная основа его лирики апеллируют к символистской системе, дополняя ее структурные ветви индивидуальными схемами, в некоторых направлениях предвещающих поэтику и философию акмеизма[134]. Как предтеча новых тенденций в поэзии символизма Анненский не был одинок: преобладание предметного значения слов над обобщающим, символическим их смыслом современники отмечали и у М. Кузмина, который, будучи близок В. Брюсову и Вяч. Иванову, оговаривал в рамках символизма свою особую позицию. Его цикл «Александрийские песни» (1905), хотя его и относят к постсимволизму (но не к акмеизму!), по мнению Богомолова, «вполне вписывается в тенденцию русского символизма переносить действие в дальние страны и времена»[135].

Возникновение новых модернистских течений (акмеизма, футуризма) как будто предполагало вытеснение символизма, чего ждали и адепты еще более нового искусства, полагавшие, что «символизм закончил свое развитие и теперь падет» (Н. Гумилев). Этого не произошло. В 1910-е гг. достигает зенита лирика А. Блока, по-прежнему бьет ключом поэтическая энергия В. Брюсова и Вяч. Иванова. На этот период приходится расцвет символистской прозы А. Белого. И все это венчает уверенность Блока в будущем символизма, высказанная им в статье «О современном состоянии русского символизма» (1910), где он говорит о золотом мече, который *вновь* пронзит хаос, организует бушующие лиловые миры». Поэт, много писавший о «ядах декадентства» и ставивший перед символизмом новые задачи «общественного служения», вовсе не отказывался от своих принципов

---

[133] Кихней Л., Ткачева Н. Иннокентий Анненский: Вещество сосуществования и образ переживания. – М., 1999.

[134] Горюнова О. А. Новая работа о поэзии И. Анненского // Вестник МГУ. Сер. 9. – 2001. – № 2. – С.170.

[135] См.: Богомолов Н.А. Михаил Кузмин // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). В 2 кн. Кн. 2 / Отв. ред. В.А. Келдыш. – М., 2001. – С. 397.

символизма как художественного течения, напротив, подчеркивал его значимость для дальнейшего развития литературы: «Солнце наивного реализма закатилось; осмыслить что бы то ни было вне символизма нельзя»[136]. Речь может идти лишь о дальнейшем расширении рамок модернизма, репрезентация которого отныне к одному течению не сводилась. Как мы увидим ниже, новые течения – акмеизм и футуризм, говоря словами М. Гаспарова, определяли себя в соотношении с ним и получили обобщенное название «постсимволизм»[137], так что приоритет символизма в спектре модернистских течений, групп, тенденций очевиден. Преодоление кризиса свидетельствовало о потенциальных возможностях символизма, о его способности к саморазвитию.

В наши дни и в России после необъективных трактовок советского периода восстановлена справедливость по отношению к тому крупному и судьбоносному для русской литературы течению, каким был русский символизм. Актуализирована мысль репрессированного в 1930-е гг. критика Святополка-Мирского, считавшего, что вся русская поэзия и большая часть русской прозы испытала глубоко идущее влияние символистского движения 1900-х гг.[138]. Влияние символизма на творчество русских писателей осознается далеко за пределами постсимволизма, даже в реализме социалистическом, что подчеркивают современные исследователи: «Большевистская утопия – не как содержательный концепт, а как установка сознания – была подготовлена символистскими теургами, то есть концентрированно явлена, наиболее талантливо манифестирована»[139]. Пресловутое общественное служение искусству рассматривается лишь как частный случай пути к теургическому преображению жизни.

Хотя в России символизм возник позже западноевропейского, в целом это было масштабное, многоликое явление, с капитальной теоретической и эстетической платформой. Даже французы, ставящие на первое место достижения своей национальной литературы, отмечали, что после французского русский символизм – «самый значительный»[140]. Интересен он и для мирового искусства: признание этого факта отражено в многочисленных трудах и штудиях филологов Западной Европы, США и др., дающих достаточно полную картину изученности русского модернизма на Западе. За последнюю четверть века появился и ряд новых работ. Исследование символистского движения в связи с теорией русской прессы того же периода стало увлекательной задачей для английского русиста Аврил

---

[136] Блок А. О литературе. – М., 1980. – С. 211.

[137] Клинг О.А. Постсимволизм в русской литературе начала XX в. (К проблеме генезиса поэтических школ) // Живая мысль. К 100-летию со дня рождения Г.Н. Поспелова. – М., 1999. – С. 207.

[138] Святополк-Мирский Д.П. Поэты и Россия. Статьи. Рецензии. Портреты. Некрологи. / Сост., подгот. текстов, прим. и вступ. статья В.В. Перхина. – СПб, 2002. – С. 27.

[139] Парамонов Б. Конец стиля. – СПб.-М., 1997. – С. 18.

[140] Энциклопедия символизма: Живопись, графика и скульптура. Литература. Музыка / Пер. с франц. – М., 1998. – С.196.

Пайман. Ее книга «История русского символизма» (Кембридж, 1994) ныне переведена на русский язык и дает пример диалога разных традиций – русской и англо-американской.

Теоретическое наследие русских символистов до сих пор питает современное литературоведение; многие идеи символизма прослеживаются в постструктурализме и деконструктивизме[141].

Литература

1. Барковская Н.В. Поэтика символистского романа. – Екатеринбург, 1996.
2. Белый А. Символизм как миропонимание. – М., 1994.
3. Бугров Б.С. Драматургия русского символизма. – М., 1993.
4. Ермилова Е.В. Теория и образный мир русского символизма. – М., 1989.
5. Ильев С.П. Русский символистский роман. – Одесса, 1991.
6. Колобаева Л.А. Русский символизм. – М., 2000.
7. Критика русского символизма. В 2 т. / Сост., вступ. ст., преам., прим. Н.А. Богомолова. – М., 2000.
8. Литературные манифесты от символизма до наших дней / Сост. С.Б. Джимбинова. – М., 2000.
9. Ломтев С.В. Проза русских символистов. – М., 1994.
10. Пайман А. История русского символизма / Пер. с англ. – М., 2000.
11. Пяст В.А. Встреча. – М., 1997.
12. Энциклопедия символизма. Живопись, графика и скульптура. Литература. Музыка / Пер. с франц. – М., 1998.

[141] См.: Клинг О.А. Теоретическое наследие русского символизма и современное литературоведение // Литературоведение на пороге XXI века. – М., 1998.

Глава 3. АКМЕИЗМ.

Дискуссионность статуса

Акмеизм (от гр. akme – высшая степень чего-либо, расцвет) заявил о себе статьями Н. Гумилева (1886–1921) «Наследие символизма и акмеизм» и С. Городецкого «Некоторые течения в современной русской поэзии», опубликованными в первой книге журнала «Аполлон» за 1913 г. Но к этому времени уже вышли в свет и «самая акмеистская» книга Гумилева «Чужое небо», первый сборник А. Ахматовой «Вечер» (1912), и ранние стихотворения 1906–1912 гг. О. Мандельштама (первая его поэтическая книга «Камень» датирована уже 1913 г.).

Если символисты связь между земным и трансцендентными мирами пытались установить с помощью не поддающихся расшифровке символов, то акмеисты шли к этой цели другим путем: они утверждая фундаментальное единство сакрального и реального миров[142]. Герой Н. Гумилева, будь то зодчий Храма, резчик по камню или отважный путешественник, бросал вызов лирическому герою символизма, для которого земная жизнь лишь отблеск жизни настоящей. Однако прежде всего акмеизм отличался от символизма своим общим статусом. Если в трактовках 1960–1970-х гг. он по своей масштабности не уступал символизму[143], то к настоящему времени такая точка зрения пересмотрена. В работах разных лет – Л. Гинзбург, О. Лекманова, Н. Богомолова и др. – подчеркивается, что в отличие от большого общеевропейского литературного течения, каким был символизм, акмеизм таким течением не являлся. «Деление» писателей на акмеистов и футуристов объявляется вторичным и не всегда бесспорным, и тех, и других предлагается называть просто постсимволистами[144].

О. Лекманов предлагает «разграничить понятия *литературное направление* (каким безусловно являлся символизм) и *литературная школа* (таким был, по его мнению, «Цех поэтов»). В отличие от Лекманова, мы полагаем, что к акмеизму больше подходит определение *группа*, так как школа – строгое следование принципам (в том числе и в области формы) определенного лидера, но, как образно заметил С. Маковский, «дарование Ахматовой в гумилевской выучке не нуждалось».

В пользу того, что акмеисты – это группа, а не течение, говорит очень краткий и нечеткий период организационного единения. Их первый «Цех поэтов» (1911–1914) возник еще до того, как были сформулированы принципы новой поэзии, и включал в свой состав более 20 человек, не акмеистов. Это были, по определению О. Лекманова, «поэты круга

---

[142] Генис А. Экологическая парадигма и органическая поэтика // Новое литературное обозрение.– №20. – 1996. – С.114.

[143] Русская литература конца XIX – начала XX в. 1908–1917 / Под ред. Е. Тагера. – М., 1972.

[144] Николаенко В.В. Письма о русской филологии. Письмо шестое // Новое литературное обозрение. – № 37. – 1999. – С. 356.

Гумилева»[145], среди них Елизавета Кузмина-Караваева (будущая легендарная «мать Мария», героиня французского Сопротивления), Георгий Иванов, Георгий Адамович, М. Лозинский. С первым «Цехом» какое-то время были связаны и заведомые «неакмеисты» – В. Хлебников и Н. Клюев.

К тому же очень скоро, в зиму 1913–1914 гг., Мандельштам и Ахматова, по ее словам, «стали тяготиться Цехом» и даже отдали Городецкому и Гумилеву составленное ими прошение о его закрытии. Сергей Городецкий наложил шутливую резолюцию: «Всех повесить, а Ахматову заточить пожизненно»[146]. Ахматова связывала свое охлаждение к «Цеху» с «разгромом акмеизма», то есть с резкими критическими выпадами против него. Разрыв Гумилева с Городецким, отход адамистов Нарбута и Зенкевича от «Цеха поэтов» привели к тому, что он перестал существовать. Нежизнеспособным оказался и второй «Цех поэтов». В третий «Цех», восстановленный Гумилевым в 1920 г. (уже без Ахматовой и Мандельштама), вошли Г. Иванов, Г. Адамович, Н. Оцуп, М. Лозинский; его заседания одно время посещал В. Ходасевич. В основном же он был представлен молодыми поэтами-«гумилятами». «Цеху поэтов» была свойственна замкнутость на узко специальных интересах, против чего возражал А. Блок в статье «Без божества, без вдохновенья» (1921).

Акмеизм же «Цеху поэтов» не тождественен и был содружеством ярких творческих индивидуальностей. Их поэтические сборники и в пафосе творчества, и в поэтике обнаруживают некоторую общность, которая и будет предметом нашего изучения. В эту уже небольшую группу входили Николай Гумилев (1886–1921), Анна Ахматова (1889–1966), Осип Мандельштам (1891–1938), Сергей Городецкий (1884–1967), Михаил Зенкевич (1891–1973), Владимир Нарбут (1888–1938), то есть, по словам Ахматовой, «пять-шесть молодых поэтов, которые к тому же очень остро ощущали собственную оригинальность и непохожесть на собратьев», в том числе и собратьев по акмеизму. Немногие линии, по которым можно установить относительное единство того явления, которое называют «акмеизмом», Е. Ермилова определяет как антропоцентризм, понимание острой необходимости обновления слова, защитную элитарность, увлечение формальной («ремесленной») стороной поэзии[147] (хотя последнее относится в основном к создателю «Цеха поэтов» – Н. Гумилеву).

Обратим внимание на то, что в этом перечне имен нет Михаила Кузмина, которого на протяжении многих десятилетий почти безоговорочно относили к акмеизму[148]. Теоретико-литературный труд «О прекрасной ясности» (1910) М. Кузмина, хотя он акмеистом не был, укрепил

---

[145] Лекманов О.А. Акмеисты: поэты круга Гумилева // Новое литературное обозрение. – 1996. – № 17. – С. 168–184.

[146] Ахматова А. Я – голос ваш. – М., 1989. – С. 319.

[147] Русская литература на рубеже веков (1890-е – начало 1920-х годов). Кн. 2. – М., 2001. – С. 363.

[148] Русская литература XX века (дореволюционный период). Хрестоматия для пединститутов / Сост. Н.А. Трифонов. Изд. 2 – М., 1966.

теоретические позиции нового течения. Его специфику видели в том, что оно черпало детали из мира предметного, конкретно-чувственного, зачастую – обыденного. Эстетика Кузмина вовсе не сводилась к суждениям о «прекрасной ясности», но акмеистам оказался близким именно этот тезис. Выдвигая требования точной и прямой речи, Кузмин высмеивал символистскую иллюзию, будто за словами может скрываться какой-то высший смысл. Такая декларация дала повод акмеистам считать Кузмина своим союзником[149]. Однако попытки сблизить Кузмина с акмеизмом считает необоснованными Н.А. Богомолов: «Статья «О прекрасной ясности», участие [Кузмина] в заседаниях «Цеха поэтов», предисловие к первой книге стихов Анны Ахматовой – все это указывает, что определенная близость существовала, однако никто из акмеистов никогда не говорил и не писал, что Кузмин принадлежит к их узкому, корпоративно замкнутому кругу»[150]. О степени близости/удаленности М.А. Кузмина и акмеистов в поэтическом пространстве русского символизма размышлял О.А. Лекманов. Опираясь на статью Жирмунского «Преодолевшие символизм» (1916) и современные исследования Р. Тименчика, В. Топорова, Т. Цивьян, А. Лаврова, Н. Богомолова и др., он разграничил проблему, выделив участие Кузмина в *организационной* деятельности акмеистов: можно говорить лишь о его участии в работе первого «Цеха поэтов», который был скорее околоакмеистическим кругом. К известной «шестерке» акмеистов он не присоединился, да и последующая ссора с Гумилевым утвердила его в отрицательном отношении к акмеизму. Однако следует учесть влияние, которое поэтика Кузмина оказала на творчество акмеистов, хотя оно было, по словам О. Лекманова, «поверхностным или, лучше сказать, периферийным, не затрагивающим самой сути творчества», проявляющимся скорее в альбомных стихах и стихах на случай. Влияние Кузмина на Ахматову, как это подчеркивают сейчас пишущие о ней, было более глубоким, хотя она сама это категорически отрицала. Но если такое влияние и признать (наличие «кузминской» строфы в «Поэме без героя»), то это был тот случай, когда ученик побеждает своего учителя. Остальные акмеисты – Городецкий, Нарбут, Зенкевич – вообще были вне «сферы притяжения» Кузмина. Разумеется, «изъятие» Кузмина из контекста акмеизма, этого контекста не умаляет, но делает его более точным.

Связь с символизмом и в то же время специфику акмеизма можно проследить по страницам журнала «Аполлон», основанного Сергеем Маковским в 1909 г. Еще до того, как стать органом акмеистов, он обозначил движение к «новой правде» и фактически заявил, что наряду с символизмом уже формируется новый тип искусства, который воспринимался как

---

[149] Лекманов О.А. Еще раз о Кузмине и акмеистах (суммируя общеизвестное) // Известия АН СЛЯ. – 1998. – № 2.

[150] Богомолов Н.А. Михаил Кузмин // Русская литература на рубеже веков (1890-е – начало 1920-х годов). Кн.2. – М., 2001. – С. 411.

постсимволизм. Название журнала было глубоко знаменательным, подчеркивало противопоставленность нового искусства дионисийской иррациональной стихии символистской поэзии. Жизнелюбие аполлонического искусства в противовес дионисийству символизма было этапом становления постсимволизма внутри самого символизма, ибо и символисты, как мы уже сказали в разделе «Символизм», *считали этот журнал своим*. (На его страницах была опубликована и статья Вяч. Иванова «Заветы символизма».) Но очень скоро в «Аполлоне» возобладали постсимволистские тенденции, что было связано с активной деятельностью Гумилева, который верил в свою миссию реформатора. Гумилев пригласил сотрудничать в «Аполлоне» «необычного символиста» – Анненского, и этому журналу было суждено сыграть большую роль в пропаганде новых принципов поэтического творчества. Сам Гумилев к проекту «Аполлона» отнесся, как вспоминал С. Маковский, «со свойственным ему пылом. (…) Горячо взялся за отбор материала для первых выпусков»[151], ввел в нем раздел «Письма о русской поэзии». Потом акмеисты основали собственный журнал «Гиперборей», выходивший с октября 1912 по март 1914, его вел Михаил Лозинский при ближайшем участии Гумилева, а на первом этапе – при участии С. Городецкого. На его страницах печатались стихи не только Ахматовой, Гумилева, Мандельштама, С. Городецкого, но и поэтов, принадлежавших к другим течениям[152].

Однако в наши дни формируется теоретическая концепция, акцентирующая едва ли не полную близость акмеизма символизму. Так, Е.В. Ермилова в соответствующих разделах новейших академических трудов[153], обладающих, так сказать, «законодательной» силой, подчас больше говорит не об акмеизме, а о символизме, полагая первый – возвращением к ранней стадии второго. Вступая, таким образом, в полемику со статьей В. Жирмунского «Преодолевшие символизм»[154], она считает, что декларативная категоричность акмеистического противостояния символизму не означала действительного его преодоления, и даже статью М. Кузмина «О прекрасной ясности», которая ранее трактовалась как выражение позиции, если не совсем акмеистской, то, по крайней мере, очень близкой к ней, Ермилова сближает акмеизм и с теоретическими исканиями Вяч. Иванова. На наш взгляд, говоря о связи акмеизма с символизмом, надо разграничивать разные их этапы. Органическая связь раннего творчества акмеистов с символизмом никогда и не оспаривалась: «…Мальчиком он поверил в символизм, как

[151] Маковский С. На Парнасе Серебряного века. – М., 2000. – С. 295.

[152] Тименчик Р.Д. К изучению авторов журналов «Гиперборей» // Тыняновский сборник. – М; Рига, 1994. – С. 275–278.

[153] Русская литература на рубеже веков (1890-е – начало 1920-х годов). Кн. 2. – М., 2001; Теория литературы. Литературный процесс. – М., 2001.

[154] Кстати, о «преодолении символизма» говорил не только Жирмунский, но и К. Мочульский – с акцентом на «преемственности»: «Он (акмеизм в лице Гумилева) усердно учится всем тонкостям символизма, чтобы, окрепнув, преодолеть его» (Мочульский К. Эссе о русских поэтах // Лепта. – 1994. – № 20. – С. 135).

люди верят в Бога», – писала о Гумилеве Анна Ахматова («К истории акмеизма»). Для раннего Мандельштама образцом являлся Ф. Сологуб; Городецкий до пребывания в «Цехе поэтов» числился в арьергарде Вяч. Иванова. Первые сборники Гумилева – «Романтические цветы» (1908), «Жемчуга» (1910) – принципиально не отличались от символистских. В 1910 г. он еще писал: «Теперь мы не можем не быть символистами», и не случайно издал «Жемчуга» с посвящением: «Моему учителю Валерию Брюсову», вел с последним долгую обстоятельную переписку. С большим пиететом относился Гумилев и к Иннокентию Анненскому – «последнему из царскосельских лебедей» (Гумилев учился в гимназии Царского Села, директором которой был Анненский). Даже своим объединением акмеисты фактически были обязаны символистам: зарождение творческих контактов в 1910–1911 г., а порой и знакомства, например, Ахматовой с Мандельштамом, происходили именно на «Башне» Вяч. Иванова (так называли его квартиру на последнем этаже петербургского дома). Гумилев же стал бывать на «Башне» еще раньше – с 1908 г. Только в апреле 1911 г., когда Гумилев представил на обсуждение свою поэму «Блудный сын», а Вяч. Иванов отозвался о ней предельно резко, будущие акмеисты с ним порвали.

Но дело, конечно же, не в личных контактах, а в глубоких творческих связях. Уже будучи сложившимися творческими индивидуальностями, Гумилев и Ахматова пережили как откровение «Кипарисовый ларец» Анненского. Гумилев помнил наизусть и восторженно читал строки из «Трилистников». Ахматова признавалась Л. Чуковской: «Я сразу перестала видеть и слышать, я не могла оторваться, я повторяла эти стихи днем и ночью.., они открыли мне новую гармонию». Его творчество постоянно оставалось связующим моментом между символизмом и акмеизмом. Почему акмеисты сделали своим кумиром именно Анненского? Что в его наследии отвечало их поискам и устремлениям? Хорошо сказал об этом В. Жирмунский, полагавший, что Анненский открыл акмеистам искусство передавать простыми, будничными словами тонкие оттенки лирических переживаний. Но это не аргумент для отрицания самостоятельности акмеизма, о чем говорит само название статьи Жирмунского – «Преодолевшие символизм», кроме того, в 1921 г., по воспоминаниям Г. Адамовича, Гумилев говорил: «…Когда-то я Анненского очень любил! Но теперь я переменил отношение к его стихам и окончательно разлюбил их. Нет, это вялый скучный поэт и мне совсем чуждый…»[155]. Подчеркнем, что Гумилев *всегда* стремился отмежеваться от символизма, и не только в теоретических высказываниях: это стало темой его художественного творчества. Так, в пьесе «Актеон» (1913) по сюжету из «Метаморфоз» Овидия в образах главных героев (конфликт сына и отца привнесен в пьесу автором) угадываются фигуры, ассоциирующиеся с символистскими и

[155] Цит. по: Гумилев Н.С. Письма о русской поэзии. – М., 1990. – С. 330

акмеистическими творческими принципами. Охотник и лирик Актеон отказывается носить камни для постройки, начатой его отцом Кадмом. В образе Кадма подчеркнуто созидательное начало: он добывает камень, который пойдет на строительство храма в Фивах[156].

Явная близость акмеистов к «поздним символистам» также не повод к их максимальному сближению и чуть ли не отождествлению. Очевидно, и те и другие шли каждый *своим* путем, но в *одном* направлении. Пафос Е.В. Ермиловой, декларирующей близость акмеизма и символизма, понять можно: она протестует против наиболее распространенного, достаточно шаблонного представления о поэтическом кредо акмеистов, сводимого обычно к «вещности» (к последнему понятию мы еще вернемся). Однако наличие некоторых общих модернистских мотивов в акмеизме и символизме не мешает видеть их своеобразие, ибо разным был путь движения образной мысли. Это чутко заметил А. Блок, говоря об «общегумилевском распевании». «От иррационального к рациональному», – цитирует он Гумилева и добавляет: «*противоположность моему*»[157]. Думается, что ни Жирмунского, ни даже Мочульского, видящих специфику акмеистов в *преодолении* символизма, Ермиловой опровергнуть не удалось, тем более что она и сама в конечном счете говорит о различиях.

Рассмотрим подробнее, чем же конкретно разнятся идейно-эстетические принципы акмеизма и символизма. (Простая отсылка к манифестам здесь не срабатывает, так как случаи несовпадения теоретических деклараций и поэтического творчества нередки.)

Разграничивая символизм и акмеизм, начнем с точки зрения С. Аверинцева, который считает, что главное, что отличает акмеизм от символизма – антиутопичность, антиэкстатичность, и с этим нельзя не согласиться. «Эпоха утопий восстановила и возвела в абсолют скрытый романтический принцип, согласно которому поэт обязан не выходить из экстаза двадцать четыре часа в сутки, на глазах у всех… и сгорая»[158]. Антиутопичность акмеизма, его противопоставление революционному угару, который не обошел и символистов, можно подтвердить следующим сопоставлением. У Гумилева, как и у Блока, идет речь о формировании «новой человеческой породы», рождении человека-артиста. Но для Блока – это кровавый революционный акт, а для Гумилева – длительный эволюционный процесс: *«Так век за веком – Скоро ли, Господь…»* У Блока, как уже отмечалось критикой, все творится «ножичком», как в поэме «Двенадцать», а у Гумилева деликатным скальпелем природы и искусства. Для Блока недостаток духовности – тлетворное влияние старого мира, «обескрылевшего и отзвучавшего». У Гумилева все объясняется молодостью, не реализовавшей еще своих потенций и требующей терпения и труда.

---

[156] Подробнее см.: Баскер М. Ранний Гумилев: Путь к акмеизму. – СПб., 2000. – С. 125–140.
[157] Цит. по.: Гумилев Н.С. Письма о русской поэзии. – М., 1990. – С. 329–330.
[158] Аверинцев С.С. Судьба и весть Осипа Мандельштама // Аверинцев С.С. Поэты. – М., 1996. – С. 217.

Гумилев не принимал блоковскую идею разрушения старого для построения нового мира. У Блока в записной книжке от 26 марта 1919 г. в записи о разговоре с Гумилевым есть пометка: «Совдепы – гунны». Однако Гумилев вкладывает в этот образ иной, чем символисты, смысл; это не восторженное брюсовское: «Топчи их рай, Аттила». Для Гумилева прискорбно, что гунны не оставили после себя культурного слоя, и он не собирался встречать грядущих гуннов приветственным гимном даже тогда, когда был еще учеником Брюсова[159]. Если в стане символистов находились певцы революции, то к ним никак нельзя причислить Ахматову, писавшую: *«В кругу кровавом день и ночь Долит жестокая истома…»* («Петроград», 1919). Акмеисты однозначно воспринимали революцию как весьма реальный Апокалипсис (выше уже говорилось о раннем стихотворении Мандельштама «Среди лесов унылых и заброшенных…»).

Разное отношение поэтов к социальной революции выражено и в «звездном» мотиве. В стихах Гумилева и Мандельштама начала 1920-х гг. идет речь *о жестоких звездах, о звездном ужасе*, подкрепленном, по мнению современных исследователей, реальной красноармейской символикой[160], «Звездная колючая правда», «Жестоких звезд соленые приказы», «Твердь, сияющая грубыми звездами» у Мандельштама; «Звездный ужас» у Гумилева, конкретизированный строкой: «Горе, горе, страх, петля и яма», не вызывает сомнения в их антиреволюционном пафосе (они вспоминались и в годы более позднего террора). Гумилева и Мандельштама сближает олицетворение века: в образе «свирепой пантеры» у первого и «века-волкодава» у Мандельштама:

…Век мой, зверь мой, кто умеет
Заглянуть в твои зрачки…

(«Век»)

Образ храма, созидаемого героем Гумилева, противоположен той стихии разрушения, которую воспел Блок. Мандельштам, как и Гумилев, призывает к домовитости, хозяйственности, рукотворности, о чем свидетельствует его эссе «Пшеница человеческая» (1922). Преодоление хаоса – таким было кредо акмеистов.

Но кроме идеологического противостояния было и эстетическое. Полемика с символистами на художественно-интерпретационном уровне означала смену поэтической символики (даже вне прямой связи с идеологическими подтекстами), уход от зыбких и туманных символистских образов и картин. Так, для Мандельштама звезды – символистский эстетический канон – «слабые», однообразные, фальшивые камешки или, в лучшем случае, «звезды золотые в темном кошельке», он снижает их образ, что вполне гармонирует с пафосом акмеизма, утверждающим реальную

[159] Винокурова И. Жестокая, милая жизнь // Новый мир. – 1990. – № 5. – С. 253–257.
[160] Винокурова И. Гумилев и Мандельштам. Комментарии к диалогу // Вопросы литературы. – 1994. – № 5. – С. 296.

жизнь с ее приземленными деталями. И возвращение с высот трансцендентного на грешную землю возникает как мотив антитезы двух эпох, о чем писал Н. Гумилев в поэме «Звездный ужас».

Акмеисты поэтизируют земную твердь. Это было декларировано в названии поэтического сборника Мандельштама «Камень» (1913) – образ, не чуждый и другим акмеистам. «…Разве не из твердого камня высекают самые дивные статуи?» – ставил риторический вопрос Н. Гумилев письме к В.Е. Аренс от 1 июля 1908 г. В нем шла речь о жизнетворчестве и жизненном материале, «очень неподатливом», подобно камню. Возвышая Слово над «низкой жизнью», Гумилев не уходит от последней, а стремится преобразовать ее в самой ее естественной сущности, рукотворности.

Но главными критериями отграничения акмеистской поэзии от символистской являлись, на наш взгляд, телесность художественного образа и акмеистская концепция слова.

Телесность словесного образа

Акмеизм развивает и углубляет такой признак литературного образа, как *телесность*, под которой понимается особое качество художественных образов: соединение «отвлеченной мысли» со своей, говоря словами А. Камю, «телесной опорой», создание художником собственной идеальной вселенной *во плоти*. В отличие от символистов, которые, как писал Н. Гумилев, видели в образе только намек на «великое безликое», на хаос, нирвану, пустоту, акмеизм заставляет читателя воспринимать его как *реальность*. В ретроспективе телесность просматривается как неотъемлемое качество реалистической литературы прошлых столетий. В манифесте Гумилева «Наследие символизма и акмеизм» прямо указываются имена тех, которые оказали на него влияние – это писатели французского предвозрождения и Возрождения. Один из них – Франсуа Вийон, прославлявший плоть и земные радости. Гумилев образно пишет о его жизнеутверждающем пафосе: «…Поведал нам о *жизни, нимало не сомневающейся в самой себе»* (курсив мой – Л.Е.). Акцент на жизни тела еще более очевиден на примере творчества Рабле: он показал, как подчеркнул Гумилев, «тело и его радости, мудрую физиологичность». В стихах самого Гумилева телесность выступает прежде всего как поэтическая тема. Как бы высоко ни устремлялось паренье духа, тело человека принадлежит земле, ибо он учел уязвимость символизма, недооценку им земного начала жизни. Всех участников первого «Цеха поэтов» объединила «тяга к земле». Характерна частота, с какой в их произведениях употреблялся сам эпитет «земное», и множество значений, которыми этот эпитет наделялся[161]. Ахматова, например, не могла «петь любовь», не прижавшись к земле, пусть даже сухой и душной (Е. Добин). «Вольным охотником, не желающим знать ничего

[161] Лекманов О. Акмеисты: Поэты круга Гумилева. Статья I // Новое литературное обозрение. – 1996. – .№ 17. – С. 175.

кроме земли», – называл Гумилев М. Зенкевича, а Городецкий сформулировал такой тезис: «У акмеистов роза опять стала хороша сама по себе, своими лепестками, запахом и цветом, а не своими мыслимыми подобиями с мистической любовью или чем-нибудь еще» («Некоторые течения современной русской поэзии»). Отсюда и переосмысление цели творчества, сформулированное Гумилевым:

Мы с тобою, Муза, быстроноги.
Любим ивы вдоль степной дороги,
Мерный скрип колес и вдалеке
Белый парус на большой реке.
Этот мир такой святой и строгий,
Что нет места в нем пустой тоске.

(«Открытие Америки»)

Если для символистов небо («верх», «там») было «своим» пространством, а земля («низ», «здесь») «чужим», «ложным»[162], то для акмеистов – напротив. Духовность в символизме устремляла взгляд поэта ввысь, душа же раскрывалась в соотнесенности с запредельным, а у акмеистов она представала без неземного ореола и получала очертания четкие и твердые («архитектура души»)[163].

Как уже было отмечено в критике, акмеисты защищали ценности привычного пространства. Каждое явление земной жизни, по Гумилеву, имеет право «быть самоценным, не нуждаться в оправдании своего бытия» («Жизнь стиха»), в оправдании высшими, внеземными целями. И даже будучи экзотичным, как в африканских стихах Гумилева, оно, это пространство, оставалось земным. Единство духовного и телесного как залог человеческого прозрения и развития выражено в параллелизме хрестоматийных стихов Гумилева: *«…Кричит мой дух, изнемогает плоть, Рождая орган для шестого чувства»*. А у любовников в его стихах «душа хранит… знак, соединяющий тела».

Осознание телесности у акмеистов тем более рельефно и заметно, что оно сочеталось с модернистскими открытиями, с постановкой вопроса о телесности самого художественного образа, воздействующего на читателя, и внешней плотью текста, и внутренней глубинной структурой. Телесность художества становилась «предметом интеллектуального переживания» (С. Зотов). В отечественном литературоведении обоснование телесности словесного образа было сделано Бахтиным[164], выделявшим писателей, у которых «нет души, отличной от тела», и можно предположить, что многие

---

[162] Баршт К.А. Мотив телесности в прозе Платонова // Русская литература. – 2001. – № 3. – С. 55.

[163] Колобаева Л. «Архитектура души» в лирике о Мандельштаме // Русская словесность. – 1993. – № 4. – С. 24–31.

[164] См.: Зотов С.Н. Телесность художества как предмет интеллектуального переживания Пастернака и философской рефлексии Бахтина // The seventh international Bahtin conference. – Book 1. – M., 1995. – P. 193–196. С.Н. Зотов придает телесности художества предельно обобщенный смысл, понимая ее как единство творца и творения, что в принципе значимо для искусства всех направлений. Мы же ведем речь о телесности как изобразительно-выразительном начале, проявившемся у акмеистов.

положения его теории были подсказаны ему творческой практикой поэта-современника Н. Гумилева, которую Бахтин хорошо знал и ценил. Очевидно, ему импонировали и теоретические суждения Гумилева. Для него телесность художественного была высшим эстетическим критерием: похвалой в его устах было: у поэта (он имел в виду Бодлера) «слова приобретают неожиданность и телесность»[165]. В статье «Жизнь стиха» Гумилев писал: «Стихотворение должно являться слепком прекрасного человеческого тела, этой высшей ступени представляемого совершенства».

То, что все сказанное поэтом было близко Бахтину, доказывают его лекции по истории русской литературы, прочитанные в середине 1920-х гг. В них подчеркивается, что герой Гумилева – личность сильная, не только духом, но и телом, что особенно контрастно выглядело на фоне символистской поэзии, где в герое преобладало духовное начало. Именно в связи с наблюдениями над поэзией Гумилева Бахтин делает метафизические выводы: «Тело гораздо мудрее, больше знает, больше понимает, больше видит, чем дух… Мудрость тела, правда тела, сила тела, которое знает свой путь, в душе осознается как память»[166]. Тело связано с предками, оно помнит прошлое (но не «прежнее существование»). Мотив памяти сильных, примитивных предков, попытка в своей душе прослышать их голоса, по мнению Бахтина, занимает в поэзии Гумилева видное место. Второй момент проявления телесности образа у Гумилева Бахтин видит в изображении Эроса: «Для него любовь – это плотская чувственная страсть, которая не выходит за пределы жизненного контекста». Любовь возвращается к земле, к реальной плоти. Здесь, однако, скажем, что и у Брюсова, которого Гумилев почитал как Учителя, была чувственность поэтического изображения, но она предполагала особые – «запредельные цели» (неразрывность Эроса и Танатоса, открывающая доступ в миры иные). В акмеизме любовная тема связана уже не с прозрениями других миров, а просто с радостью жизни, с прелестью любовной игры. Земной, без экзальтации, характер своей любви Гумилев поэтически декларировал неоднократно:

Я люблю – как араб в пустыне
Припадает к воде и пьет,
А не рыцарем на картине,
Что на звезды смотрит и ждет.
(«Я и Вы»)

Любовь гумилевского героя, хотя и преображенная эстетически, – обычная, земная. Герой чувствует *«на руке прикосновенье Тонких пальцев милых рук»*. Если у символистов, например у Бальмонта, индивидуализация женского образа лишь слегка намечена, то у Гумилева даже на экзотическом материале образ конкретен*: «Он смотрел на маленькие груди, На браслеты вытянутых рук»*.

[165] Цит. по: Николай Гумилев: Pro et contra. Антология. – СПб., 1995. – С. 600.
[166] Бахтин М.М. Собр. соч. Т.2. – М., 2000. – С. 359. Далее страницы этого издания указаны в тексте.

Любовная тоска – это не только томление духа, но и страдание плоти. Само томление любви обретает у Гумилева черты, зримые и пластичные:

Возьмусь за книгу, но прочту «Она»,
И вновь душа пьяна, обожжена.
Я брошусь на раскрытую кровать,
Подушка жжет: нет, мне не спать, а ждать.

Поэт откровенен в своих признаниях: прекрасна женщина, *«которою дано, Сперва измучившись, нам насладиться»*; он же восхищался телесностью строк Мандельштама: «За то, что я руки твои не сумел удержать, За то, что я предал соленые нежные губы…» И дело не в абсолютном отсутствии экзальтации в стихах акмеистов, а в ее «сниженном» земном характере, как, например, в «крике» интимной лирики Ахматовой: «Не хочу, не хочу, не хочу Знать, как целуют другую». Но чаще Ахматова говорит о чувствах через констатацию «говорящих» жестов. Отсюда ее знаменитое: *«Я на правую руку надела Перчатку с левой руки»*, а о разрыве влюбленных сказано через почти ритуальное действие: *«Не будем пить из одного стакана Ни воду мы, ни сладкое вино»*. Любовные переживания представлены, таким образом, в объективно-конкретных формах, простых и четких; события и факты – основные координаты акмеистической лирики. Но внутренний мир Ахматовой не просто обрамляется внешним, а сходятся они воедино, в одну слитную органическую целостность жизни»[167].

Плотское начало образности Мандельштама также самоочевидно. Вот характерное признание поэта: «Мы не хотим развлекать себя прогулкой в «лесу символов», потому что у нас есть более девственный, более дремучий лес – божественная физиология, бесконечная сложность нашего темного организма»[168]. Говоря о том, что «в беспристрастном эфире взвешены сущности наши», поэт не забывает о земле-отчизне: *«И в ликовании предела Есть упоение жизни: Воспоминания тела О неизменной отчизне»* («Душу от внешних условий…»). Окружающий предметный мир как бы втягивается в физиологичность телесных ощущений поэта, обоняния, вкуса, зрения, осязания, что прекрасно показывает подборкой мандельштамовских реалий А. Кушнер:

«У всех лотков облизываю губы…», «Как будто в корень, голову шампунем мне вымыл парикмахер Франсуа…», «Ты вернулся сюда – так глотай же скорей рыбий жир ленинградских речных фонарей….», «Власть отвратительна, как руки брадобрея».

И запахи, запахи… «сладко пахнет белый керосин», «Пахнет немного смолою да, кажется, тухлою ворванью», «И пахло до отказу лавровишней»[169].

Особую страницу в акмеистическую традицию телесности вписали М. Зенкевич и В. Нарбут. Как уже отмечалось в критике, в поэзии Михаила Зенкевича наблюдается сгущение эфемерной жизненной субстанции,

---

[167] Айхенвальд Ю. Анна Ахматова // Айхенвальд Ю. Силуэты русских писателей. – М., 1994. – С. 487, 488.
[168] Мандельштам О. Избранное. – М., 1991. – С. 21.
[169] Кушнер А. Выпрямительный вздох // Нева. – 1989. – № 2. – С. 79.

превращение ее в вещество: «Человек… обречен закону земли и в этом законе нет его воли»[170]. Такая лирика не «земная», а «земляная». К стихотворению «Радостный мир» Зенкевич поставил эпиграфом слова Верхарна из стихотворения «Гимн человеческому телу»: «Тирс из плоти» (тирс – жезл Бахуса). Суть мироощущения выражает оппозиция живое/мертвое. Чувство вины перед брошенной женщиной не дает насладиться грешными ласками с другой: *«…И близость страстная страшна, Как будто рядом мертвой тело».* Страшно и умирание плоти:

И сохнет кровь, как черная смола,
И стынет мозг, как студень, в красном жире.
(«Валгалла»)

Страшно, но чем-то и привлекательно для лирического героя, ощущение разрыва плоти: *«Вновь в мясе бешено ревущего быка Повис он на когтях всей тяжестью прыжка»* («Сон Ягуара»).

Зенкевича, по словам Гумилева, «привлекало все подлинно отверженное, слизь, грязь, копоть мира». Вряд ли еще у кого найдутся столь физиологические сравнения: *«Как недоношенный из чрева Кровавый, безобразный плод»*. Человек вписан в мир низшей природы, с которой он якобы ощущает свое телесное родство: *«И у последней склизкой твари Прозренью темному учись»*. И не только у твари. Очевидно стремление поэта представить телесность самой материи, кровно родственной человеку: *«Но как ярка, как кровеносна Твоя железистая плоть» («Материя»)*. Для него и природа не «пейзаж», а «свернутое внутри самого человека древнее наследство, делающее его передаточным звеном из прошлого в будущее природы, хранилищем ее порождающей мудрости»[171]. Предметом поэтического переживания становится сама эволюция человека от самых низших, примитивных форм: *«Чтоб вымерших несчетных тварей Чудовищная кровь и слизь, Свой хаос обуздав в пожаре, В тебе ядром огня слились»* («Вавилон»). Речь здесь идет о человеке Вавилона – символе суетного величия, обобщающий же смысл этого образа представлен в другом стихотворении:

И мудр слизняк, в спираль согнутый,
Остры без век глаза гадюк,
И в круг серебряный замкнутый
Как много тайн плетет паук.
(«Человек»)

Закономерность подобных образов в творчестве Зенкевича подтверждается познаниями поэта в области естествознания и геологии: «Увлеченно, с пылкостью юного воображения писал я лирические стихи об

[170] Петров И.В. Поэтика «адамизма» (Лирика М. Зенкевича и Вл. Нарбута) // Русская литература. XX век. Направления, течения. Вып. 4. – Екатеринбург, 1998. – С. 29–30.
[171] Эпштейн М.П. Природа, мир, тайник вселенной. – М., 1990. – С. 104.

эволюции жизни на земле и об исчезнувших гигантских животных, видя в них предков человека и как бы ощущая их кровь в своих жилах»[172].

Эстетизация именно низшего мира и телесность образов в поэзии Зенкевича приобрели характер гипертрофический, поистине раблезианский (вспомним манифест Гумилева с его культом Рабле). В его стихах в символ плоти возведено мясо. Герой одного из стихотворений, римский император Коммод, *«любил, как конюх, пар конюшен И запах бойни, как мясник»*. Вместе с ним и лирический герой ощущает: *«как сладко свежий запах мяса Ноздрями вздутыми вдохнуть»*.

В стихотворении «Мясные ряды», посвященном Ахматовой, появляется живописность натюрморта: *«Под бледною плевой кровоподтеки И внутренности иссиня-черны»*.

…Мы – люди. В нашей власти
У этой скользкой смоченной доски
Уродливо обрубленные части
Ножами рвать на красные куски.

Такой интерес героя к плоти, к мясу рожден осознанием общности человеческой и иной плоти: *«И чудится, что в золотом эфире И нас, как мясо, вешают Весы»*.

Гротескность ведущего образа Зенкевича правит бал при описании войны – мировой бойни. Поэт говорит о мозгах, «готовых разлететься в дизентерийные брызги», и прибегает к традиционному описанию битвы, как кровавого пира:

…На каждую пушечную глотку…
По ведерному крови глотку
И по пудику свежего мясца.
(«Страда пехоты»)

Мотив крови, «мозжащие мертвых тел бугры» («Порфбарг») становятся лейтмотивом, предсказывая судьбу тысячам и тысячам людей и самому лирическому герою: *«…И земля, от крови сырая, Изрешеченная, не мне ль От взорвавшейся бомбы в Сараево Пуховую стелит постель»* («Стакан шрапнели»). Аналогичны описания смерти и вне военного контекста (гибель первопроходца-авиатора), но пафос ужасного неизменно подан на грани отвратительного: *«…Человеческого мяса дымящееся жаркое (…) Шипела кровь и пенилась пузырьками На головне головы, облитой бензином»*. Кровавые метафоры у Зенкевича проникают не только в батальные сцены, но и в любовные стихи *(«напомаженные кровью губы», «кровавый узел поцелуя»*), что воспринимается в контексте плотски изобразительного начала, а не абстрактно-возвышенного, как у Цветаевой, писавшей: *«Лютая юдоль, Руки: свет и соль. Дольняя любовь. Губы: смоль и кровь»*.

У Владимира Нарбута телесность портрета также обретает гротескный сатирический характер: *«живот под капотом, углом заостренным в колени*

[172] Зенкевич М.А. Сказочная эра. Стихотворения. Повесть. Беллетристические мемуары. – М., 1994. – С. 629.

уткнувшийся…» («Клубника»). Даже о томлении невесты, ожидающей суженого, говорится через телесные ощущения:

Как больно груди молодой
На подоконнике лежать.
(«Невеста»)

В стихотворении «Любовь…» плоть «не ведает раздора»: *«Выпяченные – бери! – соски…»*. В стихотворении «После грозы» (интонация в нем явно блоковская) стремление детализировать телесность образа распространяется Нарбутом на мир растений. Вот как описал он *«…рожью крытые поля: здесь пересечены суставы; Коленцы каждого стебля…»* Принцип откровенной телесности распространяется им даже на божественный лик:

Христос!
Я знаю, ты из храма
сурово смотришь на Илью:
как смел пустить он градом в раму
и тронуть скинию твою!
Но мне – прости меня, я болен,
я богохульствую, я лгу –
твоя *раздробленная голень*
на каждом чудится шагу.

Как и у Зенкевича, слово Нарбута не знает полутонов, оно обретает себя не просто в сочности и цветовой избыточности, но и в ассоциациях с самым низменным, отталкивающим в жизни человека, обращенным даже не к материальной, а к физиологической ее грани: *«Ржаво-желтую, волокнистую, как сопли, сукровицей…»*[173]

Разумеется, у Зенкевича и Нарбута представлены крайности телесной разработки образов. Ничего похожего нет у Ахматовой. Ее «Прогулка» (*«Он снова тронул мои колени Почти не дрогнувшей рукой…»)* представляется самой смелой в этом плане.

В свете современных гендерных изысканий интересно то, что Гумилев ставил вопрос о мужской и женской стихиях в акмеизме, при этом они могли сочетаться в творчестве одного поэта: так, стихи С. Городецкого «Странники», «Нищая», «Волк» представляют, по его мнению, мужскую стихию, а цикл «Пытая жизнь» – женскую. Первую он связывал с великолепным задором, лапидарностью выражений, а вторую – с мягкостью и нежной задумчивостью[174]. Но надо сказать, что в мужской стихии акмеизма, репрезентируемой самим Гумилевым, нет, как у настоящего большого поэта, крайностей в акцентировании плотского начала. Мы уже говорили об исходном для Гумилева параллелизме *дух – плоть,* но у него есть и стихи, где дух явно лидирует: *«Расцветает дух, как роза мая, Как огонь он разрывает тьму. Тело, ничего не понимая, Слепо повинуется ему».*

[173] Петров И.В. Поэтика «адамизма» (Лирика М. Зенкевича и Вл. Нарбута) // Русская литература. XX век. Направления, течения. Вып. 4. – Екатеринбург, 1998. – С. 32.
[174] Гумилев Н.С. Письма о русской поэзии. – М., 1990. – С. 160–161.

С лейтмотивом телесности у Гумилева спорит близкая ему теософская концепция: человеческий дух является повторением себя самого с плодами своих переживаний в прошлых воплощениях. Отсюда знаменитая гумилевская формула в «Памяти»: *«Только змеи сбрасывают кожи, Мы меняем души, – не тела»*. В этом стихотворении Н. Богомолов видит «тот процесс становления духовного «Я», который с такой наглядностью описан во многих работах Штейнера[175] и с высокой степенью очевидности предстал в гумилевском триптихе «Душа и тело»[176].

Рассмотрим подробнее последнее произведение. Содержание первых его частей составляют муки души, томящейся «в презренном человечьем теле», ее ненависть к земной любви (I) и ответ ей тела, поражающий мощью гедонистской радости (II). Лирический герой Гумилева пытается стать над оппозицией душа/тело (III): *«Ужели вам допрашивать меня, Кому единое мгновенье Есть срок от первого земного дня До огненного светопреставленья?»* И душа, и тело человека оказываются в итоге только *«слабым отсветом сна, бегущего на дне его сознанья»* (явно символистский мотив). Но вот парадокс: из всех трех частей именно вторая наиболее полна художественной энергии и эстетического совершенства:

…И телу я сказал тогда: «Ответь
На все провозглашенное душою».

И тело мне ответило мое,
Простое тело, но с горячей кровью:
«Не знаю я, что значит бытие,
Хотя и знаю, что зовут любовью.

Люблю в соленой плескаться волне,
Прислушиваться к крикам ястребиным,
Люблю на необъезженном коне
Нестись по лугу, пахнущему тмином.

И женщину люблю… Когда глаза
Ее потупленные я целую,
Я пьяно, будто близится гроза,
Иль будто пью я воду ключевую…

Симптоматично, что когда был снят запрет с имени Гумилева, журнал «Юность», публикуя это стихотворение, ограничился лишь двумя частями, что, конечно, нарушило авторскую мысль, но подчеркнуло современную ее интерпретацию.

Именно утверждение акмеистами плотского начала жизни, ее телесности, является, на наш взгляд, критерием разграничения акмеизма и

[175] Штейнер Рудольф (1861–1925) немецкий философ, основатель антропософии, его работы пользовались популярностью у русских писателей начала XX века. О сути антропософии см.: Философский энциклопедический словарь. – М., 1997. – С. 25.

[176] Богомолов Н.А. Николай Гумилев // Русская литература на рубеже веков (1890-е – начало 1920-х годов). Кн. 2. – М., 2001. – С. 492.

символизма. Напомним, что, например, Блоку такая телесность была чужда, а в конце жизни недоверие к плотскому приняло у него особенно острые формы. В его дневнике от 30 декабря 1918 г. сделана запись: «Разрушая, мы все те же рабы старого мира. Над нами большее проклятие. Мы не можем не спать, мы не можем не есть». Для Блока мучительна вечная тяга человеческой плоти к покою, сытости; она мешает работе духа, придавливает его к земле. А у акмеиста Гумилева физическое довольство не убивает и не притупляет чувство высокой духовности. Вопрос *«Что делать нам с бессмертными стихами? Ни съесть, ни выпить, ни поцеловать»* для него абсолютно риторический.

Концепция телесности вносит коррективы и в «вещность» поэтического мира акмеистов. В XX в. в лирику (не только акмеистическую) хлынули, по словам И. Роднянской[177], «вещественность цивилизованного мира», экспансия вещей, но акмеисты, в сравнении с символистами, выступают за «*самодостаточность* реалий, которые располагаются по принципу эмоциональной сгущаемости от состояния взволнованности к состоянию аффекта»[178]; они *более* внимательны к деталям (Гумилев полагал, что В. Брюсов невнимательно относился даже к высшему ужасу смерти). Художественным открытием акмеистов стало осмысление тончайших полутонов личного микрокосма, выраженное не через обращение к мистическим глубинам духа, а в конкретике изображаемой вещи (вспомним: *«На столе забыты хлыстик и перчатка…»*). Однако серьезным оппонентом «концепции вещности» в акмеизме явился С. Аверинцев, утверждавший:

«Не стоит соблазняться расхожим представлением, подсказываемым самими акмеистическими манифестами, будто суть акмеизма – в «вещности», понимаемой как чувственная пластическая наглядность и конкретность реалий (…) Если бы «вещность» действительно была критерием акмеистичности, Пастернак, никогда общего с акмеизмом не имевший, оказался бы акмеистичнее даже Ахматовой, не говоря о Мандельштаме.

Воздух у него прямо таки густ от вещности – а у Мандельштама прозрачен, по-своему не меньше, чем, например, у Вячеслава Иванова»[179].

Такую же интерпретацию дает исследователь сопоставлению Ахматовой и Пастернака. Е. Ермилова, очевидно, следуя Аверинцеву, также не считает «вещность» и «предметность» акмеистской поэзии критерием ее разграничения с символизмом. Более того, она утверждает, что акмеисты даже не поднялись на ту высоту изображения «вещного», «предметного» мира, которая была свойственна Анненскому, Кузмину, Вяч. Иванову. Она подчеркивает, что именно Вяч. Иванов настаивал на «вещественности

---

[177] Роднянская И. Лирический образ вещи в поэзии нашего века // Роднянская И. Художник в поисках истины. – М., 1989. – С. 324, 325. Этой теме посвящена и статья Е. Рейна «Поэзия и "вещный мир"» // Вопросы литературы. – 2003. – № 3. – С. 3–9.

[178] Из истории русского реализма конца XIX – начала XX века. – М., 1986. – С. 163.

[179] Аверинцев С. Поэты. – М., 1996. – С. 212–213.

символа», «принципе верности вещам», на необходимости изображения земного (а не трансцендентного) мира.

Мы не можем согласиться с такой точкой зрения. В. Вейдле, на которого ссылается Ермилова, преобладание предметного значения слов над обобщающим их смыслом, относил *только* к постсимволизму, а не к классическому символизму. В этом плане и авторское сравнение Мандельштама, Ахматовой и Пастернака бьет мимо цели, так как нам нужно выявить новаторство акмеизма в сравнении с их предшественником.

Акмеисты были *первыми* постсимволистами, придавшими такую значимость вещам в художественной картине мира. Последующие художественные открытия в этом плане (Пастернак) общепринятому тезису не противоречат. Даже у позднего Блока, действительно выходившего на грань постсимволизма, «вещность» и «предметность» были лишь одной из красок в палитре его давно сложившейся и эволюционирующей поэтической системы, а у акмеистов те же качества были изначально определяющими, имели свою специфику. Акмеизм, как отмечал Бахтин, ознаменовал борьбу с символическим значением вещи, так как вещь, ставшая символом, теряет свои конкретные вещественные значения. Для символистов, например для Бальмонта, был важен лишь эмоциональный оттенок вещи. У акмеистов же, подчеркивал Бахтин, преобладает равновесие эмоционального и предметного, они дали вещи человечески интимное и жизненное осмысление[180]. Вещь включалась акмеистами в мир телесности. Здесь уместно вспомнить иную художественную трактовку «вещности», которую Святополк-Мирский дал еще в 1926 г. Он считал, что для Цветаевой вещественный мир только эманация сущностей, вещи живут только в словах и самая зрительность ее как бы *бестелесна*. У акмеистов, напротив, вещь дается в диапазоне телесных ощущений: «…Хочу *трогать* дикарские вещи» (Гумилев). Африканский пророк в его стихах, *«точно идол, в браслетах всегда и перстнях, лишь глаза его дико сверкали»*. То же относится к пусть и редким у Гумилева пейзажным зарисовкам, где все символистки зыбкое, непроясненное сменяется сочностью фламандской живописи и определенностью красок и звуков или же телесными метафорами: ветер хлещет дерзко и больно *по щекам* тишины.

Что касается приведенного выше наблюдения Аверинцева о преобладании «вещности» у постсимволиста Пастернака в сравнении с Мандельштамом и Ахматовой, то они убеждают прежде всего в многообразии творческих индивидуальностей в постсимволизме. Ведь «дикарские вещи» романтика и скитальца Гумилева не похожи на повседневную вещность стихов Ахматовой. *«На рукомойнике моем позеленела медь, Но так играет луч на нем, Что весело глядеть»*. И в дальнейшем ее стихи пестрят такими прозаизмами, как «туфли на босу ногу»,

[180] Пяст В.А. Встреча. – М., 1997. – С. 356.

муза в «дырявом платке». Как писал Жирмунский, для Ахматовой вещь – фон душевного переживания, хотя и без видимой связи с ним[181]. Да и сам Аверинцев хорошо раскрыл именно своеобразие творческих индивидуальностей: вещность Ахматовой связана с раскрытием образа лирической героини, с созданием иллюзии бытовой обстановки, в которой она действует; у Мандельштама вещи не служат герою и не являются аксессуарами его окружения, они самодостаточны. Аверинцев специфику мандельштамовской вещности определяет так: Мандельштам на вещи «смотрит с огромной дистанции», его взгляд на них «всегда отчужденный». (В отличие от Пастернака, который «братается с вещами, уравнивает случайное и сущностное»). Однако до конца с авторитетным ученым в этом согласиться трудно. А. Кушнер, например, справедливо подчеркивает, что в ласковом, самозабвенном внимании Мандельштама к изображаемому предмету (*«…И воздух нежнее лягушиной кожи воздушных шаров»*) выражается любовь. Такое пристальное внимание, готовое поменяться местом с изображаемой вещью, влезть в ее «шкуру», почувствовать за нее – и ведет, и согревает эту поэзию, дает возможность ощутить подноготную мира и нашего сознания. *«Мы стоя спим в густой ночи Под теплой шапкою овечьей»*, *«Тихонько гладить шерсть и ворошить солому, как яблоня зимой, в рогоже голодать»*[182]. (Последний пример вполне ассоциируется с гумилевским: *«Прекрасно в нас влюбленное вино И добрый хлеб, что в печь для нас садится…»*.) Вещность, материальность изображаемого Мандельштамом проявляется через особую весомость изобразительных эпитетов:

… Тяжелым жерновом мучнистое зерно
Приказано смолоть служанке низкорослой…
В столовой на полу пес, растянувшись, лег,
И кресло прочное стоит на львиных лапах.
Я жареных гусей вдыхаю сладкий запах –
Загробных радостей вещественный залог!
(«Египтянин»)

«Круг вещей» в акмеистической вещной поэтике был у каждого поэта индивидуальным. Предметная деталь у Гумилева подчеркивает его мужественный мужской характер. Литературоведы подвергли статистическому анализу константы предметного мира – упоминания Гумилевым того или иного предмета в прямом (а не переносном) смысле. Оружие и доспехи (в том числе меч, копье, кинжал, нож, ятаган, сабля и т.д.) в его стихах встречаются 79 раз, морское судно – 32, вино – 20, плащ – 7, посох – 6. И сделан вывод: «В ходе творческой эволюции восприятие большинства предметов меняется на пути от романтического символа к философской метафоре или от обобщенно-иносказательного описания к

[181] Жирмунский В. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. – Л., 1977. – С. 305.
[182] Кушнер А. Выпрямительный вздох // Нева. – 1989. – № 2. – С. 180.

конкретно-реалистичному»[183]. Порой антитеза предметных деталей составляет пафос стихотворения:

Завтра мы встретимся и узнаем,
Кому быть властителем этих мест;
Им помогает черный камень,
Нам – золотой нательный крест
(«Африканская ночь»)

Взяты из другой сферы, но столь же выразительны описания домашнего быта в стихотворениях В. Нарбута: *«Кот – серая муфта на диване…», «Объедки огурцов, хрустевших на зубах, Бокатая бутыль сивухи синеватой…»* («Пьяницы»). Поэт обращает внимание на мельчайшие бытовые детали: *«В окнах не домыты Стекол перепонки»* («Горшечник»). Через вещное у Нарбута раскрывается телесность образов, как, например, в «Портрете» *(«Мясистый нос, обрезком колбасы нависший на мышастые усы…»*, где *«дыней… подавилась каждая щека», «лоб обшит потрескавшейся пористою кожей»*, а *«в ямках-выбоинах под бровями два чернослива с белыми краями, должно быть в масле, чтоб всегда сиять»*).

Таким образом, когда мы говорим о «вещности» и «предметности» образов у Ахматовой, Гумилева, Мандельштама, это и будет признаком их акмеистической «особости», отличия от символизма в *целом*, для которого эти особенности не были принципиально характерны.

Акмеистская концепция слова

Специфика акмеистической детали подводит нас к особой функции слова. Придание слову сакрального смысла, расширение семантических возможностей слова, смысловых его граней, сближало акмеистов с символистами. Но эта общемодернистская тенденция распространялась акмеистами на сферу явных *прозаизмов* при сохранении повышенной суггестивности (лат. suggestio – намек, внушение). В символизме же, по оценке В. Жирмунского, слова оставались намеками, полутонами и полутенями, подсказывали настроения, логически неясные, но музыкально значительные; обозначенные ими чувства и переживания выражали лишь непобежденный, смутный и трепещущий хаос («Преодолевшие символизм»). Различия очевидны в теоретическом понимании сути словесного искусства. Символисты, прежде всего А. Белый, делали акцент на звучании слова. Мандельштам, напротив, подчеркивал, что поэтическая речь лишь условно может быть названа «звучащей». Для символистов (и не только русских) слово было единственной поэтической реальностью, звуковой и смысловой сущностью, которая «парит над предметом, как душа над оставленным телом»[184]. И как иронизировал Мандельштам, «получилось крайне неудобно

[183] Черненькова О.Б. Предметная детализация в поэзии Н.С. Гумилева // Вестник МГУ. Сер. 9. Филология. – 2001. – № 1. – С. 108, 114.
[184] Энциклопедия символизма: Живопись, графика, скульптура. Литература. Музыка / Пер. с франц. – М., 1998. – С. 200.

– ни пройти, ни выйти, ни сесть. На столе нельзя работать. Потому что это не просто стол. Нельзя зажечь огня, потому что это может значить такое, что сам потом рад не будешь. Человек больше не хозяин своего дома. Ему приходится жить не то в церкви, не то в священной роще» («О природе слова»). Для акмеистов, напротив, слово – «смыслобразующая основа вещи»[185]. Новаторство концепции Гумилева хорошо чувствовали его поклонники и продолжатели:

Он в те года сияюще возник,
Когда какой-то иссякал родник
И дряблым, бледным становилось слово, –

писал поэт русского (харбинского) зарубежья Арсений Несмелов.

Акмеистская концепция слова была направлена против издержек символистской поэтики, но не вершинных ее проявлений. (Надо сказать, что следование символистскому, как и любому другому направленческому канону, обнаруживает свою уязвимость именно в творчестве поэтов второго ряда.) Крайности символистского насилия над словом во имя идеала подробно показаны в рецензии К. Мочульского на книгу сонетов Бальмонта. Критиком отмечены борьба поэта с природой слова, когда прилагательные превращаются в существительные, существительные утрачивают свой непосредственный смысл, свой первоначальный образ, эпитеты ничего не живописуют, из глагола изымается все его реальное содержание. Конкретное слово в стихах Бальмонта почти никогда не живет своим собственным полным звуком и смыслом. Обилие подобных казусов злоупотребления собственными клише у поэтов типа Бальмонта в конце концов, по мнению Мочульского, лишало слово силы воздейственности[186]. В акмеизме значение слова стало о*плоть*няться и суживаться. Отвлеченные имена в своеобразных условиях «единства и тесноты стихового ряда» (ритма и синтаксиса) стали «овеществляться» [187].

Принципиально иным у акмеистов становилось само семантическое поле. Символистский канон с его «звездами», «зарей» и т.д., как мы уже сказали выше, их не привлекал, казался фальшивым. Главной для акмеистов была «бесстрастность» материала – мрамора, металла, камня (ср. названия сборников: «Кормчие звезды» Вяч. Иванова и «Камень» О. Мандельштама). Вспомним гимн камню в «Разговоре о Данте» О. Мандельштама, а скульптурность, каменность образа, передаваемая выбором лексики, окрашивала его лирику совершенно неожиданным образом:

Вполоборота, о печаль,
На равнодушных поглядела.
Спадая с плеч, *окаменела*
Ложноклассическая шаль.

---

[185] Кихней Л.Г. Философско-эстетические принципы акмеизма и художественная практика Осипа Мандельштама. – М., 1997. – С. 59.
[186] Мочульский К. Эссе о русских поэтах // Лепта. – 1994. – № 20. – С. 129–131.
[187] Гофман В. О Мандельштаме. Наблюдения над лирическим сюжетом и семантикой стиха // Звезда. – 1991. – № 12. – С. 181.

(«Ахматова»)

Каменной рукотворности Рима уподобляется у Мандельштама и живая природа:

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

Природа – тот же Рим, и, кажется, опять
Нам незачем богов напрасно беспокоить –
Есть внутренности жертв, чтоб о войне гадать,
Рабы, чтобы молчать, и камни, чтобы строить!

(«Природа – тот же Рим…»)

У Ахматовой тоже превалировали образы, почерпнутые из архитектуры. Уже современники отмечали ее любовь к сводам соборов, гулким и крутым мостам, надводным колоннам на Неве. Но основная сфера поэтической лексики Ахматовой – бытовая: хлыстик, перчатки, шаль – все было исполнено глубокого смысла, связанного с человеческой жизнью, душевными переживаниями. У Мандельштама это уже интерес не к быту, а к первоосновам бытия, предстающего в его нагой простоте и точном слове:

…Немного теплого куриного помета
И бестолкового овечьего тепла;
Я все отдам за жизнь – мне так нужна забота, –
И спичка серная меня б согреть могла...

(«Кому зима – арак…»)

Вряд ли можно согласиться с суждениями типа: акмеизм – это реакция слова на мир, где слово обесценено: и для символистов оно тоже было сакральной ценностью. Просто акмеисты не только отказались от обилия высоких слов, но порой те же самые слова у них выступают в иной функции, чем у символистов. Если для символистов слово – символ неисчерпаемый, по определению Вяч. Иванова, в своей глубине, то у акмеистов оно приближалось к обыденной речи. Символистской магии слова, его музыке акмеисты противопоставили его *конкретный* смысл. Мандельштам считал, что реальностью поэзии является «слово как таковое» и что его сознательный смысл требует только *равноправия* с другими элементами слова: «Для акмеистов сознательный смысл слова, Логос, такая же прекрасная форма, как музыка для символистов» («Утро акмеизма»)[188].

Акмеисты возвращали слову его *предметное* значение; преобладание предметного значения слов, порою тех же прежних слов, над обобщающим их смыслом отмечал еще В. Вейдле – и это осталось их творческим принципом в советский период творчества. Вот примеры из позднего Мандельштама: *«…у всех лотков облизываю губы…», «так глотай же скорей рыбий жир ленинградских речных фонарей…», «…власть отвратительна, как руки брадобрея…»* и т.д.[189] Неприязнь к экзальтации, к

[188] Мандельштам О. Утро акмеизма // Мандельштам О. Избранное. – М., 1991. – С. 91.
[189] Примеры приведены по: Кушнер А. Выпрямительный вздох // Нева. – 1989. – № 2. – С. 79.

высоким словесам, лаконичность, сдержанность, ироничность придавали особую ценность не только сакральному (среди высоких слов, по выражению Гумилева, были и «мертвые»), но и обычному слову; оно становилось мерой человеческих деяний, что подтверждает стихотворение Гумилева «Слово» (1919). Конечно, определенная градация лексики на высокую и низкую оставалась и в акмеизме: в стихотворении «Слово» есть строка *«А для низкой жизни были числа»*, говорящая именно об этом. Но сфера низкого в акмеизме была предельно сужена.

Протест против инфляции священных слов С. Аверинцев считает важным моментом в акмеистской концепции слова: «У акмеистов святость сакрального слова восстанавливается через подчеркивание его запретности». Приведенное им стихотворение Мандельштама может быть соотнесено с древним наставлением: «Не поминай имя Господа всуе»:

… Божье имя, как большая птица,
Вылетело из моей груди!
Впереди густой туман клубится,
И пустая клетка позади…

(«Образ твой, мучительный и зыбкий…»)

«У Гумилева и особенно Ахматовой, – продолжает Аверинцев, – стратегия борьбы против инфляции религиозных мотивов предполагала их возвращение в сферу конкретной бытовой церковности. (…) Сакральное является под покровом смиренных житейских форм»[190], как, например, в сцене отпущения грехов у Ахматовой: *«И темная епитрахиль Накрыла голову и плечи»*.

Обратим вновь внимание на приведенное выше суждение Гумилева, поддержанное и Блоком: путь акмеистов пролегал от слова к реальности, у символистов – наоборот, и Блок останавливается на этом моменте подробно: «Все кончится словом – все исчезнет, останется одно Оно»[191]. Акмеисты видели в слове материал искусства, а не цель, выходящую за его рамки (познание трансцендентного мира). Особую позицию в акмеистской концепции слова занимали суждения Мандельштама. Он не признавал абсолютной слиянности слова и вещи, которая наблюдалась у остальных акмеистов:

«…Зачем отождествлять слово с вещью, с травою, с предметом, который оно обозначает? Разве вещь хозяин слова? Слово – Психея. Живое слово не означает предметы, а свободно выбирает, как бы для жилья ту или иную предметную значимость. Вещность, милое тело, и вокруг вещи слово блуждает свободно, как душа вокруг брошенного ныне забытого тела» («Слово и культура»).

(В этом плане Мандельштам ближе к Цветаевой, о которой Святополк-Мирский говорил, что слово для нее онтологичнее вещи – прямо, мимо вещи,

[190] Аверинцев С. Судьба и весть Осипа Мандельштама // Аверинцев С. Поэты. – М., 1996. – С. 219, 222–223.
[191] Цит. по: Н.С. Гумилев. Письма о русской поэзии. – М., 1990. – С. 330.

связано с сущностями; абсолютно, самоценно.) Но и в этой сравнительно поздней статье Мандельштама с акмеистами объединяет акцент на телесности слова: он повторяет, и неоднократно, что слово – это плоть и кровь.

Бахтин иронически замечал, что слово у символистов не изображает, не выражает, а знаменует; акмеисты же ценили прежде всего «свежесть слов и мыслей простоту» (Ахматова). «Реальность в поэзии – слово как таковое», – утверждал Мандельштам. У символистов, при всей сакральности и магии символистского слова, стремление выразить «невыразимое» накладывало ограничение на его прямую воздейственность и вело к созерцательности. Иное у акмеистов: «…Статичность «настроений» и «переживаний» сменяет энергия, активность, конструктивность, и в этом титаническом деле поэта ведет вера в могущество слова. Поэтому все новые поэты крайние вербалисты»[192]. Но и о самом сакральном в слове акмеисты говорили просто и ясно (как, например, Н. Гумилев):

Но забыли мы, что осиянно
Только слово средь земных тревог
И в Евангельи от Иоанна
Сказано, что Слово это Бог.
(«Слово»)

Гумилевская декларация в написанном в 1919 г. стихотворении была посвящена именно возвращению слову его предметного значения и воздейственности.

… Солнце останавливали словом,
Словом разрушали города.
И орел не взмахивал крылами,
Звезды жались в ужасе к луне,
Если, точно розовое пламя,
Слово проплывало в тишине…

Разворачивая перед читателем целый спектр значений, заложенных в слове, Гумилев наполнил свое слово не просто новым смыслом, но дал ему «возможность развернуться в смысловое многообразие, стать «той потенциальной культурной парадигмой», какой оно становится у поздних Ахматовой и Мандельштама[193]. Сохраняя модернистское сакральное отношение к слову, акмеисты следовали Адаму, роль которого до грехопадения определялась наречением (называнием) реалий земного мира. Возвращение языку изначальных девственных наименований – именно такую задачу ставили перед собой акмеисты: *«Лишь девственные наименования Поэтам разрешаются отсель»* (Н. Гумилев). Поэтическое творчество понималось как «благочестивое творчество», «смиренное знание», неразрывно связанное с повседневным трудом, свободное от экзальтации, действенное, а не созерцательное, противостоящее хаосу и разрушению.

[192] Мочульский К. Эссе о русских поэтах // Лепта. – 1994. – № 20. – С. 138.
[193] Богомолов Н.А. Николай Гумилев // Русская литература на рубеже веков (1890-е – начало 1920-х годов). Кн. 2. – М., 2001. – С. 488.

Творческий труд предполагал овладение ремеслом (отсюда название объединения «Цех поэтов»). Слегка перефразируя одного из критиков, нужно сказать, что даже сакральность слова у Гумилева никогда не застывает в созерцательности, он не монах, а строитель:

Я угрюмый и упрямый зодчий
Храма, восстающего во мгле…
(«Память»)

Эти строки ассоциируются с мандельштамовскими: «Мы не летаем, мы поднимаемся только на те башни, которые можно построить» («Утро акмеизма»). И уточнял: «Символисты были плохими зодчими, строить значит бороться с пустотой». О реальной воздейственности слова многие годы спустя, в момент смертельной опасности для страны – в 1942 г., хорошо сказала Ахматова:

И мы сохраним тебя, русская речь,
Великое русское слово.
Свободным и чистым тебя пронесем
И внукам дадим и от плена спасем
Навеки!
(«Мужество»)

Акмеисты, говоря словами Гумилева, воспринимали слово во всем его объеме: не только в музыкальном, но и в живописном, и в предметно-логическом; у них не было гладкости стиха, его сменило «высокое косноязычие» (ср. у Мандельштама: «Неуклюжая красота»). Даже в идущей от символизма «магии слова» характер заклинаний особый. Он проявляется в естественной обстановке в словах простых и порой шутливых, как в стихотворении «Жираф»[194] из символистского еще сборника Гумилева «Романтические цветы».

Еще одна свойственная акмеистам особенность поэтического языка, на которую обращали внимание К. Мочульский, М. Бахтин и др. – разработка интонации живой речи: «У символистов ритм, синтаксис и оркестровка подчинены музыкальному принципу», у акмеистов – «принципу интонационному»[195]. Разумеется, музыкальность стиха (явленная в полной мере в творчестве А. Блока) не расценивалась как недостаток: Гумилев высоко ценил музыкальность блоковского стиха. В данном случае речь идет о *многообразии* поэтического слова, его как напевности, так и разговорности, ибо однотонность притупляет восприятие поэзии и, в конечном счете, ослабляет ее воздейственность. То, что у символистов появлялось лишь в отдельных строках, у акмеистов нередко подчиняло себе лирическое начало стихотворения в целом. Так, у Ахматовой, по словам Бахтина, «преобладает разговор: живая, короткая и по-особому энергичная разговорная фраза.

[194] В интерпретации И. Анненского стихотворение «Жираф» трактовалось как столкновение иронии и трагедии (см.: Клинг О. Стилевое становление акмеизма и символизм // Вопросы литературы. – 1995. – № 5. – С. 110–111).
[195] Мочульский К. Эссе о русских поэтах // Лепта. – 1994. – № 20. – С. 135.

Разговорная интонация лежит в основе ритма ее стихов»[196]. Приближение к разговорному строю речи является для поэтов-акмеистов общей чертой и одной из особенностей поэзии XX в.[197] Л.Я. Гинзбург на примере поэзии Ахматовой показала, что «любовь и страдание способны говорить разговорным языком так же, как и лирически-романсным; даже в большей мере…»[198].

При этом надо иметь в виду естественную для каждого большого поэта эволюцию творчества, что вовсе не свидетельствует об отказе от акмеистических установок в целом. Это относится к итоговому сборнику Гумилева «Огненный столп» (1921): он не противоречит теоретической концепции поэта, как это получалось по логике статьи Мочульского, говорившего: «Как только символизм кажется ему (Гумилеву) «преодоленным» – его вещественный жар гаснет…»[199]. Значительность сборника вовсе не свидетельствует об отказе Гумилева от акмеизма. Ведь даже в цитированных критиком стихах речь идет об акмеистском, без экзальтации понимаемом слове, ибо поэт будет, *«представ перед ликом Бога с простыми и мудрыми словами, ждать спокойно его суда»*[200] («Огненный столп»). Да и попытки представить «Поэму без героя» (1940–1962) Ахматовой как ее возвращение к символизму требует существенных уточнений и оговорок.

Наряду с телесностью словесного образа и особой концепцией слова отметим некоторые другие встречающиеся в критике критерии разграничения символизма и акмеизма. Последний существенно отличается от символизма именно оригинальной трактовкой роли мистицизма в художественном постижении мира, магические и сновидческие мотивы направлялись на уяснение сложности реальной жизни[201]. Можно проследить и специфику музыкальности Блока, с одной стороны, и Ахматовой или Мандельштама, – с другой, но в целом музыкальность как стихия творчества была прерогативой символизма, тогда как акмеисты тяготели к живописности образа. Как заметил Брюсов, в стихах Гумилева больше дано глазу, чем слуху. Несомненно, есть нечто гогеновское в африканских стихах Гумилева, а в хрестоматийно известных стихах Мандельштама проступает ракурс детского рисунка:

---

[196] Пяст В.А. Встреча. – М., 1997. – С. 56–57.

[197] См. об этом: Зайцев В.А. О традициях живого разговорного слова в русской поэзии XX в. // Вестник МГУ, Сер. 9. – 2001. – № 4. – С. 7–16.

[198] Гинзбург Л.Я. О лирике. – М.; Л., 1974. – С. 340, 346, 347.

[199] Мочульский К. Эссе о русских поэтах // Лепта. – 1994. – № 20. – С. 136.

[200] Более конкретизирована точка зрения современного литературоведа. Считая, что символизм оставался в составе «поэтической крови» Гумилева до конца, О. Клинг подчеркнул: «Безусловно, то не было возвратом к символизму, а соединением той «обретенной и твердой почвы (акмеизма – Л.Е.) … и позднего символистского опыта» (критик имеет в виду «Заблудившийся трамвай») // Клинг О. Стилевое становление акмеизма: Н. Гумилев и символизм // Вопросы литературы. – 1995. – № 5. – С. 125.

[201] Зобнин Ю.В. Странник духа // Николай Гумилев: Pro et contra. Антология. – СПб., 1995. – С. 19. О мифических мотивах у Гумилева см. также: Богомолов Н.А. Русская литература начала XX века и оккультизм. Исследования и материалы. – М., 1999.

Ах, ничего я не вижу, и бедное ухо оглохло,
Всех-то цветов мне осталось лишь сурик да хриплая охра.
И почему-то мне начало утро армянское сниться.
Думал – возьму посмотрю, как живет в Эривани синица..,

Ах, Эривань, Эривань, или птица тебя рисовала,
Иль раскрашивал лев, как дитя, из цветного пенала.
(«Ах, ничего я не вижу…»)

М. Бахтин видел еще одно различие: у символистов скитальчество заносило их в потусторонние миры, а фактически все происходило в Петербурге, Гумилев же «проповедовал реальное географическое расширение». Мотив странствий сочетался у него с мотивом сильной личности, которая всегда была авантюристична, и это, добавим мы, придает стихам романтический характер.

…Ах, ему так сладко пели воды
И завидовали облака.

Высока была его палатка,
Мулы были резвы и сильны.
Как вино, впивал он воздух сладкий
Белому неведомой страны.
(«Память»)

Однако такое разграничение сводится к выявлению индивидуальных особенностей, например Гумилева, а не является общим принципом акмеизма.

Подведем итоги. На первый взгляд может показаться, что акмеисты противостоят другим модернистским течениям, что они ближе реалистическому восприятию мира. Такая точка зрения не новая, но спорная. Еще Жирмунский писал: «С некоторой долей осторожности мы могли бы говорить об идеале «гиперборейцев» как о неореализме»[202]. В советский период, когда литературоведением правила идеологическая альтернатива «реализм или модернизм», и мысль о близости акмеизма реализму казалась крамольной, подчеркивалось: «Однако сужение представлений о назначении искусства, эстетизация «земного», противопоставленная социально-историческому осмыслению жизненных явлений, не позволяли поэзии акмеистов подняться до отражения реальных проблем действительности»[203]. Сейчас нет необходимости скрывать общее у акмеизма и реализма. Пропагандируемые советским литературоведением суждения об акмеистах как «слабых копиистах, ограничивающих свои усилия гипсовыми слепками с предметов», не проникающими в глубины жизни, себя изжили. Близость акмеистов к классическому реализму проявилась и в том, что амбивалентность этических ценностей, отмеченная нами в модернизме, была у них выражена менее отчетливо; разделение на добро и зло, на счастье или

[202] Жирмунский В. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. – Л., 1977. – С. 131.
[203] Литературный энциклопедический словарь. – М., 1987. – С. 17.

несчастье они чувствовали более остро. Тем не менее оговоримся сразу: близость к реализму – особенность творческой индивидуальности Ахматовой. Гумилева конечно «тянуло прочь от мистических туманов символизма» (С. Маковский), но к реалистической поэзии Бунина у него отношение было негативным: он несправедливо относил его к эпигонам натурализма, упрекал в отсутствии темперамента: *«Они скучны, не гипнотизируют. В них все понятно»* (курсив мой – Л.Е.). Ахматова «понятность» своего поэтического языка сделала творческим принципом, и в этом плане она ближе к Бунину, чем к Гумилеву, но это, повторяем, уже особенность *ее* творческой индивидуальности.

Подведем итог. Отрицание статуса акмеизма как крупномасштабного течения не должно трактоваться как умаление вклада акмеистов в историю русской поэзии; каждый из них сохранил свой стиль, свою манеру письма, отличную от символистской линии в поэзии, и оказал большое влияние на судьбы русской литературы. Поскольку акмеизм – это не течение, подобное символизму, то в его характеристике в гораздо большей мере учитываются творческие и индивидуальные особенности каждого писателя. Мы тоже шли по этому пути, полагая, что в итоге мозаика частностей сформирует у читателя и целостное представление о литературной группе. Непохожие друг на друга яркие творческие индивидуальности, несомненно, взаимообогащались благодаря своему творческому содружеству и несли в себе не только яркое индивидуальное начало, но и общие принципы, отличавшиеся и от символизма, и от реализма и вошедшие в историю русской литературы под названием «акмеизм».

Акмеисты, особенно Гумилев, Ахматова, Мандельштам, оказали мощное влияние на русскую поэзию, которое в нашем литературоведении пока раскрыто недостаточно глубоко, лишь на уровне отдельных примеров. К. Мочульский справедливо писал: «Все молодые поэты учились у Гумилева». Учились действительно многие, в том числе такие известные советские поэты, как Н. Тихонов, Э. Багрицкий, В. Луговской, Я. Смеляков. Тихоновский герой – праздничный, веселый, бесноватый, «с марсианскою жаждою творить», напоминал «сильного, злого, веселого» героя гумилевского сборника «Колчан». Такими же были волевые, подчиняющие жизнь чувствам долга и чести герои тихоновских «Баллад», сложенных еще в годы Первой мировой войны и лишь потом вызвавших ассоциацию с героями Гражданской. Телесность, вещность образов, конкретность слова Гумилева прослеживается у Багрицкого.

Трудно переоценить значение в русской поэзии Анны Ахматовой. И не только в том, что выражено в ее собственной строке: «Я научила женщин говорить». Ее роль в передаче эстафеты Бродскому и петербургской поэтической школе второй половины XX в. неоспорима. Постоянно присутствие в русской поэзии О. Мандельштама, занявшего в содружестве

акмеистов совершенно особое место[204]. Характерна конкретность слова у позднего Мандельштама, здесь, как подчеркнул С. Аверинцев, может идти речь о новой дерзости семантического сдвига, который никак не укладывался в рамки акмеизма[205]. Поэт, блестяще знавший многие языки, преклонявшийся перед Данте, по-своему определял акмеизм хрестоматийно известной фразой: «Тоска по мировой культуре». Думается, что тема «Акмеизм и русская поэзия XX века» ждет более глубоких исследований.

Литература

1. Антология акмеизма. Стихи. Манифесты. Статьи. Заметки. Мемуары. – М., 1997.
2. Ахматова А. Я голос ваш… – М., 1989.
3. Борев Ю. Акмеизм: поэт – гордый властитель мира и преодолевающий его хаос // Теория литературы. Т.4. Литературный процесс. – М., 2001.
4. Кихней Л.Г. Акмеизм: Миропонимание и поэтика. – М., 2001.
5. Лекманов О.А. Книга об акмеизме. – М., 1998.
6. Николай Гумилев: Pro et contra. Антология. – СПб., 1995.
7. Осип Мандельштам и его время. – М., 1995.
8. Пяст В.А. Встреча. – М., 1997.

[204] Об этом см.: Ахматова А. Я голос ваш… – М., 1989. – С. 327.
[205] Предисловие к: Мандельштам О. Сочинения. Т.1. – М., 1990.

Глава 4. ФУТУРИЗМ

Из истории движения

20 февраля 1909 г. Филиппо Томазо Маринетти в парижской газете «Фигаро» опубликовал манифест «Футуризм», в котором возвестил о приходе нового искусства – искусства будущего: «Не где-нибудь, а в Италии, – пишет он, – провозглашаем мы этот манифест. Он перевернет и спалит весь мир. Сегодня этим манифестом мы закладываем основы футуризма». В первом манифесте, состоящем из двух пунктов, можно выделить основные положения: «наступательное движение» на прошлую культуру, провозглашение статики и неподвижности; культ скорости и войны. «До сих пор литература воспевала задумчивую неподвижность, экстаз и сон; мы же хотим восхвалить наступательное движение, лихорадочную бессонницу, гимнастический шаг, опасный прыжок, оплеуху и удар кулака... Мы объявляем, что великолепие мира обогатилось новой красотой – красотой быстроты. Гоночный автомобиль со своим кузовом, украшенным громадными трубами со взрывчатым дыханием (...), рычащий автомобиль, кажущийся бегущим по картечи, прекраснее Самофракийской победы... Не существует красоты вне борьбы, нет шедевров без агрессивности (...) Время и пространство умерли вчера. Мы уже живем в абсолютном, так как мы уже создали вечную вездесущую быстроту. Мы хотим прославить войну – единственную гигиену мира»206.

Став признанным европейским идеологом футуризма, Маринетти объединил вокруг себя талантливых художников и поэтов: У. Боччони, Дж. Балла, К. Карра, Л. Руссоло, Дж. Северини, музыкантов и фотографов: Ф. Прателла, А. Брагалия. Установка на глобальную переделку мира потребовала художественного эксперимента во всех видах искусства: поэзии, живописи, скульптуре, музыке, театре, фотографии, кинематографе и архитектуре. Синтез искусств и коллективные художественные акции послужат в дальнейшем примером для многих других авангардных течений.

Футуризм в Италии явился реакцией на кризис буржуазной культуры и был ответом со стороны искусства и эстетики на так называемую «технизацию жизни», развитие индустриальной культуры. Футуристические манифесты и декларации появились на фоне изобретений Эйнштейна, Планка, Морзе и Эдисона. Человеку, по словам Маринетти, предстояло осознать «чувственность механизмов», новую эстетику локомотивов, броненосцев, монопланов и автомобилей. «Динамизм», передающий внутреннюю силу предмета, разнообразие ритмов и движение по «линиям направления сил», становится центральной категорией новой эстетики. «Творческий процесс в эстетике футуризма по своей природе импульсивен и спонтанен»[207]. Картина должна передавать сумму ощущений, движение

[206] Маринетти Ф. Манифест итальянского футуризма. – М., 1914. – С.7.
[207] Борев Ю. Футуризм // Теория литературы. Т. IV. Литературный процесс. – М., 2001. – С. 276.

краски во времени и пространстве, поэтому вместо мертвых линий используются арабески, столкновение острых углов, зигзаги, круги, вращающийся эллипс, спирали. Живопись отказалась от прежних статических форм и, по словам Боччони, обогатилась «проникновением планов» – «один предмет едва успевает кончиться там, где успевает начаться другой»[208], зритель помещается в центр картины. «Чтобы дать возможность зрителю жить в центре картины, нужно, чтобы картина была синтезом того, что мы помним и что видим»,[209] – этот принцип «одновременности» в восприятии предмета, провозглашенный в манифесте «Экспоненты к публике», означал многократное умножение зрительных образов в пределах одной композиции. Согласно футуристам, предметы множатся, деформируются вследствие их вибрации и движения, все движется, бежит и быстро трансформируется. Отсюда, главный принцип, который провозглашают художники-футуристы, – «у бегущих лошадей не четыре ноги, а двадцать, и их движения треугольны»[210].

В «Техническом манифесте футуристической литературы» (1912) Маринетти заявил об уничтожении «я» в литературе, замене психологии человека «лирическим завладением материала»[211]. Принцип освобожденного слова означал деконструкцию нормативного языка: разрушение синтаксиса, грамматики (грамматические неправильности определяют новаторство футуристической поэтики), отмену знаков препинания, культ беспорядка и творческого анархизма. Наметился путь и к визуализации поэзии – графика слова, синтез слова и изображения характерны для поэзии итальянских футуристов. «Пик» развития футуристического движения в Италии пришелся на 1912 год, но Первая мировая война положила конец развитию этого движения. Наиболее активным оставался Маринетти, который в 30-е годы поддерживал режим Муссолини, соединив таким образом свое творчество с идеологией определенного режима.

Русский кубофутуризм. Поведенческая модель и игровая практика

Некоторые идеи европейского футуризма оказались близки русским футуристам, хотя они неоднократно пытались убедить всех, что не восходят к футуристам итальянским: «Итальянцы подхватили русские воздухи и стали писать шпаргалки искусства, подстрочники»[212], – писали А. Крученых и В. Хлебников в декларации «Слово как таковое». Несомненно, футуризм в России был во многом сугубо русским явлением, возник в иной социально-политической обстановке – в обстановке идейного кризиса, который охватил

[208] Маринетти Ф. Там же. – С. 12.
[209] Экспоненты к публике // Союз молодежи. – №2. – Пб., 1912.– С. 31.
[210] Манифест художников-футуристов // Маринетти Ф. Манифест итальянского футуризма. – М., 1914. – С. 11.
[211] Там же. – С. 39.
[212] Марков В. Манифесты и программы русских футуристов. – Мюнхен, 1967. – С. 59.

известные круги интеллигенции после поражения Первой русской революции 1905 г. Возникновение нового искусства свидетельствовало о стремлении художественной интеллигенции к новому, небывалому до сих пор творчеству. Эту атмосферу духовного брожения и грядущих перемен хорошо передал А. Топорков в статье «Творчество и мысль», опубликованной в модернистском журнале «Золотое Руно» (1905, №5): «Современное сознание переживает крайне любопытный, можно сказать, единственный момент. Ощущается повторно, почти как навязчивая идея, приближение некоего переворота, изменения. Может быть завтра все станет другим: другая действительность, другие люди, другое солнце. Чувствительность повышена, развивается тревожная нервозность, как перед грозой в атмосфере, насыщенной электричеством, таящей молнии и гром»[213].

Русский футуризм, первоначально возникший как школа в живописи, означал перелом, постепенно приводящий к разрыву с канонами модернизма и созданию новых представлений об искусстве вообще. Отсчет времени нового искусства в России как общественного феномена историки русского авангарда ведут с зимы 1907–1908 гг. – времени первых выставочных объединений молодых художников: объединения братьев Бурлюков «Венок – Стефанос», М.Ф. Ларионова «Золотое Руно», группы Н. Кульбина «Треугольник». Представленные на выставках работы молодых художников вызвали неоднозначную реакцию – от оценок картин как живописи душевнобольных до признания их творческой новизны: «Это – искусство будущего, – писал К. Льдов, – искусство смелых и, в сущности, неизбежных исканий новизны в художественном творчестве. Пусть наши «революционеры» в искусстве еще не достигли существенного обновления – попытки их уже будят мысль, являются бродилом, на котором, может быть, вскоре взойдет новая художественно-психологическая школа»[214].

Будущие лидеры литературного футуристического движения в России начинали свой творческий путь как художники, принимая активное участие в первых выставках живописного авангарда. В. Маяковский, Д. Бурлюк и Н. Бурлюк, Е. Гуро, А. Крученых были, как известно, профессиональными художниками, занимались живописью В. Каменский, В. Хлебников, Б. Лившиц. Все члены тифлисской группы «41» (И. Зданевич, К. Зданевич, И. Терентьев, Н. Чернявский) являлись одновременно поэтами и художниками. Осенью 1909 г. братья В. и Д. Бурлюки, В. Каменский, В. Хлебников, сблизившись на почве живописи с Е. Гуро и М. Матюшиным, решили издать первый литературный сборник со стихами и прозой, обозначившими путь к созданию нового поэтического языка.

В апреле 1910 г. напечатанная на оборотной стороне дешевых комнатных обоев в количестве трехсот экземпляров книга с названием «Садок судей» увидела свет, однако прошла почти незамеченной прессой и

[213] Цит. по: Крусанов А. Русский авангард: 1907–1932. Т.1: Боевое десятилетие – СПб., 1996. – С.7.
[214] Там же. – С. 60.

широкой публикой. Сформировавшуюся группу литераторов-авангардистов называли по-разному: *кубофутуризм* (в термине нашло отражение влияние двух живописных течений – французского кубизма и итальянского футуризма), *будетляне* (В. Хлебников придумал эквивалент иностранному слову футуризм, состоящий из славянских корней), *«Гилея»*[215]. Кубофутуризм – самая ранняя, радикальная группировка – определил лицо русского футуризма, объединив наиболее одаренных и талантливых поэтов того времени. В нее входили Владимир Маяковский (1892–1930), известный художник Давид Бурлюк (1882–1967), Велимир Хлебников (1885–1922), Алексей Крученых (1886–1968), Василий Каменский (1884–1961), Елена Гуро (1887–1913), Николай Бурлюк (1890–1920), Бенедикт Лившиц (1887–1939). В русле русского футуризма одновременно с «Гилеей» сформировались многочисленные литературные группировки, которые просуществовали незначительное время и не оставили заметного следа в истории литературного авангарда, хотя отдельные входившие в них футуристы стали известными поэтами: Борис Пастернак (1890–1960), Игорь Северянин (1887–1941), Николай Асеев (1889–1963). Петербургская группа «Эгофутуристы» была основана И. Северяниным в 1911 г. Первоначально в нее входили К. Олимпов (К. Фофанов), Грааль Арельский (С. Петров), Г. Иванов, П. Широков и др.; несколько позже – И. Игнатьев (И. Казанский), который после ухода И. Северянина в ноябре 1912 г. возглавил «Интуитивную ассоциацию Эгофутуризма» (В. Гнедов, П. Широков, Д. Крючков). После самоубийства И. Игнатьева 20 января 1914 г. Ассоциация распалась. В «Мезонин поэзии» – группу московских поэтов, существовавшую с середины до конца 1913 г., – входили В. Шершеневич, Хрисанф (Л.В. Зак), К. Большаков, С. Третьяков, Р. Ивнев (М. Ковалев) и др. Близкая к символизму футуристическая «Центрифуга» была создана в марте 1914 г. С. Бобровым, Н. Асеевым и Б. Пастернаком, распалась в 1917 г.

Кубофутуристы совершили настоящую «эстетическую революцию». 18 декабря 1912 г. вышел в свет сборник «Пощечина общественному вкусу» (М., Изд. Г.Л. Кузьмина и С.Д. Долинского). В сборнике участвовали В. Хлебников, Б. Лившиц, Н. и Д. Бурлюки, В. Кандинский, А. Крученых и В. Маяковский. Одновременно была издана листовка с аналогичным названием. Этот манифест содержал намеренно эпатажные тезисы, направленные против реалистической и модернистской литературы:

«Бросить Пушкина, Достоевского и проч. с парохода современности…

Кто же доверчивый обратит последнюю любовь к парфюмерному блуду Бальмонта?..

---

[215] Так в «Истории» Геродота называлась страна скифов, на территории которой была расположена Чернянка Таврической губернии. Сюда, в имение графа Мордвинова, где работал управляющим отец Давида и Николая Бурлюков, неоднократно приезжали кубофутуристы. При издании сборников «Дохлая луна» и «Затычка» (1913), «Молоко кобылиц» (1914) указывалось издательство «Литературная компания «Гилея» или – в 1914 г. – «Футуристическое издательство «Гилея»».

Кто же, трусливый, устрашится стащить бумажные латы черного фрака воина Брюсова?..

Вымойте Ваши руки, прикасавшиеся к грязной слизи книг, написанных этими бесчисленными Леонидами Андреевыми» и т.д.

Два пункта манифеста представляли собой программные положения футуристической поэтики. Поэты провозглашали «Красоту Самоценного (самовитого) слова», отстаивали свое право «на увеличение словаря в его объеме произвольными и производными словами – словоновшество»[216].

Появление книги и первого манифеста вызвало резко отрицательные рецензии в газетах и журналах. Несмотря на беспрерывную ругань прессы, в кратчайший срок весь тираж был распродан. Футуристическое движение набирало силу. Об этом свидетельствовала активная издательская деятельность: в январе-марте 1913 г. Г. Кузьмин и С. Долинский издали поэму Крученых «Пустынники» с рисунками Н. Гончаровой, книги его стихов «Помада» и «Полуживой» с рисунками М. Ларионова, сборник стихов и рисунков Хлебникова, Маяковского и Д. Бурлюка «Требник троих». Несколько позже вышли сборник Маяковского «Я!» с рисунками А. Жегина и В. Чекрыгина, книжки Крученых с рисунками О. Розановой и К. Малевича «Возропщем», «Взорваль», Крученых и Хлебникова «Бух лесиный», «Игра в аду», Зины В. и Крученых «Поросята». В виде листовки была опубликована «Декларация слова как такового».

Будетляне активно участвуют в диспутах и вечерах, проводимых художниками-авангардистами в рамках своих объединений: «Союз молодежи», «Бубновый валет», «Ослиный хвост», «Мишень»[217]. 13 октября 1913 г. в Москве состоялся «Первый в России вечер речетворцев», о котором впоследствии Б. Лившиц в своих мемуарах вспоминал:

«Первый вечер речетворцев», состоявшийся 13 октября в помещении Общества любителей художеств на Большой Дмитровке, привлек множество публики. Билеты расхватали в какой-нибудь час. Аншлаги, конные городовые, свалка у входа, толчея в зрительном зале давно уже из элементов случайных сделались постоянными атрибутами наших выступлений. Программа этого вечера была составлена широковещательнее, чем обычно. Три доклада: Маяковского – «Перчатка», Давида Бурлюка – «Доители изнуренных жаб» и Крученых – «Слово» – обещали развернуть перед москвичами тройной свисток ошеломительных истин. Особенно хороши были «тезисы» Маяковского, походившие на перечень цирковых аттракционов:

1. Ходячий вкус и рычаги речи.
2. Лики городов в зрачках речетворцев.

---

[216] Марков В. Манифесты и программы русских футуристов. – Мюнхен, 1967. – С. 51.

[217] Об органической связи русского поэтического авангарда с живописью см.: Сахно И.М. Русский авангард. Живописная теория и поэтическая практика. – М., 1999; Ингольд Ф. Портрет автора как безличности. К вопросу об эстетике и поэтике русского футуризма / Пер. с нем. // Автор и текст. Вып. 2. – СПб., 1996. – С. 337–404.

3. Berceuse оркестром водосточных труб.
4. Египтяне и греки, гладящие черных сухих кошек.
5. Складки жира в креслах.
6. Пестрые лохмотья наших душ.

В этой шестипалой перчатке, которую он, еще не изжив до конца романтической фразеологии, собирался швырнуть зрительному залу, наивно отразилась вся несложная эстетика тогдашнего Маяковского. Однако для публики и этого было поверх головы[218].

Выступления футуристов пользуются ошеломляющим успехом, только за полтора месяца (середина ноября – конец декабря 1913г.) в Петербурге состоялось около 20 публичных футуристических выступлений и два – в Москве. Намеренный эпатаж обывателя (раскрашенные лица Д. Бурлюка и В. Каменского, морковка в петлицах сюртука А. Крученых, желтая кофта В. Маяковского), вызывающие названия сборников: «Пощечина общественному вкусу», «Дохлая луна», «Молоко кобылиц», «Идите к черту», «Ослиный хвост» и «Мишень» сокрушали все традиционные представления о поэтическом творчестве, языковой гармонии и норме. Между тем в процессе этих выступлений не только оттачивалось поэтическое мастерство, но и закладывались основы совершенно новой эстетики. Это было не только новое видение мира – это была, по словам Б. Лившица, «новая философия искусства»[219].

Словотворческая работа («заумный язык», «сдвиг», «фактура»)

Поэты-футуристы явились активными пропагандистами заумного языка, основные принципы которого были сформулированы в многочисленных манифестах и декларациях: «Новые пути слова», «Слово как таковое», «Буква как таковая», «Декларация заумного языка», «Поэтические начала», «Декларация слова как такового», «Глас о согласе и злогласе» и т.д. Освободив слово от содержания, ибо слово шире смысла, футуристы начинают разрабатывать принципы «самоценного слова» – слова как такового, построенного не по принципам логики и грамматики, а по внутренним его законам.

Осознав, что предшествующая поэзия зашла в тупик, футуристы предлагают современным поэтам перейти к «заумному языку», состоящему из новых слов или их новых комбинаций. Образец такого языкового новаторства Крученых дает в поэме «Помада» (1913).

дыр бул щил
убещур
скум
вы со бу
р л эз

[218] Лившиц Б. Полутораглазый стрелец. Стихотворения. Переводы. Воспоминания. – Л., 1989. – С. 432–433.
[219] Лившиц Б. Там же. – С. 311.

«В этом пятистишии, – комментировал эти строки А Крученых, – больше русского, национального, чем во всей поэзии Пушкина»[220]. Это стихотворение стало классическим образцом «заумной» поэзии. Сам Крученых в книге «Фонетика театра», изданной в Москве в 1923 г. (второе издание вышло в 1925 г.), писал:

«Временем возникновения заумного языка как явления, на котором пишутся целые самостоятельные произведения, а не только отдельные части таковых (в виде припева, звукового украшения и пр.), следует считать **декабрь 1912 г.**, когда был написан мой, ныне общеизвестный «Дыр бул щил». Это стихотворение увидело свет в январе 1913 г. в моей книге «Помада»[221].

Трактовать «дыр бул щил» пытались современники поэта. И. Терентьев назвал это стихотворение загадкой и тайной, непонятой сразу, что это – «дыра в будущее»[222]. Д. Бурлюк в своих воспоминаниях писал:

«Крученых, сам того не зная, создал первое стихотворение на принципе инициализации словес. Он поменял местами только заглавные инициальные звуки слов. Инициализация словес – великий принцип, теперь вовсю использованный в СССР. «Дыр бул щил» – «Дырой будет уродное лицо счастливых олухов» сказано пророчески о всей буржуазии дворянской, русской, задолго до революции, и потому так визжали дамы на поэзо-концертах и так запало в душу просвещенным стихотворение Крученых «дырбулщил», ибо чуяли пророчество, себе произнесенное»[223].

Так же как и Д. Бурлюк, З. Гиппиус увидела в этом пятистишии апокалиптическое предзнаменование: «Дыр бул щил» – это то, что случилось с Россией»[224]. П. Флоренский с определенной долей иронии отметил: «Мне лично это «дыр бул щил» нравится: что-то лесное, коричневое, корявое, всклокоченное выскочило и скрипучим голосом «р л эз» выводит, как намазанная дверь»[225].

Между тем в прозаическом предисловии к поэме уже задана цель поэта: «Три стихотворения, **написанные на собственном языке**. От других отличается: **слова его не имеют определенного значения**». Автор называет заумным языком сконструированный произвольно «собственный язык», подчеркивая тем самым субъективность своего словоновшества. Поэт становится основным теоретиком заумного языка. Наиболее полное его обоснование встречаем в «Декларации слова как такового» (1913): «4. Мысль и речь не успевают за переживанием вдохновенного, поэт и художник волен

---

[220] Крученых А., Хлебников В. Слово как таковое // Крученых А. Апокалипсис в русской литературе. – М., 1923. – С. 41.
[221] Крученых А. Фонетика театра. – СПб., 1923. – С. 7.
[222] Терентьев И. Собрание сочинений. – Bologna, 1988. – С. 288.
[223] Бурлюк Д. Фрагменты воспоминаний футуриста. – СПб., 1994. – С. 41–42.
[224] Цит. по: Мейлах Н. Обэриуты и заумь // Заумный футуризм и дадаизм в русской культуре: Материалы международного симпозиума. – Bern, 1991. – С. 374.
[225] Флоренский П. Антиномия языка // Собр. соч.: В 2-х т. Т.2. – М., 1990. – С. 183.

выражаться не только общим языком (понятия), но и личным (творец индивидуален), и **языком, не имеющим определенного значения (не застывшим), заумным**. Общий язык связывает, свободный позволяет выразиться полнее (пример: го, оснег, кайд и т.д.) 5. Слова умирают, мир вечно юн. Художник увидел мир по-новому и, как Адам, дает всему свои имена. Лилия прекрасна, но безобразно слово «лилия», захватанное и «изнасилованное». Поэтому я называю лилию еуы – первоначальная чистота восстановлена. 2. Согласные дают быт, национальность, тяжесть, гласные – ОБРАТНОЕ – ВСЕЛЕНСКИЙ ЯЗЫК. Стихотворение из одних гласных:

о е а
и е е и
а е е ь

3. Стих дает (бессознательно) ряды гласных и согласных. ЭТИ РЯДЫ НЕПРИКОСНОВЕННЫ. Лучше заменять слово другим, близким не по мысли, а по звуку (лыки – мыки – кыка)... 1. Новая словесная форма создает новое содержание, а не наоборот. 6. ДАВАЯ НОВЫЕ СЛОВА, я приношу содержание, новое содержание, ГДЕ ВСЕ стало скользить (условность времени, пространства и пр.)»[226]. Здесь даны первые характеристики заумного языка: индивидуальность, субъективность мировосприятия и мифотворчество (слово-миф); возвращение к первобытности языка, его первоначальной чистоте – «чистое» слово; приоритет «звучащего слова», освоение нового языкового пространства: «Здесь я схожусь с Кульбиным, – поясняет А. Крученых, открывшим 4-ое измерение – тяжесть, 5-ое – движение и 6 или 7-е – время». Эти положения получат свое дальнейшее развитие в более поздних работах поэта, в которых он подводит итоги своих «языкоопытов». В «Декларации заумного языка» (Баку, 1921) читаем:

«Заумь – первоначальная (исторически и индивидуально) форма поэзии, сперва ритмически-музыкальное волнение, пра-звук (…) Заумная речь рождает заумный пра-образ (и обратно) – неопределимый точно... К заумному языку прибегают: а) когда художник дает образы, не вполне определившиеся (в нем или во вне); б) когда не хотят назвать предмет, а только намекнуть – заумная характеристика… е) когда теряют рассудок (ненависть, ревность, буйство); г) когда не нуждаются в нем – религиозный экстаз, любовь (глосса восклицания, междометия, мурлыканья, припевы, детский лепет, ласкательные имена, прозвища – (подобная заумь имеется в изобилии у писателей всех направлений)... Таким образом, надо различать три основные формы словотворчества: ЗАУМНОЕ – а) песенная, заговорная и наговорная магия; б) мистика; музыкально-фонетическое словотворчество – инструментовка, фактура. РАЗУМНОЕ – противоположность его безумное, клиническое, имеющее свои законы, определяемые наукой... НАОБУМНОЕ –

[226] Нумерация пунктов хаотична. А. Крученых впервые опубликовал декларацию в виде листовки в 1913 г. Впоследствии декларация неоднократно перепечатывалась. Текст воспроизведен по книге: Апокалипсис в русской литературе. – М., 1923. – С. 43,44.

алогичное, случайное, творческий прорыв, механическое соединение слов: оговорки, опечатки, ляпсусы, сюда относятся звуковые и смысловые сдвиги, национальный акцент, заикание, сюсюканье и пр.»[227].

А. Крученых в этой декларации пытается более системно взглянуть на заумный язык. Он указывает на его истоки: пра-звук (пра-образ) – первоначальный чистый язык; бессознательные импульсы, порождающие заумные характеристики (наобумное, алогичное, случайное); магия (религиозный экстаз), детское творчество. Обозначены и пути словотворчества: звуковая инструментовка, механическое соединение слов, звуковые и смысловые сдвиги, использование в тексте оговорок, опечаток, заикания, сюсюканья, национального акцента. Крученых неоднократно подчеркивал, что заумный язык – акт бессознательного, стихийного творчества, но отнюдь не бессмысленного. Заумное слово – слово, не до конца осознанное, и потому «от сознания автора тайна рождения заумного слова скрыта почти так же глубоко, как и от постороннего»[228]. С. Третьяков писал о заумном языке: «Это язык, строящийся вне логики познания по логике эмоций. Создание языка чистых эмоций и есть прорыв в заумь»[229]. Теорию заумного языка можно свести к нескольким основополагающим положениям.

1. Заумный язык – акт бессознательного стихийного творчества: наобумного, алогичного, случайного. Это «внутренняя звукоречь» (В. Шкловский), затрагивающая глубины человеческого сознания. Вместе с тем заумный язык поддается анализу, толкованию, тем самым поэт, по словам В. Хлебникова, обретает особую власть над сознанием – «заумный язык имеет особые права наряду с разумными»[230]. Основные постулаты теории заумного языка содержали намеренно взрывные, эпатажные моменты. Поэты-футуристы неоднократно подчеркивали, что творческие ценности заумное берет у безумия. Бросив вызов всей предшествующей литературе, они сокрушили идеал красоты. Прекрасная Елена уложилась в краткую формулу: «х.у = х.у», луна «подохла», отныне она выброшена из обихода поэзии как ненужная вещь, как «стертая зубная щетка». Любовь к женщине заменена любовью к машине, жести и вещи, гипертрофия женственности изгнана навсегда. Безумие выступает, с одной стороны, как синоним сумасшествия – «литературный лубок и сумасшедший дом подают друг другу руки»[231]. С другой – означает разрушение классических канонов в искусстве и создание ненормативной эстетики. Первое пропагандируется в

---

[227] Крученых А. Декларация заумного языка // Апокалипсис в русской литературе. – М., 1923. – С. 45, 46. Написана в 1921 г. в Баку. Впервые опубликована в сокращенном виде в сборнике: Крученых А., Хлебников В., Петников Г. Заумники. – М., 1922.

[228] Терентьев И. Крученых А. – грандиозарь // Фонетика театра. – М., 1925. – С. 13.

[229] Третьяков С. и др. Бука русской литературы. – М., 1923. – С. 53.

[230] Хлебников В. Собр. соч. в 5-ти томах. – М.-Л., 1928–1933. – Т.5. – С. 235. В дальнейшем все ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

[231] Тайные пороки академиков. – М., 1916. – С. 27, 12.

чисто полемических целях – титул «сумасшедших» означал для футуристов признание оригинальности и неповторимости их творческой индивидуальности. Поведенческие модели мотивируют игровую практику русского авангарда и определяют специфику поэтики.

2. Заумный язык в авангардистской поэтике ассоциируется с религиозным экстазом, мистикой, магией. Одним из первых на связь заумного языка с языком сектантов указал В. Шкловский. Многими исследователями замечена связь «зауми» с языком хлыстов, глоссолалия которых строится на использовании мистических звукосочетаний с народными заговорами и заклинаниями. В. Хлебников, рассуждая о непонятности заумных стихов, писал: «...Почему заговоры и заклинания так называемой волшебной речи, священный язык язычества, эти «шагадам, магадам, выгодам, пиц, пац, пацу» – суть вереницы набора слогов, в котором рассудок не может дать себе отчета, и является как бы заумным языком в народном слове». Между тем этим непонятным словам приписывается наибольшая власть над человеком, чары ворожбы, прямое влияние на судьбы человека. Стихи, по мнению поэта, должны быть «истовенными» – в этом заключена магия слова.

3. Важным фактором трансрационализма заумного языка становится «закон случая» (Х. Арп)[232]. Случайность для авангардистов – первооснова всего живого, возможность открыть глубины подсознательного и тем самым сотворить в живописи жизнь как она есть, в поэзии – слово как таковое. Случайность предопределяет «неожиданности» в поэтическом творчестве, классификация которых представлена в манифесте «Новые пути слова»: а) несовпадение падежей, чисел, времен и родов подлежащего и сказуемого, определения и определяемого; б) опущение подлежащего или других частей предложения, опущение местоимений, предлогов и пр.; в) произвольное словоновшество (чистый неологизм), неожиданность звуковая[233]. Это грамматическое новаторство дало основание Г. Винокуру говорить о подлинном языковом изобретении футуристов и постижении ими в результате этого грамматизма самого духа языка[234].

Беспорядок, внесенный в язык поэтами-новаторами, становился нормой вновь созданной языковой системы. Пропагандируемая футуристами необычность размера, рифмы, начертания, «цвета и положения слов» повлекла за собой произвольность сцепления слов, хаотичность расположения языкового материала, разложение языковой материи на

---

[232] «Закон случая… вбирает в себя все законы и непостижим для нас как первооснова, в которой берет начало все живое, может быть пережит лишь при полном вступлении в пределы бессознательного. Я думал, что тот, кто последует этому закону, будет способен сотворить (создать) чистую жизнь». (Арп Х. И круг замкнулся // Арп Х. Скульптура. Графика. Каталог выставки. – М., 1990. – С. 169). Швейцарский дадаист, размышляя о своем раннем творчестве, писал об общем стремлении европейских художников упростить мир, вернуть его к основам порядка, к некой гармонии и в то же время сделать его более красивым, руководствуясь законом случая.

[233] Троя. – СПб., 1913. – С. 30–32.

[234] Винокур Г.О. Футуристы – строители языка // Филологические исследования. – М., 1990. – С. 18.

мелкие субстанции (часть слова, созвучие или звук) – десемантизацию. **Смысловая мотивировка в тексте нарушается.** Это нарушение сопровождается либо различными видами несогласования, либо трансформацией нормативной лексики в заумный язык. В качестве примера приведем опус №37 Д. Бурлюка: *«Вечер гниения Старость тоскливо Забытое пенье Лиловым стремленье Бледное грива Плакать страдалец Тропы залива Сироты палец»*[235]. У А. Крученых немотивированность порождает абсолютную бессмыслицу, алогизм и абсурд: *«Потом все изменилось как ответа добился он стал большой и тоже рыжий»; «№ восемь удивленный камень сонный начал глазами вертеть и размахивать руками и как плеть извилась перед нами салфетка»*[236]. Нарушение логической цепи, хаотичное строение стихотворных текстов, в которых каждый последующий элемент сохраняет относительную независимость – характерная черта авангардистской поэзии 1910–1920 гг. Семантическая дискретность порождает художественный произвол – текст живет по своим законам, язык существует сам по себе.

4. Спонтанность и произвольность авангардистской поэтики базируется на игровой тактике. Теоретики футуризма неоднократно подчеркивали, что заумная поэзия – «самая веселая забава / буффонада, смех, озорство», заумь – «полное изгнание темы (души), технический трюкизм, акробатизм образов, авто на ходулях, псофокл в балагане... Верх эксцентризма»[237]. Игровые конструкции в заумном языке связаны со смысловым и фонетическим сдвигом, который порождал двусмысленность, расплывчатость или «текучесть» внутренней формы слова, каламбур и звуковую игру. Игра становится определяющим фактором новой стиховой графики, отсюда анаграммы, палиндромы, акростихи и месостихи, фигурные стихи и пр. Фарс и буффонада наиболее полно впоследствии будут реализованы в футуристических пьесах с выраженной ориентацией на зрелищность и площадное игровое действо: «Победа над солнцем» (А. Крученых, К. Малевич и М. Матюшин), «Владимир Маяковский» и «Мистерия-буфф» (В. Маяковский). Вершиной абсурдизма станут «заумные» пьесы И. Зданевича.

5. Игровой момент в поэтике русского авангарда связан с использованием детского творчества с характерным для него алогизмом и несистемностью мышления. Установка на непосредственность детского восприятия и видения определила во многом специфику заумного языка – футуристическое словотворчество и заумь. Ориентация поэтов на языковую некомпетентность ребенка и его инфантилизм нашла отражение в использовании в поэзии детского лепета и детских считалок. По аналогии с детским творчеством создают свои стихи Е. Гуро и В. Хлебников: *«Времыши*

[235] Садок судей II. – СПб., 1913. – С. 52.
[236] Пощечина общественному вкусу. – СПб., 1912. – С. 87, 88.
[237] Крученых А. Сдвигология русского языка. – М., 1923. – С. 38.

– Камьши На озера брег Где каменья временем Где время каменьем На берега озер...» (В. Хлебников)[238]. *«Ботик – животик: Воркотик Дуратик Котик – пушатик Пу-шончик, Беловатик, Кошуратик – Потасик»* (Е. Гуро)[239].

Принципы детского творчества, основанного на автоматизме речи, ее обессмысливании и интуитивном формотворчестве, воплотил в своих стихах И. Терентьев. Стихотворение «Серенький козлик» представляет собой заумную обработку детского стихотворения «Жил-был у бабушки серенький козлик» с рефреном «Вот как, вот как, серенький козлик». Сам поэт использует технику «выборматывания», связанную с детским лепетом: «уста – стали – борма – выборма – выбормотался гений – вот как».

4. Заумный язык связан с фактурными признаками стиха. Изобретая язык, выстраивая его новую структуру, поэты-авангардисты «делают» новое слово, создают новую стиховую модель, фактурно обрабатывают текст. В этом смысле заумный язык связан с теорией «остранения» и приемом затрудненной формы В. Шкловского, по словам которого, «искусство есть способ пережить делание вещи»[240]. Установка на создание «фактурной», «сделанной» вещи в живописи и поэзии определила приоритет творческого делания, созидания, конструирования. Отсюда и типичная для авангарда терминология – «разработка» (слова, корня), «делание» тугой, шероховатой фактуры, «острого» (или «мохнатого») слова, врезающегося в сознание; «наслоение», «накопление» языкового материала, «конструирование» вещи. Заумный язык фактурен по своим качествам, поэты-авангардисты в своей поэтической практике осуществляли формальную разработку всех текстовых уровней – от высших до низших, именно в этом «делании языка», изобретении новых языковых связей, в новой поэтической организации материала Г. Винокур увидел «языковую инженерию» поэтов-футуристов, особую «языковую технологию»:

«Все решительно футуристы поэты тянутся **к теории слова**, как стебель к солнечному свету. Притом – **теории чисто лингвистической**, а не какой-нибудь гершензоновской или в стиле Андрея Белого. Не «магия слова», а внутренний механизм слова влечет к себе футуристов. Именно поэтому **футуристическое слово культурно**»[241].

Центральное место в авангардистской поэтике занимает **проблема новой формы слова, его структурной организации и фактурных признаков.** Слово уподобляется пластическому живописному материалу: его можно растягивать, сжимать, членить и соединять с частями других слов, делать его прозрачным и непроницаемым.

---

[238] Требник троих. – М., 1913. – С. 14.
[239] Трое. – СПб., 1913. – С. 89.
[240] Шкловский В. Искусство как прием // Сборники по теории поэтического языка. Вып. 2. – Пг., 1917. – С. 8.
[241] Винокур Г.О. Футуристы – строители языка // Филологические исследования. – М., 1990. – С. 22.

«Заумный язык, – пишет А. Крученых, – позволяет крошить слова согласно определенному фонетическому (или иному) заданию. Слово делается гибким, плавким, ковким, тягучим»[242].

Поэт и теоретик одним из первых увидел новые словотворческие возможности в пластической деформации слова, новая организация слова предусматривала прежде всего овладение фактурными свойствами языковой ткани – словом и его составляющими звуками: «зернами языка», «семенами слова». Словотворчество, по Хлебникову, – «взрыв языкового молчания, глухонемых пластов языка»[243], отсюда триада: «слово-ткань», «слово-лен», «слово-пяльцы». Творческое отношение к слову нашло отражение в создании целой науки словотворчества, в основу которой положен принцип неологизирования. Признанным мастером словоновшества стал В. Хлебников. Хрестоматийно известное стихотворение поэта «Заклятие смехом» (1910) состоит из одного слова и производных от него:

О, рассмейтесь, смехачи!
О, засмейтесь, смехачи!
Что смеются смехами, что смеянствуют смеяльно.
О, засмейтесь усмеяльно!
О, рассмешищ надсмеяльных – смех усмейных смехачей!
О, иссмейся рассмеяльно, смех надсмейных смеячей!
Смейево, смейево,
Усмей, осмей, смешики, смешики,
Смеюнчики, смеюнчики!
О, рассмейтесь, смехачи!
О, засмейтесь, смехачи!

Словотворческие разработки от корня «люб» (несколько сот слов) представлены в поэме «Любхо», опубликованной впервые Д. Бурлюком в сборнике «Дохлая луна» (М., 1913). Помимо широкого использования продуктивных способов словообразования поэт обращается к приему аналогии. В статье «Образчик словоновшеств в языке» он пишет: «Летатель» удобно для общего обозначения, но для суждения о данном полете лучше брать «полетчик» («перелетчик»), а также другие, имеющие свой, каждое отдельный, оттенок, например, «неудачный летун» (бегун), «знаменитый летай» – ходатай, оратай и «летчик» (кравчий, гончий). Наконец, еще возможно «лтец», «лтица», по образцу чтец (читатель). «Летское дело» – воздухоплавание. В смысле удобного для полета прибора можно использовать летний (меткий), например, знаменитая по своей леткости снасть Блерио...»[244]

Важным шагом в словотворческой работе стала **формальная разработка корня**, «арабесочное» (П. Флоренский) использование слова, когда форма служит системою зеркал, многократно отражающих один или

[242] Хлебников В. Творения. – М., 1986. – С. 93.
[243] Хлебников В. Собр. соч. Т. V. – С. 22.
[244] Хлебников В. Собр. соч. – Т.V. – С. 253.

несколько корней. В статье «Учитель и ученик» В. Хлебников обосновывает **теорию «внутреннего склонения»**:

«Слыхал ли ты про внутреннее склонение слов? Про падежи внутри слова? если родительный падеж отвечает на вопрос **куда** и **где**, то склонение по падежам основы должно придавать возникшим словам обратные по смыслу значения. Таким образом, слова-родичи должны иметь далекие значения. Это оправдывается. Так, **бобр** и **бабр** означали безобидного грызуна и страшного хищника и образованные винительным и родительным падежами общей основы «бо» самым строением своим описывают, что бобра следует преследовать, охотиться за ним как за добычей, а бабра следует бояться, так как здесь сам человек может стать предметом охоты со стороны зверя, здесь простейшее тело изменением своего падежа изменяет смысл словесного построения»[245].

В. Хлебников в своей теории «внутреннего склонения» отразил стремление поэтов-авангардистов найти новые смыслы, установить корневое родство слов. Склонение по падежам корней дает, по мысли поэта, не только «обратное по смыслу значение», но и изменяет значение слова. Эта попытка найти всеобщие закономерности в языке отвечала требованию эпохи – создать «новую семантическую систему»[246]. Новые языковые явления возводятся в ранг поэтического приема – осознанного и целенаправленно разрабатываемого, помещенного в центр творческих исканий поэтов-авангардистов. Разработка корня, поиск не только звуковых, но и смысловых связей обогащали возможности слова и его фактуры. Важными факторами авангардистского текста становятся такие языковые явления, как **парономазия (или паронимическая аттракция)** и **анаграмматизм**[247].

Потенциальность и эффектность паронимии осознают все без исключения поэты. В корневой разработке слова И. Терентьев увидел широкие возможности импровизации: «Слова, похожие по звуку, имеют в поэзии похожий смысл: город – гордый, горшок – гершуни, запах – папаха, творчество – творог»[248]. В этом, по глубокому убеждению поэта, «отмычка» к пониманию поэзии и «звуковой гипноз» поэтических слов. С этой точки зрения наиболее «техничен» Д. Бурлюк: *«Кует кудесник купол крики вагон валящийся ваниль Заторопившийся заика Со сходством схоронил»* или *«Подумать странно, что пучину Находят вся, что зримое вокруг Поднесь*

---

[245] Хлебников В. Собр. соч. – Т.V. – С. 171–172.

[246] Тынянов Ю.А. Проблемы стихотворного языка. – М., 1965. – С. 293.

[247] Парономазия или паронимическая аттракция – чисто лингвистическая проблема – всегда привлекала исследователей, историографию проблемы достаточно подробно рассматривает В.П. Григорьев в «Поэтике слова» (М., 1979). Он ставит вопрос о границах паронимии, так как ряд квазитерминов, не имеющих строгого значения, расширился до трудно обозримых пределов: аллитерация, звуковой повтор, парономасия (-азия), паронимическая аттракция, народная, ложная и поэтическая этимология, звукообраз и звуковая метафора, парехеза. Заявляя о необходимости устранить терминологическую размытость, исследователь рассматривает явления паронимии (парономазии) и паронимической аттракции как синонимичные, имея в виду «разнокорневые слова, обладающие известной степенью сходства в плане выражения» (с. 263).

[248] Терентьев И. Семнадцать ерундовых орудий. – Тифлис, 1919. – С. 15.

безвестному почину На безусловный смерти струг Равнялся высоким чином»[249]. Паронимическая аттракция в последнем примере служит средством создания каламбура.

Иную форму разработки корня встречаем в стихотворении Е. Гуро «Лень»: *«И лень К полудню стала теплень На пруду сверкающая шевелится Шевелень. Бриллиантовые скачут искры. Чуть звенится. Жужжит слепень. Над водой Ростинкам лень»*[250]. Цепочка однокорневых слов начинается и заканчивается словом лень, к которому прибавляется вторая основа (теплень, шевелень), а сочетание лень – слепень представляет собой метатический тип паронимии с незакрепленным следованием консонантов корня. Частным случаем этого типа паронимии являются палиндромы. В стихотворении Д. Бурлюка «Борода» игровые конструкции построены на использовании палиндрома и его усеченной формы: зол – лоз, порох – короп, кус – сук, сковорода – вокс, купцы – пук розг:

Борода... А добр?
Нет зол. Тень лоз... И порок
Порок... жирный короп в сметане
На черном чугуне сковороды
Вокс... Сковорода философ от порки на
конюшне к Воксу.
Кусково под Москвой кус хлеба и укус
пчелы
Сук на стволе... А сука на дорожке
Дородные дворяне и купцы и недороды
Пук розг и гнева взор... Разорвана с
прошедшим
Связь
Родины моей ... Она взорвалась
Дешевка в прошлом ... Солов их взор...[251]

Паронимическая аттракция является особым типом анаграмматических построений. Анаграмма в классическом варианте – скрытое кодирование. Она связана с определенным авторским замыслом, требует непременной расшифровки, «сборки» частей и кусков текста в единое целое. Анаграмма становится фактором поэтического мышления, сознательным приемом лишь у некоторых поэтов-авангардистов. Анаграмматическую конструкцию выстраивает И. Зданевич в драме «Янко круль албанскай»:

и ж ы ц а а б В г д и ж З и й л м н а п р с т у ф
н и г р а к н и н а к н и ф л а к /–к и к и/
к у к и к а г у к и к к к у д у с к к с а и к а[252]

Здесь ясно прочитываются слова: раки, Зина, Тула. Несложный тип анаграммы встречаем и у В. Каменского – обыгрывается имя «Юна» в

[249] Бурлюк Д. и др. Весеннее контрагентство муз. – М., 1915. – С. 94.
[250] Трое. – СПб., 1913. – С. 85.
[251] Бурлюк Д. Фрагменты из воспоминаний футуристов. – М., 1994. – С. 236.
[252] Зданевич И. Янко круль албанскай. – Тифлис, 1918. – С.7.

стихотворении «Девушка босиком»: *«Ю Юночка Юная Юно Юнится Юнами Юность В июне юня...»*[253] Анаграмма в чистом виде встречается редко в авангардистской поэзии. Так же, как паронимическая аттракция и палиндром, она становится важным фактором пластической деформации слова наряду с лексико-семантическим сдвигом, который мотивирует новые фактурные признаки авангардного слова – его аналитическую и синтетическую структуру.

Две операции над словом – **рассечение и сращение** – завершают работу над созданием слова с **«текучей» внутренней формой** и **новой фактурой**. «Разрубленное» слово поэты-авангардисты сопоставляют с разложением предмета на части в кубистической живописи: «Живописцы-будетляне любят пользоваться частями тел, разрезами, а будетляне речетворцы разрубленными словами, полусловами и их причудливыми хитрыми сочетаниями»[254]. «Рассечение слова» (Р. Якобсон), «разложение слова» (В. Хлебников), «раздвиг» (А. Крученых), амфиболия (А. Чичерин) – все эти термины кубизма и конструктивизма широко используются в теории и практике поэтического авангарда и связаны с идеей работы над материей стиха и конструкцией словесной массы.

Аналитическое разложение слова происходит на трех уровнях словоформы: морфемном, фонетическом и графическом. Морфемное членение слова – это разложение его на составляющие морфемы, «мелкая ковка слов» (В. Хлебников). На этом приеме «разрубленного» слова построено стихотворение Г. Золотухина «Зинаиде Васильевне Петровской»:

Ласк ал ладан лелей. Лилий путы.
Ели роз венки лучшей Травиаты
Ласкал ладонь Лель ей, а лилипуты
Пели: розовенький луч шей трав яд

ласкал – ласк – ал
лилипуты – лилий путы
лучшей – луч шей
лелей – лель ей
Травиаты – трав яд
розовенький – роз вен[255]

«Разрыв» слова широко использует В. Маяковский в своих ранних поэтических опытах, чисто морфемное членение у поэта (ноги – но – ги, улица – у – лица, ле – зем – зем – ле) содействует с процессом пропуска середины слева (перина – и на, зигзагом – за – гом) или вставкой нового: газа – два глаза. Этот прием Р. Якобсон назвал приемом **«вклинивания одного слова в другое»**[256], который связан, с одной стороны, с общей языковой

[253] Hansen-Löve A.A. V. Chlebnikov's onomatopoetik. Name und Anagramm // Wiener Slawistischer almanach, vol. 21. – Wien, 1981. – P. 103
[254] Крученых А., Хлебников В. Слово как таковое. – С. 12.
[255] Бурлюк Д. и др. Четыре птицы. – М., 1911. – С. 36.
[256] Якобсон Р. Работы по поэтике. – М., 1887. – С. 298.

закономерностью переразложения слова, с другой – с задачей извлечения центра из слова, рассмотрения словесной массы «изнутри». Этот внутренний, скрытый смысл, до которого можно добраться, лишь «раздевая» слова, обнажая их исходную структуру, имел, вероятно, в виду В. Хлебников, когда писал о своем неологизме «крылышкуя», в котором, как в коне Трои, сидит слово «ушкуй»[257].

Разложение слова становится средством создания каламбура, эффектной звуковой игры. Разбивка слова на части, использование части целого слова в качестве поэтической строки, обыгрывание того или иного корня формируют новый семантический уровень текста. Д. Бурлюк в «опусе № 61» при помощи разложения слов получает каламбурные дуплеты: *«Ласково Лас – Ковы Под Ковы Подковы»*[258]. Н. Бурлюк и А. Крученых морфемную разбивку используют в целях квантования поэтической строки и слова: «Вытянув руки вдоль туловища / Я задремал так тул ов ища» (Н. Бурлюк), «Виноград карандав / в ти ры превращает... / Ры бы все как полюбит за все» (А. Крученых)[259]. Иной эффект звуковая игра обретает у Г. Золотухина в стихотворении «Вячеславу Иванову»:

	Игровые конструкции:
Расплавили	
Авели	расплавили – авели
Злое.	
Закаяны	
Каины	закаяны – каины
Духом.	
Расцветает алоэ	
У аналоя,	алое – аналое
Снова	снова – основа
Основа	
Над слухом[260]	

В первом и втором примере поэт использует разлом слова, рифмуя часть с целым, а в третьем – встречаем указанный выше прием вклинивания морфемы «на» в слово «алое», в четвертом – слово растягивается, удлиняется за счет гласной **о**. Подобное изменение вокального и консонантного состава слова (удлинение гласного или согласного звука, накопление или растяжка) связано с разложением слова на фонетическом и графическом уровне. **Удлинение гласного звука – зияние** – использует В. Хлебников в известном стихотворении «Бобэоби...»:

Бобэоби пелись губы
Вээоми пелись взоры
Пиээо пелись брови
Лиэээй – пелся облик
Гзи – гзи – гзэо пелась цепь

[257] Хлебников В. Собр. соч. Т.V. – С. 134.
[258] Дохлая луна. – М., 1913. – С. 109.
[259] Требник троих. – М., 1913. – С. 54.
[260] Бурлюк и др. Четыре птицы. – М., 1911. – С. 48.

Так на холсте каких-то соответствий
Вне протяжения жило лицо

Удлинение гласного или согласного звука и графическая растяжка позволили поэтам сконструировать новое слово – живое, пластичное, поддающееся лепке и деформации: *«На углу Тверской От вздрыгнувшей стены Отделилась курчавая девушка п-о-д-м-и-г-н-у-л-а и стала старухой! Через сто лет про-ка-а-рка-ет!»*[261] Этот прием графической растяжки у А. Крученых, – сознательная авторская установка, рассчитанная на неожиданность и определенную визуальность словоформы.

Наряду с разложением слова на части поэты-авангардисты стремятся создать **синтетическое слово**, в котором различные семантические оттенки взаимодействуют, проникают друг в друга, усиливаются и укрупняются, создавая некий **третий смысл**: «В заумном слове, – пишет А. Крученых, – всегда части разных слов (понятия, образов), дающих новый «заумный» (неопределенно точно) образ»[262]. Заумное синтетическое слово образуется, по мысли поэта, при помощи словесных сдвигов.

Принцип «дополнительных смыслов», их совмещения и трансформации последовательно проводится В. Хлебниковым. Сам поэт неоднократно высказывался о двумыслии как начале двупротяжения слова, о двоякоумном языке и двуумной речи[263]. Эти мысли содержатся в неопубликованной четвертой части его последнего трактата о времени «Доски судьбы»:

«Слово особенно звучит, когда через него просвечивает иной, «второй» смысл, когда оно стекло для смутной, закрываемой им тайны, спрятанной за ним, когда через слюду обыденного смысла светится второй, темной избой в окне слова... Такие сельские окошки на бревнах человеческой речи бывают нередко. И в них первый видимый смысл – просто спокойный седок страшной силы, второго смысла. – Это речь, дважды разумная, двоякоумная – двуумная. Обыденный смысл лишь одежда для тайного»[264].

Подобный метод «прививки» к корню одного слова формальной части другого и создания гибридного слова, когда два смысла дают третий – обычный хлебниковский метод. Уже в ранних поэтических экспериментах поэт использует этот поэтический прием:

1. Сероватень	2. Снежоги	3. Умнязь
Неговатень	Водоги	Песнязь
Мороватень	Костроги	Вечязь
Широкан	Лесноги	Жриязь
Далекан	Мечтоги	Храмязь
Высокан	Сказоги	Будязь
Виноватень	Небоги	Былязь
Великан	Умноги	Новязь

[261] Крученых А. Сдвигология русского языка. – М., 1923. – С. 39.
[262] Крученых А. Декларация слова как такового // Фонетика театра. – М., 1925. – С. 40.
[263] Григорьев В.П. Словотворчество и смежные языки поэта. – С. 114.
[264] РГАЛИ, Ф. 527, оп. 1, ед. хр. 72. Л. 1.

Срастание, деформация, взаимопроникновение слов подобно взаимопроникновению форм в картинах кубистов – **«аттракция слов»** (П. Флоренский) – связана с идеей кубистического сдвига. Один из первых теоретиков русского футуризма А. Шемшурин увидел в механическом сдвиге частей понятий или представлений новое свойство футуристической поэзии. Подобный сдвиг порождает множественность смысла. Так, например, хлебниковское слово «девинность» можно рассматривать, по мысли критика, как известное состояние предмета, его качество: девственность, страстность, холодность и т.п.

«Девинности», – комментирует далее он, – могут быть какие-нибудь существа, воображенные поэтом. У этих существ могут быть глаза. Поэт воспевает пламень глаз воображаемых им существ. «Девинность» – это качество взора, состояние человеческого взора вообще»[265].

Слово, сконструированное при помощи сдвига значений, – слово с колеблющимся, неясным или множественным смыслом. Синтетическое и полисемичное слово определяет новаторство авангардистской поэтики. В нем пересекаются линии поиска поэтов и представителей новых живописных течений. Мысль о проницаемости слова, высказанная В. Хлебниковым, связана с установкой «лучистой» живописи на просвечиваемость предмета, его излучаемость и свечение.

Два противоположных начала (разрыв, разложение и соединение, сращение) соединяются в сдвиге по **принципу асимметрического единства,** поэтому слово в заумной поэзии – «сдвинутое», вывернуто наизнанку («вывихи слов» – В. Хлебников), оно читается в обратном направлении (палиндром), становится словом с ускользающим, мерцающим смыслом. «Слово вверх ногами» (А. Крученых) дает право поэту на словесную игру и эпатажную языковую практику.

К октябрю 1917 г. наметился кризис всего футуристического движения в России. «Гилея» распалась – ушли из жизни Е. Гуро и В. Хлебников, отошли от литературных баталий А. Крученых и Б. Лившиц (впоследствии поэт был репрессирован и трагически погиб в 1938 г.), в 1920-е годы уедет в Америку Д. Бурлюк. Общественная атмосфера первых лет революции характеризовалась поисками новой эстетической теории и нового адресата поэзии: «О новом надо говорить новыми словами. Нужна новая форма искусства»[266], – заявил В. Маяковский на дискуссии «Пролетариат и искусство» 22 февраля 1918 г. В это же время он вместе со своими товарищами по «Гилее» Д. Бурлюком и В. Каменским выпускает в Москве, в марте 1918 г., единственную «Газету футуристов», в которой публикуются не только стихи и поэмы всех троих поэтов, но и первые послереволюционные манифесты и декларации: «Манифест летучей федерации футуристов»,

[265] Шемшурин А. Футуризм в стихах В. Брюсова. – М., 1913. – С. 13.
[266] Маяковский В. Полн. собр. соч. В 13-ти томах. – М., 1955–1961. Т. 12. – С. 452.

«Декрет №1 о демократизации искусств», «Открытое письмо рабочим» В. Маяковского и «Обращение к молодым художникам» Д. Бурлюка.

Центральное место в этих теоретических статьях занимают призыв **к революции Духа**: «Мы, пролетарии искусства, – провозглашают футуристы в «Манифесте летучей федерации», – зовем пролетариев фабрик и земель к третьей, бескровной, но жестокой революции, революции Духа»[267]. В «Открытом письме рабочим» Маяковский комментирует эти строки и дает свое понимание «революции Духа»: «Только взрыв революции Духа очистит нас от ветоши старого искусства»[268]. Революция Духа предполагает, с одной стороны, борьбу со старым искусством – атаку на классиков, с другой – создание нового революционного искусства. Таким искусством, как представляется поэтам группы В. Маяковского, является футуризм, обогащенный новым содержанием. Футуризм и революция, поэт-футурист и коммунист выступают в теории и практике футуризма в первые годы революции как понятия синонимичные.

Более того, футуристы пытаются организационно закрепить это тождество, сплотившись в Петрограде в январе 1919 г. в «Коллектив коммунистов – футуристов – Комфут»[269].

Футуризм в эти годы уже не ограничивается какой-нибудь отдельной группой, а рассматривается как «левое» искусство, «левый» блок – радикально-новое, авангардное искусство, включающее все направления в поэзии и живописи. Теоретики новой волны – О. Брик, Б. Кушнер, Н. Пунин – взяли курс на демократизацию искусства. Тезис «искусство – творчество жизни» они постепенно заменяют другим – «искусство в производство», отказываясь тем самым не только от футуризма, но и от искусства вообще. О. Брик впервые вводит в обиход левой теории понятие «вещь», делая прямой шаг в направлении вещного искусства, слово «творить» далее будет заменено словом «производить», а искусство станет эквивалентом таких понятий, как «производство» и «труд». Призыв О. Брика к овладению тайнами производства приведет в конечном итоге к теоретической и практической замене искусства техническим производством, к возведению в абсолют принципа утилитарности. Впоследствии на этом теоретическом наследии вырастет лефовская концепция «искусства как жизнестроения» – ортодоксия «производничества» 20-х годов. Однако влияние футуризма на судьбы русской поэзии этим не ограничивается. Вся поэзия – начиная с обэриутов и

---

[267] Цит. по книге: Jangfeld B. Majakovskij und futurism. – 1917–1921. – Stockholm, 1976. – P. 22.

[268] Там же.

[269] «Комфутом» предпринимается попытка выйти за рамки деятельности Пролеткульта и Наркомпроса, создать свою коммунистическую идеологию и призвать массы к творческой самодеятельности (см.: Манифест комфута // Искусство коммуны. – 1919. – №8. – С. 3). Комфуты рассматривали себя как определенное культурно-идеологическое течение внутри партии, более того, пытались на правах партийного коллектива войти в состав райкома партии. И эта претензия на руководство культурной жизнью страны вызвала отрицательное отношение со стороны Пролеткульта и Наркомпроса, в частности А. Луначарского, и положила начало кампании против футуризма.

заканчивая современным постмодернизмом – испытывала влияние экспериментальной авангардистской поэзии.

Литература

1. Баран Х., Гурьянова Н.А. Футуризм // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов) Кн. 2. – М., 2001.
2. Бердяев Н. Кризис искусства. – М., 1990.
3. Винокур Г.О. Футуристы – строители языка // Филологические исследования. – М., 1990.
4. Григорьев В.П. Грамматика идиостиля. В. Хлебников. – М., 1983.
5. Дуганов Р. Природа творчества В. Хлебников. – М., 1991.
6. Ковтун Е. Русская футуристическая книга. – М., 1989.
7. Ковтун Е. Русский авангард. 20–30–е годы. – СПб., 1997.
8. Крусанов А. Русский авангард: 1907–1932. – Т.1: Боевое десятилетие. – СПб., 1996.
9. Марков В.Ф. История русского футуризма. – СПб., 2000.
10. Поэзия русского футуризма / Вступ. статья В. Альфонсова – СПб., 1999.
11. Русский футуризм. Теория. Практика. Критика. Воспоминания. – М., 1999.
12. Турчин В.С. По лабиринтам авангарда. – М., 1993.
13. Сахно И.М. Русский авангард. Живописная теория и поэтическая практика. – М., 1999.
14. Харджиев Н. Статьи об авангарде. В 2-х т. – М., 1997.

Глава 5. СУДЬБЫ РЕАЛИЗМА

Динамика литературного развития в эпоху модернизма не сводится однако только к модернистским течениям. Полнокровной жизнью живет в этот период и реализм. Реализм (от лат. realis – вещественный, действительный), как художественный, так и философский, – есть точка зрения реальности и утверждает наличное бытие действительности, лежащей вне сознания познающего объекта. Поэтому, как заметил М. Бахтин в лекциях по русской литературе, соотнесенность внешнего и внутреннего в модернизме и реализме различна: «…У Белого… внешнее дается близко к внутреннему. У Замятина же духовное переживание вещно». Реализм не нарушает художественной коммуникации, и даже говоря о безумии, мистике, невнятице, рассказывает о них внятно и с точки зрения здравого смысла. Реализм создает иллюзии реальности, для чего писателями чаще всего использовались (но не только) *формы самой жизни*, которые в модернизме осознавались лишь как *прием*, сопровождаемый всякого рода деформациями, а не как репрезентация самой действительности. Внося существенные коррективы в практику художества как мимезиса, реализм и на новом этапе своего развития остался верен ему как творческому принципу. Для реализма оставалась и остается важнейшей такая категория, как «жизненная правда» (хотя ее и нет в академических словарях литературоведческих терминов и понятий). Если писатель-реалист обращался к формам сугубо условным, гротескным, то в его произведениях иллюзия реальности чаще всего не исчезает, ибо она подразумевается системой философского миропонимания: реальность - это что-то находящееся в природном материальном и чувственно воспринимаемом каждым индивидуумом мире[270]. И в обыденной жизни реалистом называют индивида с ясным («трезвым») пониманием реальности, учитывающего в своей практической деятельности конкретные условия, соизмеряющего с ними свои идеалы, силы и возможности. Такое рациональное (хотя и не исключающее ярких эмоций) отношение к миру характерно и для положительных в целом героев реалистических произведений, представляющих alter ego автора. Таким образом, смена художественной парадигмы (отказ от мимезиса), интенсивное развитие модернистских течений, их активная борьба за первенство в литературной жизни не умалили роли реализма, который и в XX в., особенно в прозе, остался важнейшим литературным направлением.

При всем том, что преимущественный интерес к личности был характерен для всей литературы начала века, он тем не менее дифференцировался в зависимости от модернистской или реалистической ориентации писателя. К сожалению, в условиях идеологического диктата наследником мировых достижений русской литературы XIX в. объявлялся

[270] Философия реализма. Из истории русской мысли. – СПб, 1997. – С. 9.

только социалистический реализм, а реалистические открытия начала XX в. (прежде всего в творчестве так называемых «младших реалистов») трактовались как *кризис* реализма. (Исключение составила лишь вышедшая в 1966 г. книга К.Д. Муратовой «Возникновение социалистического реализма в русской литературе»). И только с середины 1970-х гг. стали определяться контуры того значительного художественного явления, которое ныне называют **реализмом XX в.** Поздний Толстой, автор «Хаджи-Мурата» и «Дьявола»; Чехов, Короленко, Бунин, Куприн, Зайцев, А. Толстой, Горький, Серафимович, Сергеев-Ценский и др. представляли мощное реалистическое крыло русской литературы начала века. А в 1920-е гг. она обогатилась именами Шолохова, Булгакова, Фадеева, Леонова и многих других своеобразных художников, творческой доминантой которых оставался реализм, хотя он и определялся такими эпитетами, как *фантастический*, *символический*, *романтический* и т.д. Как справедливо заметил С. Кормилов, реализм «эволюционирует, обновляется и обнаруживает большую выживаемость в весьма различных исторических условиях»[271].

В отличие от модернистских течений, заявлявших о себе шумными манифестами, писатели-реалисты рассматриваемого периода не декларировали своих принципов столь активно. (В бунинском архиве сохранилось любопытное признание: «Если я талант, то я скажу новое. Зачем же кричать: я новый! Я не похож на прежних»). Однако их кредо просматривалось в живости негативных откликов Л. Толстого, Чехова, Бунина и других реалистов на декадентские новации. Таким, например, было выступление Бунина 6 октября 1913 г. на юбилейном чествовании газеты «Русские ведомости», где он сетовал на то, что исчезли драгоценнейшие черты русской литературы: глубина, серьезность, простота, непосредственность, благородство, осуждал «надуманность и дурной тон» декадентской литературы, «напыщенный и неизменно фальшивый». Еще ранее в беседе с корреспондентом одесской газеты «Южная мысль» от 17 апреля того же года Бунин говорил, что модернистские течения похожи «скорее на известный упадок русской литературы, нежели на ее расцвет», и подчеркивал, что «в сущности, все эти течения постепенно исчезают», публика «отдает теперь явное предпочтение писателям строго реалистического направления». То же можно сказать о выступлениях Серафимовича и систематически публиковавшихся антидекадентских статьях Максима Горького. Выступая против модернизма, они тем самым отстаивали реалистическую позицию и подчеркивали свою верность идеалам русской классики, ее гражданственности и народности, противопоставляемой ими «мелкотемью» и «безнравственности» декадентской литературы. (Хотя в таких выступлениях критике подвергались не только модернистские принципы, но и общий уровень литературы, которая в XX в. обрела черты

[271] Кормилов С.И. Реализм // Литературная энциклопедия терминов и понятий. – М.. 2001. – С. 863.

массовой, из нее стало трудно вычленять подлинно художественные произведения.) Принципы реалистов, единственно верные, как они утверждали, уходили истоками в золотой век русской литературы.

Отличие классического реализма от модернизма довольно точно и с характерной для него страстностью сформулировал в статье «Разрушение личности» (1908) М. Горький, противопоставляя старое и новое искусство.

«Как человек, как личность писатель русский… был честный боец, великомученик правды ради… Всю жизнь свою он тратил на жаркую проповедь.., будил внимание к народу своему.

Что говорил, чему учил старый писатель?

«Верь в свой народ, создавший могучий русский язык, верь в его творческие силы. Помогай ему подниматься с колен, иди к нему, иди с ним…»

Иное находил Горький у декадентов; мы уже цитировали строки из его статьи: «Проблемы социальные не возбуждают их творчества в той силе, как загадки индивидуального бытия». Последнее обстоятельство, как мы показали ниже, и составило важнейшую новацию модернизма, в полной мере оцененную только в наши дни. Однако в страстном отстаивании реалистами собственных позиций была своя правда, она позволила русской литературе этого периода избежать эстетической односторонности, удивить мир богатством и многогранностью художественных исканий. Поэтому отнесемся с пониманием и к дальнейшим, исполненным критического пафоса рассуждениям автора статьи «Разрушение личности». Горький подчеркивал, что искусство для декадентов «вне интересов дня, года, эпохи», «душа поэта перестает быть эоловой арфой, отражающей все звуки жизни, весь смех, все слезы и голоса ее… Поэт превращается в литератора, и с высоты гениальных обобщений неудержимо скользит на плоскость мелочей жизни, швыряется среди будничных событий…». Отсюда афористически выдержанное по стилю неприятие нового искусства: «Все тоньше и острее форма, все холоднее слово и беднее содержание».

Постепенно сложились и свои организационные формы участия писателей-реалистов в литературной жизни. Широкую известность получила «Среда» («Московская литературная среда») – литературный кружок, действовавший с 1899 г.[272] Его участники собирались на телешовской квартире в Москве и объединили писателей реалистического направления. В них участвовали Горький, Бунин, Куприн, Андреев, Серафимович, Скиталец, Вересаев и др. На «Средах», например, были прочитаны... чуть не все рассказы и повести Бунина и большинство из его стихотворений. «Наши собрания Бунин не только не пропускал никогда, а вносил своим чтением, также юмором и товарищескими остротами много оживления, – вспоминал

[272] После поражения Первой русской революции это литературное объединение, известное уже как «Молодая Среда», изменило свой характер, хотя и просуществовало до 1916 г.

Н. Телешов в «Записках писателя». – Писатели выступали и в роли строгих критиков, особенно нетерпимых к декадентским тенденциям.

С 1904 г. Горький вместе с Пятницким начинают издавать сборники «Знания»[273], которые воспринимались как средоточение основных сил демократического лагеря русской литературы. Широкая литературная программа, материальные условия, созданные «Знанием» (в этом, безусловно, была заслуга Горького как собирателя литературных сил реалистического направления), в короткий срок привлекли в это издательство значительный круг писателей. Среди них были Бунин, Серафимович, Андреев, Вересаев, Шмелев, Гусев-Оренбургский, Скиталец. Их шутливо называли «созвездием Большого Максима».

С 1907 г. конкурентом «Знания» становится «Шиповник», для сборников которого была характерна модернистская ориентация. Тем не менее многие сотрудники «Знания», переживавшего кризис, там печатались. Не был исключением и Бунин, хотя он, будучи своеобразным знаньевцем, изменил свой творческий облик не столь явно, как другие. «Только Бунин верен себе», – с удовольствием заметил по этому поводу ярый противник «Шиповника» Горький. Но тяга к обновлению реалистической палитры наблюдалась у многих. Вот характерное признание Бориса Зайцева:

«Писать хотелось, внутреннее давление росло. Но я знал, что не могу писать так, как тогда писали. (…) Долго довольно ходил вокруг да около, и наконец «это» пришло. Разумеется, новое уже носилось в воздухе. И собственная душа была уже душой XX, а не XIX века…»[274]

Реализм поддерживала и марксистская критика – Г. Плеханов, Н. Ленин, А. Луначарский, В. Воровский. С утверждением и пропагандой реализма была связана позиция ряда изданий и издательств, и в этом процессе ведущей стала фигура Горького. Складывались и определенные организационные формы: реалисты тяготели к петербургскому журналу «Жизнь» (1897–1901), в нем печатались А. Чехов, М. Горький (активно привлекавший в это издание писателей реалистической ориентации), А. Серафимович, И. Бунин, А. Куприн, Л. Андреев (в начале творческого пути он воспринимался читателями как писатель-реалист), С. Скиталец, Е. Чириков и др. Марксистская ориентация журнала и арест Горького способствовали закрытию журнала, но авторский коллектив «Жизни» продолжал творческое общение благодаря телешовским «средам», достаточно нейтральным по отношению к политическим схваткам.

После Октября пути знаньевцев разделились, и если Серафимович стал социалистическим реалистом, автором революционного эпоса «Железный поток» (1924), то Е. Чириков оказался в эмиграции, Вересаев и Сергеев-Ценский создали произведения, исполненные резкой критикой

[273] Книгоиздательское товарищество в Петербурге, основанное в 1898 г. деятелями либерального комитета грамотности (К. Пятницкий и др.).
[274] Зайцев Б. О себе // Литературная газета. – 1989. – 1 января.

революционного террора: первый роман – «В тупике» (1922), а второй – повесть «Жестокость» (1926). Публикуя последнюю в журнале «Новый мир», известный критик В. Полонский, высоко ценивший талант писателя, вынужден был делать в ней большие купюры. Он писал автору 18 февраля 1926 г.: «После рассказа о семи повешенных» Андреева я не знаю более острой вещи. Я прочитал ее ночью, залпом. После долго не мог заснуть и несколько дней ходил взволнованный. Я перечитал ее потом три раза». Но Полонский понимал, что Ценский принадлежит к тем писателям, для которых «принять революцию, оправдать ее с ее скверными и темными сторонами представляет огромную трудность». Партийного критика шокировало «выпячивание в героях – председателе комбеза и предревкома – черт дегенеративности и порока». В своем ответе от 1 марта того же года (переписка сохранилась в РГАЛИ) Ценский подчеркивал свою беспартийность и нежелание делать идеологический выбор.

«Я вижу, как солнце ласкает и море, и берега, и человеческие лица на палубе парохода, я радуюсь и пишу улыбки. Я вижу, как по земле тьма стелется, как дым – мне больно, и я пишу «Жестокость» («Жестокость полей», как раньше, когда-то, в 1908 году «Печаль полей»).

Мрачны будут и все вообще рассказы мои на современные темы…»

Именно поэтому реалистические произведения критической направленности, созданные в 1920-е гг., долгое время замалчивались, и наличие реалистического метода в советской литературе подвергалось сомнению.

Новаторство реализма XX в.

Остановимся более подробно на особенностях, свойственных реализму первой трети XX в. Надо отметить, что и в наши дни сохраняет свою актуальность, научную состоятельность книга В. Келдыша «Русский реализм начала XX века» (М., 1975), ставшая вехой на пути к современной концепции ее автора[275]. Еще тогда ученый глубоко раскрыл новые качества реализма (отход от жесткой детерминистской концепции, смена основного субъекта активности – появление героя массы, изменения в трактовке традиционных тем – крестьянского, провинциального, городского быта) и пограничные явления, свидетельствующие о полиморфности художественного развития того периода. В. Келдыш определял реализм как искусство, передающее ощущение нового исторического времени, глубоких общественных разломов. Новый реализм показал высвобождение активных начал человеческой жизни из-под диктата гнетущих социальных обстоятельств, и традиционные социальные вопросы «Кто виноват?» и «Что делать?» сменялись философскими раздумьями о духе и бытии, о вечности и ценности мгновений жизни, об ответственности личности за все

[275] Келдыш В.А. Реализм и неореализм // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). В 2 кн. Кн. 1 / Отв. ред. В.А. Келдыш. – М., 2000.– С. 289.

окружающее. (В этом плане и Достоевского называют писателем XX в.) Осознание причастности к миру значило больше, чем художественное раскрытие детерминант. И как пишет тот же автор в новом своем труде, «речь идет о круто меняющемся в то время восприятии отношений между средой и личностью». Писатели показывают, что обстоятельства не сковывают, а освобождают личность и стимулируют ее активные творческие возможности. Волевой герой живет в напряженном ожидании перемен, и сам готов приближать их. Вопреки позитивистским концепциям утверждается активизм и относительная независимость личности от социальной среды (нередко сквозь призму философии Ницше). Теперь среде отказано в прошлом всесилии. Писателю XX в. она важна не как первопричина переживаний и поведения героя, а как своего рода проекция этнонациональных или универсальных законов бытия.

В русском реализме рассматриваемого периода шли далеко не простые процессы познания реальности: разочарование в народничестве, толстовстве, ощущение бездорожья в эпоху порубежья заставляли интенсивно переосмысливать духовные и эстетические завоевания прошлого опыта. Это был уже качественно другой реализм. Так, в прозе начала XX в. нет эпически глобальной картины мира (отход от нее наметился уже в творчестве Чехова).

Писателей-реалистов рассматриваемого периода отличает активный поиск философско-эстетического синтеза, стремление стать над идеологией в поисках глубинной (универсальной) всечеловеческой сущности. Как отмечает В. Келдыш, относя к этому типу реализм Александра Куприна, Ивана Шмелева, Алексея Толстого, Евгения Замятина, Бориса Зайцева, «в их произведениях социально-критический взгляд на действительность соединился с философичностью созерцательно-гуманистического склада»[276]. Но многое зависело от истоков творчества: для начинавших как реалисты Куприна и Шмелева было важным нарастание и углубление бытийного фактора; для других, особенно для Сергеева-Ценского, переживших модернистские увлечения, – углубление социально-конкретного восприятия мира. Нарастал интерес к быту провинции («Заволжье» А. Толстого, «Уездное» Е. Замятина, «Городок Окуров» и «Жизнь Матвея Кожемякина» М. Горького), что значительно расширяло не только тематический диапазон русской литературы, но и пути художественного исследования.

Менялась сама повествовательная доминанта нового реализма. Если ранее реализм свое понимание мира концентрировал в образе-типе, образе-характере, укрупненном и целостном (Онегин, Печорин, Обломов), то во второй половине XIX в. для Достоевского и Толстого характерен интерес к природно-предметному миру в целом, сформированному отдельными деталями во всем многообразии человеческих типажей, неисчерпаемых и безграничных явлений социальной и природной жизни. Понятие «главный

[276] Келдыш В.А. Реализм и неореализм // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). В 2 кн. Кн. 1 / Отв. ред. В.А. Келдыш.– М., 2000. – С. 285.

герой» становится проблематичным, непосредственная связь основного смысла произведения с его действующими лицами сменилась на этом этапе сложной опосредованной связью, при которой на первое место выдвигается образ автора – эксплицитного или имплицитного. Подчеркнув важность этой посылки для литературы порубежья, В.Б. Катаев ссылается на Л. Толстого: «Что бы ни изображал художник (…), мы ищем и видим только душу самого художника»[277]. Конечно, отношение автора к тому или иному событию, к его героям, к миру в целом, всегда, начиная с шедевров древнерусской литературы, определяло атмосферу повествования, но в начале XX в. это отношение становится более многоаспектным и даже двойственным.

Емкую характеристику принципиальной новизны реализма XX в. дал М. Бахтин: «В современной литературе произошел сдвиг: в ней нет разделения судьбы и переживаний, противопоставления окружающей среды и психологии героя, что так нравилось старым критикам. Психологическое, внутреннее теряет свое отграничение от внешнего мира, переживание находит свое выражение во внешнем»[278].

Несомненно, что реализм разных художников слова нес мету их творческой индивидуальности, идиостиля, но в ней просматривались тенденции более общего порядка, позволяющие видеть типологическую родственность одних писателей другим. В книге «Освобождение Толстого» Бунин так сформулировал свое реалистическое кредо: «…Человек должен осознавать в себе свою личность не как нечто противоположное миру, а как *малую часть мира* огромного и вечно живущего». Критерий отграниченности реализма от противоположных ему творческих методов и направлений, как видим, остается прежним: изображается личность-в-мире, а не мир-в-личности. Входя в тревожный и неустроенный мир XX в., человек как бы сливается с ним и, как заметил еще Л. Долгополов, сам становится носителем тревожности. Но определенная рядоположность человека и мира в реализме сохраняется.

В реализме начала XX в. В.А. Келдыш четко выделяет два течения. **Первое** раскрывает *историю через быт*, развиваясь в русле «социологического реализма». Оно отмечено натуралистическими тенденциями, о которых мы еще скажем ниже. В нем пока преобладает фактор социальной причинности. **Второе** определяется формулой «бытие через быт» и его нередко называют неореализмом. Хотя последний термин широкого хождения в отечественной литературоведческой практике не приобрел, он позволяет четче увидеть две разные вехи реалистического постижения действительности. Именно с неореализмом, прежде всего в лице И. Бунина, связаны мировые достижения русской литературы XX в. Рассмотрим указанные течения.

---

[277] Катаев В.Б. Реализм и натурализм // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). В 2 кн. Кн. 1 / Отв. ред. В.А. Келдыш.– М., 2000. – С. 199.

[278] Бахтин М. Собр. соч. Т. 2. – М., 2000. – С. 384.

Реализм и натурализм

В реализме конца XIX – начала XX в. заметное место занимают натуралистические тенденции. В литературоведении сложилась традиция определять натурализм (лат. natura – природа) как *разновидность реализма*, уступающую «большому реализму» лишь в силе типического обобщения, но это не совсем так. Вначале натурализм действительно мыслился рядоположно реализму: как определял Золя, это было «физиологическое» изучение темперамента, поставленного в зависимость от среды и обстоятельств, то есть с учетом важнейшего принципа реализма. Но сам подход в сочетании с другими оказал существенное влияние и на всю литературу рубежа веков. Поэтому натурализм следует понимать и как один из основных стилей литературы XIX–XX вв.[279], характерный для произведений и реализма, и модернизма в равной мере. В критике отмечалось, что в русском натурализме отчетливо выделяются два этапа: 1) 1880–1890-е гг. и 2) 1910 – неонатурализм 1900 гг.[280], продолжающие свое развитие в 1910–1920-х гг. Рассмотрим последовательно оба этапа.

Вначале остановимся на произведениях натурализма, близкого реализму, и в данном контексте, следуя традиции, можно допустить использование термина «натурализм» в «золаистском» его значении. К писателям-натуралистам относятся И. Потапенко, П. Боборыкин, Д. Мамин-Сибиряк, К. Станюкович, Вас. Немирович-Данченко (брат известного театрального режиссера) и др. Романы Мамина-Сибиряка (1852–1912) «Приваловские миллионы» (1883), «Золото» (1892) из читательского обихода также никогда не выходили. Даже заслуженно забытые «малые», «скромные» реалисты тем не менее, как подчеркивает В. Катаев, улавливали «сигналы из будущего». Описания рабочей слободки у К. Баранцевича предвосхищали зачин «Матери» Горького, концепцию купринского «Молоха»; «Трущобные люди» В. Гиляровского появились за 15 лет до горьковского «На дне». Таким образом, делает вывод исследователь, русская литература в 1880–1890 гг., пройдя сквозь полосу натурализма, дала «добрый десяток имен, сотни произведений». Произведения, созданные, как видим, писателями «второго ряда», стали приобретать популярность у широкого читателя, но были достаточно прохладно встречены критикой, ориентированной на образцы «высокого реализма».

Наиболее знаковой фигурой среди писателей-натуралистов был Петр Боборыкин (1836–1921), автор романов о процессах капитализации России, благодаря энергии русского кулачества – «Китай-город» (1882), «Василий Теркин», «Великая разруха» (1908). У писателей-натуралистов не было стремления оформить свое единство, как это в тот же период 1890-х гг.

---

[279] Манн Ю. Натурализм // Литературная энциклопедия терминов и понятий. – М., 2001. – С 611–621.

[280] Красовский В.Е. От натурализма к декадентству (о неонатурализме 1900-х годов) // Из истории русской литературы конца XIX – начала XX в. – М., 1988. – С. 61.

сделали поэты-символисты, они не выступали с теоретическими декларациями, да и сами не стремились во всем следовать наметившейся в их творчестве тенденции. Как уже отмечалось, натуралистическое движение было внутренне нестабильным, для него характерна «новизна материала – жизнь купечества, золотоискателей, моряков («Морские рассказы» Константина Станюковича, рассказы о бродягах у Горького, хотя последний сочетал натуралистичность описания с приемами романтизма). Русский натурализм скорее обслуживал традиционные ожидания читающей публики, чем пролагал новые пути»[281]. Философские основы натурализма можно определить как крайний позитивизм, означающий признание только *данного*, фактического, устойчивого, несомненного, подтвержденного многократными наблюдениями художника.

Натуралисты стремились к объективно точному и бессмертному изображению реальности и человеческого характера, обусловленного физиологической природой и социальной средой, понимаемой как непосредственно бытовое и материальное окружение. Отсюда ярко выраженная социологичность художественного постижения мира, своеобразная характерология, сатирическая нравоописательность этологического повествования. Зависимость героя от окружающей среды была фатальной, но – в духе времени – движение от социограммы к психологизму, даже к биопсихологизму ощущалась. Если Толстой и Чехов, раздвигая границы реализма, исследовали новые пути выражения художественного смысла, то писатели-натуралисты абсолютизировали лишь один из возможных – «геройный» компонент в построении литературного произведения, сосредотачиваясь прежде всего на миметической стороне своих творений[282]. Таким образом, между реализмом и развивающимся *рядом* с ним натурализмом было много общего (Боборыкин определял свое место между Л. Толстым и Чеховым), хотя и нет полного тождества.

Отсутствие личностного начала в натуралистических произведениях уводило некоторых писателей с ведущей магистрали литературного развития. Протокольно-точные романы, в которых изображение героя подчинено изображению среды, не пережили своего времени. Именно их гипертрофированное бытописание вызывало противодействие символистов: «Никакого нет быта и никаких нет нравов – только вечная раскрывающаяся мистерия», – писал Ф. Сологуб. З. Гиппиус заявляла: «Мы безбытны»[283]. Основное противоречие между новым содержанием и художественной формой исследователи видят как в самой концепции литературного героя с его «социографичностью», поданной с предельным авторским

[281] Катаев В.Б. Повествовательные модели в прозе русского натурализма (1890-е гг.) // Вестник МГУ. Сер. 9. – 2000. – № 2. – С. 7.

[282] Катаев В.Б. Реализм и натурализм // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). В 2 кн. Кн. 2 / Отв. ред. В.А. Келдыш. – М., 2001. – С. 200

[283] Цит. по: Михайлова М.В. Бытовой фон в реалистическом произведении (По материалам русской критики 1900-х годов) // Проблемы типологии и истории русской литературы. – Пермь, 1976. – С. 124–125.

беспристрастием (кстати, один из романов И. Потапенко назвался «Не герой»), так и в организации повествования. Боборыкин, например, понимал необходимость перехода от субъективности автора к субъективности персонажа и считал себя незаслуженно игнорируемым предшественником Чехова, но сам он работал не до конца последовательно, закавычивая чужую, несобственно-прямую речь. Для писателя этого типа была характерна «натуралистическая поглощенность «языком» эпохи, без попыток его художественной переработки» (В.Б. Катаев). Нужен был чеховский талант, чтобы новые повествовательные модели прочно вошли в литературу XX в. Но в историко-литературном плане надо отдать должное и натуралистам: не только как первопроходцам новых тем, но и как писателям, говорящим о необходимости новых повествовательных моделей, пусть даже ценой своего поражения, так сказать, от противного. Кроме того, сложившаяся репутация писателя подчас не давала увидеть появляющиеся в его творчестве новые темы. Прислушавшись к настойчивому голосу Боборыкина, считавшего, что именно «Василий Теркин», а не «Китай-город» является лучшим его романом, современный литературовед сумел доказать, что отличительная способность «Теркина» – личностный пафос, не характерный в целом для произведений Боборыкина: «Моноцентричность образно-композиционной структуры, повышенный интерес к миру личности, установка на изображение героя времени – все это резко отличает «Василия Теркина» от прочих романов Боборыкина, приближая его к классическому романному канону XIX века»[284]. Исследователь подчеркнул, что Теркин – человек середины, той здоровой, деятельной, жизнеспособной середины, в которой уравновешиваются крайности, кристаллизируются лучшие черты национального характера, и с этим выводом, актуализированным обстановкой сегодняшнего дня, нельзя не согласиться. Теркин – предшественник чеховского Лопахина, горьковского Якова Маякина – это тот социальный тип, который нужен России и сейчас. Об этом свидетельствует обращение к боборыкинским типам предпринимателей современных историков и социологов, считающих романы П. Боборыкина энциклопедией русской жизни конца XIX в.[285]

Для изучения таких писателей В.Б. Катаев справедливо предлагает особый подход – соотнесенность их творчества с крупными талантами, вокруг которых они группировались. Так, И. Потапенко, П. Боборыкин, Вас. Немирович-Данченко, отчасти – К. Станюкович, Мамин-Сибиряк (хотя этот круг имен достаточно условен) тематически тяготели к Чехову. При этом Катаев подчеркивает, что многие внешние признаки натуралистических описаний, общие у Чехова с его спутниками, выполняют у него и у них

[284] Сызранов С.В. «Василий Теркин» П.Д. Боборыкина (1892) // Начало: Сб. работ молодых ученых. Вып. 2. – М., 1993. – С. 117.
[285] Секирийский С. Боборыкин: без общества и без мундира // Книжное обозрение: «Exlibris НГ». – 1999. – 25 ноября.

совершенно различную функцию. Вокруг Горького группировались В. Вересаев, Е. Чириков, А. Серафимович, Н. Телешов, Гарин-Михайловский, Амфитеатров, Сергеев-Ценский, Гусев-Оренбургский, С. Юшкевич. Это было уже второе поколение в русском натуралистическом реализме, который чаще называют реализмом «знаньевского» типа[286]. Значение «Знания» в истории русского книгоиздательства не должно определяться нынешними симпатиями или антипатиями к Горькому: в преддверии Первой русской революции соответствующие настроения захватили значительную часть русской интеллигенции, и популярность Горького никем не оспаривалась. Широкая литературная программа, материальные условия, созданные «Знанием» (в этом, безусловно, была заслуга Горького как собирателя литературных сил реалистического направления), в короткий срок привлекли в это издательство значительный круг писателей.

Реализму «знаньевского» типа не были чужды и романтические стилевые краски, но противостояние красоты, как культа романтического творчества, и пользы, нужности, своевременности решалось знаньевцами в пользу последних. Для их реализма-натурализма оставались главными взаимоотношения личности со средой, но в плане ее воздействия на личность. Об этом хорошо сказал А. Блок в статье «О реалистах» (1907). Он считал, что они «сосредоточивают все свои силы в одной точке.., действуют подчас как исступленные, руководимые одной идеей». «Они (писатели «Знания» и, разумеется, его наиболее радикально-революционного крыла – Л.Е.) действуют так, как рядовой оратор ЭСДЕК: на всякий вопрос, предъявляемый им современной жизнью, литературой, психологией – они ответят: «Прежде всего должен быть разрушен капиталистический строй… Но в этом ответе – железном и твердом – чувствуются **непочатые силы** (выделено Блоком)». Поэт-символист ценил в них «какую-то уверенность и здоровое самозабвение», настоящую горьковскую дерзость. И хотя писатели «Знания» замалчивали «основные» (то есть общечеловеческие) вопросы, от которых литература уйти не может и никогда не уйдет, великий поэт-символист Блок не мог не признать воздейственности их социального критицизма, который распространялся и на классиков модернистской литературы. Точнее, этот критицизм актуализировал идущую от русской классики критическую направленность. Так, не раз говорилось о близости героев Чехова и Сологуба – Беликова и Передонова, а Ходасевич, отмечая преемственность романов Сологуба «Тяжелые сны» и «Мелкий бес», писал: «И там, и здесь главный герой – самодовлеющая пошлость. Разница в том, что в «Тяжелых снах» Сологуб лишь заглянул в нее и ужаснулся, а в «Мелком бесе» уже и возненавидел».

[286] См.: Катаев В.Б. Литература «Знания»: Теория и практика дестабилизации // Вестник МГУ. Сер. 9. – 2000. – № 6. – С.30–53.

Неореализм

Достаточно четкую характеристику неореализма на примере творчества Бунина дают литературоведы О. Сливицкая, Ю. Мальцев, Л. Колобаева, О. Михайлов и др. Но и современники Бунина много говорили о его своеобразии, которое не всегда понимали более традиционные художники-реалисты. При всем том, что уже в русской литературе второй половины XIX в. сюжет традиционно играл подчиненную роль и выдвигал на первый план психологию личности, разница в сюжетостроении на этих этапах литературного развития, несомненно, была. Рамки «раздвигаются в бесконечность жизни» (Ю. Мальцев), и произведение обретает характер фрагмента. Повествование Бунина не столько вбирает в себя несобственно-прямую речь персонажей, сколько позволяет ощутить мгновенное чувственное восприятие ими окружающего мира, «сполохи» чувств. Устранение многих житейских подробностей, позволяющее подчеркнуть экзистенциальный философский смысл переживаний героя, их общечеловеческую сущность, сближает Бунина с Андреевым и отличает от Куприна с его романтически окрашенными, сугубо социально-психологическими страницами. Правда, в «Поединке» исповедь Назанского, его диалог с Ромашовым, отдельные внутренние монологи могли бы напомнить о Бунине, тем не менее эти страницы Куприна остались лишь одним из эпизодов широкого социально-психологического повествования об армейской жизни и принципиально нового качества художественного видения они с собой не принесли.

Своеобразие неореализма проявилось в ослаблении роли сюжета, эскизности, незавершенности повествования, открытости финала. Художественная реальность в новом реализме предстает как единый поток вне строгого сюжетного каркаса с обязательностью всех его элементов. В очерке «Книга» (1924) Бунин писал: «Зачем героиня и герой? Зачем роман, повесть, с завязкой и развязкой? Вечная боязнь показаться недостаточно книжным, недостаточно похожим на тех, что прославлены! И вечная мука вечно молчать, не говорить как раз о том, что есть истинно твое, единственно настоящее, требующее наиболее законного выражения, то есть следа, воплощения и сохранения хотя бы в слове!»

Бунинский хронотоп, даже по сравнению с Чеховым, разрушающим традиционные временные и пространственные границы, определялся слиянием прошлого и настоящего, *переживанием прошлого как настоящего*, что трактуется как феноменологичность его прозы. Видимый мир расширяется до вселенной, реальное время – до вечности, и это становится общим признаком реализма XX в. Изменения коснулись не только специфики хронотопа, но и отношений автора и героя, выраженных наличием двух несовпадающих оценочных планов. Тем самым деформируется объективно-реалистический тон повествования и структура образов, усиливается исповедальность прозы. Избыточность, на первый взгляд, деталей в прозе

Бунина воплощала непредсказуемость и богатство жизни как в кульминационных моментах, так и в обыденном ее течении. (Подробности у Бунина редко содержат мотивировки событийного ряда и ведут не к фабуле, а уводят от неё.) В реалистических сюжетах теперь отмечаются разрушение линейного хода действия, пропуски логических звеньев («скачки»), отсутствие причинно-следственных связей, возрастание роли подсознания и прапамяти, что ведет к интуитивному постижению бытия в его антинонимичности, наконец, нарушение местоименного строя повествования. И все это на примерах из произведений, написанных Буниным не только в эмиграции, но еще в России.

Исследователи говорят об особом качестве психологизма писателей XX в.: психологическое, внутреннее теряет свое отграничение от внешнего мира; переживание находит свое выражение во внешнем. Уже, например, в «Крыжовнике» Чехова картину внутренней жизни героя составляют не внутренние монологи и не внешняя детализация внутренней жизни, а значимость деталей как таковых, динамизм повествования, перерастающий в символизацию изображаемого. (Отсюда тезис об отказе писателей от «диалектики души».) В центр внимания писателей и критиков выдвигается надындивидуальность субъективных психических процессов (нередко здесь употребляется и особый термин – панпсихологизм, психизм), слияние индивидуально неповторимого и универсального, что характерно для Л. Андреева (для реалистической грани его творчества).

Отказываясь от полноты изображения человеческого характера, свойственного традиционному реализму, писатели XX в. делают основным предметом художественного изображения индивидуальное сознание героя, на которое и проецируются социальные конфликты, бывшие ранее **основным** предметом раздумий и поисков художника. Разумеется, эти открытия были сделаны уже Толстым и Достоевским, но в XX в. они приобретают особую заостренность, насыщая, казалось бы, традиционную прозу лирическими или интеллектуальными тенденциями: с превалированием первых у Бунина, вторых – у Л. Андреева. С именем первого связано кардинальное обновление реализма XX в. (именно к его творчеству в наибольшей степени применимо определение «неореализм»), а Л. Андреев стал знамением русского экспрессионизма, то есть его произведения уже вышли за рамки реализма в сферу авангарда, хотя еще не потеряли до конца связи со своими реалистическими корнями. В ситуации модернизма, в полемике с ним, реализм, несомненно, обновлялся и испытывал непосредственное воздействие художественных открытий модернистской литературы[287], осваивал ее проблематику и средства художественной выразительности, добиваясь слияния картин внешнего мира с внутренним миром персонажей. Совмещать принципы реализма и модернизма пытались и поэты (А.

[287] О сложном диалоге модернистской и реалистической литературы см.: Толстая Е. Поэтика раздражения. – М., 1994.

Ахматова), и прозаики (Андреев, ранний Ценский, Ремизов); традиции реализма ощутимы и в «Мелком бесе» Сологуба.

Так, нитей, связывающих Бунина с модернизмом, не могли не видеть даже литературоведы 1950–1960-х гг. Его творчество эмигрантского периода, особенно роман «Жизнь Арсеньева», свидетельствовало о кардинальном обновлении им реалистической системы. Отныне она выражает катастрофизм бытия, роковые переломы в частной жизни отдельного человека. На споры о его творческом методе горячо откликнулся и сам Бунин, обнаруживший в своем романе немало мест «совсем прустовских». Позже, в письме Л.Д. Ржевскому от 23 февраля 1951 г., он откажется от своей принадлежности к реализму. Его корреспондент, не согласившийся с ним, сформулировал это следующим образом: «Он (Бунин) субъективировал реалистический метод… Эпическое смещается у него в авторское переживание действительности»[288]. Реалистическое у Бунина, как показали, например, работы О. Михайлова, теряет эпическую ровность дыхания, пронизывается переживаниями персонажей, сливающихся с переживаниями автора. «Число последних все уменьшается, они все более авторизируются; в повествовании опускаются многие бытовые штрихи, давая место лирической, лирико-философской теме». «В связи с этим и центр композиции, внешней и внутренней, перемещается с сюжетных узлов на раскрытие внутреннего мира героев»[289]. Изобразительность же как черта реалистического стиля оставалась (Бунин недоумевал, что делать с внутренним миром без «внешнего»), но ее сфера в сравнении с выразительностью была значительно потеснена. В новом реализме примирение «изобразительности» и «выразительности» становится своего рода стилевым аналогом бытийно-бытового синтеза[290].

Все эти особенности неореализма Бунина раскрываются на конкретном анализе его творчества в главе, посвященной творчеству писателя. Здесь же, давая итоговую характеристику неореализма на примере Бунина, подчеркнем, что нельзя противопоставлять Бунина позднего – раннему, так как поток сознания, рефлексия неясных, почти неуловимых переживаний, оттенков чувств, как предмет искусства слова, были несомненным новаторством и молодого Бунина (хотя тогда оно могло быть оттеснено социально-бытовым планом). Именно это вызвало, по воспоминаниям Гольденвейзера, неприятие Л. Толстым рассказа Бунина «Заря всю ночь» (1903). Толстой отмечал превосходное описание природы: «...И так написано, что и Тургенев не написал бы так, а уж обо мне и говорить нечего». Однако описание дождя и настроения девушки разочаровало его, так как не были связаны с событийностью или с более общими вопросами бытия. Толстой язвительно замечает: «Все это нужно

[288] Цит. по: Иезуитова Л.А. В поисках выражения «самого главного»… // Русская литература. – 1996. – № 3. – С. 216.
[289] Михайлов О. Мировое значение Бунина // И.А. Бунин и русская литература XX в. – М., 1995.
[290] Келдыш В.А. Реализм и неореализм // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). В 2 кн. Кн. 1. / Отв. ред. В.А. Келдыш.– М., 2000. – С. 317.

только для того, чтобы Бунин написал рассказ». Даже Чехову бунинские «Сосны» (1901) казались чем-то вроде «сгущенного бульона», ибо, говоря словами Н.Я. Берковского, подробности у Бунина шли скопом, взаимно усиливая друг друга.

Как видим, у Бунина был собственный путь к вершинам литературы. И начался он тогда, когда вклад модернизма в развитие русской литературы им еще осознан не был. Поэтому нельзя согласиться с мнением американского литературоведа, считающим, что только поза хранителя русской классической традиции мешала Бунину осознать свой собственный «скрытый модернизм»[291]. Точнее будет сказать, что *реализм XX в. сам двигался в направлении, в чем-то близком модернизму*. Реалистические основы своего творчества Бунин осознавал всегда, что не исключало, конечно, процессов взаимовлияния и взаимообогащения (особенно в поздний период творчества).

Искусство русского реализма начала века – первой трети XX в. оказалось наиболее многогранным в плане творческого использования различных стилевых тенденций. При анализе творчества Зайцева стало общим местом упоминание об импрессионистичности его творчества. Шолохов и Толстой продолжали традиции эпического повествования Л. Толстого. Имя Леонова прочно связывается с традициями Достоевского. В связи с изучением творчества Булгакова, Леонова появляются и такие, пусть недостаточно корректные (и не входящие в словарь литературоведческих терминов и понятий) определения реализма, как *фантастический*, *символический*, *странный*.

Реализм и романтизм

Наиболее привычными и распространенными оказались связи реализма с романтизмом, обозначившиеся еще в 1880-е гг., и реализм Гаршина, Короленко, Чехова (в отличие от «социального» реализма их современников) называли *романтическим реализмом* (У. Фохт). Это был путь не от романтизма к реализму, как в период становления русского реализма в 1830-е гг., а обратный: решаемый в реалистическом ключе образ повествователя становился носителем романтической точки зрения на мир (хотя это и не исключало появления образа романтического героя). Поскольку в курсе русской литературы XIX в. этот аспект фактически не рассматривается, мы считаем целесообразным обратиться к опыту Гаршина и Короленко подробнее, ибо он оказал большое влияние на развитие романтического начала в литературе социалистического реализма. Более того,

[291] Шраер М.Д. (США) Бунин и Набоков: поэтика соперничества // И.А. Бунин и русская литература XX в. – М., 1995. – С. 53. (Другие примеры, свидетельствующие о той же концепции, можно почерпнуть в статье: Спивак Р.С. Бунин и его зарубежные исследователи // Русская литература в оценке современной зарубежной критики. – М., 1973.)

он свидетельствовал об интересе к традициям романтизма как в модернизме, так и в реализме.

Единство романтического и реалистического – ведущая тенденция времени – в творчестве таких оригинальных и самобытных талантов, как Гаршин, Короленко, преломлялось очень своеобразно. В «Красном цветке» антагонистически противопоставлены проза жизни (тем более страшная, что она предстает как «кухня» провинциальной психиатрической больницы) и прекрасная мечта безумца, удивительно созвучная переживаниям многих передовых людей 1980-х гг.: «Скоро, скоро распадутся железные решетки, все эти заточенные выйдут отсюда... и весь мир содрогнется, сбросит с себя ветхую оболочку и явится в новой чудной красоте». Борьба героя с «мировым злом», которое больное воображение воплощает в красном цветке мака, символически выразила трагическую коллизию переходной эпохи.

Сравнивая два рассказа Гаршина «Ночь» и «Красный цветок», видишь путь, проделанный его романтическим героем. Алексей Петрович лишь в конце осознает: «Ведь есть же мир!» Единение с миром, которого так и не могли обрести романтические герои прошлого, казалось бы, наступает. «Восторг этот родился в сердце, вырвался из него, хлынул горячей широкой волной... тысячи колоколов торжественно звонили. Солнце ослепительно вспыхнуло, осветило весь мир и исчезло». Но роковая развязка неизбежна. Верный правде жизни писатель не мог показать духовное возрождение героя как реальность. «Мирное и счастливое выражение» лица принадлежит уже не человеку, а трупу. Лицо погибшего безумца из рассказа «Красный цветок» также выражало «какое-то горделивое счастье», но это счастье было не мгновением прозревшего индивидуализма, а целью, влекущей к себе страстно и настойчиво. Герой осознает себя первым бойцом человечества, потому что никто до него не осмеливался бороться со всем злом мира. Душевная драма самоотверженности и героизма, высшая красота человеческого духа выражена в рассказе, говоря словами Короленко, «в страшно сгущенном виде». Борьба безумца с «мировым злом» подчеркнута цветовым контрастом, приобретающим ассоциативное значение, в нем, как отмечалось критикой, «овеществляется» борьба света и тьмы как понятий нравственных и социальных.

Романтические формы воплощения идеала прекрасного в рассматриваемых рассказах Гаршина гармонически сливались с глубоко реалистическим изображением жизни. Не индивид вообще, а русский интеллигент 1980-х гг. с его рефлексией показан в образе Алексея Петровича (его социальный облик оттенен рассказом о самоубийце-женщине); рассказу не чужда бытовая достоверность: посещение квартиры доктора, разговор с извозчиком. В «Красном цветке» аллегорический план также подчинен реальному, показана обстановка в больнице, достопримечательности сада, медицински точно описано душевное заболевание и его лечение; ведущий символ – красный цветок, олицетворяющий зло мира, получает объективную

мотивировку болезненным воображением героя: «Он знал, что из мака делается опиум; может быть, эта мысль, разрастаясь и принимая чудовищные формы, заставила его создать страшный фантастический призрак».

Творчество Гаршина впервые раскрыло новые возможности реалистического искусства на путях приобщения к романтически выраженному идеалу.

Наиболее отчетливо романтическое начало проявилось в произведениях В. Г. Короленко. Короленко полагал, что романтические элементы присущи самой действительности, духовному миру каждого человека, живут в нем как стремление к героизму или возвышенной мечте, красоте, свету. Эстетический идеал писателя опирался на эти реальные и в то же время романтические проявления бытия, воссоздавая перспективы их дальнейшего развития.

Стремясь изучить скрытые в самой действительности возможности героизма, поэтического состояния духа, Короленко в то же время хотел остаться верным правде жизни. Это противоречие разрешалось писателем не приукрашиванием картины жизни, а выбором объекта изображения – людей особого склада, рыцарей «вольной волюшки». Если для героев прошлого обстоятельства, в которые попадали они, были условны, исключительны, необыкновенны, то Короленко, считавший, что образ героя не должен отрываться от реальных типических обстоятельств, выбирает героя, для которого эти обстоятельства, оставаясь романтическими, естественны. Такой герой близок народной массе, был ее частицей, и, следовательно, та возможность героизма, которая угадывалась в колоритных фигурах сибирских бродяг, например, в рассказе «Соколинец» (1885), приобретала типический характер. Непосредственное, свойственное романтизму утверждение писателем эстетического идеала приводит в «Сибирских рассказах» к субъективно-эмоциональным оценкам изображаемого, особенно в портретах и пейзажах.

Короленко находил новые пути художественного синтезирования легендарного материала с материалом реально-бытовым, как, например, в произведении «Лес шумит» (1886). Гигантский образ-символ шумящего леса, отвечающий сокровенным сторонам духовного мира писателя-романтика, способствующий его интуитивному проникновению в сложные жизненные процессы, подчинил себе развитие сюжета, вытеснил психологические мотивировки, предопределил пафос речевого стиля. Но, в отличие от символики «старого романтизма», этот символ в такой же мере реален, в какой и романтичен. Он придает естественность и непреднамеренность описанным событиям – появлению рассказчика в лесной избе, воспоминаниям старого полесовщика. Именно чувство реальности безбрежного лесного моря позволяет уловить ту, пусть слабо выраженную социально-историческую конкретность рассказа, которой не знал старый романтизм.

Романтическое начало в творчестве Чехова обретает иные, чем у его современников, формы. Оно проявлялось не столь непосредственно и ярко, как у Гаршина и Короленко. Принадлежав к тому же, что и названные писатели, этапу русского реализма, Чехов в то же время выражал иные его грани и возможности. Он обращается и к необычным героям, стоящим вне общества (рассказ конца 1880-х гг. – «Воры»), но это было скорее исключение. Романтичность как пафос творчества, окрашивающий произведения с реалистической структурой, у Чехова сохраняется до конца («Невеста» и др.).

Романтическое начало в реализме станет еще более заметным со вступлением в литературу Горького, условно-романтические образы которого будут неприемлемы не только для Чехова, но и для Короленко (при всем благожелательном их отношении к начинающему писателю). О романтике Горького еще будет сказано подробно в посвященной ему главе. Но романтические тенденции в органической слиянности с реализмом и даже натурализмом просматриваются и у Александра Серафимовича, и не только в его революционно-пролетарских рассказах начала 1900-х гг., но и в ранних рассказах рубежа 1880–1890 гг. («На льдине», «Снежная пустыня», «Под землей»), где опоэтизированы стихия Арктики и экзотика подземного шахтерского царства. Субъективно-эмоциональное восприятие происходящего отмечают и в рассказах Серафимовича о Первой русской революции, например «Среди ночи», с его романтическими контрастами, торжественной лексикой.

«И хотя эта серая, скучная жизнь все так же серо, монотонно тянулась, над ней, как утреннее солнце, стояла, заслоняя жестокую неумолимую действительность, каторжный труд, стояла радость ожидания огромного, всеобъемлющего счастья грядущего освобождения».

В рассказе «Похоронный марш» романтическим средством выражения авторского идеала стала игра красок, создающая резкие цветовые контрасты, интонация, передающая торжественную медлительность погребального шествия. В описании коллективного героя – революционной массы – автор намеренно подчеркивает штрихи, особенно поэтические. «Весело, беззаботно идет толпа»; «С веселыми безусыми лицами шли молодые». Этот лейтмотив радости предвосхищал строки горьковских «Сказок об Италии». По мере нарастания трагического конфликта, краски в изображении рабочей массы становятся более суровыми и патетическими: «неподвижно чернеющее море голов»; «и снова течет черная река между неподвижными громадами». Густой, непреградимый, упорный, все заполняющий гул шагов демонстрантов воспринимается как апофеоз могучей поступи революционного пролетариата. Мелодия революционной песни, подавляя *беспокойно-крикливую* жизнь города, «разрастается в *нечто* могучее», вызывающее романтические ассоциации с глубоко взволнованным морем: слышалась в ней *гордая сила, познавшая самое себя*».

Создавая обобщенный, коллективный образ рабочей массы, Серафимович выделяет крупным планом романтическую фигуру оратора, который предстает *вознесенным* над чернеющим морем голов. Торжественности, патетичности его речи («как черная зияющая бездна, раскрылось наше сознание»; «не руки наши страшны врагам… страшно наше прозрение, страшны горящие сердца, бьющиеся неутомимо жаждой свободы!») – соответствует строй авторского описания. Здесь – и эмоциональная инверсия («и далеко был виден он»), и торжественная интонация, усиленная повторяющимися союзами («И стояло великое молчание»).

Романтические тенденции октябрьской прозы подхватила молодая советская литература (Вс. Иванов, Б. Лавренев, Ю. Либединский и многие другие). Проблемы романтизма дискуссионны, они осложнялись политикой официозного советского литературоведения, относившего романтизм к антиреализму и потому долгое время третировавшего его (вспомним лозунги Фадеева времен РАПП – «Долой Шиллера!»). Классический романтизм русской литературы первой трети XIX в. казался отошедшим далеко в прошлое. Тем не менее вопрос о романтизме и как о мироощущении, и как о стилевой тенденции в начале XX в. в советском литературоведении поднимался не раз. В 1930–1940-е гг. романтизм считался составной частью нового творческого направления – социалистического реализма. В литературоведении второй половины XX в. романтическая природа творчества подробно рассматривалась на разных уровнях: как самостоятельный творческий метод (А. Овчаренко, М. Минокин, А. Микешин), как течение в рамках социалистического реализма (Л. Егорова), как стилевое течение (Р. Комина, В. Гусев). В настоящее время накопленный литературоведческий материал целесообразно интерпретировать как воздействие на литературу XX в. «больших стилей» (см. главу 8-ую), в том числе и романтизма.

Социалистический реализм: проблема генезиса

Реализм литературы советского периода не только пролетарской, но и попутнической, стали определять термином «социалистический реализм». Казалось бы, творческий метод пролетарской литературы должен быть рассмотрен в ряду реалистических течений, но это был эстетический конгломерат с явным превалированием идеологического подхода над эстетическими оценками действительности. Потребность в новом определении ощущалась многими писателями и критиками, о чем свидетельствовали поиски вариантов: «новый реализм» (А. Воронский), «новая реалистическая школа» (А. Луначарский), «тенденциозный реализм» (В. Маяковский), «монументальный реализм» (А. Толстой), а также «пролетарский реализм», «социалистический романтизм» и т.д. Принятое в 1934 г. определение «социалистический реализм» было ретроспективно

перенесено на характеристику горьковских «Мещан», «Матери», «Врагов». Тема «Горький – основоположник социалистического реализма» стала ведущей в советском литературоведении. К тому же направлению стали относить пролетарскую литературу, создаваемую другими авторами: рассказы Серафимовича периода Первой русской революции, поэзию Д. Бедного, революционные песни «Смело, товарищи, в ногу», «Вперед, заре навстречу…» и др., а также революционную литературу 1920-х гг.: «Железный поток» Серафимовича, «Чапаев» Фурманова. В том же плане переосмысливались теоретические ее концепции (Г. Плеханов, А. Богданов), пролетарская литературная критика (В. Воровский, А. Луначарский, М. Ольминский).

Горький принципы пролетарской литературы специально не обосновывал. Его страстная полемика с декадентами лежит в той же плоскости, что и высказывания других писателей-реалистов – Л. Толстого, И. Бунина – и подкреплялась апелляцией к традициям литературы XIX в. Статью В.И. Ленина «Партийная организация и партийная литература» (1905) также нельзя рассматривать как литературный манифест. Хотя в ней и были сформулированы определенные принципы «партийной литературы» (вызвавший гневную отповедь Брюсова), но в целом она была посвящена не проблемам развития художественной литературы, а партийной печати. Канонизация ее положений произошла не в рассматриваемый период, а гораздо позже.

Итак, в начале XX в. социалистический реализм существовал как художественная тенденция, никак не называемая, а подчас и не осознаваемая. Она вызревала в романтико-реалистическом художественном мире раннего Горького, вступившего в литературу одновременно с нарастанием рабочего движения. В его творчестве были многократно усилены идеологические и эстетические поиски, характерные для его старших современников. Дальнейшее художественное воплощение пролетарских настроений в образах героев, за которыми, по выражению Б. Бялика, стояла своя новая среда, было, безусловно, новаторством Горького, создавшего в 1900-х гг. такие произведения, как «Мещане», «Мать», «Враги». Но не следует слишком резко противопоставлять его в этом плане «несоциалистическому» реализму XX в., ибо общеизвестны факты дружеской и творческой близости Горького к прозаикам-реалистам, их участия в горьковском издательстве «Знание». Такой альянс можно объяснить уже приведенным выше тезисом В. Келдыша об обновлении художественной системы реализма в начале века.

Нам уже приходилось говорить о том, что теория соцреализма представляется нам синтезом трех начал: ницшеанства, марксизма и богостроительства[292]. Подтверждение нашей точки зрения мы позже нашли у В. Страды, который к «трем источникам социалистического реализма»

[292] Егорова Л.П. М.Горький и Ф.Ницше. (К проблеме творческого метода)// Горьковские чтения. – Н. Новгород, 1994.

относит: 1) богостроительство, связанное с ницшеанством и марксизмом; 2) марксистское направление гегельянского толка, возглавляемое в 1930-е гг. Г. Лукачем и М. Лифшицем в журнале «Литературный критик»; 3) теорию партийности литературы и шире – вообще теорию «пролетарской» и «социалистической» революции, а также практику тотального руководства построением коммунизма[293]. Поскольку отмеченные В. Страдой второй и третий источники относятся к 1930-м гг., то есть к новому этапу развития литературного явления, мы в вопросе о генезисе соцреализма ограничимся рассмотрением ницшеанских, марксистских, богостроительских его корней.

Отношение «основоположника соцреализма» Горького к сверхчеловеку Ницше и к героям народничества было достаточно противоречивым: от «Ницше... нравится мне» до «Я был человеком «толпы», и «герои» Лаврова-Михайловского... не увлекали меня, также не увлекала и «мораль господ», которую весьма красиво проповедовал Ницше». Очевидно, эта противоречивость объясняется маргинальными особенностями личности писателя, тем не менее ницшеанские мотивы в творчестве раннего Горького самоочевидны.

Увлекаемый марксистскими идеями об авангардной роли рабочего класса Горький, казалось бы, сменил ницшеанскую идею индивидуализма на убеждения коллективиста. Возвышенное боевое настроение пролетариата, осознавшего якобы предназначенную ему роль хозяина мира и освободителя человечества, он называл «героическим романтизмом коллективизма». Отличительные особенности социалистического реализма проявлялись в трактовке и художественном претворении материала, обретшем социально-конкретные формы. Во «Врагах» и особенно в «Матери» явно иное соотношение между идеальным и реальным, чем в творчестве предшественников, ибо, как говорил Луначарский, Горький – дитя времени, когда чертами мировоззрения стали страстные порывы к претворению идеала в действительность, когда идеал понимался как часть реальности и даже как ее внутренняя сущность («Максим Горький»). Для этого щедро использовались краски романтического стиля (в том числе, как мы уже сказали выше, и в рассказах А. Серафимовича, посвященных Первой русской революции).

Смена ориентации сказалась на характере героя. Павел Власов, хотя и может быть поставлен в ряд с Данко, увлекшим за собой людей, все же он не похож на подлинно ницшеанских героев раннего Горького. Собственно в отказе от них, от их индивидуализма критик начала века Д. Философов увидел конец Горького как художника, но суть эволюции заключалась в смене художественной концепции героя. К герою социалистического реализма – коллективисту, выразителю интереса своего класса (а Ницше классовый подход отрицал) уже не приложим ницшеанский «сверхчеловек», который

[293] Страда В. Советская литература и русский литературный процесс XX в. // Вестник МГУ. Сер. 9. – 1995. – № 3. – С. 97.

общается с людьми, «серея от отвращения» и «*избавляется* (курсив Ницше) от толпы» («По ту сторону добра и зла»). Для Горького не приемлемо и характерное для Ницше элитарное понимание культуры, презрение к «общепринятым книгам», к которым пристает «запах маленьких людей». Не выдерживает критики тезис Б.Парамонова о том, что Горький усвоил из Ницше только одну формулу: падающего толкни[294]. На деле Горький противопоставил ей другую: восстающего поддержи. Однако, двигаясь в новом направлении, Горький сохранил соотносимую с ницшеанством идею волюнтаристского преобразования мира, последствия которого ужаснули в 1917–1918 гг. его самого. Активизм Горького, обретая крайне революционные формы в духе марксова «Философы прошлого только объясняли мир, а задача состоит в том, чтобы изменить его», сближался с активизмом Ницше. (Интересно, что определение философского кредо Ницше в одном из русских переводов – в 1909 г. звучал как парафраз указанного тезиса Маркса: «Ницше стремился больше к тому, чтобы преобразовать мир, чем понять его определенным образом»). В одном из писем – от 28 июля 1921 г. – Горький писал: «Я верю в энергию личности более твердо, чем в энергию масс», и эта вера сочеталась у него с определенным недоверием к демократизации. Известна его фраза: «...Победа демократизма будет не победой Христа, как думают иные, а – брюха».

Не ссылаясь ни на Маркса, ни на Ницше, а может, и не чувствуя своей причастности к их идеям (они, как говорится, носились в воздухе), Горький-художник утверждал свое активное отношение к миру, испытывал желание его кардинально переделать. По сравнению с литературой XIX в. можно говорить о качественно новом характере социальной активности горьковского положительного героя. Слова Горького «Только люди безжалостно прямые и твердые, как мечи, – только они пробьют» можно поставить эпиграфом к галерее положительных героев соцреализма. Ницше, считавший всякую мораль своего рода тиранией по отношению к природе, говоривший о моральном лицемерии повелевающих, питал иллюзии большевизма об искоренении старой морали на благо общества. Кстати, это стало реальным основанием для довольно частого отождествления советского искусства с искусством Третьего Рейха (А. Гангус назвал соцреализм «фашизмом в культуре»), а в искусстве обеих стран видят общие, восходящие к Ницше традиции, но ни советская литература в целом, ни публицистика не скатились до пропаганды насилия и человеконенавистничества в таких формах, в какие это вылилось у трубадуров гитлеризма.

Ницшеанский сверхчеловек обернулся героем нового типа – суперменом революции «с глазами стальной синевы», громившим дома предместий с бронепоездных батарей, не способным к состраданию: «Мы разучились нищим подавать...», – писал Н. Тихонов. Опять же подчеркнем

[294] Парамонов Б. Горький, белое пятно // Октябрь. – 1992. – № 5.

связь ницшеанского героя с воззрениями радикального народничества. Еще Лавров полагал, что народу нужны мифы и их мученики, легенда о которых переросла бы их истинное достоинство, их действительную заслугу. «Им, по словам теоретика ницшеанства, припишут энергию, которой у них не было. Они станут недосягаемым, невозможным идеалом над толпою, а число гибнущих тут не важно». Такое понимание положительного героя «питало» богостроительский сюжет не только революционного времени, но и будней (обязательно героических) социализма. Нечто родственное позднейшему горьковскому пониманию социалистической практики можно найти в ницшевском «По ту сторону добра и зла», где ставилась задача «подготовить великие, отважные коллективные опыты в деле воспитания и дисциплинирования с целью положить этим конец тому ужасающему господству неразумности и случайности, которое до сих пор называлось историей». Ницшеанская потребность в энтузиазме, экстазе вполне вписывалась в складывающуюся эстетику социалистического реализма.

Есть еще одна особенность теории социалистического реализма, сближающая его с эстетикой Ницше – определенная сакральность. Причем последняя предполагала практическую воздейственность произведений искусства на сознание и поведение реципиента. Вспомним тезис Ницше о роли мифа в искусстве нового времени, мифа, напоминающего «о другом бытии и высшей радости». Творцам такого искусства, как полагал Ницше, его народ будет обязан возрождением немецкого мифа. Своеобразное развитие этих идей можно увидеть в докладе М. Горького на Первом съезде писателей, в его суждениях о романтизме, лежащем в основе мифа и возбуждающем революционное отношение к миру, отношение, практически изменяющее мир. Так идея активизма укоренялась в аспекте культуры.

Пристрастие Горького к социальному активизму, его высказанное на заре XX в. кредо «Человек же, утверждающий пассивное отношение к миру, – кто бы то ни был, – мне враждебен... Здесь я фанатик» подтверждалось его долгой полемикой с Л. Толстым и Ф. Достоевским. Даже в 1918 г., когда писались «Несвоевременные мысли», которыми писатель отделял себя от большевиков, когда перспективы начатых социальных экспериментов вызывали сомнение у многих, в том числе у него самого, Горький повторял: «По существу мое отношение к социальной педагогике Толстого, Достоевского не изменилось и не может измениться. Смысл двадцатипятилетней работы моей, как я понимаю ее, сводится к страстному моему желанию разбудить в людях действенное отношение к жизни». Отвергая проповедь о необходимости терпения, Горький добавлял: «Подобные проповеди органически враждебны мне, и я считаю их безусловно вредными для моей страны». Эта мысль также вошла в теоретический канон социалистического реализма.

Как относиться к этой полемике сейчас, когда активизм Горького именуется «сатанинским» (Б. Парамонов), а герои послеоктябрьских лет

заклеймены за то, что они «мечутся, как угорелые»? Думается, что позиция Достоевского и Толстого, с одной стороны, и Горького, с другой, – два полюса в диалектике правды, которые необходимо не противопоставлять друг другу как взаимоисключающие, а учитывать в поступательном движении общества. Вопрос об активизме волнует и современную философию[295]. Оправдавшиеся сомнения Достоевского, Толстого в эффективности социальных преобразований, нашедшие отзвук и в произведениях писателей последующего поколения, их предостережения о негативных сторонах социальных катаклизмов не должны пониматься как *абсолютный* аргумент против активного преобразования жизни. Но это при условии, что ни одна из тенденций не будет искусственно насаждаться в административно-репрессивном порядке и обретать тот тотально-разрушительный характер, как это случилось в революционной России. Если ранее идеи Толстого и Достоевского побивались авторитетом Горького, то нельзя допускать и обратного.

Итак, трансформация марксистских и ницшеанских начал в эстетике социалистического реализма очевидны. Можно согласиться с Л. Колобаевой в том, что мостом между ними были идеи жизни-борьбы, сопротивление среды, условности морали, пафос активизма, установка на волевой тип человека[296].

Но раскрытие генезиса социалистического реализма будет не полным без учета третьей его составляющей – богостроительства. Богостроительство, которым занимались кружки Богданова-Луначарского при активном участии Горького, надо отличать от богоискательства. Богоискатели и богостроители сближались в критическом отношении к официальной церкви. В остальном их позиции были разные, что нередко вызывало полемику. Богостроительство, по сути дела, означало пропаганду марксизма в форме понятной народу религиозной проповеди. Возникнув как «религия без Бога» (выражение Луначарского), оно приходит к мысли, что восставшие рабы могут иметь своего Бога[297] и новое религиозное пролетарское сознание. Примечательно то, что в сознании Луначарского революционно-богостроительские идеи соединялись с ницшеанским: в мире нет смысла, но мы должны дать ему смысл. Сверхчеловек воспринимался как мост, ведущий в Эдем будущего, и Луначарский считал, что Ницше любил в нем еще не законченного Бога. Идеалы, утверждаемые соцреализмом, сближались и с ницшеанской концепцией человека, пренебрегающего любовью к ближнему во имя отдаленных целей («Все любят близкое, но в большом сердце – и далекое», – говорит в «Матери» Андрей Находка), открывая длинную цепь типичных для соцреализма сюжетных перипетий: конфронтации с родителями, пожертвование собственным ребенком во имя идеи и т.д.

---

[295] Прохоров М.М. В поисках нового мировоззрения. – Н. Новгород, 1992. – С. 12–13.
[296] Колобаева Л. Горький и Ницше // Вопросы литературы. – 1990. – № 10. – С. 172.
[297] Луначарский А.В. Религия и социализм. Ч.1. – СПб., 1908. – С. 49.

Современные философы[298] сближают отношение Луначарского к людям, не способным двигаться в Эдем будущего, с позицией Ницше, автора «Антихриста»: слабые и неудавшиеся должны погибнуть, и надо еще помочь им в этом. Отсюда культивирование жестокости как отличительная черта послеоктябрьской действительности. Волюнтаристская богостроительская утопия начала века, склонность части большевиков к мифотворчеству обернутся в 1930-е гг. реальностью обожествления верховной личности, с его страшным ритуалом, претворением мифа в реальность с помощью всесильной государственной машины. А магия слова, о которой писал Богданов в утопическом романе «Красная звезда», выродится в кривое зеркало партийной пропаганды застойных времен. Не следует во всем последующем видеть какую-то личную вину Ницше, Луначарского или Богданова. Быстрое распространение идей указывает на подготовленность к ним общества, когда люди уже не нуждаются в текстах того или иного автора, чтобы жить и чувствовать по его прогнозу.

Опираясь на работы А. Луначарского «Основы позитивной эстетики», «Религия и социализм», А. Гангус и Б. Парамонов выводят соцреализм за пределы искусства. Для них он – замаскированная религия, а писатель выступает в роли жреца. Однако сама по себе сакральность искусства вовсе не аргумент для его перечеркивания. Кроме того, опора на религиозный миф является одним из путей укоренения литературного произведения в культуре, безотносительно к миросозерцанию его автора (Ленин, яростно выступавший против богостроительства как идеологии и против богостроительского увлечения Горького, тем не менее это обстоятельство учитывал).

Революционное преобразование мира у автора «Матери» мыслится как построение царства Божьего на земле в духе первохристианства. По замечанию западных специалистов по теологии, видеть в настоящем ростки будущего (принцип нового творческого метода) – это есть светская попытка подспудного осмысления христианской идеи. В «Матери» закладывался и канон героя, приносящего искупительную жертву, переступающего во имя высокой цели не только через свои собственные желания, но и через своих близких. Апостольское имя Павел, его строгое лицо, монашеская суровость, обреченность на тюрьмы и ссылки, непосредственные отсылки к Евангелию рождают ассоциации со словами известного послания: «Меня уже приносят в жертву... Но ты переноси скорбь.., совершай дело благоверника.., проповедуй слово»[299]. Здесь вспоминаются и более позднее жизнеописание другого Павла: о следовании житийному канону в романе Н. Островского не раз упоминалось в зарубежной критике. Следующий шаг соцреалиста Горького после «Матери» – повесть «Исповедь» (1908), которая в советском литературоведении противопоставлялась «Матери» как ошибка писателя. Но как справедливо писал А.Синявский в статье «Роман Максима Горького

[298] Лебедев А.А. Последняя религия // Вопросы философии. – 1989. – № 1. – С. 30.
[299] Библейская энциклопедия. – М., 1990. – С. 546.

«Мать» как ранний образец социалистического реализма»[300], «Исповедь» была закономерным и логическим развитием идеи богостроительства, глубоко заложенной еще в романе «Мать». На первый план в «Исповеди» выходят собственные религиозные искания героя, на этот раз Матвея (Матфея). Полагая, что богов не ищут – их создают, Горький говорит о необходимости строительства Бога в душе человека. К такому выводу его подводили живучие социально-утопические идеи сознания народа, легенды о «земле обетованной» и «избавителе» и безоглядная убежденность в их истинности[301]. И нельзя не согласиться с современным исследователем, видящим актуальность повести в том, что она призывает к поиску идеала, без которого человеческая душа умирает[302].

В финале «Исповеди» герой, разочаровавшись в официальных формах религии, приходит к идее народобожия, а автор под богостроительством понимает устроение народного бытия в духе коллективистском, в духе единения всех по пути к единой цели – освобождению человека от рабства внутреннего и внешнего. «Слившись воедино станете Богом», – убеждает Матвея старец Иегудиил. Такая сакральность в отношении к народу как целому, наряду с героем, приносящим себя в жертву общему делу, сохранилась на всех последующих этапах развития социалистического реализма; она исключала полифоничность точек зрения, требовала вначале нейтральности, а позже и авторитарности стиля, его однонаправленной воздействованности на читателя. Богостроительские идеи сохранялись у Горького до конца жизни.

Как заметила зарубежный славист Катарина Кларк, положительный герой в соцреализме стал вербальной иконой. То, что когда-то было открытием таких ярких творческих индивидуальностей, как Максим Горький («Мещане», «Мать», «Дело Артамоновых»), Александр Серафимович (рассказы о Первой русской революции, «Город в степи», «Железный поток»), Федор Гладков (вспомним его «Цемент»), Владимир Маяковский («В.И. Ленин», «Хорошо»), Александр Фадеев («Разгром»), Михаил Шолохов («Поднятая целина»), теперь предопределялось навязанными художнику схемами. Потому некоторые исследователи (Х. Гюнтер) не считают талантливые социалистические по духу произведения 1920-х гг. соцреализмом, а только его протоканоном, на основе которого осуществлялась дальнейшая канонизация русской литературы. Однако, на наш взгляд, эта точка зрения несостоятельна и литературное явление – социалистический реализм – надо рассматривать целостно, на всех его этапах. Социалистический реализм» был одним из направлений в динамике культурного развития.

---

[300] Избавление от миражей. Социалистический реализм сегодня. – М., 1990. – С. 91.

[301] Ермушкин В. Народные социально-утопические идеалы в творчестве М.Горького и В.Г.Короленко // Проблемы традиций и новаторства в русской и советской прозе и поэзии. – Горький, 1987. – С. 29–36.

[302] Никитин Е. «Исповедь» Горького: Новое прочтение. – М., 2000. – С. 142.

Итак, что же такое социалистический реализм? Очевидно, надо признать, что, имея свои художественные достижения и оказав определенное влияние на литературу XX в., он является течением гораздо более узким, чем это представлялось в советский период. Абрам Терц (А.Синявский) в опубликованной за рубежом статье «Что такое социалистический реализм» (1957) определил суть его так:

«Телеологическая специфика марксистского образа мысли толкает к тому, чтобы все без исключения понятия и предметы подвести к Цели, соотнести с Целью, определить через Цель... Произведения социалистического реализма весьма разнообразны по стилю и содержанию. Но в каждом из них присутствует понятие цели в прямом или косвенном значении, в открытом или завуалированном выражении. Это либо панегирик коммунизму и всему, что с ним связано, либо сатира на его многочисленных врагов»[303].

Действительно, характерной особенностью литературы социалистического реализма, социально-педагогической, по определению Горького, является ее ярко выраженное сращение с идеологией, сакральность, а также то, что эта литература фактически была особой разновидностью массовой литературы, во всяком случае выполняла ее агитационно-социалистические функции. Вспомним отзыв Ленина о «Матери» – «книге нужной и своевременной»: «...Много рабочих участвовало в революционном движении несознательно, стихийно, и теперь они прочитают «Мать» с большой пользой для себя». Аналогичный смысл имело напутствие Горького Серафимовичу. Не случайно о его рассказе «У обрыва» сохранилась такая партийная резолюция: «... Автор проповедует революционные идеи. Он доказывает, что революцию необходимо продолжать»[304]. Ярко выраженная агитационность произведений соцреализма проявлялась и в дальнейшем – в заметной заданности сюжета, композиции, часто альтернативной (свои/враги), в явной заботе автора о доступности его художественной проповеди, то есть некоторой прагматичности.

Разумеется, степень агитационности искусства могла быть разной: одно дело – «Мать» Горького, другое – стихи Д. Бедного. Разграничить уровни агитационности можно и в поэзии одного и того же автора – Маяковского. Луначарский в статье «Значение искусства с коммунистической точки зрения» предложил условное разграничение социалистического искусства на Агитационное и Большое. Большое – это то, которое преследует художественную цель, не огладываясь на читателей, не достигших необходимого культурного уровня. Агитационное искусство «одевает свои поучения в художественность и делает, таким образом, эти поучения более

[303] Синявский А. (Абрам Терц) Что такое социалистический реализм // Цена метафоры, или Преступление и наказание Синявского и Даниэля. – М., 1990.
[304] Серафимович А.С. Собр. соч.: В 4 т. – Т. 2. – М., 1987. – С. 408.

действенными». Но большой талант преодолевал иллюстративность («Поднятая целина» Шолохова).

Как всякое новое художественное явление, пролетарская литература сразу же стала объектом литературной борьбы. В критике начала века повторялись суждения типа: «Горький все более и более переходит на партийную точку зрения», «Горький решил отказаться от художественного творчества, чтобы превратиться в партийного агитатора». Агитационный характер литературных произведений воспринимался не только как «конец Горького» (Д. Философов), но и как объективное качество нового явления. Так, А. Амфитеатров в статье «Новый Горький» отмечал практическую целесообразность «Матери», четкое осознание автором, «зачем и для кого он пишет, а отсюда и – что и как он пишет». Отсюда определение «Матери» как книги для рабочих. Сравнивая роман с боевым патроном, Амфитеатров заключал: «Это роман-программа, роман-пропаганда». В. Львов-Рогачевский увидел в «Матери» грех романтизма, отсюда сопоставление Павла с Данко (тогда как более убедительными критик считал образы Весовщикова и Рыбина). Уничижительные эпитеты, которыми награждали нового Горького Амфитеатров и Львов-Рогачевский (и в этом они оказывались едины с З. Гиппиус, Эллисом), не заслоняют довольно четко сформулированные особенности того, что позже получило название «социалистический реализм».

Такую же агитационную роль в воспитании подрастающего поколения в 1920-е гг. играли «Неделя» Либединского, «Чапаев» Фурманова, «Железный поток» Серафимовича (а в 1934 г. «задача идейной переделки и воспитания трудящихся в духе социализма» была отражена в Уставе Союза писателей – в определении социалистического реализма). Но, как правильно пишет М. Голубков в монографии «Утраченные альтернативы» (1992), тогда эти и подобные им произведения были лишь одной из тенденций: монистическая концепция литературного развития еще не сформировалась, альтернативные социалистическому реализму течения развивались достаточно свободно, подчас самой верховной властью защищаемые от произвола литературных чиновников. Художественные решения принимались осознанно с учетом общих закономерностей литературного процесса. Так, в противопоставлении «двух миров» в произведениях о Гражданской и Отечественной войнах видится романтическое двоемирие, особым образом трансформированное. «В творчестве Шолохова, Фадеева, А. Толстого, Л. Леонова и других писателей столкновение «двух миров» становится центральным конфликтообразующим параметром художественной системы, характерным в целом для всей эстетики социалистического реализма»[305]. И тогда это было подлинно художественное открытие, и лишь впоследствии, под пером писателей-эпигонов оно превратилось в штамп.

[305] Коваленко А.Г. Принцип двоемирия в русской литературе XX века // Дергачевские чтения – 2000. – Екатеринбург, 2001. – С. 143.

Парадокс заключается в том, что при превалировании идеологического подхода к эстетическим оценкам действительности в «рамках» социалистического реализма оказывались произведения не только реалистические, но и авангардные (яркий пример – послеоктябрьское творчество Маяковского). Для кубофутуризма как искусства авангардного также характерно неприятие произведения как объекта чисто эстетического переживания. Ему, напротив, свойственно непосредственное вмешательство в жизнь, культ физической силы, а не духа. Футуризму присущ диктат автора над героем, даже лирическим (вспомним Маяковского: «Я себя смирял, становясь на горло собственной песне»). И футуризму, и социалистическому реализму свойственно подчеркнутое вмешательство литературы в жизнь, ее подчинение той или иной идеологии. Гармоничное единство социального и духовного в художественном познании, присущее литературе «золотого» века, оказалось нарушенным, «расщепленным» на крайности. Первая – равнодушие к социальным проблемам в модернизме, вторая тенденция в полной мере воплотилась в искусстве авангарда. Возник альянс между политическим революционализмом и эстетическим экстремизмом.

Таким образом, при всей теоретической ориентированности на реалистические традиции и ожесточенную идеологическую борьбу с модернистами и авангардистами социалистический реализм имел в художественной практике нечто сходное с авангардом (такую точку зрения высказывает и Б. Гройс). Его целью было формирование общественного сознания путем откровенного воздействия на сознание *другого*, а эстетическим принципом – утверждение идеологической природы и специфики искусства. Поэтому принцип мимезиса, подчас граничащий с натурализмом, конгломеративно сочетался в нем с авангардистскими установками, своего рода, выражаясь современным языком, виртуальностью изображения действительного будущего. Свойственный авангарду диктат автора над героем в соцреализме подкрепляется особым характером персонажей, склонных к социальному и моральному мазохизму, что было оборотной стороной садизма. Это были герои, всецело подчиненные чужой воле, исключающие психическую сложность (независимо от того, к какой форме прибегал писатель – к «формам жизни» или условно-гротескной). И этим они похожи на героев авангарда: «Личность, героизируемая футуризмом, была активна до агрессивности»[306]. Ведь деструктивностью и волей к власти проникнута вся художественная культура авангарда, что подтверждается параллелями произведений Маяковского с живописью Малевича, Филонова, Шагала. Однако, как подчеркивает И.П. Смирнов, соцреализм, принадлежа к той же семантической парадигме, что и авангард, не был способен отрефлексировать абсурдность изображаемой им

[306] Борев Ю. Футуризм: воинственная вечность в урбанистически организованном хаосе мира // Теория литературы. Т. IV. Литературный процесс. – М., 2001. – С. 275–278.

реальности[307]. (Поэтому и в сознании читателя соцреализм воспринимается как нечто абсолютно чуждое авангарду).

Современные дискуссии. Смена интерпретаций

Своеобразное межумочное положение даже талантливого художника, идущего в русле социалистического реализма, где понятие «реализм» утрачивало свой первозданный смысл, а его эстетические принципы деформировались под сильным давлением большевистской идеологии, привело в конце концов к кризису социалистического реализма. Он проявился в жесткой регламентированности системы персонажей, которым отводились те или иные социальные роли, в закостеневшей сюжетно-композиционной структуре. Это порождало все более и более негативное отношение к «соцреалистическим» произведениям еще до перестройки и тем более после нее.

Материалы проходивших дискуссий весьма поучительны. В мае 1988 г. на страницах «Литературной газеты» были опубликованы материалы «Круглого стола» под названием «Отказываться ли нам от социалистического реализма?», положившие начало продолжительной дискуссии. Как отмечал В. Ковский, за «Круглым столом» была впервые предпринята попытка назвать вещи своими именами, обозначить возможные ответы и альтернативы. Продолжая дискуссию, он говорил в статье «Культ метода: причины и следствие»:

«Следует ли нам «отказываться от социалистического реализма»? Помилуйте, зачем же. Можно ли отказываться от того, что существовало (...) За социалистическим реализмом стояли и все еще стоят некоторые объективные закономерности развития литературы в советскую эпоху. На основе этого метода в 20-е годы были созданы, во всяком случае, сильные произведения».

Продолжали появляться статьи в других изданиях, но чаще нигилистического характера. В них отчетливо просматриваются две тенденции: первая ставит соцреализм вне художественности и на этом основании перечеркивает всех причастных к нему писателей, в том числе и Горького (А. Генис, Б. Парамонов); вторая трактует его как «теоретический фантом», как «творение Сталина», относящееся к 1930 гг. (И. Золотусский). По сути дела, к этой тенденции близка и точка зрения Л. Смирновой. Сказав о **мифическом** «социалистическом реализме»[308], она далее пишет о якобы ошибочных утверждениях, будто Горький открыл некий творческий метод, характерный и для А. Серафимовича, Д. Бедного, И. Вольнова, пролетарских поэтов, «внутренне чуждых Горькому»[309]. С такой позицией, естественно,

[307] Смирнов И. Н. Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней. – М., 1994. – С. 187, 241.
[308] Смирнова Л.А. Русская литература конца XIX – начала XX века. – М., 1993. – С. 16.
[309] Там же. – С. 189.

согласиться нельзя. Своеобразие идиостиля Горького не исключает наличия в определенной части его творчества более общих принципов изображения мира и человека, которые роднят его по крайней мере с Серафимовичем, с прозаиками советского времени, опиравшимися на соцреалистического Горького и на его теоретические выступления. И если ранее Серафимович перешел к теме Первой русской революции не без влияния Горького, то его рассказ «Бомбы» писался одновременно с «Матерью», давая вариацию жизненного пути женщины, подобного тому, что прошла Ниловна. Делать вид, что никакого соцреализма не было – позиция не научная, о чем уже говорилось не раз. «Мы имеем дело с историческим явлением, логичной и организованной системой»[310].

Вопреки нигилистическим тенденциям в науке назрела потребность объективного исследования соцреализма. Следует отметить как положительный факт, что после нигилистических попыток объявить соцреализм никогда не существовавшим фантомом, исследователи разных стран (Германии, Франции, Швейцарии, русского зарубежья) взялись за систематическое, более или менее объективное его изучение[311].

«Именно сейчас, когда социалистический реализм перестал быть гнетущей реальностью и ушел в область исторических воспоминаний, необходимо подвергнуть феномен соцреализма тщательному изучению, чтобы выявить его истоки и подвергнуть анализу его структуру»[312], – писал известный итальянский славист В. Страда. И примеры такого объективного подхода уже имеются. В книге М. Голубкова «Утраченные альтернативы» (1992) социалистический реализм трактуется как определенная эстетическая реальность, без учета которой не будет полным общий литературный контекст, представляющий собой систему альтернативных течений. О реальности соцреализма как определенной художественной системы говорят и другие исследователи[313].

Некоторые авторы склонны относить к соцреализму даже антисоветские произведения, например роман «Жизнь и судьба» В. Гроссмана, произведения А. Солженицына, Г. Владимова. При всей дискуссионности этого тезиса мы бы подтвердили его экранизацией повести «Овраги» С. Антонова, где дочь раскулачиваемого встает в позу, вызывающую ассоциации с Павликом Морозовым. Это свидетельствует о том, что и вне социалистической идеологии «литературная философия,

---

[310] Белая Г. Угрожающая реальность // Вопросы литературы. – 1990. – № 4. – С. 23. См. также: Митин Г. От реальности к мифу (Заметки о генезисе и функционировании соцреализма // Там же. – С. 24–53.

[311] Соцреалистический канон / Под ред. Х. Гюнтера и Е. Добренко. – СПб., 2000. См. обстоятельную рецензию на это издание: Скулова Н. «Призрак бродит по Европе…» // Новое литературное обозрение. – № 53. – 2002. – С. 355–371.

[312] Страда В. Советская литература и русский литературный процесс XX в. // Вестник МГУ. Сер. 9. – 1995. – № 3. – С. 96.

[313] Гройс Б. Утопия и обмен. – М., 1994; Смирнов И. Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней. – М., 1994.

эстетика этой соцреалистической прозы, принципы этой литературы могут быть сохранены»[314].

В рамках теоретических дискуссий рождались и новые интерпретации произведений социалистического реализма, что уместно показать на примере такого классического произведения, как «Разгром» (1927) А. Фадеева. Общепринятые суждения, сводившиеся к осуждению интеллигента Мечика, исказили смысл текста в сознании нескольких поколений, а при резкой смене общественно-политической ориентации в 1991 г. в оценке романа произошла простая замена знака «плюс» на «минус». Разгром «Разгрома» стал непременным атрибутом современной нигилистической критики. При этом «забывается», что высокую оценку ему давали не только официозные партийные издания. То, что «Разгром» был незаурядным художественным открытием, подтверждает реакция на его появление А.К. Воронского: «Этот роман написан ... совсем не по обычному трафарету, по какому сочиняются и пишутся многими пролетарскими писателями десятки и сотни повестей и романов. И чем решительнее пролетарская литература пойдет по этому новому для нее пути, тем скорее завоюет она себе «гегемонию» органически, а не механическими средствами»[315]. И хотя тема романа казалась критику «набившей оскомину», особенно в произведениях с обилием батальных сцен, он с удовлетворением отметил в «Разгроме» и несвойственную революционной прозе трагичность финала, и глубокое раскрытие внутреннего мира героев. Воронский увидел у Фадеева отражение инстинктивной, стихийной, подсознательной жизни, что он полагал одной из важнейших задач искусства, а также традиции толстовского психологизма и «те мелочи, на которых зиждется художество». Герои «Разгрома», писал критик, «живые люди, их наглядно представляешь себе».

Спустя много лет такая же высокая оценка прозвучала в выступлении В. Быкова, в повестях которого «Сотников», «Круглянский мост» не без оснований видят полемику с «Разгромом». И тем не менее: «Очень сильное впечатление произвел на меня «Разгром» Фадеева. Я перечитывал его потом еще не раз, и до сих пор он поражает меня многими своими сторонами. Я вижу здесь живую правду, запечатленную талантливой и честной рукой»[316]. Все это никак не учитывается в «разгромной» и по тематике, и по существу критике, а в печально памятной статье В. Воздвиженского «Бедствие среднего вкуса»[317] именем Фадеева открыт разговор о вриокультуре.

Первое, в чем обвиняется автор «Разгрома», – псевдогуманизм: в угоду своей классовой ориентации он якобы выдает за гуманизм то, что им являться не может и тем самым воспитывает в читателе искаженные представления о гуманизме. Буквально притчей во языцех стали две сцены из

---

[314] Сарнов Б., Хазанов Б. Есть ли будущее у русской литературы? // Вопросы литературы. – 1995. – Вып. 3. – С. 107.
[315] Воронский А. Искусство видеть мир. Портреты, статьи. – М., 1987. – С. 323.
[316] Быков В. Помнить! // Перспектива-85. – М., 1986. – С. 333.
[317] Воздвиженский В. Бедствие среднего вкуса // Юность. – 1988. – №11.

«Разгрома»: экспроприация свиньи у корейца и смертная чаша, точнее мензурка, для Фролова. Вот мнение одного из вузовских преподавателей: «Кого можно воспитать на таких примерах [социалистического] гуманизма? Ответ однозначен: только жестоких сталинистов, для которых человек гроша ломаного не стоит», и в этом цитируемый автор видит «социальное зло фадеевщины». Однако названные эпизоды из романа, как они показаны автором, все же «не тот случай». Интуиция художника уберегла его в этих сценах от влияния политических доктрин. У Фадеева яд для смертельно раненного Фролова вовсе не выглядит как некий нравственный подвиг Левинсона и Сташинского (так трактовала критика). Ничего от подвига нет в описании:

«Не глядя друг на друга, дрожа и запинаясь и мучаясь этим, они заговорили о том, что уже было понятно обоим, но чего они не решались назвать одним словом...

– А как он – плох? Очень?.. – несколько раз спросил Левинсон... – Надежд никаких... да разве в этом суть?.. – Все-таки легче как-то, – сознался Левинсон. Он тут же устыдился, что обманывает себя, но ему действительно стало легче».

И то, как Левинсон запнулся и смолк, сурово стиснув челюсти, и то, как доктор (кстати, ранее предложивший остаться с Фроловым) подавал мензурку, кривя побелевшими губами, знобясь и страшно мигая, говорит о том, что герои не подвиг совершают, а обрекают себя на муки совести, на чувство неизбывной трагической вины. Эпизод раскрыт автором не только как абсолютно неприемлемый для Мечика, но и как крайне тяжелый и драматичный для Левинсона и Сташинского. В «Конармии» И. Бабеля повествователь Лютов в подобных обстоятельствах остался на позиции Мечика, потеряв Афоньку, первого своего друга, застрелившего обреченного на смерть Долгушова. Фадеев не только сочувствует Мечику, но он понял и Левинсона, попавшего во власть суровой необходимости и уверовавшего в праве революции на жестокость, но автор-повествователь достаточно гуманен, чтобы не делать положительного героя хладнокровным убийцей. Конечно, в реальной жизни такие, как Левинсон, быстро превращались в Срубова из «Щепки» Зазубрина, в пастернаковского Стрельникова (какая многозначительность фамилии!), но это, как говорится, уже другие сюжеты. Фадеев же шел от нейтральной констатации жестокости Гражданской войны в рассказе «Рождение Амгуньского полка» (где Селезнев хладнокровно расстреливает поверивших ему людей лишь за то, что им надоела война, они хотят вернуться домой) к пониманию гуманности.

Но нравственный подвиг Фадеевым действительно изображен, только это – подвиг не Левинсона, а Фролова, который «поддержал мензурку с ядом обеими руками и выпил». За этой скупой информацией подтекст глубокий и волнующий, даже если не знать, что переживал автор, создавая эту сцену. А

он не мог не вспомнить своего двоюродного брата и друга – Игоря Сибирцева, который застрелился, чтобы не стать обузой отряду.

В таких талантливых произведениях, как «Разгром», не надо видеть засилье большевистской идеологии. Критика (А. Воронский, К. Зелинский) даже упрекала автора за то, что в романе Фадеева не показаны общественно-политические настроения партизан: «…Возникают даже недоуменные вопросы: «Как же это, неужели тогда среди партизан никто не разговаривал на подобные темы?». Да, всего этого в романе нет, и не потому, что автор «недооценивал» социалистическую идеологию: он был убежденным ее сторонником («Нам не трудно было выбрать – на чью сторону встать...», – писал он в своих воспоминаниях). Но Фадеев видел суть и назначение литературы отнюдь не в раскрытии исторически преходящего, сиюминутного (современному читателю вовсе не интересно, какую газету читали дальневосточные партизаны и как на нее реагировали). Социально-психологическая детерминированность образов Фадеева в другом, ее пафос, актуальный для сегодняшнего дня, можно определить словами «красные – тоже люди». Образы партизан, человеческие слабости и пороки которых Фадеев, в отличие от авторов малохудожественных агитационных произведений, нисколько не скрывает, согреты его любовью и сочувствием. Прекрасен простой русский парень Иван Морозов – Морозка – перед лицом своей героической смерти, настигшей его в минуты сонной грезы об обетованной земле, которая представлялась ему большой и залитой солнцем мирной деревней. Эта мечта о социальной справедливости, взрывавшаяся время от времени стихийными народными движениями, глубоко укоренившаяся в психологии народа, не была придумана большевиками, а лишь использована ими. Трагедия *социалистической* революции и заключалась в том, что вековую утопию она пыталась сделать реальностью: как пелось в популярной массовой песне: «Мы рождены, чтоб сказку сделать былью».

Четкая классовая позиция Фадеева наложила, конечно, отпечаток на роман, но последний к ней вовсе не сводится, и это видно на примере образа Федора Пики. Классовый подход в «Разгроме» перевесила боль за людей, чья жизнь искалечена войной. Ведь Пике, явному дезертиру и нелепому бойцу (даже Мечик смотрит на него с чувством превосходства), писатель отдал одну из потрясающих страниц произведения, которая (понятно почему) не цитировалась ни старой, ни новой критикой:

«– Я бы сичас рыбу ловил... – задумчиво сказал Пика. – На пасеке... Рыба сичас к низу идет (…) Вдруг он приподнялся на локте и, коснувшись Мечика, заговорил дрожащим, в тоске и боли, голосом:

– Слухай, Павлуша... слухай, мальчик ты мой, Павлуша!.. Ну разве ж нет такого места, нет, а? Ну как же жить будем, как жить-то будем, мальчик ты мой, Павлуша? (…) Не находя слов, он беспомощно глотал воздух и судорожно цеплялся за траву свободной рукой.

Мечик не смотрел на него, даже не слушал, но с каждым его словом что-то тихо вздрагивало в нем, словно чьи-то робкие пальцы обрывали в душе с еще живого стебля уже завядшие листья...»

Современный читатель, воспитанный в неприятии войны, как попрания прав человека, его священного права на жизнь, не может не посочувствовать Пике и Мечику. Он может и финал фадеевского романа воспринять совсем иначе, чем советская критика, и сожалеть о том, что картина мирного труда, столь поэтично воссозданная писателем, очевидно, скоро сменится кровавой оргией войны:

«…Лес распахнулся перед ними совсем неожиданно – простором высокого голубого неба и ярко-рыжего поля, облитого солнцем и скошенного, стлавшегося на две стороны, куда хватал глаз. (…) Красуясь золотистыми шапками жирных стогов и скирд, виднелся ток. Там шла своя – веселая, звучная и хлопотливая – жизнь. Как маленькие пестрые букашки, копошились люди, летали снопы, сухо и четко стучала машина (…)

Левинсон обвел молчаливым, влажным еще взглядом это просторное небо и землю, сулившую хлеб и отдых, этих далеких людей на току, которых он должен будет сделать вскоре такими же своими, близкими людьми, какими были те восемнадцать, что молча ехали следом, – и перестал плакать; нужно было жить и исполнять свои обязанности».

Конечно, кто-то с готовностью отдавал свою жизнь революционному делу, но трагична судьба затянутых в водоворот классовой борьбы случайно, ведь для этих людей их жизнь, с ее радостями и надеждами была единственной. Нам могут возразить: такое прочтение финала романа выходит за рамки возможных пределов интерпретации, субъективистски искажает авторскую волю Фадеева, для которого Левинсон был идеалом коммуниста-организатора. Здесь мы действительно начинаем кое в чем спорить с автором романа, но именно «кое в чем», так как предпосылки к такому прочтению финала в романе есть. Они – в противоречивости художественного мира Фадеева, чья субъективная преданность революции вступала в противоречие с объективно выраженной общегуманистической позицией (об этом мы будем еще говорить далее в связи с образом Павла Мечика). А главное, Левинсон в восприятии читателя, по-новому истолковавшего финал «Разгрома», вовсе не превращается в некоего демона зла, разрушающего мирную жизнь людей. Ее разрушает то, что сильнее воли и желания отдельного человека и что именуется историческими катаклизмами. Левинсон тоже подчиняется неумолимой логике обстоятельств, в которых ему «нужно было жить и исполнять свои обязанности».

Новой интерпретации заслуживает образ Мечика. Советская критика все особенности личности и характера героя трактовала как трусость и прелюдию к предательству, не видя в них положительного или по крайней мере нейтрального, с точки зрения автора, смысла. Так произошла подмена авторской позиции позицией критики. В наши дни на этом же основании (как

видим, Мечик был «приговорен» дважды) Фадееву приписываются антигуманизм, презрение и враждебное отношение к интеллигенции. Прав, однако, Ст. Рассадин, прибегнувший к «биографическому» подходу:

«... Когда в сильнейшем романе «Разгром» (Фадеев) как бы собрал все лучшее, чистое, природно первоначальное, что было в нем самом, в юноше, отдал Мечику, заставил того ужаснуться крови и грязи, как ужаснулся сам... Вначале-то намеревался принудить его к самоубийству буквальному, но потом устыдясь, вероятно, своего интеллигентского чистоплюйства, привел к предательству. Чем осудил и приговорил себя самого».

То, что и Мечик был соткан из каких-то сторон духовного опыта самого Фадеева, подтверждают и близко знавшие его люди. Первая жена Фадеева – В. Герасимова, вспоминая: «Мы с Ю. Либединским как-то, смеясь, говорили, что в Саше живут все герои его «Разгрома», – называла Мечика первым. Действительно, кто стал субъектом повествования о первом боевом столкновении отряда с японцами? Необстрелянный Мечик! Это он (и вместе с ним автор) съежился, как ушибленный, услышав первый раз в жизни орудийный выстрел, это он слышит, как в безумной одышке залаяли пулеметы, посыпались частые ружейные выстрелы. Его глазами увидены цепи наступающих японцев: «То, что он испытывал, было не страх, а мучительное ожидание, когда же все кончится». И, наконец, обоими обретено приобщение к общему ратному делу, ощущение себя как частицы некой силы, подчинившей себе его волю: «Мечик тоже бежал вместе со всеми, не понимая, что к чему, но чувствовал даже в эти минуты самого отчаянного смятения, что все это не так уж случайно и бессмысленно...» И, конечно же, глубоко гуманистично всецело разделяемое Фадеевым отношение Мечика к узаконенному на войне убийству себе подобных. После выигранного поединка с японцем Мечику *тяжело* и *неприятно* видеть столь нравившегося ему раньше спутника – Бакланова: «Мечик, стараясь не смотреть на него, лежал, подвернув голову, весь желтый и бледный, в темных пятнах...» Именно с образом Мечика связана грустно-лирическая интонация «Разгрома»: засыпающий Мечик лежал на спине, «глазами нащупывая звезды, они едва проступали из черной пустоты, которая чудилась там, за туманной завесой; и эту же пустоту, еще мрачней и глуше, потому что без звезд, Мечик ощущал в себе».

Конечно, нельзя не отметить и расхождение автора с героем. Будучи похожим на Мечика, пережив вместе с ним трудности вхождения в новую боевую жизнь, Фадеев позже скажет о себе: «Я очень быстро повзрослел, обрел качества воли, выдержки, научился влиять на массу, преодолевая отсталость и косность в людях (...) Я постепенно вырастал в еще хотя и маленького по масштабам, но политически все более сознательного руководителя». Этого не было дано Мечику. Интересно, что и Лютов, от имени которого ведется повествование в «Конармии» И. Бабеля – тоже как будто *вчерашнее* alter ego самого писателя. К тому же, будущий писатель и

Мечик приобщались к революции в разных партийных группировках, не случайно сведения о том, что Мечик был связан с эсерами-максималистами вызывает беспокойство и у Левинсона, и у Сташинского. Разочарование Мечика и уход его из отряда, надолго наградившие его клеймом предателя, потом удивительно адекватно повторились в судьбе самого Фадеева, которого авербаховцы тоже окрестили предателем за цикл искренних статей «Старое и новое» (1932).

Аргументом того, что вначале образ Мечика задумывался и реализовался как положительный, служит сохранившаяся в архиве авторская характеристика одноименного героя повести «Таежная болезнь»: Мечик – «стройный белокурый парень лет восемнадцати», председатель отрядного Совета, потерявший «веру в необходимость и справедливость того дела, которому отдавал жизнь». Здесь акцент сделан не на трусости и предательстве, а на духовной драме, и можно только пожалеть, что она осталась нераскрытой. В «Разгроме» Мечик, ощущая себя «в большом враждебном мире», принимает решение «как можно скорее уйти из отряда», а после случившегося в дозоре дорога в город оказалась для него единственным выходом. Тоскливо осознавая: «Вдруг там белые? – он вдруг подумал: «А не все ли равно?» Эта «криминальная» фраза муссировалась во многих критических работах прошлого, но она соответствует миропониманию героя, для которого революция так и не стала кровным делом, или он в ней разочаровался. И хотя это разводило дороги героя и автора, прямого авторского осуждения здесь нет. Напомним, что и в некоторых других произведениях 1920-х гг. не объявляли подонком человека лишь за то, что он мыслил свою жизнь и при белых, а взаимоотношения с красными его не волновали. Хотя фединский коммунист Ростислав Карев («Братья») удивлялся брату, идущему в занятый белыми город, приоритетность духовной жизни Никиты Карева автором под сомнение не ставилась.

Но, как говорится, из песни слова не выкинешь. В начале XII главы романа, где из-за явной художественной нестыковки двух сознаний (в нарушение художественной логики «абзац Мечика» необоснованно разрывает поток сознания Морозки) иллюзия авторского негативного отношения к герою-интеллигенту действительно возникает. Возможно, это более позднее наслоение писательского произвола. И все же посвященные Мечику страницы, вплоть до финала, ничего негативного не несли. Но с непосредственной авторской оценкой поступка Мечика в конце повествования согласиться нельзя. Трижды повторенный автором эпитет «отвратительный», как назван в этих строках поступок Мечика, и другие: «подлый», «несмываемо-грязное пятно поступка»; «вороватое тихонькое паскудство» несостоявшегося самоубийства – предельно жесткое обобщение («Чем отвратительней и подлей выглядел его поступок, тем лучше, чище, благородней казался он сам себе до совершения этого поступка...») вступают

в полное противоречие с тем, что читатель узнал о Мечике ранее и что заставляло с сочувственным вниманием и даже состраданием отнестись к судьбе героя. Фадеев-публицист, а не Фадеев-художник наложил темные мазки на изображение человека, оказавшегося чуждым революции. И даже создается впечатление, что он заставлял себя это делать, ибо финал произведения вступал в противоречие с остальным художественным целым. Прямая тенденциозность, которой счастливо избежал Фадеев на протяжении всего повествования, в финале (это всего лишь полтора десятка строк), вдруг взорвала художественное единство произведения, смыкаясь с суждениями Фадеева-публициста, который, к сожалению, также характеризовал Мечика только негативно.

Меньше всего хотелось, чтобы те, кто остается верен Фадееву, стыдливо не замечали этот пространный фрагмент романа – единственное основание для той жестокой оценки, которую давала Мечику, а теперь Фадееву, критика. Здесь автор как выразитель общественной партийной позиции с ее требованием безусловного подчинения личности коллективу прибегнул к прямому писательскому слову и вступил в явное противоречие с автором-творцом целостного художественного мира. (Как известно, противоречия в литературном произведении – вещь не такая уж редкая, прослеживаемая на самых разных уровнях: концептуальном, структурном, стилевом.) Восхваляя или, как теперь, проклиная Фадеева только за его субъективный суд над Мечиком в финале романа, мы тем самым игнорируем большое, талантливое и правдивое произведение в целом. Авторская позиция как воплощенное во *всей* системе художественных средств отношение к герою фактически нейтрализует ту роковую характеристику поступка Мечика, на которую опираются сейчас ниспровергатели «Разгрома» и которую, пожалуй, стоит понимать как проявление авторского сознания, оставшегося нереализованным на уровне художественной концепции. Ведь и само объективное описание поступка Мечика, не успевшего дать предупредительный выстрел, еще не дает оснований для тех убийственных эпитетов («предательский», «гнусный» и т.д.), которые мы привели выше. Плохо понимавший, зачем его поставили вперед, погруженный, как, кстати, и Морозка, «в сонное, тупое, не связанное с окружающим миром состояние», он, неожиданно наткнувшись на казаков, не мог не испытать «чувство ни с чем не сравнимого животного ужаса». И это понятно: он – боец еще неопытный (или, скорее, бесталанный: не случайно Левинсону «показалось что-то неправильное в том, что Мечик едет в дозор, но он не смог заставить себя разобраться в этой неправильности и тотчас же забыл об этом»). Писатель-психолог хорошо передал и ужас погони, и детское желание героя заплакать, и наступивший после минутного отдыха взрыв отчаяния:

«Вдруг Мечик быстро сел, схватившись за голову, и громко застонал. Бурундучок, испуганно пискнув, спрыгнул в траву. Глаза Мечика сделались

совсем безумными. Он крепко вцепился в волосы исступленными пальцами и с жалобным воем покатился по земле».

В этих описаниях, как и в упоминании об «унизительных телодвижениях», «барахтаньи на четвереньках», невероятных прыжках, нет авторского осуждения предательства, издевки, а есть понимание человеческой слабости, растерянности, мук самоосуждения и даже смешанного со стыдом и страхом чувства освобождения и надежды, которая, как известно, в человеке умирает последней. И даже в финале, написанном на потребу идеологии, любовное отношение Мечика к своей белой и грязной немощной руке, стонущему голосу не стоит понимать как всецело негативную характеристику героя, в ней есть и объективное, по-человечески понятное содержание, как и в описании Старика в раннем произведении Фадеева «Таежная болезнь». В нем мы находим явное предвосхищение экзистенциально ориентированного творчества (исследования человека через отдельное человеческое существование, его экзистенцию). Герой «Таежной болезни» определяет свое отношение к миру прежде всего через отношение к реальностям своего уникального бытия, которые в условиях военных катаклизмов обретают наиболее очевидные черты: приходит ощущение жизни как жизни тела, мысль и сознание погружаются в тело, отказавшись от трансцендентного воспарения. (Аналогичные примеры можно найти и в «Последнем из удэге», и в «Молодой гвардии»). Думается, что в «Разгроме», в описании бегства Мечика, Фадеев, подчиняясь весьма характерной для него самоцензуре, скомкал столь блестяще намеченные ранее экзистенциальные мотивы. Очевидно, что Фадеев – художник, которого мы потеряли.

Главное обвинение советской критики против Мечика зиждилось на тезисе незыблемости правды революции, во имя которой приносились жертвы, на тезисе ее исторической закономерности, подтверждаемой опытом последующих десятилетий якобы успешного построения социалистического общества. Это было свойственно и Фадееву, в котором общественный деятель часто брал верх над художником, и критике 1930–1970-х гг. Зловещие черты материализованной утопии и ее нежизнеспособность как всякой утопии в пору создания «Разгрома» предчувствовали очень немногие: Е. Замятин в романе «Мы», А. Платонов в фантасмагориях «Чевенгур» и «Котлован» (причем в публицистике последнего мы также найдем апологию происходящего). Теперь же, когда то, что было художественным предвидением Замятина и Платонова, осознается как историческая реальность, когда стали популярными идеи неизбежного краха всех и всяческих проектов построения социализма, то разочарование в революции и ее вершителях, которые пережил Мечик, перестали вести к автоматическому его осуждению. В отличие от плоских, однолинейных произведений, создаваемых другими защитниками социалистической идеологии, «Разгром» как произведение художественное, как подлинная классика, обнаруживает те смыслы, которых не мог в свое время постичь даже сам Фадеев-публицист. И

те духовные ценности, которые были прозорливо раскрыты Фадеевым в образах Мечика и Пики, сейчас воспринимаются нами как важнейшая составляющая многоцветного спектра жизни, как несомненно позитивное начало. Мечик – безусловный предшественник пастернаковского доктора Живаго при всех различиях в отношении авторов к такому характеру-типу.

«Разгром» выводил магистральную тему социалистического реализма – «Интеллигенция и революция» – за узкие рамки социального противостояния и тем самым намечал пути литературы к художественному обогащению. Оно шло об руку с преодолением классового сектантства, с утверждением общечеловеческих ценностей. «Разгром», будучи классикой социалистического реализма, демонстрировал и другую его грань – возможность следования традиции психологизма русской прозы. Воронский, например, считал, что Морозка в «Разгроме» напоминает толстовских казаков («Казаки») «своей жизненной цепкостью, первобытной инстинктивной любовью к жизни, стихийной коллективностью, простотой и звериностью». Но критик прошел мимо толстовского начала в образе Мечика. Между тем параллели очевидны. Как герой «Казаков» тщетно пытается обрести себя в слиянии с простой и естественной жизнью казаков и будто магнитом притягивается к Лукашке, так и Мечик приходит к партизанам, движимый романтическими чувствами и находит свой идеал в Бакланове, окончательно уверив себя в том, что тот гораздо лучше и умней его: «Бакланов, кроме того, очень смелый и сильный человек… он, Мечик, должен всегда безропотно ему подчиняться». Сюжетный «треугольник» – Морозка–Варя–Мечик тоже напоминает соперничество с Лукашкой Оленина, который в отношениях с Марьяной «показался сам себе невыносимо гадок». И, как уже отмечалось в критике, Мечик, подобно Оленину, много рефлексирует, не доверяет собственному чувству. Конечно, Мечик – не Оленин: не тот масштаб личности и совсем иные социально-исторические условия, в которых она себя проявляет, но многое, что ставится в вину Мечику, в Оленине несомненно есть: он трусит и стыдится этого; его не могут понять казаки, когда он упрекает их за убийство чеченцев. Его мысленные упреки Лукашке так же далеки от реалий войны: «Что за вздор и путаница? – подумал он. – Человек убил другого и счастлив, доволен, как будто сделал самое прекрасное дело. Неужели ничто не говорит ему, что тут нет причины для большой радости». Когда же он высказал это вслух, «глаза казаков смеялись, глядя на Оленина». И Оленин, подобно Мечику, мог бы назвать свои слова ненужно-жалкими, и ему в определенной ситуации могло бы показаться, что «все хотят его промаха». Даже то, что Мечик мучается от пренебрежительного взгляда Морозки, может быть соотнесено с взаимоотношениями толстовских героев: Оленину неприятны спокойствие и простота обращения Лукашки, последний же старается быть «настороже против Оленина», и потому возбуждает в себе «недоброжелательное чувство» к нему.

В русской культуре было традиционным изображение мятущегося, непременно с комплексом вины интеллигента, оказавшегося в среде простых людей. И то, что в свое время – почти полтора столетия назад – писали о «Казаках», применимо и к «Разгрому», ибо и в нем также показано столкновение героя-интеллигента «с бытом грубым, но свежим, цельным, крепко сплоченным,- причем победа остается, конечно, на стороне последнего». Но порой и Мечик побеждает, хотя и не Морозку, а тоже интеллигента – Левинсона. Последний «по тем отрывистым замечаниям, которые вставлял Мечик, он чувствовал, что *нужно бы было говорить о чем-то другом,* более основном и изначальном, к чему он сам не без труда подошел в свое время и что вошло теперь в его плоть и кровь» (курсив мой – Л.Е.). И не случайно, спустя сутки, чувствуя, что его возражения Мечику были «довольно правильные, умные, интересные», Левинсон «все-таки... испытывал теперь смутное недовольство, вспоминая их». Фадеев несомненно учился у Л. Толстого, но был учеником талантливым. И все эти находки сочетались у Фадеева с новой революционной художественной концепцией мира, открытого революционным ветрам, с искренней верой в социалистические идеалы.

Что касается других известных произведений, которые в свое время критика также причисляла к социалистическому реализму – «Жизнь Клима Самгина» М. Горького, «Тихий Дон» М. Шолохова, то те особенности, которые обычно приводились в доказательство их соцреалистичности, на поверку оказываются общими родовыми свойствами реализма XX в. Они свидетельствуют о весомости реалистической литературы в XX в., о ее возвращении в конце изучаемого периода к крупным формам – к роману-эпопее (шолоховский «Тихий Дон» неслучайно сравнивают с «Войной и миром» Л. Толстого), к крупномасштабной философской (а не эпической) прозе М. Горького в «Жизни «Клима Самгина».

Завершая разговор о судьбах реализма, вновь вернемся к проблеме диффузии теперь уже в реалистических течениях. Она наблюдается не только в рамках течений модернизма, но и в литературе реалистической, о чем уже говорилось и будет говориться дальше на примере близости соцреализма к кубофутуризму Маяковского, реализма к модернизму в неореалистической прозе Бунина, типологической близости поэзии его и акмеистки Ахматовой.

В советской литературе 1920-х гг. реалистические и модернистские тенденции так же трудно разграничиваются, и здесь примером может служить творчество Б. Пильняка. Больше того, границы течений порой «пульсируют» в творчестве одного писателя. «Мать» и «Жизнь Клима Самгина» Горького, «Поднятая целина» и «Тихий Дон» Шолохова, «Города и годы» и «Необыкновенное лето» Федина, конечно же, несут единый отпечаток идиостилей авторов, но тяготеют к разным идейно-художественным системам. Как справедливо заметил однажды С. Кормилов,

у нас нет терминов для обозначения сложных синтетических художественных методов зрелых Булгакова и Платонова, даже более простого А. Грина. Полной картины диффузных процессов в литературе изучаемого периода пока нет.

Далее, в монографических главах, будет показано, что русский классический реализм XX в. представлен прежде всего творчеством Бунина, романом М. Горького «Жизнь Клима Самгина», еще недооцененным в этом плане. Особый новаторский аспект русского реализма XX в. мы видим в творчестве Платонова, стоящего на грани реализма и, условно говоря, «сюрреализма». «Фантастическим» называют реализм М. Булгакова. Наиболее полно он был охарактеризован в монографии В.В. Химич[318]. Как уже отмечалось в критике, специфику этого типа реализма литературовед видит в многообразном использовании фантастического, во взаимодействии эпического с драматическим и сатирическим (снов, видений, галлюцинаций), в эффекте зеркальности как доказательстве многоверсионности бытия. В прозе совершается открытие особого состояния мира, «где отклонение от нормы является… нормой, где правит бал случайность, а не категорический детерминизм, и вместе с тем просвечивает «бытийная целесообразность и роковая предназначенность происходящего». Реализм Булгакова тоже свидетельствует о взаимодействии реализма с модернизмом (к которому, как и Бунин, Булгаков относился негативно). Многие художественные открытия модернизма, его приемы оказались полифункциональными и способствовали дальнейшему развитию и обогащению русского реализма, демонстрируя преемственность и несомненное единство русской литературы как национального феномена.

Литература

1. Голубков М.Н. Русская литература XX века. После раскола. – М., 2001.
2. Голубков М.Н. Утраченные альтернативы: Формирование монистической концепции советской литературы, 20–30-е годы. – М., 1992.
3. Избавление от миражей: Социалистический реализм сегодня. – М., 1990.
4. Келдыш В.А. Русский реализм начала XX века. – М., 1975.
5. Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). Кн. 1. [Раздел II] / Отв. ред. В.А. Келдыш. – М., 2000.
6. Связь времен. Проблемы преемственности в русской литературе конца 19 – начала 20 в. / Отв. ред. В.А. Келдыш. – М., 1992.
7. Смирнов И.Н. Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней. – М., 1994.
8. Советское богатство. Статьи о культуре, литературе и кино: К 60–летию Ханса Гюнтера / Под ред. М. Балиной, Е. Добренко, Ю. Мурашова. – СПб., 2002.

[318] Химич В.В. «Странный реализм» М. Булгакова. Монография. – Екатеринбург, 1995.

9. Социалистический канон: Сб. статей / Под ред. Х. Гюнтера и Е. Добренко. – СПб., 2000.

Глава 6. ЛИТЕРАТУРНЫЕ ГРУППЫ 1920-Х ГГ.

После революции 1917 г. по всей стране появилось множество различных литературных групп. Многие из них возникали и исчезали, даже не успевая оставить после себя какой-либо заметный след. Только в одной Москве в 1920 г. существовало более 30 литературных групп и объединений. Нередко входившие в них были далеки от искусства. Так, например, была группа «Ничевоки», провозглашавшая: «Наша цель: истончение поэтпроизведения во имя ничего».

Каковы причины возникновения многочисленных и разнохарактерных литературных групп? Обычно на первый план выдвигаются материально-бытовые: «Вместе было легче выжить в тяжелых обстоятельствах русской жизни тех лет, преодолеть разруху, голод, наладить условия для нормальной работы и профессионального общения людей, причастных к литературе и искусству»[319]. Как отмечал В. Зазубрин, говоря о писательских организациях Сибири и Дальнего Востока после Октября, «все они возникали по содружеству, по знакомству, а не поэтическим или идеологическим признакам»[320].

Надо также отметить, что в годы революции и Гражданской войны активизировались «устные» формы литературной жизни. В историю литературы вошли кафе «Стойло Пегаса», «Кафе поэтов», «Привал комедиантов», «Красный петух», «Десятая муза» и др.

В обилии группировок сказывались и разные художественные пристрастия, и идейное размежевание. Хотя руководство партии с самого начала пыталось подчинить себе всю идеологическую жизнь страны, в 20-е гг. еще не была выработана и отработана «методика» такого подчинения[321]. Так, А.К. Воронский на совещании в ЦК РКП(б) в мае 1924 г. констатировал: «У нас создалось такое положение, что, вместо мощного потока писателей-коммунистов или рабочих-писателей, мы имеем ряд отдельных литературных кружков»[322]. Такие кружки, по мнению критика, «вносили... свое, иногда очень значительное, в современное искусство», но они все же не охватывали всего литературного потока, и часто в них преобладал «кружковой дух». Об этом же говорил тогда и Л. Троцкий: «Автоматически кружковым, семинарским путем (искусство) не вырабатывается, а создается сложными взаимоотношениями, в первую голову – с различными группировками попутчиков»[323].

---

[319] Муромский В.П. Союз деятелей художественной литературы. (1918–1919 годы) // Русская литература. – 1995. – № 2. – С. 184.

[320] Зазубрин В. Литературная пушнина. Писатели и Октябрь в Сибири // Сибирские огни. – 1990. – № 9. – С. 169.

[321] Дикушина Н.И. «Может быть, позже многое станет более очевидным и ясным» (Из документов партийного дела А.К. Воронского) // Вопросы литературы. – 1995. – № 3. – С. 270.

[322] О политике партии в художественной литературе // Вопросы литературы. – 1990. – № 3. – С. 160.

[323] Троцкий Л. О художественной литературе и политике РКП // Искусство кино. – 1990. – № 4. – С. 56.

«Кружковой дух» действительно отравлял литературную атмосферу, способствуя окололитературным склокам, необъективным оценкам творчества писателей-современников. Группа самого Воронского дискредитировала творчество Маяковского и героико-романтическое стилевое течение в советской литературе. Ее противники – идеологи пролетарского искусства – высокомерно отзывались о творчестве М. Горького, В. Маяковского, С. Есенина; футуристы отвергали «Жизнь Клима Самгина» Горького, «Разгром» Фадеева и т.д. Постоянная литературная борьба за отстаивание своих узкогрупповых интересов вносила в литературную атмосферу нервозность, нетерпимость, кастовость. Иные группы просуществовали очень недолго: группа экспрессионистов (1919–1922), объединение «Московский Парнас» (1922), эмоционалисты (1922–1925) и др. Очевидно, подобные явления дали повод называть групповщину «болезнью литературы». Большинство же современных критиков (а ранее и зарубежных) считают множество литературных организаций естественным выражением на литературном уровне самых различных общественных представлений, взглядов, идей, видят в них эстетическую полифонию, плюрализм творческих методов[324].

Так или иначе, как бы ни оценивались группировки 1920-х гг., очевидно одно: в то время их не могло не быть, а издержки групповщины с лихвой окупались многообразием творческих исканий. Отдельные группы развивались на фоне более крупных литературных объединений, включавших в свой состав писателей прежде всего двух литературных столиц – Москвы и Петрограда (Ленинграда). Всероссийский Союз поэтов функционировал в Петрограде в 1920–1922 гг. и 1924–1929 гг. и в Москве в 1918–1929 гг. и был связан с именами В. Каменского, В. Брюсова, Г. Шенгели и др. К Союзу поэтов проявляли интерес А. Блок, Н. Гумилев, И. Садофьев, Н. Тихонов и др. Объединяя поэтов разных направлений и школ, Союз способствовал изданию книг, поэтических сборников и альманахов, устраивал литературные вечера, но в 1929 г. ОГПУ потребовало его ликвидации.

Всероссийский Союз писателей возник в 1918 г. и также имел Московское и Петроградское отделения. В Москве председателем Союза был Б. Зайцев. Как вспоминает М. Осоргин, весь разнородный состав Союза легко объединился благодаря этому имени. Активную роль в пору создания Союза играл И. Шмелев. (Осенью 1918 г. он уже был в Крыму).

Большую роль в литературной жизни сыграл Петроградский Дом искусств (1919–1923). Было выпущено два одноименных альманаха, работали литературные студии – Замятина, Гумилева, Чуковского. Наряду с Домом литераторов и Домом ученых он был «кораблем», «ковчегом», спасающим петербургскую интеллигенцию в годы революционной разрухи – роль Ноя

[324] Голубков М.М. Утраченные альтернативы: Формирование монистической концепции советской литературы: 20–30-е годы. – М., 1992.

возлагалась на Горького. (Жизнь в Доме искусств показана в романе О. Форш «Сумасшедший корабль».)

В наши дни, когда открываются ранее засекреченные архивы, появляется много новых данных о самых разных литературных объединениях, публикуются их документы. Таковы, например, устав, инструкции, переписка СДХЛ (Союз деятелей художественной литературы). Он был образован в марте 1918 г. в Петрограде. В него входили М. Горький, А. Блок, Н. Гумилев, А. Куприн, Е. Замятин, К. Чуковский и др. Стремление помочь своим членам материально было определяющим, но не единственным стимулом возникновения СДХЛ. Объединение ставило перед собой задачи защиты деятелей художественной литературы, помощи начинающим художникам слова из демократической молодежи и даже «партийного руководства». Все шло к тому, что СДХЛ станет неким литературным центром, объединяющим большую и лучшую часть русских писателей и представляющим их профессиональные интересы, причем не только в Петрограде, но и в других регионах страны: «действие Союза распространяется на всю территорию государства», – подчеркивалось в Уставе[325]. Однако уже к маю 1919 г. объединение перестало существовать.

Необходимо отметить старейшее Общество любителей русской словесности (1811–1930), среди председателей и членов которого были почти все известные русские писатели. В XX веке с ним связаны имена Л. Толстого, В. Соловьева, В. Короленко, В. Вересаева, М. Горького, К. Бальмонта, Д. Мережковского, В. Брюсова, А. Белого, Вяч. Иванова, М. Волошина, Б. Зайцева, А. Куприна, Н. Бердяева. В 1930 г. это уникальное и активно пропагандирующее литературную классику общество разделило участь всех остальных объединений и групп.

Работа литературных групп продолжает привлекать внимание исследователей[326]; появилось немало новых материалов к истории и давно известных, и, казалось бы, хорошо изученных групп и объединений.

Символизм как течение после Октября не развивался, терял самых крупных своих преставителей (в 1921 г. ушел из жизни А. Блок, а в 1924 – В. Брюсов). А. Белый и Вяч. Иванов преподавали в Пролеткульте; молодые пролетарские писатели заимствовали у Белого символику, идеи космизма, урбанизма, но многое, разумеется, в том числе антропософия Белого, оставалось невостребованным. Весной 1928 г. А. Белый работал над автобиографическим очерком «Почему я стал символистом и почему я не перестал им быть во всех фазах моего идейного и художественного развития», пропагандируя приемы своей литературной работы в известной серии «Как мы пишем». Пока же, в преддверии Октября, символисты

[325] Муромский В.П. Союз деятелей художественной литературы. (1918–1919 годы) // Русская литература. – 1995. – № 2. – С. 185.

[326] См., например, анализ эстетических программ литературных групп, проделанный известными отечественными и зарубежными исследователями: Социалистический канон: Сб. статей / Под ред. Х. Гюнтера и Е. Добренко. – СПб., 2000.

примкнули к известной группе **«Скифы»** (1917–1918), возглавляемой Р. Ивановым-Разумником. Это были писатели разных школ и направлений (кроме А. Белого и А. Блока в группу входили С. Клычков (1889–1940), С. Есенин, П. Орешин (1987–1938), А. Чапыгин, О. Форш; в сборниках также печатались А. Ремизов, Е. Замятин, М. Пришвин). Их объединяли вначале близость к левым эсерам, потом – сотрудничество с советской властью и, главное, издание сборников «Скифы» (вышло два выпуска). В программной статье к первому сборнику, пронизанной разочарованием Февральской революцией, Иванов-Разумник излагал идущую еще от теории В. Соловьева «азиатскую» концепцию русской революции. В ней говорилось: «Мы снова чувствуем себя скифами, затерянными в чужой нами толпе, отслоненными от родного простора». Революция понималась им как шаг к подлинно «скифской» революции – новому «вознесению» духа. Такая позиция отразилась в известном стихотворении А. Блока «Скифы» (1918); она была близка французским сюрреалистам, мечтавшим низвергнуть реализм буржуазного миропорядка и возродить великое царство стихийной жизни: «Приходите же вы, москвичи, ведите за собой бесчисленные отряды азиатов, растопчите европейскую афтер-культуру», – сочувственно цитировал Луначарский их призыв.

Иванов-Разумник, придававший большое значение мифологическому символизму, ориентировался на древние славянские истоки русской культуры и поддерживал противостояние машинной цивилизации таких поэтов природы, как Н. Клюев. Представление о революции как о крестьянском рае отразились и у С. Есенина в поэмах 1918 г.

Возобновляет активную организационную деятельность и акмеист Н. Гумилев. Вернувшись в 1918 г. на родину, когда другие спешно ее покидали, Гумилев открывает студию «Звучащая раковина» при Доме искусств, заново создает третий «Цех поэтов» (1920–1922), куда вошли молодые литераторы Н. Оцуп, Г. Адамович, К. Вагинов и др., участвует вместе с Горьким в работе издательства «Всемирная литература», становится председателем Петроградского отделения «Союза поэтов», издает свои книги. (О деятельности Н. Гумилева вплоть до ареста и гибели в 1921 г. подробно рассказано в мемуарах И. Одоевцевой «На берегах Невы»). Продолжалась скрытая полемика акмеистов с символистами. О. Мандельштам в статье «О природе слова» говорил о лжесимволизме, и в этом была доля истины, так как в творчестве пролетарских поэтов стремление прибегнуть к революционно-космической символике зачастую выглядело пародией. Эстетика же акмеизма с ее возвращением слову его предметного содержания, «эстетизацией земного» находила свое развитие не только у его признанных оставшихся в России мастеров – А. Ахматовой, О. Мандельштама, М. Кузмина, В. Нарбута, С. Городецкого, но и у поэтов нового поколения, таких, как молодой Н. Тихонов, плодотворно развивавшийся под явным воздействием Н. Гумилева. Тихонов возглавлял группу «Островитяне». Там

же, в Петербурге, в эти годы работала группа «Кольцо поэтов» имени К.М. Фофанова. Между группами была тесная связь: достаточно сказать, что К. Вагинов входил во все указанные группы. Свое восхищение акмеизмом писатель выразил в романе «Козлиная песнь», где в образе Александра Петровича современники узнавали Гумилева.

Но «ко двору» революционной власти, несомненно, пришлись футуристы. «Центрифуга», куда входили Б. Пастернак, Н. Асеев, существовала и после Октября. В 1922 г. некоторые поэты ушли в ЛЕФ (см. ниже), другие объединились в группу экспрессионистского характера, выпускавшую сборник «Московский Парнас». Большинство футуристов, прежде всего кубофутуристы, считая себя «новыми людьми новой жизни», восторженно приняли Октябрь, мечтали о мировой революции (хотя Д. Бурлюк оказался в эмиграции). «Председателем Земного шара» объявил себя В. Хлебников. Маяковский, по его же собственному признанию, «пошел в Смольный. Работал. Все, что приходилось». Для большевиков он оказался истинной находкой, его группа оказалась первой, на которую «было обращено покровительство власти» (В. Ходасевич). В трудном 1918 г. футуристы получали бумагу и типографские услуги почти бесплатно, открыли кафе с эстрадой. Среди футуристов было немало поэтов, которым социалистическая агитация Маяковского была чужда, они увлекались лишь поэтическим экспериментом, и тем не менее «пытались требовать, чтобы власть издала декрет о признании футуризма господствующей литературной школой». Это насторожило правительство, и в августе 1922 г. Троцкий обращается с запросом к итальянским коммунистам: «Не сможете ли Вы мне сообщить, какова политическая роль футуризма в Италии? Какова была позиция Маринетти и его школы во время войны? Какова их позиция теперь? Сохранилась ли группа Маринетти? Каково ее отношение к футуризму?»[327].

Мы не знаем, было ли отправлено это письмо, получен ли ответ, но нам известна директива Ленина, державшегося традиционных эстетических вкусов: «А Луначарского за футуризм сечь!»

В этих условиях в конце 1922 г. образовалась группа **ЛЕФ** (Левый фронт искусства), куда входили В. Маяковский, Б. Арватов, В. Каменский, Б. Пастернак, Н. Асеев, В. Шкловский, О. Брик, С. Кирсанов, С. Третьяков, Н. Чужак. Издавались журналы «ЛЕФ» и «Новый ЛЕФ»[328]. К ЛЕФу были близки кинорежиссеры – С. Эйзенштейн, Д. Вертов[329]. Под названием «*Левый* фронт» подразумевался (кроме левизны футуризма в целом) отход группы от правого крыла футуризма, чуждого социальной проблематики[330]. (В этот период были вынуждены отойти от идеи революции такие художники как Кандинский, Малевич.) Эстетические принципы объединения изложены

[327] Волкогонов Д. Лев Троцкий // Октябрь. – 1991. – № 9. – С. 118.
[328] О журналах см.: Михайлов Ал. Мир Маяковского: Взгляд из восьмидесятых. – М., 1990. – С. 174–191.
[329] Янгиров Р.М. Маргинальные темы в творческой практике ЛЕФа // Тыняновский сборник. – М.; Рига, 1994. – С. 223–243.
[330] См.: Парамонов Б. Триптих о ЛЕФе // Звезда. – 1999. – № 8. – С. 208–221.

Маяковским в «Письме о футуризме» и в коллективном манифесте «За что борется ЛЕФ?»[331]. В ЛЕФе, по словам Д. Святополка-Мирского, сочетались эстетические принципы футуризма с чистосердечным приятием коммунизма. В поисках новых форм контакта искусства и революции лефовцы стали считать искусство простой ступенью к участию художника в производстве (*«Я тоже фабрика, А если без труб, то, может, мне Без труб труднее»*, – писал Маяковский). Каждая область искусства, согласно концепциям ЛЕФа, должна была осмыслить свою технику в тех понятиях и представлениях, которыми пользовалось производство. Искусство должно было раствориться в нем. Такая вульгарно-социологическая концепция ЛЕФа, разработанная в основном Б. Арватовым, оказала влияние и на лирику Маяковского, выступившего против «вселенского» быта за полное растворение индивидуальных форм жизнедеятельности людей в коллективных формах[332].

Лефовцы выдвинули теорию «социального заказа», идею «производственного» искусства. Эта группа афишировала себя как «гегемона» революционной литературы и нетерпимо относилась к другим группам. Она, вопреки практике футуризма, пришла к отрицанию художественной условности, а из литературных жанров признавала только очерк, репортаж, лозунг; вымыслу в литературе она противопоставляла литературу факта. Отвергая принцип литературного обобщения, лефовцы тем самым умаляли эстетическую, воспитательную роль искусства.

Характерное для ЛЕФа социологическое понимание искусства обусловило интерес писателя к документальному, хроникальному кино. «Кинематограф и футуризм как бы идут навстречу друг другу», – отмечала критика тех лет. Движение киноленты ассоциировалось с движением истории или человеческой жизни. Но хроникальность понималась скорее как форма подачи материала: лефовцы не вникали, соответствует ли кинофакт действительности, поэтому высоко ценили фильм Эйзенштейна «Броненосец «Потемкин» и отвергали его же фильм «Октябрь»[333]. В литературе они активно осваивали принцип монтажа, который, например, в поэмах Н. Асеева, В. Маяковского проявлялся в намеренной фрагментарности, в дроблении повествования на резко контрастные эпизоды – «кадры» – в их калейдоскопичной сменяемости, управляемой ассоциативным мышлением. Порой связь с кинематографом проявлялась в названиях глав и подглавок, играющих роль титров (поэма Маяковского «Про это»).

Очевидна эволюция футуризма от идеи крайней автономии художественной формы к идее полного прагматизма («социальный заказ», «литература факта»), к социологическому подходу к литературе, к радостной готовности растворить «маленькое «мы» искусства в огромном «мы»

---

[331] Литературное движение советской эпохи. Материалы и документы. Хрестоматия. – М., 1986. – С. 30–35.

[332] Давыдов Ю. Блок и Маяковский: некоторые социально-эстетические аспекты проблемы «Искусства и революции» // Вопросы эстетики. – Вып. 9. – М., 1970. – С. 53–60.

[333] Белобровцева И.З. Группа ЛЕФ и кинематограф // Проблемы вечных ценностей в русской культуре и литературе XX в. – Грозный, 1991. – С. 61–63.

коммунизма». Тем не менее в плане поэтики лефовцы, ориентируясь на ОПОЯЗ (Общество по изучению поэтического языка), заявляли: «Формальный метод – ключ к изучению искусства». (Л. Троцкий видел парадокс в том, что русский формализм как теория, противостоящая социологическому марксистскому подходу к изучению искусства, тесно связал себя с русским футуризмом, «капитулировавшим перед коммунизмом».)

В 1928 г. Маяковский вышел из ЛЕФа, но не порвал с ним связи, пытаясь летом 1929 г. преобразовать ЛЕФ в РЕФ (Революционный фронт искусства). Но после окрика «Правды» 4 декабря 1929 г. и вступления Маяковского в Ассоциации пролетарских писателей РЕФ прекратил свое существование.

Предпосылкой платформы **имажинизма** (от лат. imago – образ) были еще дореволюционные статьи В. Шершеневича (1893–1942). В мае 1918 г. заявила о себе группа Мариенгофа в Пензе (вскоре он переехал в Москву). В январе 1919 г. С. Есенин, Р. Ивнев, А. Мариенгоф, В. Шершеневич и др., именовавшие себя «Верховным Советом Ордена имажинистов», выступили с изложением принципов нового, альтернативного футуризму (это оговаривалось специально) литературного направления[334]. Официальной структурой, зарегистрированной Московским советом группы, была «Ассоциация вольнодумцев» в Москве, образованная в сентябре 1919 г. (20 февраля 1920 г. Есенин был избран ее председателем). Ассоциация стала выпускать журнал с манерным названием «Гостиница для путешествующих в прекрасном». Группа стала хорошей творческой школой и довольно многочисленной: в нее входили, кроме названных, И. Грузинов, будущий известный кинодраматург Н. Эрдман и др. В творческих поисках участвовали художники и композиторы: «Живописный манифест» был включен в Декларацию имажинистов в 1919 г., а музыкальный манифест был оглашен весной 1921 г. «Штаб-квартирой» имажинистов было кафе «Стойло Пегаса»; сборники выходили в издательстве «Имажинисты». Имажинизм, имевший место в английской и американской литературах в 1910-х г., хотя и был известен в России с 1915 г., прямого воздействия на русский имажинизм не имел. Напомним, что «имажинизмом» именовалась школа в англоязычной поэзии (Т. Элиот, Д. Лоренс, Р. Олдингтон и др.), принципами которой были несущественность тематики, чистая образность, ассоциативность мышления, и точность изображения лирического переживания. Русские же имажинисты считали всякое содержание в художественном произведении таким же глупым и бессмысленным, как наклейки из газет на картины. «Поэт – это тот безумец, который сидит в пылающем небоскребе и спокойно чинит цветные карандаши для того, чтобы зарисовать пожар. Помогая тушить пожар, он становится гражданином и перестает быть поэтом», – писал В. Шершеневич.

[334] Литературное движение советской эпохи. Материалы и документы. Хрестоматия. – М., 1986. – С. 37–54.

Но в эпатаже имажинизма было, вопреки манифестам, нечто родственное футуризму. В отличие от футуристов, искавших стыка между искусством и социальной практикой, имажинисты провозглашали «победу образа над смыслом». Для футуризма же было неприемлемо имажинистское понимание художественного образа как самоцели и фетиша. Имажинистское стихотворение могло не иметь содержания, но насыщалось словесными образами, которые подчас трактовались, несмотря на полемику, в духе раннего футуризма. Отвергая представления о целостности, завершенности художественного произведения, имажинисты считали, что из стиха без ущерба можно изъять одно слово-образ или вставить еще десять. В. Шершеневич в книге «2х2=5» писал: «Слово вверх ногами: вот самое естественное положение слова, из которого должен родиться образ...» Общим было и революционное отрицание традиций. Мариенгоф многозначительно писал: «Покорность топчем сыновью, Взяли вот и в шапке нахально сели, Ногу на ногу задрав» («Октябрь»). *«... Я иконы ношу на слом. И похабную надпись заборную Обращаю в священный псалом»* (В. Шершеневич).

Интересно, что, несмотря на творческие споры с футуризмом, весной 1920 г. в Харькове Есенин и Мариенгоф публично на одном из своих поэтических вечеров приняли Хлебникова в ряды имажинизма, а затем выпустили втроем коллективный сборник «Харчевня зорь»[335]. Явно футуристическими визуальными находками отличаются «Похождения электрического Арлекина» В. Шершеневича, написанные в 1919 и 1920 гг. и опубликованные только в наши дни в журнале «Новое литературное обозрение». Вышла в свет и книга В.Г. Шершеневича «Листы имажиниста: Стихотворения. Поэмы. Теоретические работы» (Ярославль, 1997), в которую вошли все стихотворения знаменитой книги поэта «Лошадь как лошадь» (М., 1920).

Наряду с футуристическим влиянием в имажинизме было немало от символизма: «…Образ мыслился поэтом как способ раскрытия некоей мистической тайны мироздания, как средство проникновения от земного к сдвигу космоса, как форма прорыва через реализм в мистическую сущность жизни и вселенной»[336]. Весомыми были также влияния идей Потебни о «внутренней форме слова».

И все же идущее от футуризма разрушительное начало в имажинизме превалировало. Поэтому не только советская, но и зарубежная критика тех лет отделяла от имажинистов Есенина. Так, в 1922 г. в одном из берлинских изданий утверждалось: «Разрушение – вот основное содержание всей этой поэзии имажинистов – от старого знакомца Вадима Шершеневича до вынесенного гребнем революционной волны на поверхность литературы Анатолия Мариенгофа. В то время (...), когда поэты деревни, вроде Клюева и Есенина, принимают (революцию) как религию нового Спаса, имажинисты –

[335] Савченко Т. Эпоха Есенина и Мариенгофа // Сибирские огни. – 1991. – № 11. – С. 292.
[336] Воронский А. Искусство видеть мир: Портреты. Статьи. – М., 1987. – С. 180.

разрушители только потому, что рушительство – их стихия, ибо они… яркие, но ядовитые цветы, вынесенные накипью революции»[337].

Обратим внимание на то, что в этом отзыве Есенин, входивший в группу, был ей противопоставлен. Ю. Тынянов это также заметил: «…Самое неубедительное родство у него (Есенина) – с имажинистами»[338] (причем имажинисты для известного критика и теоретика литературы не были «ни новы, ни самостоятельны»). Есенин действительно занимал в группе особую позицию, утверждая образность, основанную на естественной образности народного языка, а порой – как в статье «Быт и искусство» – вступал в прямую полемику (1921). Однако приуменьшать роль группы в творческой биографии Есенина, как это порой делалось в советском литературоведении, не стоит. Есенинская «теория образных впечатлений», изложенная в трактате «Ключи Марии» (1918), оказалась близка остальным членам группы, хотя они разрабатывали свою концепцию на более формалистической основе. Есенин, очевидно, не мог согласиться с такой, например, строкой из Декларации: «Имажинизм борется за отмену крепостного права сознания и чувства». Тем не менее он, обращаясь к В. Кириллову, говорил:

«Ты понимаешь, какая великая вещь и-ма-жи-низм! Слова стерлись, как старая монета, они потеряли свою первородную поэтическую силу. Создавать новые слова не можем. Словотворчество и заумный язык – это чепуха. Но мы нашли способ оживить мертвые слова, заключая их в яркие поэтические образы. Это создали мы, имажинисты. Мы – изобретатели нового»[339].

Между тем противоречия внутри «постояльцев» «Гостиницы...» (и творческого и личного характера) нарастали, и Есенин отошел от Мариенгофа. После того, как Есенин и Грузинов письмом в «Правду» от 31 августа 1924 г. неожиданно (к возмущению всех остальных ее членов) объявили группу имажинистов распущенной, она стала заниматься в основном издательской деятельностью. В 1928 г. В. Шершеневич говорил: «Наличие отдельных имажинистов отнюдь не означает самый факт существования имажинизма. Имажинизма сейчас нет ни как течения, ни как школы»[340].

В 1923 г. К.Л. Зелинским, И.Л. Сельвинским, А.Н. Чичериным было провозглашено преимущественно авангардное течение с установкой на поэтический эксперимент – **«конструктивизм».** К это литературной группе примыкали В.А. Луговской, В.М. Инбер, Э.Г. Багрицкий и др. Декларация

---

[337] Маяковский в критике русского зарубежья // Вестник МГУ. Сер. 9. – 1992. – № 4. – С. 66.

[338] Тынянов Ю. История литературы. Критика. – СПб., 2001. – С. 402.

[339] Кириллов В.Т. Встречи с Есениным // Сергей Есенин в стихах и жизни. Воспоминания современников. – М., 1995. – С. 170.

[340] Цит. по: Галушкин А.Ю., Поливанов К.М. Имажинисты: Лицом к лицу с НКВД // Литературное обозрение. – 1996. – № 5, 6. – С. 58. О В. Шершеневиче см.: Дроздков В. «Мы не готовили рецепт “Как надо писать”, но исследовали (Заметки об одной книге В. Шершеневича) // Новое литературное обозрение. – № 36. – 1999. – С. 172–182; его же: «Достались нам в удел года совсем плохие…» (В.Г. Шершеневич в 1919 и 1922 годах) // Новое литературное обозрение. – № 30. – 1998. – С. 120-134.

группы вышла под претенциозным названием: «ЗНАЕМ. Клятвенная конструкция (Декларация) конструктивистов-поэтов». В ней, в частности, говорилось:

«Конструктивизм как абсолютно творческая (мастерская) школа утверждает универсальность поэтической техники; если современные школы порознь вопят: звук, ритм, образ, заумь и т.д., мы, акцентируя **И,** говорим**: И** – звук, **И** – ритм, **И** – образ, **И** – заумь, **И** – всякий новый возможный прием…»

В своих программных сборниках они именовали себя выразителями «умонастроения нашей переходной эпохи», сторонниками «техницизма», игнорирующими национальную природу искусства, а свой метод определяли как «итог мирового масштаба». Главным теоретиком литературного центра конструктивистов, созданного в конце 1924 г., стал К. Зелинский. Он полагал: «Конструктивизм – это математика, разлитая во все сосуды культуры», а И. Сельвинский давал даже чисто алгебраическое определение конструктивизма. Выдвинутый конструктивистами лозунг «Смерть искусству!» (А. Ган) предвосхищает почти аналогичный тезис современного постструктурализма.

Индивидуальную систему звуков для записи своих фонетических опытов разработал А.Н.Чичерин. В труде «Кан-Фун» (1926) он стремился выявить функции ритмической единицы обозначением краткости и долгот, тембров, темпов, тонаций, интонаций, пауз, вводил показатели разнохарактерных призвуков, изобретал новые знаки для новых звучаний[341].

В 1930 г. «Конструктивизм» как группа, не отвечающая духу времени, самораспустилась[342].

В начале февраля 1921 г. несколько молодых писателей при Петербургском Доме искусств (его быт отражен в романе Ольги Форш «Сумасшедший корабль») образовали группу **«Серапионовы братья»** (по названию кружка друзей в одноименном романе Э. Гофмана). В нее вошли Вс. Иванов, К. Федин, Н. Тихонов, М. Зощенко, В. Каверин, Н. Никитин, М. Слонимский. Это были совершенно разные творческие индивидуальности, и, как не без сарказма заметил Ю. Тынянов, «Серапионовы братья» могут быть названы разве только «Серапионовыми кузенами»[343]. Тем не менее атмосфера была дружественной.

«В комнате Слонимского каждую субботу собирались мы в полном составе и сидели до глубокой ночи, слушая чтение какого-нибудь нового рассказа или стихов и потом споря о достоинствах или пороках прочитанного, – вспоминал К. Федин. – Мы были разные. Наша работа была непрерывной борьбой в условиях дружбы» («Горький среди нас»).

---

[341] Бирюков С. Авангард. Сумма технологий // Вопросы литературы. – 1996 . – № 5. – С. 27.

[342] Наиболее полную характеристику группы см.: Сидорина Е. Русский конструктивизм: истоки, идеи, практика. – М., 1995.

[343] Тынянов Ю. История литературы. Критика. – СПб., 2001. – С. 435.

В манифесте «Почему мы Серапионовы братья?», написанном 19-летним студентом, рано умершим Л. Лунцем, подчеркивался отказ от «тенденциозности». Заранее предвидя неизбежный вопрос: «С кем же вы?» Лунц отвечал: «Мы с пустынником Серапионом»[344]. Там же он утверждал, что искусство «без цели и без смысла существует потому, что не может не существовать», хотя с ним соглашались далеко не все. «Серапионы», по крайней мере в теоретических поисках, «между Сциллой реализма и Харибдой символизма шли курсом, проложенным акмеизмом»[345].

Группа уделяла большое внимание многообразию творческих подходов к теме, занимательности сюжетостроения («Города и годы» К. Федина), фабульному динамизму (произведения В. Каверина и Л. Лунца), мастерству орнаментальной и бытовой прозы (Вс. Иванов, Н. Никитин, М. Зощенко). Ныне стали известны новые подробности из жизни группы, протекавшей под влиянием Е. Замятина. «Дядька» молодых писателей выступал против «реалистически-бытового двуперстия», за модернистскую интерпретацию реальности и поддерживал связь с «серапионами» до конца 1920-х гг., хотя их отношения не были безоблачными[346].

Художественный опыт «серапионов» высоко ценил и поддерживал М. Горький[347]. Об этом свидетельствует и его переписка с К. Фединым, и книга последнего «Горький среди нас». В письме к М. Слонимскому Горький писал в августе 1922 г.:

«Она (группа – Л.Е.) для меня самое значительное и самое радостное в современной России. На мой взгляд – и я уверен, что не преувеличиваю, – вы начинаете какую-то новую полосу в развитии литературы русской».

Это была констатация успеха: в декабре 1921 г. «Серапионы» в числе 97 литераторов приняли участие в конкурсе на лучший рассказ и получили 5 из 6 премий. И хотя первый выпуск альманаха «Серапионовы братья» остался единственным, члены группы печатались и в России, и за рубежом, завоевывая все большее признание читателей, несмотря на окрики «Правды» (досталось и Горькому, их хвалившему). В дальнейшем даже память об объединении талантливых писателей была осквернена докладом А. Жданова о журналах «Звезда» и «Ленинград» (1946), где поводом для травли М. Зощенко стала его причастность к этой литературной группе. В наши дни теория и практика «Серапионовых братьев» стала предметом специальных исследований[348].

---

[344] Литературное движение советской эпохи. Материалы и документы. Хрестоматия. – М., 1986. – С. 57–58.
[345] Генис А. Серапионы: Опыт модернизации русской прозы // Звезда. – 1996. – № 12. – С. 204.
[346] Перхин В.В. Е.И. Замятин и «Серапионовы братья» в 1929 году (по неопубликованным дарственным надписям) // Филологические науки. – 2001. – № 3. – С. 13–20.
[347] Горький М. Группа «Серапионовы братья» // Литературное наследство. – Т. 70. – М., 1963. – С. 561–563.
[348] Из выступлений на конференции, посвященной «Серапионовым братьям» // Русская литература. – 1997. – № 4. – С. 81–148; «Серапионовы братья» в собраниях Пушкинского Дома. Материалы. Исследования. Публикации. – СПб., 1998.

В конце 1923 г. вокруг редактируемого А.К. Воронским журнала «Красная новь» образовалась группа «**Перевал**» (название было дано по статье А. Воронского «На перевале (дела литературные)». Первоначально в группу входили А. Веселый, Н. Зарудин, М. Светлов, М. Голодный, а позднее И. Катаев, Э. Багрицкий, М. Пришвин, А. Малышкин. В отличие от многих других групп, перевальцы подчеркивали свои связи с лучшими традициями русской и мировой литературы, отстаивали принципы реализма и познавательную роль искусства, не признавали дидактику и иллюстративность.

Подчеркивая свою органическую принадлежность к революции, перевальцы тем не менее были против «только внешнего ее авторитета», отвергали оценку литературных явлений с позиций классовых и утверждали духовную свободу художника. Их интересовала не социальная принадлежность писателя, будь он «попутчик» или пролетарий, а только богатство его творческой индивидуальности, художественная форма и стиль. Они выступали против «всяких попыток схематизации человека, против всякого упрощенчества, мертвящей стандартизации»[349]. В статьях и книгах ведущих критиков группы А. Воронского, Д. Горбова (постоянного оппонента ЛЕФа и РАПП), А. Лежнева талантливо анализировались многие произведения М. Горького, А. Фадеева, Д. Фурманова, С. Есенина, А. Белого, С. Клычкова, Б. Пильняка.

Идейным и творческим руководителем группы был А.К. Воронский (1884–1943), «универсальный» человек, чей талант «равно проявлялся в литературно-критическом творчестве, в организации журнального дела и в книгоиздании». В заявлении, адресованном ЦК ВКП(б) от 12 марта 1930 г., Воронский так характеризовал свое «содружество»: «Писатели «Перевала» ближе к революции, органичнее воспринимают ее. Они не обросли ни договорами «на полное собрание сочинений», ни дачами, ни домами, ни мебелью, ни «славой». За последние годы они много учились и научились. Их успехи в художественном мастерстве очень значительны. Работа их в поисках нового жанра, стиля, динамического образа заслуживает серьезнейшего внимания»[350].

Но, несмотря на это в «Коммунистической академии» в 1930 г. состоялся форменный суд над «Перевалом», а после второго ареста А.К. Воронского (погиб в ГУЛАГе) в 1937 г. были репрессированы многие «перевальцы».

---

[349] Литературное движение советской эпохи. Материалы и документы. Хрестоматия. – М., 1986. – С. 114. См. также: Белая Г. Дон Кихоты 20-х гг. «Перевал» и судьбы его идей. – М., 1989.

[350] Дикушина Н.И. «Может быть, позже многое станет более очевидным и ясным» (Из документов партийного дела А.К. Воронского) // Вопросы литературы. – 1995. – № 3. – С. 270–286.

Пролетарская литература и ВОКП

Ведущее место в литературном процессе послеоктябрьских лет заняла, как говорили тогда, пролетарская литература. В 1918–1920 гг. издавались поддерживаемые правительством журналы «Пламя» (Петроград) и «Творчество» (Москва), их содержание составляет предмет специальных литературоведческих исследований[351].

Наиболее активную деятельность в первые годы революции развивали поэты и прозаики **Пролеткульта**. Оформившись 19 октября 1917 г. (то есть за неделю до Октябрьской революции), он ставил своей целью развитие творческой самодеятельности пролетариата, создание новой пролетарской культуры. После Октябрьской революции Пролеткульт стал самой массовой и наиболее отвечающей революционным задачам организацией. Он объединял большую армию профессиональных и полупрофессиональных писателей, вышедших главным образом из рабочей среды. Наиболее известны М. Герасимов, А. Гастев, В. Кириллов, В. Александровский, критики В. Плетнев, Вал. Полянский. Почти во всех крупных городах страны существовали отделения Пролеткульта и свои печатные органы: журналы «Пролетарская культура» (Москва), «Грядущее» (Петербург).

Концепция пролетарской культуры с ее утверждением классового, пролетарского начала в идеологии, эстетике, этике оказалась чрезвычайно распространенной в идейно-художественной жизни первых после революции лет. Теоретики Пролеткульта трактовали художественное творчество как «организацию» коллективного опыта людей в виде «живых образов»[352]. В их выступлениях преобладали догматические идеи об ущербности всего личного, о превосходстве практической деятельности над духовной. Это была механистическая, абстрактная теория пролетарской культуры, в которой индивидуальность, личность – «я» – подменялась безликим, коллективным «мы»[353]. Противопоставляя коллектив личности, всячески умаляя последнюю, А. Гастев предлагал квалифицировать «отдельную пролетарскую единицу» литерами или цифрами. «В дальнейшем эта тенденция, – писал он, – незаметно создает невозможность индивидуального мышления, претворяясь в объективную психологию целого класса с системами психологических включений, выключений, замыканий». Общеизвестно, что именно эти странные «прожекты» дали материал Е. Замятину: в антиутопии «Мы» нет имен, а лишь номера.

Пролеткультовцы считали необходимым отказаться от культурного наследства, резко противопоставляли пролетарскую культуру всей предшествующей («буржуазный язык», «буржуазная литература», по их мнению, должны исчезнуть). Эстетическими принципами,

---

[351] Рогачевский А., Фигурнова О. Журнал «Творчество» (Москва, 1918–1922): Аннотированный указатель. – Таллинн, 1997.

[352] Литературное движение советской эпохи. Материалы и документы. Хрестоматия. – М., 1986. – С. 26.

[353] Дикушина Н.И. Общечеловеческое и классовое. Уроки Пролеткульта // Общечеловеческое и вечное в литературе XX века. – Грозный, 1989. – С. 119.

соответствующими психологии рабочего класса, были объявлены «коллективно-трудовая» точка зрения на мир, идея «одухотворенного единства» с машиной («машинизм»). Привлекая и воспитывая писателей из рабочей среды, пролеткультовцы изолировали их от всех других слоев общества, в том числе от крестьянства и интеллигенции. Так, теоретик Пролеткульта Федор Калинин полагал, что только писатель-рабочий может услышать «шорохи души» пролетариата.

Деятельность Пролеткульта была подвергнута резкой критике В.И. Лениным в письме ЦК РКП(б) «О пролеткультах», и в начале 1920-х гг. эта организация была ликвидирована в административном порядке. Причину ликвидации Пролеткульта А.В. Луначарский объяснял тем, что Ленин «не хотел создания рядом с партией конкурирующей рабочей организации»[354]. Сказалось, очевидно, и резко негативное (еще с 1908 г.) отношение Ленина к марксистской философии идеолога и теоретика Пролеткульта А.А. Богданова (1873–1928), который в свою очередь полагал, что русский марксизм очень опасен, может служить идейной основой для авантюр и жестоких поражений и отчасти уже сыграл эту роль в форме ленинизма. В настоящее время возрождается интерес не только к дореволюционным утопическим романам Богданова «Красная звезда», «Инженер Менни», но и к философским взглядам («эмпириокритицизму»), к созданному в 1913–1917 гг. двухтомному труду «Всеобщая организационная наука», предвосхитившему идеи кибернетики.

Что же касается деятельности А.А. Богданова в рамках Пролеткульта, то она в современной критике вызывает двойственное отношение. Н. Дикушина видит трагическое противоречие между яркой сильной личностью Богданова, одного из образованнейших людей русской социал-демократии, и рожденной им механистической, абстрактной теорией пролетарской культуры, подменяющей индивидуальность «безликим коллективным «мы»[355]. Для нее именно Богданов и даже его дореволюционные романы – главный объект критики Замятина. Вл. Воронов, напротив, исходит из слов В. Плетнева: «Между точкой зрения Пролеткульта и Богданова лежит ряд серьезнейших разногласий», – призывает различать Богданова и богдановщину: недооценка личности и преувеличение коллективного начала в новой культуре у Богданова «не имеют ничего общего с вульгарными взглядами многих пролеткультовских руководителей»[356]. Очевидно, наследие Богданова еще ждет своего объективного исследования.

В 1920 г. группа поэтов – В. Александровский, Г. Санников, М. Герасимов, В. Казин, С. Обрадович, С. Родов и др. – вышла из Пролеткульта, образовав свою группу «**Кузница**» Всероссийского Союза

[354] Аникин А.А. О том, что происходило в ЦК РКП(б) 9 мая 1924 г. // В поисках истины. Литературный сборник в честь 80-летия профессора С.И. Шешукова. – М., 1993. – С. 85.
[355] Дикушина Н.И. Общечеловеческое и классовое. Уроки Пролеткульта // Общечеловеческое и вечное в литературе XX века. – Грозный, 1989. – С. 119–120.
[356] Воронов В.И. Русская литература XX века (20-е годы). Методическая разработка. – М., 1994. – С. 8–9.

пролетарских писателей (до 1922 г. издавался и журнал «Кузница»)[357]. Этот Союз был учрежден на I Всероссийском съезде пролетарских писателей в Москве в октябре 1920 г. и «Кузница» стала его ядром.

Начиная со второй половины 1921 г. Союз получил название Всероссийская ассоциация пролетарских писателей (ВАПП). Многие из ее членов – Ф. Гладков, А. Серафимович и др. – поддерживали связь с М. Горьким или ориентировались на него (Ю. Либединский, Д. Фурманов). С «Кузницей» – и группой, и журналом – связана деятельность поэтов В. Кириллова, А. Гастева, И. Филиппченко. Сохраняя верность общим теоретическим установкам Пролеткульта, что отражено в «Декларации пролетарских писателей «Кузницы»[358], «Кузница» гораздо больше внимания уделяла поэтике; с нею связан определенный этап советской романтической поэзии, подкупающей искренностью и силой чувств: «Ее высокий утопизм рожден верой в безграничные возможности свободного человеческого братского человечества»[359]. С наступлением НЭПа некоторые поэты испытали творческий кризис и на первый план (в 1925–1926 гг.) вышли прозаики-реалисты этой группы, авторы известных произведений – Ф.В. Гладков («Цемент»), Н. Ляшко («Доменная печь»), А. Новиков-Прибой («Цусима»).

В 1931 г. «Кузница» «растворилась» в Российской ассоциации пролетарских писателей.

ВАПП и РАПП. В 1922 г. образовались группы «Молодая гвардия», «Октябрь», «Рабочая весна», «Вагранка», которые с марта 1923 г. организационно стали входить в Московскую АПП. Лидировала в этом объединении группа «Октябрь» с журналом «На посту», выдвигавшим задачу строительства «своей классовой культуры, а следовательно, и художественной литературы». С названными группами было связано немало известных советских писателей. В «Молодую гвардию» входили комсомольские поэты А. Жаров, М. Светлов, А. Безыменский, М. Голодный, прозаики – М. Колосов и начинающий М. Шолохов. При группе работала студия прозаиков, которой руководил О. Брик, уделявший, как и ОПОЯЗ, внимание литературной технике: сюжету, приемам письма. С «Октябрем» были связаны Д. Фурманов, Ю. Либединский, вначале работавший в редакции альманаха «Молодогвардейцы». О мироощущении писателей, называвших себя пролетарскими (хотя они были выходцами из интеллигенции), можно сказать словами А. Фадеева: «Нас соединяло ощущение нового мира как своего и любовь к нему». С этими писателями в революцию пришло новое содержание, поданное с революционных позиций.

---

[357] См.: Воронский А. Прозаики и поэты «Кузницы» (Общая характеристика) // Воронский А. Искусство видеть мир. Портреты. Статьи. – М., 1987. – С. 416–460. Из последующих исследований см.: Полякова Л.В. К вопросу о взаимосвязях «Кузницы» и Пролеткульта (1920–1922 гг.) // Традиции и новаторство русской литературы XX в. – М., 1973. – С. 110–124.

[358] Литературное движение советской эпохи. Материалы и документы. Хрестоматия. – М., 1986. – С. 50–54.

[359] Семенова С. Преодоление трагедии. – М., 1989.

Для революционной беллетристики типична повесть Ю. Либединского «Неделя».

Журнал «На посту» занял резко нигилистическую позицию как по отношению к классическому наследию, так и к современным непролетарским писателям – «попутчикам» – по отношению к которым «напостовцы» нагнетали атмосферу межгрупповой борьбы. (Полемику с такой позицией «напостовцев» вел А. Воронский). Отстаивание пролетарской литературы велось с вульгарно-социологических позиций. Остроту ситуации тех лет обнажает письмо в ЦК РКП(б), подписанное 36 писателями, среди которых были В. Катаев, Б. Пильняк, С. Клычков, С. Есенин, О. Мандельштам, И. Бабель, М. Волошин, В. Инбер, М. Пришвин, М. Зощенко, Н. Тихонов, А. Толстой, В. Каверин, Вс. Иванов, М. Шагинян и другие. В письме отмечалось: «Мы протестуем против огульных нападок на нас. Тон таких журналов, как «На посту», и их критика, выдаваемые притом ими за мнение РКП в целом, подходят к нашей литературной работе заведомо предвзято и неверно. Мы считаем нужным заявить, что такое отношение к литературе не достойно ни литературы, ни революции и деморализует писательские и читательские массы»[360].

Нужно отметить, что в 1920-е гг. партийное руководство еще достаточно либерально относилось к наличию в литературе различных организаций, направлений и тенденций. На уже упоминавшемся совещании в ЦК РКП(б) 9 мая 1924 г. Н.И. Бухарин говорил: «Мы должны во что бы то ни стало лелеять ростки пролетарской литературы, но мы не должны шельмовать крестьянского писателя, мы не должны шельмовать писателя для советской интеллигенции... Группировки здесь могут быть многоразличны, и чем больше их будет, тем лучше. Они могут отличаться в своих оттенках. Партия должна намечать общую линию, но нам нужна все-таки известная свобода движения внутри этих организаций»[361]. Следствием данного совещания стало то, что в 1925 г. появилась резолюция ЦК РКП(б) «О политике партии в области художественной литературы», и журнал «На посту» был закрыт. В резолюции выдвигался тезис о «свободном соревновании различных группировок и течений». Но свобода тут же ограничивалась: соревнование должно было проходить на основе пролетарской идеологии. Этим объясняется трагическая судьба крестьянских поэтов.

В рамках Всесоюзной ассоциации пролетарских писателей (ВАПП) самой мощной литературной организацией была Российская ассоциация пролетарских писателей (РАПП), официально оформившаяся в январе 1925 г. В ассоциацию входили многие крупные писатели: А. Фадеев, А. Серафимович, Ю. Либединский и др. Ее печатным органом стал новый (с апреля 1926 г.) журнал «На литературном посту», он сменил осужденный в

[360] Цит. по: О политике партии в художественной литературе // Вопросы литературы. – 1990. – № 3. – С. 156.
[361] Там же. – С. 174–175.

подтексте резолюции ЦК журнал «На посту». Бывшие «напостовцы» оказались в «левом меньшинстве», что стало поводом жестокой борьбы внутри ВАПП, а РАПП выдвинула новую, как казалось тогда, идейную и творческую платформу пролетарского литературного движения. Активную роль в жизни РАПП играли А. Фадеев, Ю. Либединский, В. Ставский и критики Л. Авербах, И. Гроссман-Рощин, А. Селивановский, В. Ермилов, Г. Лелевич. Первый Всесоюзный съезд пролетарских писателей (1928) реорганизовал ВАПП. Пролетарские ассоциации всех национальных республик были объединены в ВОАПП, и во главе этого Всесоюзного объединения стала РАПП, призванная «объединить все творческие силы рабочего класса и повести за собою всю литературу». Но РАПП эту надежду не оправдала и задачи не выполнила, а зачастую действовала вразрез обозначенным в критике задачам, насаждая дух групповщины.

В отличие от Пролеткульта и «Октября» рапповцы призывали к учебе у классиков, особенно у Л. Толстого, в этом проявилась ориентация группы именно на реалистическую традицию. Но в остальном рапповцы не зря аттестовали себя как «неистовых ревнителей пролетарской чистоты» (Ю. Либединский). Это подтверждают известные выступления Ю. Либединского «Художественная платформа РАПП» (1928), А.Фадеева «Долой Шиллера!» (1929). Центральный орган РАПП «На литературном посту» в развязном тоне писал о Горьком, Маяковском, Есенине (что вызвало резкие возражения А.Фадеева); требовал установления гегемонии пролетарских писателей административным путем, посредством передачи им органов печати, вытеснения «попутчиков» из журналов и сборников. И это при том что пролетарская литература в то время была еще слаба, а среди так называемых «попутчиков» были крупные мастера художественного слова. К концу 1920-х гг. фактически исчезли все непролетарские писательские группы, а попытки реанимировать Всероссийский союз писателей, объединяющий «попутчиков», или создать Федерацию – Федеральное объединение советских писателей (ФОСП), куда наряду с ВАПП и «Кузницей» вошли ВСП, ВОКП, «Перевал», ЛЕФ, конструктивисты, эффекта не дали.

РАПП унаследовала и даже усилила вульгарно-социологические нигилистические тенденции Пролеткульта. Она заявила о себе не только как о пролетарской писательской организации, но и как о представителе партии в литературе и выступления против своей платформы рассматривала как выступление против партии[362]. Претензии рапповцев на лидерство были велики. Они не хотели видеть того, что и вне РАПП развивалась литература. Налитпостовцы проводили шумные дискуссии, выдвигая программы-лозунги: «Союзник или враг», «За живого человека», «За одемьянивание поэзии» и др.; столь же схоластично обсуждались вопросы творческого метода пролетарской литературы – «диалектического материализма» (то есть

[362] Дикушина Н.И. «Может быть, позже многое станет более очевидным и ясным» (Из документов партийного дела А.К. Воронского) // Вопросы литературы. – 1995. – № 3. – С. 270.

того, что получило потом название «социалистический реализм»). Теоретики и критики РАППа объявляли М. Горького «индивидуалистическим певцом городских низов», Маяковского называли «буржуазным индивидуалистом». Писатели-«попутчики» Л. Леонов, К. Федин, С. Есенин, А. Толстой и др. третировались как буржуазные, а все крестьянские писатели – как мелкобуржуазные. Рапповцы считали, что только рабочие писатели могут выразить пролетарскую идеологию, но никак не мещанин Горький, дворянин Маяковский, крестьянин Есенин. В 1929 г. РАПП развязала критическую кампанию против Е. Замятина, Б. Пильняка, М. Булгакова, А. Платонова, П. Катаева, А. Веселого и др. Пагубность политики РАПП показана в книге С. Шешукова «Неистовые ревнители» (М., 1984).

На протяжении многих лет РАПП считалась «проводником партийной линии в литературе, причем сама партия поставила эту организацию в исключительное, командное положение. С самого начала своего существования РАПП имела одно принципиальное отличие от своего предшественника – Пролеткульта. Пролеткультовцы боролись за автономию от государства, за полную самостоятельность и независимость от каких бы то ни было властных структур, находились в явной оппозиции к советскому правительству и Наркомпроссу, за что и были разгромлены. Рапповцы учли их печальный опыт и громогласно провозгласили главным принципом своей деятельности строгое следование партийной линии, борьбу за партийность литературы, за внедрение партийной идеологии в массы»[363]. И тем не менее РАПП, как было сказано выше, стала беспокоить партийное руководство, предпочитавшее держать бразды правления литературой в своих руках[364], и Постановлением ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 г. «О перестройке литературно-художественных организаций» Российская ассоциация пролетарских писателей была ликвидирована. Натерпевшиеся от произвола РАПП, как тогда говорилось «от рапповской дубинки», писатели-попутчики встретили постановление ЦК восторженно, не представляя себе всех его последствий.

Современная критика оценивает данное постановление ЦК однозначно отрицательно, трактуя его как стремление режима административно задушить всякое инакомыслие, как акт насильственный. М. Голубков видит отличительную черту нового периода литературы во «все более и более нарастающем идеологическом и политическом прессинге», направляемом сверху и исходящем непосредственно от партийно-государственного аппарата[365]. Попытки «приручить» писателей неоднократно предпринимались на протяжении всех 1920-х гг., об этом говорили и

---

[363] Примочкина Н.Н. «Ликвидировать – слово жестокое» (Горький против постановления ЦК) // Известия Академии наук. СЛЯ. – 1995. – № 2. См. также: Примочкина Н. Писатель и власть: М. Горький в литературном движении 20-х гг. – М., 1996. – С. 5.

[364] Аймермахер К. Политика и культура при Ленине и Сталине. 1917–1932 / Пер. с нем. – М., 1998.

[365] Голубков М.М. Утраченные альтернативы: Формирование монистической концепции советской литературы: 20–30-е годы . – М., 1992.

Троцкий, и поддержавший его Сталин (см. его Записку в Политбюро ЦК РКПБ от 3 июля 1922 г.[366]), предлагалось ассигновать определенную сумму денег для «завоевания близких к нам молодых поэтов» путем материальной и моральной их поддержки. Но в *полную* материальную и идеологическую зависимость от партийного руководства советские писатели попали в результате образования единого Союза советских писателей, полностью подотчетного партийному руководству. Партийный диктат распространялся не только на писателей, но и на читателей[367].

Еще в 1918 г. С. Клычков, С. Есенин и П. Орешин, назвав себя инициативной группой крестьянских поэтов и писателей, подали в московский Пролеткульт заявление о необходимости образования крестьянской секции. Всероссийский Союз крестьянских писателей был создан в мае 1921 г. на базе довольно многочисленных кружков писателей-самоучек, зародившихся еще в конце XIX века и связанных с именем И. Сурикова. В уставе Союза ставилась задача всестороннего художественного отражения всех «бытовых, социальных, экономических особенностей» жизни крестьянской массы[368]. С 1925 г. он был переименован во **Всероссийское объединение крестьянских писателей (ВОКП).** Издавался журнал «Жернова». Но в духе резолюции ЦК РКП(б) от 1925 г. платформа ВОКП стала строиться на эклектическом соединении «пролетарской» идеологии и «крестьянских образов». На I Всероссийском съезде крестьянских писателей в 1929 г., где выступали Луначарский и Горький, говорилось о необходимости «особого» крестьянского писателя, идеологические устремления которого были бы *пролетарскими* (?! – Л.Е.). Наконец, в 1931 г. ВОКП было переименовано в организацию «пролетарско-колхозных писателей», что соответствовало проводимой в стране политике «раскрестьянивания». А тем временем началось уничтожение писателей, действительно выражавших мировосприятие русского крестьянства. Первым принял на себя удар репрессий Николай Клюев, сосланный на Север в начале 1930 гг.[369]. Сергей Клычков, подвергнувшийся резкой и несправедливой критике за якобы рецидивы кулацкой идеологии в романах «Сахарный немец» (1925), «Чертухинский балакирь» (1926)[370], на рубеже 1920–1930-х гг. выражал в стихах глубоко пессимистические настроения: *«Моя душа дошла до исступленья У жизни в яростном плену»*. Или: *«Кому я нужен с искаженной бровью, И кто поймет, как я подчас скорблю»* (из сборника «В

---

[366] Вопросы литературы. – 1998. – № 5. – С. 381.

[367] Добренко Е. Формовка советского читателя: Социальные и эстетические предпосылки рецепции советской литературы. – СПб., 1997.

[368] Литературное движение советской эпохи. Материалы и документы. Хрестоматия. – М., 1986. – С. 89. См. также: Головченко Л. Становление платформы Всероссийского общества крестьянских писателей (1921–1928 гг.) // Традиции и новаторство русской литературы XX в. – М., 1973. – С. 125–136.

[369] Азадовский К. Жизнь Николая Клюева. – СПб., 2002.

[370] Современную трактовку романов см.: Пономарева Т.А. Философские романы С. Клычкова // Русская литература XX века: Итоги и перспективы изучения / Посвящается 60-летию профессора В.В. Агеносова – М., 2002. – С. 143–153.

гостях у журавлей», 1930). Позже – в 1937 г. – репрессии коснулись и его. Погибли не только живые: был наложен запрет на наследие Есенина. Трагизм судьбы крестьянских писателей можно видеть даже в том, что на сегодняшний день это менее всего изученное литературное объединение, хотя творчество Н. Клюева, С. Клычкова в историю русской литературы возвращено[371].

Поставангард. Идеологический и политический прессинг партийно-государственного аппарата сказался и на трагической судьбе последней по времени создания литературной группы **Обэриу**, которая на десятилетия была просто-напросто вычеркнута из истории литературы. В нее входили Д. Хармс, А. Введенский, Н. Заболоцкий, Н. Олейников и др. Название Обэриу, возникшее в конце 1927 г., расшифровывается как Объединение Реального искусства, а на вопрос: «А почему «У»?», следовал шутливый ответ: «А потому, что оканчивается на «У». Даже в этой шутке проявилось отталкивание обэриутов от официального языка. Как и футуристы 1910-х гг., обэриуты эпатировали публику необычной одеждой и поведением, лозунгами «Поэзия – это не манная каша!», «Мы обэриуты, а не писатели-сезонники!» и надписями на углу пальто красными буквами: «2х2=5!».

В начале 1928 г. была написана Декларация обэриутов, состоявшая из четырех глав: 1. Общественное лицо Обэриу, 2. Поэзия обэриутов, 3. На путях к Новому кино, 4. Театр Обэриу. Первые две были написаны Н. Заболоцким (хотя вскоре он отошел от группы). Для творческой практики, прежде всего для поэзии обэриутов, характерны алогизм, гротеск, «столкновение смыслов», понимаемые не только как художественные приемы, но и как выражение конфликтности мироуклада, как путь «расширения» реальности, неподвластной законам разума. Ломались причинно-следственные связи повествования, создавались «параллельные миры», стирались границы между живой и неживой природой, разрушались жанровые рамки. «Столкновение» словесных смыслов как бы заново рождает предмет, формируя «другую реальность»[372]. Знак и означаемое, текст и метатекст, язык и метаязык также утрачивали свои границы. В драматургии Обэриу («Елизавета Бам» Д. Хармса, «Елка у Ивановых» А. Введенского) справедливо видят предвосхищение «театра абсурда». Оригинальны и прозаические произведения примкнувшего к группе бывшего советского акмеиста – К. Вагинова «Козлиная песнь», «Труды и дни Свистонова», «Бомбочада», а также близкого к Вагинову Л. Добычина.

Судьба всех обэриутов трагична: А. Введенский и Д. Хармс, признанные лидеры группы, – в 1929 г. были арестованы и сосланы в Курск; в 1941 г. – повторный арест и гибель в Гулаге. Н. Олейникова расстреляли в 1938 г., Н. Заболоцкий (1903 – 1958) провел в Гулаге несколько лет. Рано

---

[371] Солнцева Н.М. Китежский павлин. – М., 1992; см. также ее раздел о новокрестьянских поэтах в: Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х гг.). в 2 кн. Кн. 2 / Отв. ред. В.А. Келдыш. – М., 2001.

[372] Токарев Д.В. Даниил Хармс: Философия и творчество // Русская литература. – 1995. – № 4. – С. 76.

оборвалась жизнь близких к обэриутам и оставшихся на свободе: довели до самоубийства А. Добычина, от туберкулеза умерли К. Вагинов и Ю. Владимиров. Б. Левин погиб на фронте.

Надо отметить книгу швейцарского исследователя, установившего связь поэтов этой группы с авангардом 1910-х – начала 1920-х гг.: Жаккар Ж.-Ф., Даниил Хармс и конец русского авангарда (СПб., 1995). В русском литературоведении капитальных обобщающих работ по Обэриу до сих пор нет, хотя и появились книги, статьи и научные сборники[373], в том числе показывающие и то, что Обэриу выступило как связующее звено между авангардом и современным постмодернизмом[374].

Таким образом, литературные группы, возникшие в крупных культурных центрах – в Москве и Петрограде, организационно оформляли различные тенденции художественного развития. «Перевалу» была свойственна **реалистическая** ориентация, «Кузнице» и комсомольским поэтам – своеобразный **неоромантизм**. Пролетарский реализм РАПП, при всех полемических выпадах против Горького, продолжал линию горьковской «Матери» (не случайно в советский период была популярна тема исследования «Традиции Л. Толстого и М. Горького в «Разгроме» А. Фадеева»). ЛЕФ, имажинизм в его крайнем выражении, конструктивизм, обэриу представляли литературный **авангард**. «Серапионовы братья» демонстрировали плюрализм художественных тенденций. Но, разумеется, эти ведущие художественные тенденции были значительно шире отдельных группировок, они прослеживаются и в творчестве многих писателей, которые вообще ни в какие группировки не входили.

Краткую характеристику литературных групп Сибири и Дальнего Востока можно найти в опубликованном недавно докладе В. Зазубрина, который особо выделял омских имажинистов, дальневосточных футуристов и группу писателей при журнале «Сибирские огни»[375]. Свои литературные объединения были в национальных республиках, входивших ранее в состав СССР. Особенно много (более 10) было их на Украине, начиная от «Плуга» (1922–1932) и кончая «Политфронтом» (1930–1931)[376]. Примечательны грузинские группы символистов («Голубые роги») и футуристов («Левизна»). Во всех республиках и крупных городах России функционировали ассоциации пролетарских писателей.

---

[373] Поэты группы «Обэриу». – СПб., 1994; Хармсиздат представляет: Исследования. Эссе. Воспоминания. Каталог выставки. Библиография. – СПб., 1995; Васильев И.Е. Обэриуты: теоретическая платформа и творческая практика. – Свердловск, 1991; Кобринский А. Поэтика «Обэриу» в контексте русского литературного авангарда. Ч. 1,2. – М., 1999; 2000.

[374] Бирюков С. Авангард. Сумма технологий // Вопросы литературы. – 1996. – № 5. – С. 30–35; Русский постмодернизм: предварительные итоги: Сб. статей. – Ставрополь, 1998; Васильев И.Е. Постмодерн в авангарде // Дергачевские чтения-2000. – Екатеринбург, 2001. – С. 48–49.

[375] Зазубрин В. Литературная пушнина. Писатели и Октябрь в Сибири // Сибирские огни. – 1990. – № 9. – С. 168–176.

[376] Перечень групп см.: Литературный энциклопедический словарь. – М., 1987. – С. 455.

Литературные объединения и журналы русского зарубежья

«Исход» большой части русских писателей за рубеж также способствовал возникновению различного рода объединений, тем более что по этому параметру в 1920-е гг. между двумя ветвями литературы шло своего рода соревнование. В Париже в 1920 г. выходил журнал «Грядущая Россия» (1920) при участии М. Алданова, А. Толстого. Долгой была жизнь «Современных записок» (1920–1940), где печаталось старшее поколение эмигрантов. Мережковский и Гиппиус в Париже создали литературно-философское общество «Зеленая лампа» (1926), его президентом стал Г. Иванов. Закату общества способствовало появление нового журнала «Числа» (1930–1934). «Под тяжестью «Чисел» медленно и явно гаснет «Лампа», – сетовала З. Гиппиус. Молодые писатели печатались в журнале «Новый корабль» (1927–1928), а решающую роль в объединении эмигрантской молодежи сыграл все-таки журнал «Числа».

Русские литературные центры сложились и в других крупных городах Европы. В Берлине в начале 1920-х гг. функционировали Дом искусств, Клуб писателей, учрежденный высланными из России Н. Бердяевым, С. Франком, Ф. Степуном и М. Осоргиным. Горький издавал в Берлине журнал «Беседа» (1923–1925), где печатались А. Белый, В. Ходасевич, Н. Берберова и др. Там же выходил и литературный альманах «Грани» (1922–1923). Здесь выходили лучшие эмигрантские газеты «Руль» (где постоянно печатался В. Набоков под псевдонимом «В. Сирин»), «Дни». «Русский Берлин» – тема многочисленных исследований и изысканий зарубежных славистов[377]. В Белграде в среде югославской эмиграции была наиболее популярной и влиятельной русская ежедневная газета «Новое время»[378]. В Праге, например, издавались журналы «Своими путями» (1924–1926), «Воля России» (1922–1932), впоследствии преобразованная в журнал, там печатались А. Аверченко, И. Бунин, З. Гиппиус, Е. Замятин, Д. Мережковский, М. Цветаева. В Болгарии разнообразную в идейном, жанровом и стилистическом отношении картину представляла собой русская периодика, а также «Славянские встречи», ежегодные дни русской культуры[379]. Интересна «география» издания журнала «Русская мысль» – в Софии (1921–1922), в Праге (1922–1924), в Париже (1927). Общая характеристика журналов дана Глебом Струве[380]. В книге «Русская литература в изгнании» он называет писательские объединения литературными гнездами, подчеркивая их влияние на развитие литературных талантов.

Литературные объединения создавались писателями на Востоке. В критике уже отмечалось, что жизнь русской эмиграции в Харбине и Шанхае сложилась иначе, чем у русских в Европе или в Америке, ибо в Китае русская

[377] Чернова И. «Русский Берлин». Новые материалы // Вопросы литературы. – 1990. – № 8. – С. 247–254.
[378] Азаров Ю.А. Газета «Новое время» в эмиграции // Вестник МГУ. Сер. 9. – 2002. – № 1. – С. 119–133.
[379] Русев Р. Литературные газеты и журналы русской эмиграции в Болгарии (1919–1941) // Вестник МГУ. Сер. 9. – 2000. – № 5. – С. 110–121.
[380] Струве Г.П. Журналы русского зарубежья // Русская литература. – 1991. – № 1.

эмиграция была носителем европейской культуры, и русское население Китая никогда не поглощалось аборигенами. Так, русские в Харбине составили 124 тысячи человек, в городе работали три русских университета, два кафедральных собора, несколько церквей, работали русские издательства, выходили русские газеты и журналы, на улице господствовал русский язык[381]. В Шанхае русские писатели сплотились в объединения «Понедельник» и «Шатер», а также при журналах «Слово», «Новый путь» и др., хотя шанхайские издатели работали в основном на уровне беллетристики. Наиболее значительным был успех харбинского журнала «Рубеж» (1925–1943)[382].

В мае 1928 г. в Белграде (Сербия) начало работу Оргбюро Первого съезда русских эмигрантских писателей и журналистов. На его торжественном открытии 25 сентября 1925 г. с рефератом «О значении и задачах съезда» выступил известный в дореволюционной России писатель Василий Немирович-Данченко (брат советского режиссера). На съезде было заслушано 17 докладов по темам, большей частью касавшимся организационных основ литературной жизни. На съезде присутствовали З. Гиппиус, Д. Мережковский, Б. Зайцев, И. Шмелев, А. Куприн, Е. Чириков, П. Струве, А. Бем и др. (Бунин приехать не смог). О значимости каждого из представленных на съезде местных союзов говорит численность делегатов с правом голоса: от Парижа 39, от Берлина – 10, от Праги – 16, от Белграда – 8, от Варшавы – 5. Съезд принял решение основать Зарубежный союз русских писателей и журналистов.

Съезд стал большим событием в жизни Сербии: ему сопутствовали литературные вечера (один из них посвящался 100-летнему юбилею Л. Толстого), встречи с читателями, приемы на уровне королевского двора. В предпоследний день форума состоялась встреча короля Сербии с 14 русскими писателями, награжденными орденами – З. Гиппиус, Д. Мережковским, А. Куприным, Б. Зайцевым и др. «Если считать, что съезд русских писателей и журналистов был созван для того, чтобы привлечь внимание в мире и в особенности в Советском Союзе к русской зарубежной литературе как к новому общественному явлению, то тогда этот съезд своей цели достиг... Известия о съезде распространялись по всему миру»[383]. Съезд дал писателям русского зарубежья большую моральную поддержку и стимул творчества. Однако в дальнейшей литературной жизни съезд практического значения не имел и остался единственным форумом, объединившим всю литературную эмиграцию. А опустившийся на границы России «железный занавес» оборвал связи между двумя ветвями русской литературы, что значительно усугубило

---

[381] Рехо К. Николай Байков. Судьба и книги: Из литературного наследия «русского» Харбина // Литературное обозрение. – 1993. – № 7, 8. – С. 42.

[382] См.: Русский Харбин. Сборник. – М., 1998; Бузуев О.А. Очерки по истории литературы русского зарубежья Дальнего Востока (1917–1945). – М., 2000.

[383] Джурич О. Русская литературная Сербия. 1920–1941. (Писатели, кружки и издания). – Белград, 1990. См. также: Русский рубеж (Спецвыпуск «Литературной России». – 1991. – № 4). – С. 23.

нелегкое положение литературы советской, изолировало ее от многих писателей Серебряного века, в том числе и модернистов.

Здесь надо заметить, что в 1920-е гг. русская литература развивалась не только с учетом опыта отечественного модернизма 1900–1910-х гг., но и Запада. Горький в 1928 г. писал о К. Гамсуне. А. Воронский также пропагандировал произведения К. Гамсуна, М. Пруста, опровергая «наивные выводы» о том, что у таких писателей «нам-де нечего учиться». Набоков, Ремизов за рубежом, Замятин, Олеша, Пильняк, Пастернак, Шкловский, Ахматова в России размышляли об «Улиссе» Джойса. У Бабеля критика находила гротеск, клоунаду, подобные джойсовскому. Известный кинорежиссер Эйзенштейн, по его собственному признанию, «изучил» Джойса, читал о нем лекции в Институте кинематографии[384]. Но уже в начале 1930-х гг. Вс. Вишневского публично осуждали за его интерес к Джойсу, называли его «формалистическим коммунистом» за призывы изучать Джойса и Дос Пассоса (что не помешало писателю во время зарубежной поездки навестить Джойса и отдать должное его художественным открытиям). Джойс, как и Пруст, стали постоянными мишенями для нападок на писательских собраниях и на Первом съезде писателей – в докладе К. Радека. (Во второй половине 1930-х гг. Джойса перестали переводить.)

Литература

1. Белая Г. Дон Кихоты 20-х гг.. «Перевал» и судьбы его идей. – М., 1989.
2. Васильев И.Е. Русский поэтический авангард XX века. – Екатеринбург, 1996.
3. Заламбани М. Искусство в производстве. Авангард и революция в Советской России 20-х годов / Пер. с итал. Н.Б. Кардановой. – М., 2003.
4. Голубков М.М. Утраченные альтернативы: Формирование монистической концепции советской литературы: 20–30-е годы. – М., 1992.
5. Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда. – СПб., 1995.
6. Кобринский А. Поэтика «Обэриу» в контексте русского литературного авангарда. Ч. 1,2. – М., 1999; 2000.
7. Литературное движение советской эпохи. Материалы и документы. Хрестоматия. – М., 1986.
8. Сидорина Е. Русский конструктивизм: истоки, идеи, практика. – М., 1995.

[384] Литературный мир об «Улиссе»// Иностранная литература. – 1989. – № 11. – С. 239–243.

Глава 7. ЖАНРОВО-СТИЛЕВЫЕ ИСКАНИЯ В ПОЭЗИИ, ПРОЗЕ, ДРАМАТУРГИИ

Уточнение понятий

Новые жанрово-стилевые тенденции русской литературы изучаемого периода определялись модернизмом как новым типом художественного сознания, идеями самодостаточности искусства, творящего свою особую реальность, что оказывало воздействие и на традиционные формы. Проблема жанров проста и сложна одновременно. Проста потому, что каждый, даже не филолог, способен, казалось бы, оперировать наиболее употребительными жанровыми дефинициями и отличить роман от рассказа или от комедии. И очень сложна, поскольку аккумулирует в себе едва ли не большую часть дискуссионных вопросов теории литературы. Взгляды авторов академической «Теории литературы» (1965), Г. Поспелова и его учеников (кафедра теории литературы МГУ), последователей М. Бахтина (а это авторы большинства современных работ по жанрологии), вузовских и школьных методистов, видящих в жанровых дефинициях удобную отправную точку для учебной классификации литературных явлений, по ряду позиций абсолютно не стыкуются. Порой актуальность проблемы жанров даже ставится под сомнение[385].

Жанр как устойчивая формально-содержательная целостность, обладающая своей «памятью» (М. Бахтин), вначале обозначал дефиниции внутри литературных родов – лирики, эпоса, драмы, но затем жанры «оторвались» от своей основы, ими стали оперировать без учета родовой принадлежности, что в конце концов привело к появлению такого понятия, как метажанр (с учетом значения латинской приставки meta – конец, предел). Жанр, выходящий за свои пределы, – это жанр расширенных возможностей, воплощающий новое, ранее этому жанру противопоказанное, содержание, своего рода наджанровое образование. К философскому метажанру относят «Иуду Искариота» Л. Андреева (Р. Спивак); в рамках метажанровых систем рассматривают пасторальный комплекс, легко укладывающийся в эстетику разных художественных направлений (Н. Осипова); метароманом называют романы В. Набокова и т.д. Фактически к метажанру можно отнести и циклизацию. Нередкие колебания писателей XX века в определении жанра собственных произведений объясняются новациями в структуре произведения, проявляющиеся, как показывает ряд работ Л.Ф. Киселевой, в разрыве крепких связей и сцеплений, на которых держались повествование, драматическая интрига.

Подробное рассмотрение этой проблемы оставим для курса теории литературы, а в общей характеристике жанрового многообразия первой трети

---

[385] С такой точкой зрения убедительно спорит И. Кузмичев (Кузмичев И. Введение в общее литературоведение XXI века. Лекции. – Нижний Новгород, 2001), считая, что противоречия жанрологии 1960-х гг. сказываются и на современном понимании теории жанров и поэтому должны быть не отброшены, а преодолены.

века используем условную градацию: поэзия, проза, драматургия. Поэзия (чаще лирическая, чем эпическая) и проза (чаще эпическая, чем лирическая) разграничиваются как разные структурные феномены по наличию или отсутствию стихотворных конструкций. Драма в этом случае понимается как особый литературный род; воссоздание действия «здесь и сейчас», диалектический в основном характер сценической речи позволяют отнести драму не только к литературе, но и к театру. Такая триада (поэзия, проза, драматургия) удобна для классификации литературных явлений с учетом их жанровых признаков, и она уже закрепилась, хотя и не всегда последовательно, в учебных программах и пособиях. Ее популярность в широких читательских кругах стимулируется и принципом каталогизации, принятым в библиотековедении. Но при этом мы должны помнить об условности такого разделения, ибо противопоставление поэзии и прозы, с одной стороны, и лирики, эпоса, драмы как родов литературы со свойственными им жанрами, с другой, проходит по разным логическим основаниям: драмы могут быть написаны и в стихах, и в прозе. Это, казалось бы, вопиющее логическое противоречие, выводящее триаду «поэзия, проза, драматургия» за пределы филологической науки, в наши дни находит оправдание в когнитивистике.

Как известно, литературное направление «главенствует» над жанрами, и жанры изучаемого периода нельзя осмыслить вне четкого представления о модернизме и его основных течениях, их стилевых доминантах. Модернисты, и прежде всего символисты проявляли интерес к содержанию хотя и насыщенному некими смыслами, но семантически неясному и зыбкому, не находящему отчетливо вербализированного воплощения. В отличие от «монолитных» (Р. Анхейм) стилей произведений XIX в. «лексическая сплоченность эстетического высказывания» у них разрушается, налицо деформация синтаксиса и оптического геометризма текста. Художник осваивает «пустое» дотекстовое и посттекстовое пространство, которое теперь втягивается в состав стиля, как, например, в повести «Котик Летаев» Андрея Белого:

«В эту пору впервые мне и открылись закаты…
Закат: –
– все отряхнуто: комнаты, дома, стены, тучи: все – четко; все – гладко; земля – пустая тарелка; она – плоска, холодна и врезана лишь одним своим краем –
– туда! – (…)
Уже ширятся огромные очи ночи; и восстает она, ночь; и – страшное, роковое решение,
– улыбаяся, –
– томной
тайной приходит: –
– и мне кануть с ним: отблистать в
черной Древности: –
– За ним! –
– Все!

– Туда!..»

Каждое литературное направление формирует свою систему жанров, которая становится его структурой. «…Жанр проливает свет на связи между направлениями… Отношение жанра к направлению формируется на оси: стабильное – нестабильное, традиционное – новаторское»[386].

Обновление того или иного универсального жанра особенно хорошо прослеживается в переходные периоды. Модификация, переосмысление старых жанров происходят под воздействием художественной концепции направления, но также и в силу особенностей отдельной яркой творческой личности. Ее опыт вполне мог соперничать с признанными течениями, с их громкими манифестами, журналами, даже издательствами. С появлением новых направлений и течений связаны принципиальные изменения и в жанровой системе. Еще романтизм, как отмечала Л. Гинзбург, принес освобождение от точных жанровых моделей, служивших ключом к прочтению текста. Модернизм эту традицию продолжил. Характерная для него востребованность культурных достижений прошлого – «парад культур» – приводила к размыванию жанровых границ, «к возможности взаимопереплетений или взаимовключений формальных и содержательных элементов различных жанров. О нестабильности и текучести возникающих в этот период жанровых моделей говорят, например, в связи с символистским романом. «Традиционная классификация утрачивается, в понимание жанра, как авторское, так и читательское, привносится элемент произвольности»[387]. Определения жанра формируются по аналогии, подсказанной другими видами искусств: «Симфонии» А. Белого, «триптихи» Маяковского. Как своеобразный триптих воспринимаются эссе Бальмонта «Где мой дом?» (1924), «Москва в Париже» (1926), «Прошла весна» (1928), объединенные общим мотивом утраты дома, Родины, любви.

В осмыслении новых жанровых дефиниций активное участие принимали сами авторы. Так, Хлебников, называя «Зангези» *сверхповестью,* определял специфику жанра таким образом: «Сверхповесть, или заповесть складывается из самостоятельных отрывков, каждый со своим особым богом, особой верой и особым уставом»[388]. Стремление к инновациям порождает и скептическое отношение к традиционным жанрам, как, например, у Ахматовой: *«Мне ни к чему одические рати И прелесть элегических затей. По мне, в стихах все быть должно некстати, Не так, как у людей»*. А вот вывод литературоведа:

«…В культуре XX века всякая жанровая традиция представляет собой явление «открытое» в принципе, открытое для всей многогранности

[386] Поляков М. Вопросы поэтики и художественной семантики. 2-ое изд. – М., 1986. – С. 355–356.
[387] См. об этом: Искржицкая И.Ю. Об античном и средневековом компонентах русской поэзии начала XX века // Русская литература XX века: направления и течения. Вып. 1. – Екатеринбург, 1992.
[388] Хлебников В. Творения. – М., 1996. – С. 473.

индивидуального стилевого начала (…) Нетрадиционные жанровые изменения … в XX веке … приобретают статус закономерных»[389].

При этом сохранялась, хотя и в минимальной степени, востребованность традиций весьма отдаленных по времени: так, жанровую специфику повести Б. Зайцева «Аграфена» иногда определяют как неожитие; еще более традиционно его «Житие преподобного Сергия Радонежского». А по поводу «Записок Ковякина» Л. Леонова Бахтин писал, что автор «старается воспроизвести летопись, но в современном духе, и показать, что нет разрыва между важным и неважным»[390]. То же, на наш взгляд, относится и к «Жизни Матвея Кожемякина» (автор не случайно назвал столь объемное повествование повестью).

Проблеме стиля также посвящено множество работ[391], существуют разные его трактовки от самых широких, вплоть до отождествления с творческим методом (понимание стиля как конкретного проявления метода), до самых узких. Не нужно отождествлять стиль с художественной формой, так как стиль – это *закономерность* формы[392], *сочетаемость* ее (формы) компонентов. Наглядную стилевую специфику несут в себе уже литературные роды (говорят, например, об эпическом, лирическом стилях). Название данной главы – «Жанрово-стилевые искания…» – не предполагает специальной характеристики стилевых тенденций как таковых (хотя была бы полезной «История русской литературы XX века», выстроенная как история ее стилей). Название лишь подчеркивает, что жанр – это фактор и носитель стиля, и важнейшее его проявление. Литературный жанр реализуется, начиная с его выбора и кончая возможной трансформацией, *только* в стиле[393].

Поэзия: новые жанровые дефиниции (циклизация, ролевая лирика)

Прежде чем перейти к общей характеристике жанров в поэзии, надо отметить такую ее особенность, как циклизация. Она стала «важнейшей

---

[389] Дубровская О., Мних Р. Лирическая сатира М. Цветаевой «Крысолов» в контексте немецкого романтизма (жанровый аспект) // Satyra w literaturuch wshodnioctwi anskich. II. – Bialystok, 1998. – С. 114, 119.

[390] Бахтин М.М. Собр. соч. Т.2. – М., 2000. – С. 387. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

[391] См. например книги академической серии «Теория литературных стилей», четвертый том которой «Современные аспекты изучения» (М., 1982) ориентирован на соотношение стиля с другими категориями поэтики. Смена литературных стилей на материале литературы XIX-XX вв. прослеживается в одноименном академическом издании (М., 1974).

[392] Соколов А.Н. Теория стиля. – М., 1968.

[393] Об этом говорилось еще в трудах В.В. Виноградова, призывавшего к изучению жанровых стилей языка художественной литературы, и П.Н. Сакулина, считавшего, что жанры имеют стилевые различия, вплоть до внутрижанровой дифференциации (например, стили любовной, дидактической, торжественной лирики). На подробную систематику жанров в их соотношении со стилями можно найти лишь в поэтиках и риториках конца XIX века. Переключение внимания советских литературоведов на стилеобразующий фактор творческого метода отвлекло внимание от соотнесенности понятий *жанр/стиль*. В современном литературоведении этот вопрос впервые был поставлен А. Соколовым и В. Куриловым в диссертации «Стиль как литературно-художественная категория» (М., 1972). Но и сейчас составляющие определения «жанрово-стилевые» мыслятся скорее рядоположно, чем в их органической связи.

формой размывания границ между литературными произведениями» (В. Хализев) и обозначила новые наджанровые образования. Изучение циклов имеет свою предысторию[394], но теоретическая разработка вопросов – на материале поэзии Блока – была начата в 1960-е гг. В. Сапоговым. Ему принадлежит статья «Цикл» в «Литературном энциклопедическом словаре» (М., 1987) и ряд публикаций в научной периодике. Сапоговым «выделены такие принципиальные черты цикла, как его неожанровая природа; особый характер сюжетной организации, формирующейся на основе системы межтекстовых взаимодействий. Им учитывались множественность принципов создания циклового единства, «межстихотворные скрепы». Этапными были и статьи И. Фоменко: он трактовал цикл как метатекст и подчеркивал жанрообразующую роль связей между входившими в него стихотворениями; повторяющиеся в них отдельные слова или словосочетания «не только устанавливают между ними прочную и гибкую связь, но и влияют на идейно-художественное своеобразие в целом»[395]. Цикл – это контекстное единство, в том числе лексическое, синтаксическое, в котором каждое отдельное произведение, благодаря соседству с другими, приобретает дополнительный смысл.

Таким образом, цикл как наджанровое образование встречается не только в поэзии, но и в прозе[396], и в драме (кстати, трилогия, тетралогия также являются циклами), но основная сфера его развития (и объект теоретических исследований) – лирика. В русской лирике «наиболее организованными», по определению В. Сапогова, являются лирические циклы второй половины столетия («Борьба» А. Григорьева, денисьевский цикл Ф. Тютчева), но наибольшее распространение они получили в поэтике символизма, где интенсивная циклизация стала определяющим принципом поэтического творчества. С цикла «Стихи о Прекрасной Даме» начинается творческий путь Блока, не говоря о других его старших и младших современниках. Блоковское заглавие определило и тему, и пафос всех стихотворений цикла, придавая сакральность стихам биографического ряда, отразившим отношения поэта с Л. Менделеевой. В то же время земную конкретность обрели стихи ряда сакрального – «софийные». Циклу Блока свойственно единство ритмической организации; в нем общий лейтмотив, выраженный образами-символами, общие опорные ключевые слова, образующие горизонтальные и вертикальные ряды связей. «Стихи Лермонтова можно понять – хотя и не до конца, – даже оставаясь в границах отдельных стихотворений… Стихи Блока по отдельным… останутся

---

[394] См.: Ляпина Л.Е. Литературная циклизация (К истории изучения) // Русская литература. – 1998. – №1. – С. 171.

[395] См.: Фоменко И.В. Лирический цикл: становление жанра. Поэтика. – Тверь, 1992. Его же: О принципах композиции лирических циклов // Известия АН СССР СЛЯ. – 1986. – Т. 45. – №2.

[396] См., например: Орлицкий Ю.В., Гаврилов А.Ф. Циклизация «малой прозы»: некоторые проблемы истории и теории // Организация и самоорганизация текста. – СПб.; Ставрополь, 1996. – С. 138–151.

непонятными – они требуют знания того поэтического языка, который лежит в основе целого цикла»[397].

Циклизация стала программной целью символизма, о чем не раз говорил В. Брюсов. У символистов цикл является уже жанровым образованием, находящимся между тематической подборкой стихотворений и лирической бессюжетной поэмой. Однако они использовали наиболее интенсивно иное – тематическое и проблемное – объединение стихотворений – сборник или, точнее, книгу стихов. Поэты стремились сделать сборник выразителем целостного миропонимания художника, полагали его замкнутым целым, объединенным единой мыслью. Книга стихов и стихотворный том в чем-то синонимичные понятия[398]. Это особая форма циклизации, так называемый «цикл циклов». Брюсов в предисловии к сборнику «Urbi et orbi» писал:

«Книга стихов должна быть не случайным сборником разнородных стихотворений, а именно книгой, замкнутым целым, подчиненным единой мысли. Как роман, как трактат, книга стихов раскрывает свое содержание последовательно от первой страницы к последней. Стихотворение, выхваченное из общей связи, теряет столько же, как отдельная страница из связного рассуждения. Отделы в книге стихов – не более как главы, поясняющие одна другую, которые нельзя представлять произвольно».

Наиболее последовательно этот принцип был реализован в творчестве Блока, рассматривавшего три тома лирики как единый «роман в стихах». Не просто сборником стихотворений, а именно книгой считают «Дикую Порфиру» М. Зенкевича. Когда Мандельштам составлял книгу «Камень» (1913), особенно 2-е ее издание (1915), он опирался на хронологический принцип, но последовательно его не соблюдал, отдавая предпочтение тематической связанности текстов. При всей близости книги стихов к лирическому циклу между ним и книгой стихов есть существенные различия. Цикл несет в себе, как правило, «только одну лирическую «тему», устанавливает отношение только к одной стороне бытия, хотя такое отношение, конечно же, может быть сколь угодно глубоким, указывает Е. Прошин, а книга стихов создает своеобразную модель мира, которая складывается из взаимопересечения и умножения смыслов, образных перекличек отдельных лирических циклов и просто стихотворений, входящих в ее состав[399]. Книга становится выразителем целостного миропонимания художника, поэты полагали ее замкнутым целым, организованным единой мыслью.

При анализе поэтических книг и отдельных циклов надо обращать особое внимание на различные, но в сути своей объединительные, функции

---

[397] Эткинд Е. Материя стиха. – Париж, 1985. – С. 237.

[398] Спроге Л. Ю. Балтрушайтис, Ф. Сологуб, А. Блок: к проблеме организации текстового единства (лирический цикл, книга стихов, стихотворный том, дилогия, трилогия) // Связи литовской литературы с литературами СССР и зарубежных стран. – Вильнюс, 1987. – С. 56–58.

[399] Дергачесвкие чтения – 2000. – Екатеринбург, 2001. – С. 270.

повторов ключевых (опорных) слов общей темы (подтем) или сквозного мотива цикла, которые, например, наблюдаются в «Фейных сказках» Бальмонта. Такой прием реализуется в названиях всего цикла и отдельных стихотворений: в их контексте выявляются дополнительные смыслы и экспрессия повторяемых слов. Варьируя повторяющиеся словосочетания или отдельные их составляющие, автор «сигнализирует» либо о параллельном развитии тем и мотивов в том или ином произведении, либо об их смене, об эволюции темы (а вместе с тем и об эволюции поэтики, ее воплощающей)[400]. Подчас развитие темы, мотивов протекает сложно и неоднолинейно, через неожиданные для читателей оппозиции. Повторяющиеся ключевые слова, если они заданы уже во вводном стихотворении цикла, например в «Плясках смерти» А. Блока, определяют основные содержательные параметры поэтического мира жанрового образования. Звуковые, ритмические, синтаксические скрепы находят исследователи в циклах Цветаевой.

Наряду с такими новыми жанровыми, а точнее – наджанровыми дефинициями, как «цикл», «сборник», «книга», к жанрам поэзии начала века можно отнести и такое определение, как «лирический дневник». И. Гурвич (на примере творчества Ахматовой) возражает против такого определения, так как последовательность лирических стихотворений вовсе не отражает хронологической последовательности «линейного движения биографии», свойственного дневнику (в ней – последовательности – есть «условность якобы достоверной исповеди»). Но ведь в таких случаях речь идет не о дневнике как таковом, а о *лирическом дневнике* – «дьявольская разница», как говорил по поводу другой жанровой дефиниции А.С. Пушкин. В лирическом дневнике этапные моменты длящихся отношений «я» и «ты» – сближение, близость, расставание, разрыв – действительно могут быть представлены, как справедливо отмечает И. Гурвич, «вперемешку и во многих повторениях (много первых встреч, много последних)»[401], и это не противопоказано *такому* жанру, он и не должен сводиться к «хронике любовной истории». Определенный сдвиг в трактовке жанровых дефиниций можно увидеть и на примере «романа в стихах»: если у Пушкина это был роман с твердой, последовательно раскрываемой фабулой, то теперь так называют трехтомник лирики Блока: «роман в стихах» сближается с лирическим дневником.

Органическим синтезом двух родов искусств – лирики и драматургии – явилась так называемая «ролевая лирика», восходящая к поэзии XIX в., но получившая широкое распространение лишь в следующем столетии в творчестве В. Брюсова, А. Блока, М. Кузмина; стихотворения А. Ахматовой, а потом и М. Цветаевой, становятся настоящим поэтическим театром. У них

---

[400] Серова М.В. Поэтика лирических циклов в творчестве Марины Цветаевой. – Ижевск, 1997. См. также: Петкова Г.Т. Лирический цикл в творчестве М. Цветаевой. Проблемы поэтики // Филологические науки. – 1994. – №3.

[401] Гурвич И. Художественное открытие в лирике Ахматовой // Вопросы литературы. – 1995. – № 3. – С. 170.

лирическая героиня, перевоплощаясь в определенный персонаж, надевает маску:

Не отстать тебе. Я – острожник.
Ты – конвойный. Судьба одна.
И одна в пустоте порожней
Подорожная нам дана.
(М. Цветаева, 1916)

Героиня «одновременно и совершает действие, и воспринимает, и оценивает его; с появлением диалога лирическое стихотворение превращается в сценку, где сталкиваются различных уровней сознания, которые узнаются «по лексическому составу, интонационной структуре, по семантике» (С.Б. Яковченко), и стихотворения становятся своеобразным поэтическим театром. Яркий пример – поэтический диалог В. Брюсова «Каменщик, каменщик в фартуке белом…» с его заключительной строфой о том, кто окажется в возводимой строителями тюрьме.

- Каменщик, каменщик вспомнит, пожалуй,
  Тех он, кто нес кирпичи.
- Эй, берегись, под лесами не балуй.
  Знаем все сами, молчи!

В интимной лирике социальные конфликты вытесняются психологическими коллизиями. Композиция словесного поединка варьируется, а чужое сознание, с которым спорит героиня Ахматовой, проступает в ее собственном монологе.

Тебе покорной? Ты сошел с ума!
Покорна я одной Господней воле.
Я не хочу ни трепета, ни боли,
Мне муж – палач, а дом его – тюрьма.

Но видишь ли! Ведь я пришла сама…

Своеобразие жанров в указанный период связано с диффузией литературного процесса. Выше мы уже приводили высказывание Константина Локса о том, почему не может быть четкого ответа на вопрос о литературных течениях («измах»), но то же самое он говорит и о жанре: «Твердые жанры… существуют только в построениях теоретиков. Само искусство заключается в непрерывном нарушении условных эстетических границ»[402]. Вторая тенденция жанрового развития – искусственная, связанная с активной деятельностью В. Брюсова как мэтра символизма:

«Произошел парадокс: на пути к новой творческой свободе, провозглашенной ранним русским символизмом с Брюсовым же во главе, поэт добровольно вышел ко всякого рода классическим ограничителям поэтического творчества, отвергнутым еще в эпоху Пушкина. Первым таким ограничителем был странным образом возрожденный «жанровый принцип», бытовавший в поэзии XVIII – начала XIX в. Брюсов не только обращается к таким распространенным жанрам, как дружеское послание, сонет, элегия,

[402] Судьба Константина Локса // Вопросы литературы. – 1992. – Вып. 2.

ода, но и культивирует экзотические для русской лирики твердые стиховые формы (рондо, газеллы и др.), даже одна из лучших брюсовских книг «Urbi et orbi» – построена из разделов по жанрам»[403].

Такая рационалистически подчеркиваемая гипертрофия жанрового начала в творческом процессе, как пишет автор приведенного высказывания, вела к неудаче и самого Брюсова в книге «Семь цветов радуги» (1916). Клинг также отмечает искусственность жесткого тематического начала, которым Брюсов ограничивал такие наджанровые образования, как цикл и книга. В свое время и Ахматова говорила об одной из достаточно известных своих современниц: «Мне кажется, что Н. Львова ломала свое нежное дарование, заставляя себя писать рондо, газели, сонеты».

Видимо, из всего демонстрируемого многообразия жанров в поэзии наиболее продуктивными оказались элегия, баллада, сонет в их различных модификациях.

Основные поэтические жанры, особенности стихосложения

Наиболее зримы новаторские открытия XX в. в сфере поэзии. Имена А. Блока, А. Ахматовой, О. Мандельштама, М. Цветаевой, В. Хлебникова, В. Маяковского определили широкий спектр жанрово-стилевых исканий. Но сначала – несколько общих замечаний.

Поэты первой трети XX века раздвигали рамки традиционной поэзии, придавая ей новую психологическую глубину и обновляя арсенал ее художественных средств. Стремясь к воссозданию в стихах эмоциональной сферы жизни человека, они решительно отказывались от непосредственной репрезентации переживаний, обращаясь к ***поэтике ассоциаций***. По словам И. Анненского, поэзия должна была стать способом излияния на бумаге чувств и мыслей, возникающих под влиянием случайных ассоциаций. По-новому зазвучали практически все традиционные поэтические жанры: ***сонет, элегия, баллада, ода, послание, рондо, идиллия***; широко разрабатывались и такие редкие формы, как ***триолет, газель, газелла, рондель, стансы***. (Поскольку «твердые формы» в поэзии (сонет, триолет, рондо и др.) сближаются, по утверждению М. Гаспарова, со стихотворными жанрами, мы отвлекаемся от их дифференциации.) Классические жанры освобождались от присущей им твердой поэтической формы и содержательной условности. На данном этапе традиционные жанры оказались открытыми новому содержанию в большей мере, чем это было ранее. Особенно это касается таких жанров, как элегия, идиллия, утративших свою четкую жанровую определенность и отразивших трагические катаклизмы XX в.

Самой значительной трансформации подвергается жанр *элегии*. Формирование этого жанра, как и большинства жанров русской поэзии,

[403] Клинг О.А. Брюсов: через эксперимент к «неоклассике» // Связь времен. Проблема преемственности в русской литературе конца XIX – начала XX в. – М., 1992. – С. 277.

началось с эпохи классицизма, с этого же времени начинается и его теоретическое осмысление[404], определение специфических признаков, отличающих этот жанр от идиллии, романса, баллады, послания и даже оды. Этой проблеме в свое время уделяли большое внимание такие известные стиховеды, как Н. Язвицкий, И. Рижский, А. Мерзляков, Н. Остолопов, Н. Греч и многие другие.

Обратим внимание еще на одну особенность развития этого жанра. Если в ряду критериев, определяющих тот или иной жанр лирики, непременно дается указание на строгость строфической формы, количество стихов в строфе или во всем стихотворении данного жанра, на рифму и способ рифмовки, на обязательность определенной метрики и ритмики, то по отношению к элегии все эти критерии практически всегда отступают, а точнее, исчезают. Главным критерием, определяющим элегию как жанр, стала только тематика. Именно это обстоятельство и дало повод говорить о размытости элегии как жанра, о ее исчезновении в поэзии второй половины XIX – начала XX в. или трансформации в синтетический, но весьма условный жанр *лирического стихотворения*. Упор теоретиков на тематику элегий привел к тому, что был забыт главный структурный (и метрически, и ритмически, и композиционно, да и тематически) элемент этого жанра – элегический дистих, то есть сочетание тезы и антитезы, отношение субъекта и объекта[405], ее вдох и выдох, по словам И. Бродского. Прежде всего способность к изменчивости элегического дистиха, то есть главного определяющего критерия жанра элегии, а уж в последнюю очередь тематика, позволяют говорить о жизнеспособности элегии на протяжении многих веков. Более всего элегический дистих соответствует тому типу элегии, основателем и разработчиком которого в русской поэзии XIX века был Жуковский. Наиболее удачно эту мысль сформулировал И. Бродский, размышляя над проблемой жизнестойкости жанра элегии:

«Ничто лучше не соответствует риторической системе мышления, чем элегический дистих с его гекзаметрической тезой и ямбической антитезой. Элегическое двустишие, говоря короче, давало возможность выразить как минимум две точки зрения, не говоря уже обо всей палитре интонационной окраски …»[406].

---

[404] Разработка жанра элегии не была чисто теоретической, свой вклад вносили и поэты. Как показывают исследования последнего времени, в развитии элегии закрепилось три направления: 1) ***классицистическое*** (главным его представителем был Пушкин), которое продолжало разрабатывать уже устоявшиеся разновидности элегии – «на смертную потерю» и «на любовное несчастие»; 2) ***аналитическое*** (Баратынский), в центре которого проблема выбора между ложью и истиной; 3) ***дидактически-медитативное*** (Жуковский), построенное на синтезе пафоса и меланхолии (как указывает М. Гаспаров, выделивший три типа русской романтической элегии, Жуковский не создал определенной тематики элегии, но создал ее неповторимую интонацию). См.: Гаспаров М.Л. Три типа русской романтической элегии (Гаспаров М.Л. Избранные труды. Том II. – М., 1997. – С. 362–382). Эти направления стали доминирующими в развитии жанра элегии в XIX веке.

[405] Тюпа В. Аналитика художественного (введение в литературоведческий анализ). – М., 2001. – С. 165.

[406] Бродский И. Путешествие в Стамбул // Бродский И. Сочинения. Том V. – СПб., 1999. – С. 286.

Именно дидактически-медитативный тип элегии и был взят за основу в разработке этого жанра поэтами первой трети XX в., о чем свидетельствует гимн элегии Жуковского «Сельское кладбище», написанный Вл. Соловьевым в октябре 1897 года и симптоматично названный «Родина русской поэзии», где элегия Жуковского определяется как начало истинно-человеческой поэзии, как идеал для подражания и один из ориентиров развития поэзии в будущем:

На сельском кладбище явилась ты недаром,
О гений сладостный земли моей родной!
Хоть радугой мечты, хоть юной страсти жаром
Пленяла после ты, – но первым лучшим даром
Останется та грусть, что на кладбище старом
Тебе навеял Бог осеннею порой.

Л. Гинзбург указывала, что в поэзии Серебряного века элегический строй проявляет себя не столько в структурных формах, сколько в мироощущении. Думается, на этот вывод повлияла двухвековая литературоведческая традиция рассматривать элегию не структурно, а тематически, ибо именно структура в этом жанре претерпела глобальные изменения. Но все же элегическая структура (теза – антитеза) была сохранена. Так, например в «Осенней элегии» А. Блока, состоящей, что показательно, из двух маркированных цифрами частей, первый катрен каждой части выступает тезой, в которой говорится о личном восприятии увядающей осенней природы, а вторые катрены – антитеза, где индивидуальное гармонизировано с общим. А в итоге – первая часть стихотворения противопоставлена второй также по принципу теза-антитеза.

Очень строго структуру элегических дистихов сохраняет С. Есенин, причем не только чисто тематически, но и ритмически: четные стихи многих его элегий усечены, что создает особый настрой «выдоха», так как он всегда короче по времени, чем «вдох», то есть первая строка. А в тематическом плане противопоставляются мир физический (телесный) и мир духовный, либо противопоставлены город и деревня, человек и природа:

Чтоб за все за грехи мои тяжкие,
За неверие в благодать
Положили меня в русской рубашке
Под иконами умирать.

Именно знание и умелое использование структурных форм элегии, на что не всегда обращали внимание литературоведы, позволяло некоторым авторам создавать своего рода мини-элегии, лаконичные по своей структуре и содержанию. Таковой представляется «Элегия» Г. Санникова, в которой противопоставление «Я – ТЫ» дано в коротких шестисложных стихах:

Снилось мне:
Ты живешь на луне,
На далекой луне,
Недоступная мне.
Это ты, это ты
По ночам с высоты,
И грустна, и нема,
Меня сводишь с ума…

Использование в элегии тезы-антитезы позволяет выделить еще одну особенность стихотворений этого жанра, отличающую ее от других жанров лирики, – бессюжетность, позволявшую именно в элегиях передавать всю гамму лирического чувства, отражающую внутренний мир автора. Такова, например, хрестоматийно известная элегия Ахматовой «Уединение», которую обычно определяют как сонет, так как в ней всего 14 строк и характерный для этой формы рифменный строй.

Большие возможности для поиска новых выразительных средств в поэзии предоставлял жанр *баллады*, сыгравший огромную роль в развитии новой русской поэзии. Напомним, что баллада (от французского «плясать») – жанр, в котором исторически заложена тема движения, танца, прыжка, то есть тема постоянного возвращения в исходную позицию (в терминах хореографии), в точку, тема *воз-вращения* к началу. Даже с точки зрения устоявшейся поэтической этимологии (баллада – *бал ада*) – это *танец* смерти, во время которого проживается вся жизнь, чтобы вновь стать жизнью. Главной художественной тканью русской, в том числе народно-песенной, балладной традиции всегда был сюжет. Ведь именно в сюжетном тексте наиболее отчетливо может быть выражена авторская концепция действительности, раскрыты понимание и оценка отдельных сторон истории. В судьбах персонажей, в их взаимоотношениях, в жизненных ситуациях и перипетиях, в связанных с сюжетным развитием диалогах и высказываниях получает основную реализацию конкретный поэтический замысел.

Основные типовые элементы, из которых складывается балладный сюжет, – это устойчивый ряд поэтических мотивов, то есть впечатлений и переживаний автора, подвергшихся художественной переработке, в основе которой поэтический вымысел и опора на поэтические традиции. Другими словами, балладный сюжет – это сплав реальных впечатлений и вымысла, в значительной степени опирающегося на фольклорную и литературную сюжетные традиции. Его нельзя понимать как реально-бытовую историю: это достоверность художественного порядка. В нем неизменно присутствует та художественная условность (в изображении людей и их поступков, в характеристике отношений и т. д.), которая предполагает действие каких-то не всегда известных нам законов творчества: повествование подчинено определенной логике художественного вымысла, сюжетной концепции, поэтому оно не укладывается в известные схемы, оно освобождено от бытовой случайности и непременной достоверности факта. Вместе с тем балладный сюжет почти неизменно остается в рамках жизненного правдоподобия, допуская отклонения в сторону эстетики необычного, чудесного. Вымысел и условность в балладе – это, как правило, доведенные до логического предела, до крайней степени заострения, преображенные в формах фольклорной традиции и возведенные в степень идеального обобщения (то есть опоэтизированные) реальные исторические и бытовые конфликты. Естественно, что подобная тематика требует соответствующего быстрого развития сюжета и, как следствие, острого, строгого ритма.

Напрашивается и другая этимология – *бал лада*, то есть идеальная гармония. Таким идеалом всегда считался круг (окружность, шар), символизировавший бесконечное совершенство.

Традиция русской литературной баллады восходит, как известно, к Жуковскому («Светлана»), опиравшемуся в основном на немецкую поэзию. Пушкин ориентировался на русские народные балладные традиции («Песнь о вещем Олеге»). Лермонтов избрал источником своих разработок этого жанра английскую балладу («Бородино»). Эти три направления доминировали на русском балладном Олимпе вплоть до начала XX века. Свежая струя влилась в этот жанр с публикацией В. Брюсовым в целом ряде книг циклов баллад. Интенсивную работу по обновлению этого жанра вел и Гумилев, обращаясь как к русским и европейским, так и к восточным и азиатским истокам. Однако настоящей удачей для него стал творческий синтез русской, французской и английской балладных традиций, ярким воплощением которого стала баллада «Заблудившийся трамвай» (1921).

От французского истока он взял идею движения и танца, соответствующий прерывистый ритм дольника (метр классической французской баллады – пятистопный или четырехстопный ямб), далее, отбросив французскую восьмистрочную строфу, он оставил лишь главное ее композиционное начало – рефрен, то есть повтор, который и воплощает идею хоровода, бесконечного карнавала-бала. Использует Гумилев и такой структурный элемент французской баллады, как «посылка», то есть концовка, в которой называется имя того, кому (или чему) баллада посвящена. Посылка знаменует и обретение искомого «бала лада», которое немыслимо без прохождения через «бал ада». У англичан Гумилев заимствует строгость катренной строфики и сюжетность (французская баллада бессюжетна). Таким образом, применив все эти критерии к «Заблудившемуся трамваю», мы увидим, что перед нами стихотворение с точно выдержанной балладной структурой: оно состоит из трех частей (соответственно строфы 1–3, 4–9, 10–14), каждая из которых отделена рефреном, и «посылки» (строфа 15). Остановимся на структурных элементах баллады подробнее, так как значение и правильная интерпретация каждого из них даст понимание и возможность толкования сюжета в целом.

Исходя из этих теоретических посылок можно сказать, что сюжетная структура «Заблудившегося трамвая» довольно проста. Она основана на соединении поэтом реального и ирреального мира, что подтверждается и общей структурой текста. Реальный мир – это настоящее и прошлое поэта в их исторической и биографической обусловленности. Ирреальность же сюжета – в проникновении лирического героя из настоящего в будущее и обратно посредством реального трамвая, превращенного путем мифологизации и опоры на литературные источники в некую машину времени. Интересно, что балладную фантастику питала сама фантасмагорическая действительность революционных лет.

Как вспоминал Николай Оцуп, однажды в 5 часов утра он и Гумилев возвращались домой после бессонной ночи: «Гумилев был очень оживлен, шутил, говорил о переселении душ, и вдруг посередине его фразы за нами послышался какой-то необычайный грохот и звон.(...) Мы не могли опомниться и повернулись лицом к трамваю, летевшему к нам и сиявшему электрическим светом на фоне светлевшего неба. Было что-то потрясшее нас всех в этом, в сущности, очень простом и прозаическом явлении. (...) Трамвай уже почти поравнялся с нами и чуть-чуть замедлил ход, приближаясь к мосту. В этот момент Гумилев издал какой-то воинственный крик и побежал наискосок и наперерез к трамваю. Мы увидели полы его развивающейся лапландской дохи, он успел сделать в воздухе какой-то прощальный знак рукой, и с тем же грохотом и звоном таинственный трамвай мгновенно унес от нас Гумилева...»[407].

Эти обстоятельства, а также прилагательное «незнакомой» и наречие «вдруг» (звучащее в общем контексте первой строфы как «вдруг откуда ни возьмись») заставляют задуматься вообще о реальности трамвая зимой 1921 года в Петербурге, где и трамвайные пути были разрушены, и подвижной состав превратился в «трамвайное кладбище». Более того, движение трамваев по магистральным и центральным улицам города было не просто прекращено, а запрещено вплоть до 1922 года. Следовательно, Гумилев (как и герой его стихотворения) мог увидеть движущийся трамвай только в окраинных районах материковой части Петербурга, вблизи действовавших в то время промышленных предприятий, то есть в районе города, который действительно был незнаком поэту.

Именно поэтому и грохот движущегося трамвая, и искры, образуемые при его движении (особенно в зимнее время, когда провода покрыты ледяной коркой), и само его появление вызвали у поэта воспоминание о прошлом и непреодолимое желание вскочить на его подножку, слиться с ним, очутиться в его власти. То же самое проделал и герой его произведения.

Взаимопроникновение действительного и фантастического создает основной конфликт баллады. Его завязка происходит в первой части стихотворения:

Шел я по улице незнакомой
И вдруг услышал вороний грай,
И звоны лютни, и дальние громы, -
Передо мною летел трамвай.

Как я вскочил на его подножку,
Было загадкою для меня,
В воздухе огненную дорожку
Он оставлял и при свете дня.

Мчался он бурей темной, крылатой,
Он заблудился в бездне времен...

[407] Жизнь Николая Гумилева. Воспоминания современников. – Л., 1991. – С. 201- 202.

Остановите, вагоновожатый,
Остановите сейчас вагон.

В первой строфе представлены два персонажа лирического повествования, «столкновение» которых во второй строфе дает толчок к дальнейшему развитию сюжета. Знаки и звуки, сопровождавшие появление трамвая *(«вороний грай», «звоны лютни», «дальние громы»)*, скорость его движения *(«В воздухе огненную дорожку Он оставлял и при свете дня», «Мчался он бурей темной, крылатой ...»)*, служат объяснением чудесного и фантастического путешествия лирического героя, прервать которое он уже не может. Логика развития фантастического (сказочного) сюжета требует прохождения героем определенного «обряда инициации», с присущим троичным кодом, приводящего обычно и к внутреннему (метафизическому), и к внешнему (физическому) изменению, прежде чем ему позволено будет сойти. Герой взывает о помощи, но – *«Поздно...»*, – проникнув в иную пространственно-временную реальность, он вынужден подчиниться ее законам. Осознание того, что трамвай *«заблудился в бездне времен»*, обрывается в тексте красноречивым многоточием, за которым и следует первая попытка остановить движение. Что движет героем? Конечно, страх – страх перед неизвестностью, которая подстерегает его за первой же «преградой» *(«Уж мы обогнули стену...»)*. С проникновения в новую (другую) реальность начинается уже вторая часть баллады.

Если представить описание завязки сюжета в первой части баллады, исходя из функций действующих лиц (персонажей) (методика В. Проппа, по нашему мнению, вполне применима к фантастическому балладному сюжету), перед нами открывается сложная функционально-деятельностная картина. Баллада начинается с некоторой исходной ситуации. Будущий герой изначально вводится автором в необычные обстоятельства *(«Шел я по улице незнакомой...»)*. Слово «незнакомой» предстает в этом стихе не только характеристикой места и пространства, в которые в начале повествования определен герой, но и неким условным знаком (причиной), предваряющим и в какой-то мере проясняющим природу дальнейших событий. Без расшифровки (то есть определения функции) данного знака это дальнейшее – «вдруг» происходящее – не может быть верно истолковано. В исследовательской литературе о «Заблудившемся трамвае» значение (да и значимость) этого исходного знака полностью игнорируется, что лишает предлагаемые интерпретации необходимой доли объективности, а порой порождает и вовсе неверный взгляд на исследуемый текст. Надо сказать, что тема Петербурга вообще в поэзии Гумилева занимает периферийное положение. Поистине значимый образ города возникает именно в стихотворении «Заблудившийся трамвай», где путь трамвая вписан не только в географический и урбанистический, но и в биографический и поэтический контексты как самого поэта, так и культурно-литературной атмосферы первой трети XX в. (на обилие цитат и автоцитат в этом стихотворении указывалось неоднократно). Более того, в этом стихотворении Гумилев

воплощает один из существеннейших петербургских мифов – миф о городе, разлучающем влюбленных и убивающем своих поэтов.

Итак, посредством «исходной ситуации» в сюжет вводится и герой, и антагонистичный ему по своей природе мир, соединяющий в себе черты обычного транспорта *(«на его подножку»)*, природной стихии *(«вороний грай», «звоны», «громы»)* и орнитоморфного сказочного существа *(«В воздухе огненную дорожку Он оставлял…», «Мчался он бурей темной, крылатой…»)*. Конфликт, как мы уже сказали, проявляется в момент слияния-соединения указанных действующих героев сюжета. Функция трамвая в данном случае и пассивна (он едет-летит своим маршрутом), и активна – он появился там, где его не должно было быть с точки зрения хронотопа героя. Это и провоцирует последнего на активные действия. Он попадает в фантастический мир-пространство (пространственно-временной континуум). В этом мы усматриваем и функцию «отлучки» (лирический герой сошел со своего пути, покинул свой мир), и функцию «нарушения запрета». Событие, в котором реализуются эти функции, передается автором как нечто фантастическое, тайное: *«Как я вскочил на его подножку, Было загадкою для меня…»*. Подчеркивается это метафорическим указанием на чрезвычайно высокую скорость трамвая *(огненная дорожка и при свете дня)*. Следующая функция – «осознание героем беды, своей обреченности»: *«трамвай заблудился»*, и ему придется блуждать вместе с ним. Издается «вопрошающий клич о помощи», функциональная значимость которого в отступлении перед неизбежным. Страх героя усиливает противодействие чуждой ему несущейся машины. Он вынужден согласиться с навязываемыми ему обстоятельствами и условиями, но одновременно продолжает искать выход из сложившейся ситуации.

Далее лирический герой продолжает действовать в рамках реального времени, о чем говорят его повторяющиеся попытки остановить трамвай (то есть рефрены, разделяющие части баллады: *«Остановите, вагоновожатый, Остановите сейчас вагон»*). Он управляет своими эмоциями и желаниями, дает оценки происходящему (*«Поздно…», «Где я?..», «Понял теперь я…»*) и понимает, что трамвай мчится по лабиринтам его памяти, заставляя вновь переживать каждый свершившийся в прошлом факт. Каково это прошлое? Каким оно видится поэту в настоящем? Почему для его изображения понадобился именно жанр баллады? Вот вопросы, ответ на которые может приоткрыть тайну «Заблудившегося трамвая».

Ю.Н. Тынянов как-то заметил: «Жанр создается тогда, когда у стихового слова есть все качества, необходимые для того, чтобы, усилясь и доводясь до конца, дать замкнутый вид. Жанр – реализация, сгущение всех бродящих, брезжащих сил слова. (…) Только иногда осознает поэт до конца качество своего слова, и это осознание ведет его к жанру»[408]. «Качество стихового слова» позднего Гумилева – факт общеизвестный. Это качество,

[408] Тынянов Ю.Н. Литературный факт. – М., 1993. – С. 287.

сгущаясь, осознаваясь и ритмически, и стилистически, и благодаря рифме, но в большей степени семантически, то есть через обретение новых смыслов и их оттенков, позволило поэту «войти» в жанр баллады, вдохнуть в него новую жизнь. Так, прошлое рисуется поэтом в образе трех мостов *«через Неву, через Нил и Сену»*, где первый символизирует дореволюционную Россию, Петербург, второй – Африку, Египет (четыре африканских путешествия Гумилева 1908–1913 гг.), третий – Европу, ее культурный и географический центр – Париж, в котором Гумилев периодически бывал в 1906–1910 гг. и 1917–1918 гг. Три моста, как три точки на карте, замыкаются дальнейшим развитием сюжета в некий круг (вспомним, что трамвайный маршрут – это кольцевой маршрут с определенным количеством остановок). Прошлое промелькнуло как единый миг. Лирический герой задается вопросом *«Где я?»*, его одолевают волнение и сомнения. «Побег» в прошлое, ради которого он сел на заблудившийся трамвай, не удался. Трамвай из прошлого лишь разбудил воспоминания. Заблудился не трамвай, а герой. И вот перед ним мелькают картины реального постреволюционного Петербурга, а он ассоциирует их со своим прошлым – биографическим и литературным. (Среди источников «Заблудившегося трамвая» чаще всего называются «Капитанская дочка» Пушкина, «Жизнь Державина» Грота, «Божественная комедия» Данте, «Гаргантюа и Пантагрюэль» Рабле, поэтические книги Ахматовой и др., а также многие произведения самого Гумилева.) Законы избранного поэтом жанра и главный сюжетообразующий мотив – путешествие во времени – не позволили Гумилеву дать развернутых картин, изображающих переживаемые лирическим героем воспоминания. Скорость летящего трамвая, равная скорости мысли, передается через одновременное выхватывание отдельных кадров-фрагментов, виденных и слышанных в прошлом и настоящем. Эти кадры как будто не успевают получать в сознании героя должной оценки и интерпретации, наслаиваются друг на друга, приводят его в смятение и негодование, заставляя вновь требовать немедленной остановки вагона. Так заканчивается вторая часть стихотворения.

Функциональная значимость этой части в сюжете, если опять-таки следовать пропповской технологии исследования, в испытании героя, которым подготовляется получение им «волшебного средства», знака, знаменующего собой завершение метафизического странствия, процесса инициации.

Главное испытание – приоткрывание завесы будущего, причем страшного будущего для героя. Оно возникает перед ним в виде таинственных формул. Автор не показывает нам, как дешифрует их для себя герой: этому препятствует динамика развития балладного сюжета. Загадки предстают этапами одновременно прошлой и настоящей жизни, преградами, пройдя через которые, герой достигает просветления.

Следуя логике автора, читатель мог бы пропустить эти формулы через подсознание и следовать дальше за героем баллады. Однако

исследовательская практика такова, что требует не столько понимания, пусть даже интуитивного, сколько рефлексии над пониманием, объяснения каждого слова и образа. Подобная практика по отношению к текстам, в которых элемент чудесного и фантастического имеет доминирующее положение и значение, к сожалению, а может быть, и к счастью, не приводит к сколько-нибудь значительным результатам. Так, приходится констатировать, что формулы «Индия духа», нищий старик, умерший год назад в Бейруте, палач «с лицом как вымя», а также образ Машеньки не получили достойной расшифровки в исследовательской литературе. И это не случайно, ибо исследователи исходят, как правило, из интертекстуального смысла этих формул. Гумилев, действительно, не был чужд «литературности» и самоцитации, в чем выражался один из основополагающих тезисов акмеистической теории – «тоска по мировой культуре». Но в данном стихотворении все эти формулы значимы только в своей совокупности, как фантастический элемент, и именно в том темпе повествования, который диктует жанр баллады. Их совокупное значение – предсказание будущего. А, как всякое предсказание, они могут быть поняты лишь после исполнения-проживания. Именно поэтому герой принимает эти знаки-формулы как должное, требуя остановки вагона там, где последний увиденный им знак сливается с настоящим и прошлым и может быть интерпретирован, по крайней мере, его личными воспоминаниями. Таким образом, герой, согласно Проппу, реагирует на открывающийся ему мир.

Первые две строфы третьей части стихотворения – реакция лирического героя на невозможность остановить мчащийся вагон. Он перестает зрительно воспринимать происходящее вокруг, погружается в себя, предается воспоминаниям, и, как следствие, к нему приходит успокоение и осознание искомой истины*: «Понял теперь я: наша свобода – Только оттуда бьющий свет…»*. Внешний мир также приходит в равновесие, согласование с внутренним душевным успокоением героя: *«И сразу ветер знакомый и сладкий…»*. Вагон остановлен. Или остановился сам. Процесс инициации состоялся. Герой там, где находится предмет его поисков. Но что он искал? Конечно, себя, смысл своей жизни. Почва под его ногами уже не та, с которой он некогда прыгнул на подножку вагона. Она метафизична: *«Верной твердынею Православья врезан Исакий в вышине…»*. Другим предстает уже и герой. Странное путешествие приводит его к осознанию отсутствия времени, а значит, и смерти. Только этим объясняется его последнее намерение, завершающее событийный ряд баллады – отслужить заздравную об умершем человеке и панихиду по живому, уравнять шансы реального и ирреального мира. Этот поступок – своего рода демонстрация обретения лирическим героем новой ипостаси, новой метафизической реальности.

Последняя строфа стихотворения («посылка») звучит в нашем понимании молитвой героя во время означенной двойной службы в храме, в которой констатируется, подчеркивается не столько имя героини баллады –

возлюбленной героя, – сколько сама Любовь, как Истина, проповеди которой баллада и посвящена.

Многозначность, зашифрованность слов и образов, являющаяся жанрообразующей основой данного стихотворения, сделала эту балладу одним из самых загадочных текстов русской поэзии. Все его строки не только насыщены лексической семантикой, но и отличаются яркой фонической организованностью: слова словно подбирались поэтом и по смыслу, и по звуку. Весь склад, лад стихотворения говорит: настоящие стихи, настоящая культура возникают лишь тогда, когда ими движут жажда жизни, открывающая любовь как истинный ее смысл, и стихия языка, диктующая законы жанра.

Мы не ставили перед собой задачу дешифровки стихотворения, этому посвящено много современных литературно-критических работ[409], а хотели лишь охарактеризовать жанровую специфику этого произведения, обусловленную весом каждого выдвинутого в нем слова, образа. Однако на одно давнее толкование «Заблудившегося трамвая» хотелось бы обратить особое внимание. Речь идет о стихотворении В.Я. Брюсова «Кругами двумя», датированном 20 ноября 1921 г. Приведем в качестве примера последнюю из его строф:

Искрометно гремящий трамвай,
Из Коринфа драконы Медеины...
Дней, ночей, лет, столетий канва,
Где узора дары не додеяны.

На связь этих стихотворений никто из исследователей еще не обращал внимания, хотя она очевидна. Думается, не будет преувеличением сказать, что брюсовский текст не только навеян «Заблудившимся трамваем», но и является поэтической реинтерпретацией стихотворения Гумилева. Это своеобразная эпитафия на гибель поэта – эпитафия учителя на смерть своего талантливого ученика.

В стихотворении Брюсов как бы расставляет по полочкам все таинственные слагаемые гумилевской баллады, заново их именует (то есть дешифрует, интерпретирует), а затем выводит «сумму», закладывая ее в название. Брюсов констатирует, что для мысли из настоящего есть два пути: в прошлое и в будущее. Эти пути-витки пересекаются, как дуги окружностей, – дважды. Один раз – через стихию страсти, данную человеку для постижения смерти, второй раз – через любовь как смысл жизни. Композиционно Брюсов как бы развивает (продолжает) стихотворение

[409] См., например: Тименчик Р.Д. К символике трамвая в русской поэзии // Символ в системе культуры. Труды по знаковым системам. – Тарту, 1987. – Вып. 21. – С. 135–143; Аллен Л. «Заблудившийся трамвай» Н.С. Гумилева: Комментарий к строфам // Аллен Л. Этюды о русской литературе. – Л., 1989. – С. 113–143; Кроль Ю.Л. Об одном необычном трамвайном маршруте: («Заблудившийся трамвай» Н.С. Гумилева) // Русская литература. – 1990. – № 1. – С. 208–218; Зобнин Ю.В. «Заблудившийся трамвай» Н.С. Гумилева. (К проблеме дешифровки идейно-философского содержания текста) // Русская литература. – 1993. – № 4. – С. 176–192; Спиваковский П. «Индия духа» и Машенька. «Заблудившийся трамвай» Н.С. Гумилева как символистско-акмеистическое видение // Вопросы литературы. – 1997. – № 5. – С. 39–54. Тропкина Н.Е. Образный строй русской поэзии 1917–1921 гг.: Монография. – Волгоград, 1998. – С. 32–40.

Гумилева, о чем говорит и строфическое соотношение между текстами (5/15). Четыре первых строфы эпитафии, каждая из которых заканчивается знаком вопроса, соответствуют четырем частям баллады. Учитель как бы спрашивает: «верно ли?..», «так ли?..». А пятой строфой, второй стих которой заканчивается многоточием, Брюсов показывает, что он вновь и вновь перечитывает гумилевский текст, заставляющий его вспоминать и задумываться, задавая себе бесконечные вопросы. Он как бы выдерживает длительную паузу, перед тем как сказать, что «искрометно гремящий трамвай» – это сам Гумилев, жизнь которого трагически оборвалась, оставив нам лишь контуры узоров, цветовую гамму которых увидеть уже не дано.

В рамках жанра баллады успешно соперничали поэты всех идейно-эстетических ориентаций: Брюсов, Блок, Гумилев, Ахматова, Маяковский, Северянин, Пастернак, Одоевцева, Тихонов, Есенин и многие другие. По справедливому утверждению А. Гугнина, публикация полного собрания русской литературной баллады Серебряного века потребовала бы многих объемистых томов[410]. Весомую лепту в развитие этого жанра внесли лиро-эпические баллады Н. Тихонова из его ранних сборников «Орда» и «Брага». Эти песни о подвиге и любви, о трагизме жизни и надежде стали достойным продолжением гумилевских традиций в литературе 1920–1930-х годов. Тихонов понимал жанр баллады как «скорость голую», то есть текст с минимумом лексических средств и максимумом динамики ритма. Он уподоблял сюжеты своих баллад сжатым пружинам. Подобным образом можно охарактеризовать и их ритмический рисунок, где сжатость достигалась увеличением количества ударных слогов на общем фоне классического четырехстопного анапеста (так называемый «гумилевский тип» дольника), и рифменно-строфическую структуру большинства его баллад, отличающуюся введением в поэтическую практику энергичных дистихов с четкой мужской рифмой (*«Капуста, подсолнечник, шпалы,* ***пост****. Комендант прост и пакет* ***прост****.»*). Ярким примером жанрово-стилевых новаций Тихонова могут служить «Баллада о синем пакете» и «Баллада о гвоздях». Последняя характеризуется особым лаконизмом, сочетающимся с экспрессией сюжета, уместившегося в девяти двустишиях. По справедливому замечанию Ю. Тынянова, слово в балладном стихе Тихонова потеряло почти все стиховые краски, чтобы стать опорным пунктом сюжета, сюжетной точкой:

«Впечатление, произведенное тихоновской балладой, было большое. Никто еще так вплотную не поставил вопроса о жанре, не осознал стиховое слово как точку сюжетного движения. Тихонов довел до предела в балладе то направление стихового слова, которое можно назвать гумилевским, обнаружил жанр, к которому оно стремилось»[411].

Смешением бытописания и таинственности легенд, что позволяет говорить об определенного рода эпичности, характеризуются баллады А.

[410] Гугнин А.А. Постоянство и изменчивость жанра // Эолова арфа: антология баллады. – М., 1989. – С. 24.
[411] Тынянов Ю.Н. Литературный факт. – М., 1993. – С. 288.

Прокофьева («Ой, шли полки…», «Баллада о трех бравых парнях…»). Их отличает обилие конкретной детализации и фольклорных оборотов, втиснутых в рамки частушечного и танцевально-песенного ритма, а также четкая сюжетная канва, передающая драматизм конкретной ситуации. Характерный прием баллад Н. Асеева – антибытовизм: его герои «выбиваются из пространства» города в мир полузабытой чистоты («Жар-птица в городе»), преодолевая сказочностью и легендностью законы повседневности. Иначе жанр баллады представлен у Б. Пастернака («На даче спят…», «Дрожат гаражи автобазы…»). Его тексты отличает камерная интонация и спокойный, уравновешенный ритм, что позволяло балладам в его исполнении превратиться в жанр чисто лирический, переполненный субъективными откровениями. Отсюда обилие пейзажных зарисовок, порой алогичных сюжетной линии, но служащих аккомпанементом переживаний лирического героя. В своем балладном творчестве Пастернак опирался на традиции средневековой европейской (немецкой и французской) поэзии. В творчестве Есенина жанр баллады представлен очень широко, но есть только одно произведение, жанр которого самим автором определялся как баллада – «Баллада о двадцати шести» (1924). В ней, так же как и во всем творчестве поэта, преобладает песенная интонация, позволяющая сочетать лирическое и эпическое начала, совместить элементы фантастики с поистине реалистическими картинами: *«Ситец неба такой Голубой. Море тоже рокочет Песнь. Их было 26…»*. «Балладу…», написанную вскоре после поездки поэта в Баку, отличает не столько историзм, сколько документальность повествования. С подобной практикой – привнесение в балладу, жанр традиционно историко-фантастический, публицистических элементов – и читатели, и критики столкнулись впервые в творчестве Есенина. Дальнейшее развитие баллада получает в творчестве М. Голодного («Судья ревтребунала»), С. Кирсанова («Баллада о комиссаре»), несколько позже К. Симонова, П. Антокольского, Д. Кедрина и др.

Перестал казаться «самоцельной стихотворной игрой» с нарочито выдуманными трудностями *сонет*; он раскрыл свои возможности для выражения диалектики чувств. О закономерном чередовании любви и ненависти к сонету говорит в «Письмах о русской поэзии» Николай Гумилев. По его словам, «любовь к сонету» «возгорается или в эпоху возрождения поэзии, или, наоборот, в эпоху ее упадка»[412]. А в своем знаменитом «Антисонете», построенном на мастерском синтезе парадокса, иронии и язвительной сатиры, он восклицал:

Опять классический сонет
Навис проблемой для поэта,
И от сонета спасу нет,
И от сонета спасу нету…

Золотым веком сонетного творчества в русской поэзии называют конец XIX – начало XX в. Вот как, например, характеризуются достижения

[412] Гумилев Н.С. Собрание сочинений. В 4 томах. Том 4. – М., 1991. – С. 238.

в этой форме И. Бунина: «Его сонеты – по блеску и естественности рифм, по той лёгкости и незаметности, с которыми его мысль облекается в эту столь сложную гармонию – лучшее в русской поэзии»[413]. В опытах русских поэтов рубежа веков сказалась достаточно определенная ориентация на пушкинскую традицию вольного русского сонета[414].

Первые опыты разрушения традиционной сонетной формы и обретения новой наблюдаются уже в 1890-х годах (например, в переводах Вл. Соловьевым сонетов Данте). Сонеты становятся обязательным компонентом практически всех поэтических сборников и книг, вышедших в период с 1900-го по 1930-й годы. Меняется как формальная, так и содержательная сторона сонета. В его «оправу стройную» и «царственные размеры» вводятся послания, портреты, эпитафии, автопортреты и даже пародии (см., например, сонеты Бунина «На монастырском кладбище» и «Эпитафия»; Ахматовой «Ответ» и «Художнику»; цикл сонетов Бальмонта «Лермонтов»). Поражают своей ориентацией на смежные музыкальные формы жанровые опыты, в том числе сонетные, Б. Пастернака, а своей гармонической строгостью сонеты И. Анненского[415]. Рождаются исторические и философские сонеты. Живую, напряженно пульсирующую панораму русской и мировой культуры создают сонеты-портреты Игоря Северянина. Только его книга «Медальоны» (1934) включает сто таких сонетов. Вяч. Иванов, В. Брюсов, М. Волошин, И. Сельвинский и другие пишут венки сонетов[416]. Книги сонетов выпускают К. Бальмонт, А. Эфрос, Н. Оболенский, С. Раевский. Для большинства поэтов сонеты были в первую очередь своеобразными литературными упражнениями[417], о чем свидетельствуют и имевшие место «сонетные состязания», например, между Блоком и Белым, Гумилевым и Волошиным. Многие поэты широко используют циклические свойства сонета: рождаются чисто сонетные циклы и циклы, куда сонеты включаются как составная часть[418].

Новое дыхание в поэзии Серебряного века получает жанр *романса* во всевозможных его разновидностях – городского, цыганского, светского (А. Вертинский, В. Маковский, В. Шумский и др.). Стихия русского романса «оплодотворяла» поэзию А. Блока, что было тонко подмечено еще Г. Ивановым, а позже стало предметом серьезных теоретических штудий[419]. Особым своеобразием отличается романсовая поэзия Сергея Есенина. Синтез поэтики русской народной песни и романса позволил ему войти в историю

---

[413] Двинятина Т.М. Специфика прозаического в поэзии Бунина // Русская литература. – 1996. – №3. – С. 221.
[414] Федотов О.И. Сонет серебряного века // Сонет серебряного века. Русский сонет конца XIX – начала XX века. – М., 1990. – С. 5–34.
[415] Останкович В.А. Сонеты И.Ф. Анненского: Аспект гармонической организации. А.К.Д. – Ставрополь, 1996.
[416] См.: Венок сонетов: Библиографический указатель / Сост. Г.В. Мелентьев – Саранск, 1988.
[417] См., например, статью: Кормилов С.И. Сонеты Гумилева // Вестник МГУ. Сер. 9. Филология. – 1999. – № 4. – С. 11–19.
[418] Об использовании циклических особенностей сонета А. Ахматовой см.: Федотов О.И. Сонеты Анны Ахматовой как цикл // Вестник МГУ. Сер. 9. Филология. – 1998. – № 4. – С. 32–47.
[419] См.: Лотман Ю.М. и народная культура города // Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. – СПб., 1996. – С. 659.

русской поэзии лириком, не имеющим равных в XX в. по числу подражателей, последователей и почитателей. В начале 1920-х гг. возникают первые научные дискуссии о генезисе романса как жанра и истоках его популярности. В качестве примера достаточно сказать, что в эти споры были вовлечены и такие известные литературоведы, как В. Жирмунский, Б. Эйхенбаум, Б. Астафьев. Своеобразным итогом стал выход в 1930 г. в издательстве Академии наук большой антологии «Русский романс». Однако споры о романсе, в которых активно участвуют современные «мэтры от литературоведения» (Гаспаров, Никонов, Акимова, Бакус и др.), продолжаются и по сей день.

Модернизируется в творчестве поэтов данного периода и жанр поэтической *литературной сказки*. Так, у Бальмонта он из широкого эпического повествования трансформируется в небольшие по объему лирические *сказочные песни* книги «Фейные сказки» (1905). Знакомство с фольклором и культурой европейских стран подтолкнуло поэта к созданию детских произведений, открывающих юному читателю неизвестные страницы мировой культуры. В ином ключе создают свои сказки авторы из группы «новокрестьянских поэтов» – Клюев, Клычков, Ширяевец. В этом жанре для них преломлялись основные аспекты новокрестьянского подхода к миру. Сказка воспринималась ими как символ поэзии и старины. Отсюда их стремление к жанровой стилизации, опирающейся на синтез народной песни, сказки, былины, отсюда отождествление в их творчестве поэта с древними певцами-баянами, а лирического героя со сказочными персонажами. В творчестве Н. Гумилева сказочные жанры предстают во всем своем многообразии – от фантастических баллад («Звездный ужас») и эпических поэм («Мик», «Поэма начала») до драматических поэм («Гондла») и сказок-пьес («Дитя Аллаха»).

С именем Анны Ахматовой связывается возрождение формы *фрагмента*, наиболее полно воплощенной в XIX в. Тютчевым. Ее стихи обычно начинаются с союза («А все, кого я на земле застала...»), с предлога («В то время я гостила на земле...») или с междометия («О, жизнь без завтрашнего дня!..»). Создается впечатление, словно из цельного текста выхвачено несколько фраз. Подобная отрывочность во многом и создает то, что называется неповторимым ахматовским стилем. До минимума сжимает малую лирическую форму Осип Мандельштам. Так, четверостишия, которыми открывается издание «Камня» 1913 года, – это штрихи, наброски к началу повествования, повествовательная интродукция, сигнал, после которого не следует ничего. В этих отрывках нет сюжетного скрепа. Эта лирика безгеройна. Он не рассказывает, как Ахматова, а, по словам Жирмунского, «создает объективные картины», строит «чисто абстрактные словесные схемы». Иначе жанр фрагмента проявляется в творчестве Петра Орешина: его стремление к событийно-сценическому изображению быта и природы и песенный ритм, звучащий диссонансом по отношению к подробной детализации, воплотились в колоритных *отрывках-зарисовках*,

восходящих, как и фрагменты Ахматовой, к жанру новеллы. Жанр фрагмента, принципы максимального сжатия формы изучены мало. Однако очевидно, что в их основе – периферийность сюжета, что сообщает стиху, при всей словесной скупости и очень малой форме, высокую смысловую нагрузку, большую семантическую интенсивность по отношению к каждому отдельному слову и подчеркивается чрезвычайной структурной четкостью стихотворения и своеобразным ритмико-синтаксическим параллелизмом:

Останься пеной, Афродита,
И, слово, в музыку вернись,
И, сердце, сердца устыдись,
С первоосновой жизни слито!
(О. Мандельштам)

Если поэты символисты и акмеисты устремлялись к новому, не порывая с жанрово-стилевой традицией, то русский авангард, представленный несколькими школами футуризма, разрывал культурно-историческую преемственность. Так, для кубофутуристов стихи были не только словесным текстом, но и элементом графического оформления книги. Кубофутуристы стремились эпатировать публику. «Надо сделать бумм», – говорили они. Безусловный лидер этой группы – Крученых – стремился дойти в жанре до границ возможного и даже перейти эти границы, создать поэзию как чистую графику, написать *«поэму цифр»*, где художественный эффект достигался бы усилиями не сочинителя, а художника. Жанровые искания кубофутуристов сочетались с требованиями новой фактуры стиха[420]. Примером могут служить *«железобетонные поэмы»* Василия Каменского, вошедшие в его книгу «Танго с коровами» (1914). Почти каждая из поэм была размером в одну страницу, что позволяло читать и видеть все произведение целиком, следовательно, говорить о принципах симультанной поэзии: разворот книги представлял собой сочетание страницы с цветочным узором и шрифтовой страницы, то есть собственно поэмы, причем каждая поэма имела свою топографию, свой план и свою конфигурацию и т.д. Подобные поэтические тексты кубофутуристов представляли собой своего рода коллаж, причем не только внешне, но, что важно для нас, в жанровом и в содержательном плане[421]. В произведениях кубофутуриста Маяковского нередки одическая тоника и стилистика[422]. Порой это отражено непосредственно в названии – «Ода революции». Иное содержание вкладывалось в жанр оды акмеистом Мандельштамом с его «тоской по мировой культуре» («Ода Бетховену», «Бах», «Грифельная ода», «Я не увижу знаменитой Федры…» и др.).

Новаторством, неповторимым разнообразием и своеобразием отличается жанровая клавиатура Игоря Северянина, одного из создателей

---

[420] Подробно об этом говорится в монографии И.М. Сахно «Русский авангард. Живописная теория и поэтическая практика» (М., 1999).

[421] Подробный анализ и интерпретация «железобетонных поэм» Каменского представлена в статьях: Молок Ю. Типографские опыты поэта-футуриста // Каменский В. Танго с коровами. – М., 1991. – С. 3–12; Шемшурин А. Железобетонная поэма. – Там же. – С. 13–15.

[422] Подробнее об этом см.: Вайскопф М. Во весь Логос: Религия Маяковского. – М.; Иерусалим, 1997.

эгофутуризма. Первая книга Северянина – «Громокипящий кубок» (1913), название говорит само за себя, – была встречена бурей как положительных, так и отрицательных отзывов и рецензий. Его способ преодоления классической традиции состоял в культивировании приемов, нарушавших воспитанные на протяжении двухсот лет эстетические нормы. Жанровые и языковые нововведения поэта были встречены и восхищением, и негодованием. Равнодушных – не было. Особый строй поэтики Северянина и небывалая популярность надолго закрепили за ним звание «Короля поэтов». Своим хулителям он отвечал:

Я, гений Игорь Северянин,
Своей победой упоен:
Я повсеградно оэкранен!
Я повсесердно утвержден!

Его стремления были просты и понятны, вполне в духе времени: обновить поэзию, обновить язык. Отсюда насыщенная звукопись, сложная рифма и жанровое экспериментаторство. В *«поэзах», «лиризах», «интуиттах», «ассосонетах», «поэметтах», «миньонеттах», «героизах»* Северянина исследователи видят стремление разорвать эстетическую замкнутость и, посредством лубочной стилистики и искусно созданной индивидуальной поэтической утопии, выйти к простому человеку с его запросами и потребностями. Исполнение «поэз» автором подчеркивало их напевную, но своеобразно сочетающуюся с ораторской, интонацию. Неологизмы Северянина, его способ работы с языком, со словом нашли отражение в творчестве многих поэтов («*дамьи*», «*взорлил*» – находим у Маяковского; «*сонь*», «*лунь*», «*смуть*» – встречаем у Есенина и т.д.). На иронический характер языкового и жанрового авангардизма Игоря Северянина указывает современные исследователи творчества поэта[423]. Влияние И. Северянина на русскую поэзию ощутимо и в сегодняшней поставангардистской и постмодернистской поэзии.

Если ирония Северянина чисто авангардна, то ирония и сатира другого замечательного поэта Серебряного века – Саши Черного – была традиционной, хотя, с точки зрения жанра, и модернизированной. Писатели и поэты журнала «Сатирикон», в группу которых входил С. Черный, опирались на богатые жанровые и стилистические традиции русской сатирической литературы XVIII – XIX вв. Однако ощутима и разница. Суть трансформации жанровой системы в творчестве сатириконцев – *в синтезе* литературных и публицистических сатирических жанров. Помимо этой особенности, поэтические *сатиры* Саши Черного отличаются глубоким лиризмом. Симптоматично с этой точки зрения то, что в первую книгу – «Сатиры» (1910) – был включен раздел «Лирические сатиры», а вторая книга была названа автором «Сатиры и лирика» (1913). Одни критики, комментируя эти книги, восклицали: «Это сатира, а где же лирика?» Но другие им вопрошающе вторили: «Это лирика? Не совсем. Но это и не сатира!» Емко и

[423] См., например: Урбан А. Добрый ироник // Звезда. – 1987. – № 5. – С. 164–173.

точно жанрово-стилевые особенности творчества поэта-сатирика охарактеризовал Куприн, подчеркивая, что «узость, мелочность, скука и подлость обывательщины отражаются у Саши Черного чудесными, сжатыми, незабываемыми штрихами, роднящими его только с Чеховым, совсем независимо от влияния великого художника»[424]. В отсутствии скепсиса и пессимизма, в слиянии юмора, сатиры и лирики в одно целое видел сам поэт один из способов снять с сатиры «заклятие» второсортной поэзии. Почитателями таланта Черного-сатирика и Черного-поэта были Гумилев, Маяковский, Белый и многие другие. Одним из своих учителей назвал его В. Набоков.

Жанровыми открытиями обогатили русскую литературу и поэты, не принадлежавшие к определенным течениям и группировкам. Всех их объединяло нежелание связывать себя какими-либо художественными или идеологическими установками и подчеркнуто свободное отношение к тому, что предпочиталось большинством. Такими поэтами были прежде всего Марина Цветаева, Максимилиан Волошин, Владислав Ходасевич, позже – Владимир Набоков.

Жанровую природу большинства лирических текстов Цветаевой охарактеризовать очень сложно. Они практически несоотносимы с поэтическими жанрами в традиционном понимании этого слова. Обычно ее стихи представляют собой развернутую метафору, где инвариант порождает ряд вариантов, которые и составляют основную ткань стихотворения. Причем сам процесс создания произведения обнажен, что делает читателя участником и соучастником творения текста. Отвергая всякую структуру, она признавала любую стихию – языка, природы, «стихию стихотворную». Она не была чужда традиционных жанров, но истинно ее, цветаевскими жанрами были *«романы души»* и *лирические дневники*, воплотившиеся в циклах ее стихов и поэтических книгах.

Диапазон жанров В. Набокова весьма широк. С одной стороны, он опирался на классическую традицию, с другой – на крайние авангардистские течения. В его творчестве до предела обостряется все самое контрастное, что имеет место быть в русской поэзии. Диапазон колебаний от классики до авангарда и составляет главную особенность поэзии Набокова.

Особым, неповторимым в жанровом отношении своеобразием на общем фоне русской поэзии первой трети XX в. выделяются стихи выдающегося русского художника, общественного деятеля, просветителя, путешественника Николая Рериха, собранные в поэтический сборник «Цветы Мории» (1921). Его стихи предстают некими «письменами», написанными свободным стихом. В некоторых из них угадывается жанр притчи, в других – поучения и наставления, в третьих – псалма и молитвы. Каждый отдельный стихотворный текст в контексте всего сборника предстает «священным знаком», «символом», которыми отмечен путь

[424] Цит. по: Кривин Ф. Саша Черный // Черный С. Стихотворения. – М., 1991. – С. 9.

устремленного к духовному совершенству человека. Таково, например, стихотворение «Не закрой» (1916):

Над водоемом склонившись,
мальчик с восторгом сказал:
«Какое красивое небо!
Как отразилось оно!
Оно самоцветно, бездонно!»
«Мальчик мой милый,
ты очарован одним отраженьем.
Тебе довольно того, что внизу.
Мальчик, вниз не смотри!
Обрати глаза твои вверх.
Сумей увидать великое небо.
Своими руками глаза себе
не закрой».

Влияние поэзии Рериха, в том числе жанровое и стилистическое, ощутимо в творчестве многих поэтов-современников, шедших путем духовных исканий – Гумилева, Волошина. Без стихов Рериха немыслима и современная духовная поэзия.

На самом начальном этапе русского модернизма многими поэтами предпринимались попытки перейти от лиро-эпических поэм XIX в. к монументальному эпосу. Отчасти этому способствовал интерес к древнему эпосу, большая практика переводов его шедевров. Это нашло отражение в возрождении и развитии жанра исторической поэмы, хотя в критике начала XX в. и отмечалось, что «современная поэзия чужда крупных замыслов»[425]. Интересными попытками создания широких исторических полотен явились «Царю северного полюса» Брюсова и «Возмездие» Блока. Примечательна в этом плане написанная в свободной ассоциативной манере историческая поэма В. Хлебникова «Хаджи-Тархан». Предельной субъективации исторического явления, через тяготение к индивидуально осознанной мифологии, Хлебников достигает в поэмах «Марина Мнишек», «Царская невеста», «Дети выдры» и других, которые рассматриваются литературоведами как *антиэпос*, при этом подчеркивается удивительная способность автора переводить «пласты столетий, судьбы народов» в «интимный лирический план».[426] Последней дореволюционной исторической поэмой принято считать «Сердце народное – Стенька Разин» В. Каменского. Своеобразие исторических поэм начала 1920 г. основано на впитывании традиций русской реалистической прозы XIX в. и особенно прозы натуральной школы. Эти жанровые и стилистические особенности прозы, привлекшие внимание поэтов, как нельзя лучше охарактеризовал И. Сельвинский, и его определения с полным правом можно отнести не только к его «Улялаевщине», но и к другим историческим поэмам этого периода («150000000» Маяковского, «Емельян Пугачев» Есенина, «Лейтенант

[425] Анненский И. О современном лиризме // Аполлон. – 1909. – № 2. – С. 29.
[426] Степанов Н. Велимир Хлебников. Жизнь и творчество. – М., 1975. – С. 107.

Шмидт» Пастернака, «Дума про Опанаса» Багрицкого, «Семен Проскаков» Асеева, «Повесть о рыжем Мотеле…» Уткина и т.п.):

«Основная линия прозы, которую мы стараемся усвоить, это – психологизм, проведенный на натуралистических деталях… Вторая линия прозаических влияний – документация… Если о герое говорится, что он хорошо знает предмет, то необходимо это тут же доказать… Третьим моментом дубльреализма является цифра… (…) Статистика из декоративного или гротескного приема подачи образа превращается в метод изображения, в новый тип образа, образа статистического, который дается не сразу, а накапливается постепенно и в конце концов из периферийного становится центральным»[427].

Своеобразной параллелью по отношению к эпическому поэтическому повествованию этого периода предстают *поэмы лирические*, где повествовательное начало уменьшено до предела, а авторское «Я», отношение автора к излагаемому материалу, стало главным. Таковы, например, «Двенадцать» Блока, «Христос воскрес» А. Белого, «Поэма Конца», «Поэма Лестницы» Цветаевой и многие другие. Появляется большое количество разновидностей этого жанра (по классификации А. Микешина): *поэма-аллегория* («Соловьиный сад» Блока), *поэма-симфония* (его же «Двенадцать»), *поэма-пророчество* («Инония» Есенина), *поэма-трагедия* («Про это» Маяковского) и другие[428].

«В имеющихся по поводу поэм М. Цветаевой исследованиях нет единства в жанровом определении поэм, как нет единства и в самой их типологии. Их называют лирическими, лиро-эпическими, часть из них – сказочными, фольклорными. Но как бы их ни называли, – пишет Н.О. Осипова, – пятнадцать поэм, созданных М. Цветаевой в 1920-е годы, составили наряду с поэмами такого же плана В. Маяковского («Про это»), Б. Пастернака («Высокая болезнь»), П. Антокольского («Обручение во сне»), Н. Асеева («Лирическое отступление») и др. золотой фонд русской поэмы»[429].

Тот же автор, отмечая синтез мифологического, фольклорного, литературно-романтического пластов в поэмах этого времени, подчеркнул, что актуализация принципов художественного мифологизма в значительной степени отразилась на трансформации жанра поэмы. В ней, наряду с тягой к интерпретации, пересозданию исконных мифов, обнаруживается стремление к творению авторских мифов, своего рода «поэм-мифов» (З. Минц):

«Мышление «антимирами», широкая метафоризация бытия, «втягивание» космоса в орбиту личностного осознания, осознание человеческого «я» в пограничной ситуации между бытом и бытием, Логосом и Космосом рождало новые поэтические формы (...) Миф становится привлекательной моделью в системе лирической поэмы и потому, что

[427] Цит. по: Сельвинский И. Избранные произведения. – Л., 1972. – С. 911–912.
[428] Микешин А.М. Русская романтическая поэма. – Вологда, 1991.
[429] Осипова Н.О. Творчество М. И. Цветаевой в контексте культурной мифологии Серебряного века. – Киров, 2000. – С. 130.

художников интересует изменчивость и бесконечная вариативность личности при сохранении ядра архетипа, при этом универсальность мифологической модели служит целям типологизации характера. Поэтому именно миф (а не сюжет, не даже элементы его) в лирической поэме может быть структурообразующим элементом ее лирической основы и формировать жанр, особенно в тех его моделях, которые вырастают из лирического цикла»[430].

В 1930 г. жанр лирической поэмы в русской литературе практически исчезает. Как подтверждение звучат слова Б. Пастернака, сказанные им еще в 1927 г.: «Я считаю, что эпос внушен временем, и поэтому в книге «1905 год» я перехожу от лирического мышления к эпике, хотя это очень трудно»[431]. На художественные искания наслаивались трудности иного порядка: Пастернак (и не он один) понимал, что возможность публикаций отныне начинает зависеть от подчеркнутой социальности произведений. Как отмечают комментаторы его переписки с Цветаевой, денежные затруднения ввиду отправки жены и сына в Германию засадили его за круглосуточную работу над поэмой «Лейтенант Шмидт», посвященную известным историческим событиям. В письме Цветаевой от 19 мая 1926 г. поэт сам признается: «Соображенья житейские заставляют меня признать все уже написанное о Шмидте «1-ою частью» целого, уверовать в написанье второй и сдать написанное в журнал»[432]. Признаком эпичности поэм конца 1920 – начала 1930 гг. стал прием нанизывания исторических эпох на стержень современности, обращение к вечности как фундаменту и гаранту обновления.

В поэзии первой трети XX в. стилеобразующим фактором является не только жанр, но и метрика стиха. Глобальное по своим масштабам развитие жанровой системы русской поэзии в эпоху модернизма не может соперничать по своей значимости с главным событием новой эпохи – открытием чисто тонической системы стихосложения. Не вызывает сомнения факт выделения в истории русской поэзии двух наиболее значимых этапов. Первый из них (1730–1745 гг.) связан с утверждением силлаботоники, сменившей силлабический стих. Второй – 1890–1920-е годы, когда силлабо-тонический стих уступает перед напором *стиха тонического*, опирающегося на неисчерпаемые кладовые разговорного языка. Подчеркнем, что смена поэтической парадигмы в обеих этих эпохах осуществлялась и теоретически, и практически. Модернизм характеризуется и «битвой титанов», подобных Тредиаковскому, Ломоносову и Сумарокову, каковыми в новой эпохе без преувеличения можно назвать Валерия Брюсова, Вячеслава Иванова, Андрея Белого, Николая Гумилева, Велимира Хлебникова и многих других, и теоретической борьбой творческих группировок и направлений.

---

[430] Там же. – С. 128–131.

[431] Цит. по: Пастернак Б. Стихотворения и поэмы. – М.; Л., 1965. – С. 656.

[432] Дыхание лирики. Из переписки Р.-М. Рильке, М. Цветаевой и Б. Пастернака в 1926 году // Дружба народов. – 1987. – №7. – С. 257.

Победителей выявить нельзя. Можно лишь констатировать, что литература Серебряного века рассматривается в истории мировой литературы как феномен.

Опора на традицию, безусловно, сказывалась и здесь (вспомним теорию тонического стиха), но не обошлось и без подлинно новаторских открытий.

Преемственность осуществлялась главным образом в ритмике – в разработке просодических возможностей устоявшихся русских стихотворных размеров, прежде всего ритма 4-стопного и 6-стопного ямба, что естественно провоцировало модернизацию классических строфических форм. Разработка архаических ритмов была свойственна для поэзии старших символистов. Их эксперименты получили в стиховедении название *полиметрии* и *полиритмии*. Новаторство же связано прежде всего с приходом в литературу Александра Блока, открывшего *дольник*, промежуточную форму между силлаботоникой и чистой тоникой. Вольный нерифмованный дольник стал одним из основных размеров уже в «Розе и кресте». А своей кульминации этот предельно расшатанный ритм, осложненный неравнострочностью, но с сохраняющейся рифмовкой, достиг в том подобии балаганного стиха, которым начинается поэма «Двенадцать»[433].

Ритмическое новшество Блока поначалу входило в поэзию нелегко; у Бальмонта, Брюсова, Вяч. Иванова, Белого дольник – явление не частое. Как готовое выразительное средство этот метр был воспринят акмеистами. Решающий шаг в популяризации его сделала Ахматова («Смуглый отрок бродил по аллеям...», «Песня последней встречи», «Как велит простая учтивость...», «Все мы бражники здесь, блудницы...» и т.д.); за ней последовал Гумилев («Рим», «Пиза», «Леонард», «Птица», «Наступление» и т. д.). Это проложило *«блоковскому» дольнику* дорогу в массовую поэзию: он живет в поэзии Есенина, Маяковского, Асеева, Цветаевой и др., ритмически эволюционирует, разветвляется на

«акмеистский тип»:

Положи мне на плечи руки
И в глаза прямее взгляни.
Если б знала ты, сколько муки
Сердце приняло в эти дни…;
(А. Сурков)

«есенинский тип»:

Я покинул родимый дом,
Голубую оставил Русь.
В три звезды березняк над прудом
Теплит матери старой грусть;
(С. Есенин)

«цветаевский тип»:

Превыше крестов и труб,
Крещенный в огне и дыме,

[433] Руднев П.А. Опыт описания и семантической интерпретации полиметрической структуры поэмы А. Блока «Двенадцать» // Труды по русской и славянской филологии. Т. 18. – Тарту, 1971. – С. 195–221.

Архангел-тяжелоступ –
Здорово, в веках Владимир!
(М. Цветаева «Маяковскому»)

Своеобразны дольники Э. Багрицкого:

Уже кончается день – и ночь
Надвигается из-за крыш…
Сапожник откладывает башмак,
Вколотив последний гвоздь…
(«Ночь»)

Как отмечает М. Гаспаров, в 1925–1960 гг. *«блоковский» дольник* и все его разновидности предстают почти как «шестой метр» при пяти классических (ямбе, хорее, дактиле, амфибрахии и анапесте), и лишь в поэзии последней трети минувшего века этот дольник стал вытесняться более свободными размерами[434].

«Возрождение» стиха не ограничивалось только введением тоники, оно шло по пути широкой перестройки всех выразительных средств стиха. Ритмика, рифма, строфика – в каждой области было найдено нечто принципиально новое. Однако новаторские поиски, безусловно, опирались на традицию. Осознанная преемственность по отношению к прошлому, даже через его полное отрицание, выступила антиномией по отношению к средствам, которых не знало прошлое, поэты стремились показать, что могут выражать новые мысли и чувства новых людей, рожденных новой эпохой, и что они располагают всем необходимым для этого. Все старое подвергалось жесткой, но оправданной деформации, чтобы, не теряя прежней прелести, зазвучать как новое. Так, стилистика авангардной поэзии поражала современников обилием иноязычных заимствований, вновь изобретенных слов, созданных на основе варваризмов. Этот лексический пласт был прямым вызовом символистам и акмеистам. Стиль усложнялся поисками географической, технической, урбанистической экзотики, преобладанием *зауми*, и на этом фоне складывались предельно резкие формы *акцентного* и *свободного* стиха.

По-футуристически обрушивалась на читателя всеми своими поэтическими приемами и М. Цветаева. Ее тексты отличает обилие пауз – не столько синтаксических, сколько эмфатических, то есть требуемых напором чувств, асимметричный метрический строй, когда границы стихотворных строк не совпадают с границами предложений, словосочетаний и слов. Ее интонация – то напевная и говорная, то ораторская, срывающаяся на крик.

Главная особенность рифменной системы русской поэзии первой трети XX в. состояла в том, что была узаконена *неточная рифма*, то есть рифма с неполным совпадением согласных звуков, когда каждый отдельный случай воспринимается как индивидуальное творчество поэта-модерниста, поэта-экспериментатора, вносившего свой вклад в обогащение русской поэтической школы. Исследователи указывают на определенную взаимозависимость в противоборстве двух рифменных систем (точной и

[434] Гаспаров М.Л. Избранные труды. Том III. О стихе. – М., 1997. – С. 461.

неточной)[435]. Интенсивные поиски новых способов рифмовки связаны с началом 1910 гг. Кульминацией расцвета неточной рифмы называют 1920 г., а позже в творчестве большинства поэтов происходит процесс вытеснения неточной рифмы точной[436]. Точность рифмы обычно связывается с совпадением клаузул (последних стоп стихов), то есть суффиксов и окончаний. Неточность основана на совпадении корней, что приводит к дополнительной и все более прочной семантизации рифмующихся слов, актуализации их лексических значений. Другими словами, появление и развитие неточной рифмы – это главный формальный показатель усложнения поэзии Серебряного века, углубления ее смысловых уровней и расширения лексико-семантических горизонтов. Решающую роль в этом процессе сыграли авангардные течения и такие поэты, как Маяковский, Северянин, Пастернак, Цветаева и др. (*«рассказ – тоска»* у Маяковского; *«в снегах Архангельск – день на Ганге», «пакость – плакать»* у Пастернака; *«междуцарствие – коварствуют»* у Цветаевой). Особым экспериментаторством в плане неточной рифмы и все большим ее усложнением отличается поэзия И. Эренбурга. Его рифмы сплываются в сплошную пелену неопределенных созвучий: *«капала – жалко – собака – лапой – солдата – плакал – папаха – капает – на пол»* (в литературоведении за ними закрепился термин *«рифмоиды»*). В творчестве Брюсова зарождается и получает свое дальнейшее развитие, достигая кульминации у Маяковского, *неравносложная рифма («врезываясь – трезвость»)*. Однако рифменное новаторство не исключало популярности и вполне традиционных рифм:

Тополей седая *стая,*
Воздух тополиный…
Украина, мать *родная,*
Песня-Украина!..
(Э. Багрицкий. «Дума про Опанаса»,1926)

Поворачивали дула
В синем холоде штыков,
И звезда на нас взглянула
Из-за темных облаков.
(М. Светлов. «В разведке», 1927)

Вообще новаторство рифмовки – понятие, нуждающееся в уточнении. Новаторство не в том, чтобы придумать рифму, пусть даже самую необычную, что вполне доступно любому грамотному (то есть знающему, что такое рифма) человеку, для этого не обязательно быть поэтом. Главная «техническая», если можно так выразиться, задача поэта – связать рифмы контекстом, и не просто доступным и понятным, но *контекстом поэтическим*. Иногда связывание рифм непоэтическим или псевдопоэтическим контекстом поэты называли экспериментаторством (см.

[435] Самойлов Д. Книга о русской рифме. – М., 1982. – С. 224.
[436] Шепелева С.Н. Некоторые особенности эволюции русской рифмы. XX век // Проблемы структурной лингвистики. – М., 1983. – С. 218.

опыты Брюсова или футуристов), как бы молчаливо соглашаясь, что это лишь игра, проверка рифм на холостом ходу. Подобная работа именуется также «лабораторией поэта». Однако дело не в эксперименте ради эксперимента. Задача в том, чтобы рифма (новаторская или не новаторская) стала органичной, неотъемлемой частью стиха. Поэт становится новатором рифмы тогда, когда она становится органической чертой его стиля, то есть задействована в его лучших поэтических контекстах и перестала восприниматься как некий экзотический и чужеродный элемент.

Поэты первой трети XX века очень много экспериментировали и с *составной рифмой*, употреблявшейся в русской поэзии обычно в виде каламбура (Мятлев, Минаев), то есть была исключительно приемом шуточной поэзии: *«Область рифм -моя стихия И легко пишу стихи я…»* (Минаев). В начале 10-х годов составная рифма активно вводится в стихи Маяковским и Асеевым: *«А в небе, лучик сережкой* ***вдев в ушко****, звезда, как вы, хорошая, -- не звезда,* ***а девушка****…», «Он мне всю жизнь* ***глаза ест****, дав в непосильный* ***дар ту****, кто, как звонок* ***на заезд****, с ним меня гонит к* ***старту****…»*, а также знаменитое: *«Лет до* ***ста расти*** *вам без* ***старости****…»*. Но из их лучших поэтических контекстов этих поэтов составные рифмы все же исключены, иными словами, эксперимент так и не вышел из стадии эксперимента.

Только лишь у Хлебникова составная рифма становится более или менее постоянной чертой его поэтического стиля, однако и у него поэтический контекст иногда перебивается явным экспериментаторством:

И кто я, сын какой я Бульбы?
Тот своеверный или старший?
О больше, больше свиста пуль бы!
Ты роковой секир удар шей!

(«У»)

Много примеров гармонического применения составной рифмы можно найти в поэзии Б. Пастернака. Он увидел в ней новые интонационно-выразительные возможности, по достоинству оценил ее семантический потенциал:

Вырываясь с моря, из-за почты,
Ветер прет на ощупь, как слепой,
К повороту, несмотря на то, что
Тотчас же сшибается с толпой.

(«Лейтенант Шмидт»)

Отметим, что в последнем примере составная рифма включает служебное слово – наиболее естественную и в то же время семантически не перегруженную часть речи.

Русская поэтическая школа в 90-е годы XIX и за первые тридцать лет XX в. обогатилась и именами, и стилистическими открытиями сотен поэтов. За всеми ними была одна и та же многовековая русская история, культура, литература, сознание каждого из них формировал один и тот же русский язык, но каждая новая литературная эпоха несет с собой коренное

обновление поэтического языка, о необходимости которого еще в 1921 г. сказал Р. Якобсон:

«Язык поэзии покрывается олифой – ни тропы, ни поэтические вольности больше ничего не говорят сознанию» и тогда нужен приток «свежих элементов языка, практического, чтобы иррациональные поэтические построения вновь радовали, вновь пугали, вновь задевали за живое»[437].

Одни поэты – Ахматова, Цветаева, Пастернак, Мандельштам – отразили сдвиг в языке революционной эпохи с присущей высокой поэзии гармонией, другие, как, например, Маяковский в поэме «Облако в штанах» – резко сталкивали контрастные слои лексики[438]. Новации в сфере поэтического языка этого периода – предмет лингвопоэтики, ей посвящен ряд исследований В. Григорьева, Н. Кожевниковой, Л. Зубовой и др., коллективные труды «Очерки истории языка русской поэзии XX века», издаваемые с 1993 года. Многообразие жанрово-стилевых поисков, о которых шла речь в данном параграфе, заложило основу феномена русской поэзии первой трети XX века.

Обогащение жанровой палитры прозы

Модернистское восприятие мира как ощущение утраты его целостности влияло уже на Чехова, и то, что он вошел в историю русской литературы как новатор, во многом объяснялось новой ориентацией в области жанровых поисков, интересом к «малой прозе». Это, несомненно, учитывалось теми, кто ставил вопрос о достаточно глубоких связях Чехова с модернизмом. Разумеется, речь идет не об абсолютном вытеснении «больших» жанров «малыми». Известны достаточно объемные символистские романы «Христос и Антихрист» Д. Мережковского, «Огненный ангел» В. Брюсова, «Мелкий бес» Ф. Сологуба, «Петербург» А. Белого, «Пруд» А. Ремизова. К достижениям этого периода относятся и реалистические романы «Яма» А. Куприна, «Город в степи» А. Серафимовича, где заметно воздействие модернистской эстетики. Современная критика все больше склоняется к мысли о значимости романов русского натурализма («Василий Теркин» П. Боборыкина, «Санин» М. Арцыбашева). Отмечается связь поэтики заглавий с жанровыми пределами романа.

Тем не менее, ознакомившись с изданиями типа «Русская новелла начала XX века» (М., 1990), где этот жанр представлен от Чехова до Пильняка, и с новеллистикой, рассказами, повестями 1920 гг., можно понять соответствие малых жанров требованиям времени. Обратим внимание на суждение В. Брюсова о «рассказах характеров» и «рассказах положений», то есть новеллах, интерес к которым в русской литературе

[437] Якобсон Р. Работы по поэтике. – М., 1987. – С. 287.
[438] Зайцев В.А. О традициях живого разговорного слова в русской поэзии XX века // Вестник МГУ. Сер. 9. – – 2001. – № 4.

возродился именно на рубеже XIX–XX вв. Нельзя не согласиться с теми, кто считал новеллу ведущим для этого периода жанром. В ней все внимание сосредоточивается на исключительности события лирического, психологического, фабульного плана. Однако дальнейшее разграничение понятий рассказ/новелла (или рассказ/повесть) в наши задачи не входит[439], тем более что в русской традиции предпочтительно определение *рассказ*, а в зарубежном литературоведении – *новелла*.

Блестящие страницы в историю русского рассказа вписаны не только А. Чеховым, но также И. Буниным, Л. Андреевым, Б. Зайцевым, И. Шмелевым. Трагедийную суть революционного разлома мира раскрывали романтически окрашенные рассказы о Первой русской революции А. Серафимовича, о Гражданской войне И. Бабеля, Б. Лавренева, Вс. Иванова, С. Сергеева-Ценского. В историю русской литературы вошли такие произведения, как «Донские рассказы» М. Шолохова, «Гадюка» и «Голубые города» А. Толстого, «Жестокость» Сергеева-Ценского. Новелла оказалась очень важным жанром для изображения гротескности быта дореволюционного у М. Зощенко, А. Аверченко, послереволюционного – у М. Булгакова.

С рассказом соперничали повесть и «роман малой формы» – от «Огненного ангела» В. Брюсова до «Мы» Е. Замятина, «Разгрома» А. Фадеева. Более же крупные формы приобретают отчетливую фрагментарность, обычно роману несвойственную. «Россия, кровью умытая» (1924–1932) А. Веселого не случайно имела подзаголовок «Фрагмент», уточняющий специфику романа. Он, как уже отмечалось в критике, действительно фрагментарен и по замыслу, и по принципу построения, по отказу от единого сюжета: в роман включены самостоятельные новеллы и даже повесть. Фрагментарность композиции проявилась в романе «Восемнадцатый год» из трилогии А. Толстого, в котором, по словам Вс. Иванова, хаотичность композиции создавала полное настроение 1918 г.: «Именно так и нужно писать».

В середине 1920-х гг., когда после взрыва народной стихии стали отливаться какие-то устойчивые формы общественного бытия, стали проступать закономерные его черты, в реализме вновь становится очевидной превалирующая роль романа. Нельзя не согласиться с М. Голубковым, писавшим, что русский роман этого периода «пристально, подчас с надеждой, подчас с ужасом, вглядывался в неясные контуры будущего»[440]. В литературе русского зарубежья к роману обращается И. Бунин («Жизнь Арсеньева»). Выступившие в этом жанре Е. Замятин («Мы»), К. Федин («Города и годы»), Л. Леонов («Барсуки»), М. Булгаков («Белая гвардия»), А. Фадеев («Разгром»), А. Платонов («Чевенгур») вошли в историю русской литературы именно как авторы романов, не поколебав, однако,

[439] Подробно об этом см. в работах Г.Н. Поспелова, М.Н. Эпштейн, Е.Д. Дмитриевой, в вузовских курсах «Теории литературы» Н.А. Гуляева, И.Ф. Волкова и др.

[440] Голубков М.М. Русская литература XX века. После раскола. – М., 2001. – С. 98.

представления о прозе 1920-х годов как о прозе малых по преимуществу жанров. Это подтверждает и современная критика:

«Да кто ж в двадцатые годы плохо писал короткие рассказы? Эта проза была великолепна именно в малых формах. Бабель, Добычин, Зощенко... Камерные вещи на сто-двести страниц тоже весьма удавались – взять хотя бы Вагинова или «Смерть Вазир-Мухтара», не говоря уж о «Зависти». Да и Набоков, великий антагонист советской прозы двадцатых, остановился именно на этом жанре: в конце концов он стал главным не только в отечественной, но и в мировой прозе XX века. Двести страниц – на столько (максимум) хватит читательского дыхания... Роман-повесть, роман-анекдот или роман-притча (под это определение подпадает и гениальный, ни на что не похожий «Чевенгур»). А вот настоящий, старорежимный эпический роман, *большой* роман – с распахнутым пространством, с десятками героев, летопись жизни народной – был вроде бы уже неосуществим»[441].

Только в 1930 гг., вопреки известному пророчеству Ортеги-и-Гассета («…Жанр романа если не исчерпал себя окончательно, то доживает последние дни»[442]) стало очевидным тяготение к крупным жанровым формам, завершение работы над которыми захватывает уже четвертое десятилетие XX в.: «Тихий Дон» М. Шолохова, «Хождение по мукам» А. Толстого, «Угрюм-река» В. Шишкова, «Жизнь Клима Самгина» М. Горького. Но заметим, что крупномасштабный реализм последнего романа – прозы не эпической, а философской – является уже результатом творческого освоения реализмом модернистского опыта. Что касается собственно модернистской прозы, прежде всего прозы Андрея Белого, то деформирующая призма «Петербурга» (1911) высвечивает дисгармоничность героя. Это роман потока сознания, соединившего эпоху Петра Великого с событиями Первой русской революции. Его специфика проявляется в своеобразной антисюжетности, разрушающей традиционный хронотоп и как бы «разъединяющей» художественные пространство и время (именно этим объясняется сложность восприятия романа Белого «Петербург»).

Символистский роман предстает перед читателем в своей эволюции от «Мелкого беса» и других произведений Ф. Сологуба до романов А. Белого. «Мелкий бес» во многом традиционен (не случайно его сравнивают с произведениями Чехова). Эпическая тенденция, тяга к мифу как над- и внеличностной ценности сочетались с лиризмом, выражающим личное самосознание героя и повествователя. В прозе символистов на видное место выходят исторические романы, которым свойственна цикличность. «Роман, словно лирическое стихотворение, ощутившее свою малость, стремится выйти из своих границ, превысить самого себя, стать чем-то большим, чем ему быть пристало, бесконечно расширить подвластное ему время и пространство»[443]. Такова трилогия Д. Мережковского «Христос и

[441] Шубинский В. Последний русский роман // Октябрь. – 2001. – №5.
[442] Ортега-и-Гассет. Эстетика. Философия. Культура. – М., 1991. – С. 363.
[443] Колобаева Л.А. Русский символизм. – М., 2001. – С. 239.

Антихрист» (1895–1904), героями которой, как это видно из названий каждой части, стали исторические фигуры разных эпох: 1) «Смерть Богов. Юлиан Отступник», 2) «Воскресшие Боги. Леонардо да Винчи», 3) «Антихрист. Петр и Алексей». В дальнейшем Мережковский, как подчеркивает критика, выступил создателем исторического романа нового типа, в котором возрастает роль фантастики, условности, всеохватных символов, но это вело к определенному абстрагированию, рассудочности. Кроме того, это были романы о частной жизни, а не о масштабных исторических событиях. Так, отношения между Петром и его сыном Алексеем вырисовываются в основном из записки фрейлины жены цесаревича.

Отношение к социальным конфликтам в духе апокалипсических пророчеств делало такие категории, как пространство и время, непосредственной проблемой художественной, и прежде всего символистской, прозы. В одном из выступлений С. Ильев так сопоставлял «Мои записки» Андреева и «Петербург» Белого: «Герой повести Андреева воспринимает строение вселенной в виде «футлярного» Космоса и замкнутого, циклически повторяющегося времени. Структура мира представляется ему вселенской тюрьмой, из которой нет выхода и потому можно признать ее целесообразной. Герои романа А. Белого делятся на тех, кто боится бесконечного (сенатор Аблеухов), и тех, кто боится «футлярного» пространства (Дудкин)»[444].

Жанр исторического романа в творчестве А. Белого еще более трансформируется: это, по определению Л. Колобаевой, «исторический роман о современности», а сам Белый называл «Москву» (1926) лишь «наполовину историческим». Роман трактуется исследователями как антиэпопея (с упором на разрыв человеческих связей, на переход к гротеску), но писатель верил в возрождение эпопейности, дух которой должен пробудиться в каждом человеческом «Я». Жанровой изюминкой символистской прозы стали «Симфонии» А. Белого. В «Симфонии (2-ой драматической)», где представлены образы учителей автора (Ницше, Вл. Соловьев, Достоевский) и его друзей, как жанрообразующий признак выступает пародия – пародируются тексты предшественников и современников, в том числе и самого автора, создающего это произведение (случай уникальный)[445].

Такое жанрово-родовое образование, как **лирическая проза**, представлено в основном малыми жанрами: рассказ, повесть. В реализме это «Антоновские яблоки» и другие произведения И. Бунина (в том числе и роман «Жизнь Арсеньева»), рассказы Б. Зайцева. Стихи в прозе с

---

[444] Доклад С. Ильева цит. по: Русская литература. – 1997. – №2. – С. 239; см. также: Нагорная Н.А. «Второе пространство» и сновидения в романе Андрея Белого «Петербург» // Вестник МГУ. Серия 9. Филология. – 2003. – № 3. – С. 41-58.

[445] Павлова Л.В. Parodia sacra: «Симфония (2-я драматическая)» А. Белого // Известия АН. Сер.: Литература и язык. – 1998. – Т. 57. – №1. – С. 28–35. См. также: Ломтев С.В. «Симфонии» Андрея Белого // Русская литература XX века: Итоги и перспективы изучения / Посвящается 60-летию профессора В.В. Агеносова – М., 2002. – С. 161–172.

характерными для них инверсиями и лексикой, особым ритмом можно встретить и в «Песнях» М. Горького, и в произведениях его литературного противника Ф. Сологуба, в котором современная ему критика видела «новую эмоциональную индивидуальность», как бы стиравшую грань между прозой и поэзией. Таков монолог Николая Алексеевича в рассказе «Помнишь, не забудешь?»:

«Вот и прошли они, эти тяжелые годы. Ну, милая, ты помнишь их? Ты их не забудешь? Ну, милая, где ты?»

Прошли тяжелые годы, унесшие возлюбленную и жену героя; теперь его удобная и обеспеченная жизнь катится легко и мирно. У него жена и дети, но осталось чувство вины за чудовищную бедность, которая, видимо, и сгубила его, никогда не унывавшую и горячо любимую Иринушку. Теперь, в пасхальную ночь ее светлый облик проступает сквозь черты второй спутницы его жизни: «Николай Алексеевич повторял, плача от счастья, сладчайшего всех земных утех: Милая, ты помнишь? Ты не забудешь, милая?».

Поразительны страницы эссе Бальмонта «Москва в Париже» (1926). Снежная симфония, соединившая Москву и Париж, передана поэтической вертикалью, угадываемой в сплошном прозаическом тексте:

«…крутился тихий снежный вихрь,
шел снег,
падали снежинки…
Затянулись парижские крыши белыми московскими коврами»[446].

И Андрей Белый говорил о себе: «Я поэт.., а не беллетрист», что подтверждают его прозаические произведения (выше мы уже приводили фрагмент из его романа «Котик Летаев»).

Лирической прозе отдали дань и писатели, вступившие в литературу в 1920-е годы. Лирико-романтическая стихия пронизывает, например, «Белую гвардию» М. Булгакова. В описании Владимирской горки писатель сочетает реалистические точные детали с настоящим взрывом эмоций: «…Бледный электрический свет вырывает из тьмы баллюстраду и куски решетки, окаймляющей среднюю террасу. Больше ничего! А уж дальше. Дальше! (…) Полная тьма. Деревья во тьме странны, как люстры в кисее, стоят в шапках снега, и сугробы кругом по самое горло. Жуть». Лиризм в прозе воплощает не только позицию автора-повествователя, но и настроение людских масс, как например, в описании начала Первой мировой войны в романе К. Федина «Города и годы» (при известии об убийстве эрцгерцога Фердинанда):

«Люди кучились по перекресткам, захлестнутые ливнем, точно птицы, подбитые ветром, точно овцы, оглушенные громом.

Открывали и закрывали зонты. Расстегивали и застегивали воротники. Снимали и надевали шляпы. Но не двигались: ждали молнии.

И когда она шмыгала воровато над крышами, люди впивались глазами

[446] Подробнее см.: Ворожбитова А.А. Лингвориторические аспекты текстовой самоорганизации (на материале прозы К. Бальмонта) // Организация и самоорганизация текста. – СПб.; Ставрополь, 1996. – С. 45–62.

в лоскутки телеграмм, расклеенные на стенах, чтобы еще и еще раз ослепнуть от слова:

Эрцгерцог!».

Писатели сразу и однозначно, принявшие революцию, вошедшие в историю литературы, как ее певцы, также обращались к лирической прозе, утверждая революционный пафос. Так, в «Бронепоезде 14–69» Вс. Иванова «облитые теплым и влажным ветром летели во тьму тяжелые стальные коробки вагонов, несущих в себе сотни человеческих тел, наполненных тоской и злобой». Лирическая, ликующая нота выражает отношение автора к героическим деяниям отряда Вершинина: «пахло камнем, морем...». Эта нота растет, крепнет, сливаясь с радостным упоением победы вершининцев:

«Пахнет земля... Пахнет она травами осенними, тонко, радостно и благословляюще. Леса нежные, ночные идут к человеку, дрожат и радуются: он – господин.

Знаю!

Верю!»

В лирических отступлениях большую роль играет инверсия определений, она придает прозе музыкальный, напевный характер, подчеркивает плавность переходов от одной тональности к другой.

«Пахнет она (земля) травами осенними, тонко, радостно и благословляюще».

«Он (человек) тоже лист на дереве, огромном и прекрасном».

Определенные функции в стиле лирической прозы выполняет ритмический трехчлен, создавший впечатление торжественности, ритмической «округленности». Аналогичные примеры можно найти и в «Ветре» Б. Лавренева: «Шли дни взъерошенные, бурные, быстрые». В рассказе Вс. Иванова «Камыши» слова Лукьяна, указывающего дорогу – обыденная деталь разговора, – воспринимаются как поэтический символ: «Прямо валяй через степь на солнце». Он перерастает в своеобразный лейтмотив, выражая авторский пафос. Лирический отклик автора на слова героя, занимая всего семь строк, тем не менее композиционно выделен в особую главку и «уравновешивает» многие страницы «обычного» описания:

«Через степь – на солнце.

Через степь – на радость.

Через степь – вперед.

Пройдем и проедем степи. Пески превратим в камни. Камни – в хлеб. Веселых дней моих звенящих пена,

– Будь!»

Повествовательная интонация теперь льется широко и свободно, подобно мелодии в музыкальном произведении. При этом стихи в прозе могли сочетаться с четким рисунком событийности, с тяготением к крайне сложной композиции, которой, как еще в те годы подчеркнул В. Ходасевич, писатели хотели передать фантастику революционной эпохи.

В прозе 1920-х гг. достаточно четко просматривается романтическое течение[447]. Писатели-романтики – наследники авторов символистской прозы

[447] Подробно об этом см.: Егорова Л.П. О романтическом течении в советской прозе. – Ставрополь, 1966.

– тяготели к сходным формам стилевого воплощения эстетического идеала. Для романтических повестей и рассказов Вс. Иванова, Б. Лавренева характерны романтическая антитеза и прямое утверждение идеала в художественном образе, гипертрофирование образа повествователя, накладывающее своеобразный отпечаток на речевой стиль произведения, его интонацию, и ведущая роль лейтмотивов в раскрытии идеала и т.д. Лексика и фразеология таких писателей выражала их романтический пафос. Блоковское «Ветер, ветер – на всем божьем свете» варьировалось во множестве произведений, пронизанных мотивами октябрьского ветра, ледяного пронзительного ветра и т. д. Сходство образов диктовалось поэтическим восприятием революционных дней как могучего вихря, очищающего землю от скверны прошлого, и как бы мы ни относились к Октябрю сейчас, его романтика, запечатленная нашей советской литературой, уже вошли в ее историю.

Так, поэтический лейтмотив ветра становится впечатляющим средством субъективно-эмоциональной мотивировки характера Василия Гулявина в «Ветре» Б. Лавренева. Автор не раскрывает всю сложность психологического перелома в душе героя, ставшего на сторону большевиков. Мы только знаем, что «жадно глотал Гулявин неслыханные слова» своего соседа по госпиталю, читал взятые у него книги. Но то, что над поездом, везущим Гулявина в Питер, «безумствовала и выла» вьюга, придает образу определенное освещение, помогает эмоционально ощутить новую жизненную позицию героя, и слова «Ветер любит Гулявин» стали эмоциональной доминантой его характера. И читая: «Рождали ветра смятение и глухую бурлящую радость» или «С осенними ветрами росла и ширилась буря в человеческих сердцах», мы интуитивно накладываем эти строки на скупой и немногословный рассказ о том, как шел Гулявин – со ступеньки на ступеньку – к активному действию. И, будто ослабев к концу, вновь звучит лейтмотив ветра, озаряя светом поэзии фигуру борца, попавшего во вражий стан: «Бешеный вихрь ударил ему в лицо холодом и пылью, и он бросился туда, навстречу ветру, повинуясь его родному, радостному вою».

Если изъять из произведения лейтмотив ветра, повесть будет обеднена, так как достоинствами психологического анализа, мастерства в передаче диалектики души, формирования характера она не обладает. Субъективно-эмоциональные мотивировки отличали такую прозу от объективно-реалистического повествования М. Шолохова, К. Федина, А. Неверова, В. Шишкова с присущим им психологическим анализом. Если писатель-реалист в своем произведении давал органический синтез различных речевых стилей, отражающих систему персонажей, индивидуальности героев, связанной с их социальной принадлежностью, возрастом, складом характера и т. д., то романтик меньше заботился о деталях, об индивидуализации речи персонажей, зато яркое воплощение авторского «Я» делает повествование неповторимым.

В отличие от условной романтики (а такая линия в 1920-е гг. тоже была представлена А. Грином, авторами литературных сказок), так называемая революционная романтика эстетизировала новые для

художественной литературы черты облика героев. У Вершинина, например: «Широкие с мучной куль, синие плисовые шаровары плотно обтягивали большие, как конское копыто колени, а лицо его в пятнах морского ветра хмурилось». Как уже давно было отмечено критикой, «каменные скулы, железные кулаки, гранитные торсы, словно машины, работающие сердца – все это было живыми поисками новой образности…» И если раньше многих героев мировой литературы характеризовали нервные лица, тонкие руки, бледная кожа, а в сравнениях фигурировали сверкающие блики хрусталя и матовая бледность жемчужин, то камень, цемент и гранит стали тем материалом, из которого, иногда даже и нарочито полемически, писатели строили образ «человека Октября и гражданской войны»[448]. Трудно отрицать выразительность и экспрессию таких портретных деталей, как: «были у них костлявые лица с серым похожим на мох волосом» (Вс. Иванов), или: у Гулявина «скулы каменные торчат желваками» (Б. Лавренев). О такой смелости авторского видения мечтал Блок, негодуя против эстетского пренебрежения к жизни: «Если бы они (писатели) развязали себе руки, стали хоть на минуту корявыми, неотесанными, даже уродливыми и от того больше похожими на свою родную, искалеченную, сожженную смутой, развороченную разрухой страну!» В стиле советской прозы продолжала сказываться установка на модернистскую самоценность слова. «Хочу, чтобы само слово говорило, чтобы оно пело, сверкало разными красками…», – говорил А. Веселый, но слова им и его собратьями по перу подбирались совсем другие.

«Стилевой взрыв» (Г. Белая) на рубеже литературы «старой» и «новой», отразившей революционные идеалы эпохи, был обусловлен стилизацией под живую народную речь, речь масс, приведенных в движение историческими катаклизмами. К стилевым особенностям прозы первой трети XX в., особенно 1920-х гг.[449], можно отнести **сказ** – особый тип повествования, ориентированный на живую, непохожую на авторскую, речь рассказчика. Эпоха «восстания масс» придала непреходящее значение этому типу повествования, утвердившемуся в русской литературе с «Вечеров на хуторе близ Диканьки» Н.В. Гоголя, произведений Н.С. Лескова. Опыт последнего настойчиво пропагандировал Горький, активно работавший с молодыми писателями. Его в Лескове привлекала полнота объективного воплощения народного характера, фольклорность стиля, позволяющая советской литературе раскрыть низовое массовое сознание. Как писал Ю. Тынянов, «сказ делает слово физиологически ощутимым – весь рассказ становится монологом, он адресован каждому читателю – и читатель *входит* в рассказ, начинает интонировать, жестикулировать, улыбаться»[450]. Критик разграничивал сказ юмористический и лирический.

---

[448] Вишневская И. Борис Лавренев. – М., 1961. – С. 27.

[449] Белая Г.А. Закономерности стилевого развития советской прозы двадцатых годов. – М., 1977. Ее же: Проблема активности стиля. К исследованию исторической продуктивности стилей 20-х годов // Смена литературных стилей. – М., 1974.

[450] Тынянов Ю. История литературы. Критика. – СПб., 2001. – С. 450.

Однако интерес к сказу был подготовлен не только традицией, идущей из XIX в., но и опытом модернизма: интеллектуальной прозой А. Белого, ломавшего гладкость письменной речи ради сохранения «всех оттенков устного сказа», и простодушными, бесхитростными сказками А. Ремизова, проверявшего, «как на ухо звучит» тот или иной текст. От натуралистической формы передачи языка героев литература шла к эстетической форме овладения стихией народной речи и достигла в сказе большого совершенства. Таковы «Письмо» (из цикла «Конармия») Бабеля, «Рассказ о необыкновенном» М. Горького, «Шибалково семя» Шолохова, «Дитё» Вс. Иванова, повесть А. Неверова «Андрон Непутевый». Мастером сказа был молодой Леонов («Петушихинский пролом»). Нельзя не согласиться с Чудаковой, подчеркнувшей, что сказ непрофессионала оказался близким к социальным низам, теперь поднявшимся на арену общественной жизни. «Тем самым был облегчен переход писателя-интеллигента на точку зрения народа, и достигалась доступность народу произведений, ибо писались они почти на его языке»[451]. Сказ выявлял не только кровавый трагизм, но и комизм ситуаций переходной эпохи: «Рассказы Назара Ильича, господина Синебрюхова» – успешный дебют М. Зощенко, «Аристократка». Игра словом, которую так ценили современники в произведениях Зощенко, по наблюдениям Г. Белой, была органически слита с его героями.

«Сказовость» литературы 1920-х гг. стала предметом теоретической рефлексии в работах М. Бахтина, Б. Эйхенбаума, Ю. Тынянова, ей посвящены многочисленные исследования последующих десятилетий, в том числе и зарубежные[452]. Отмечались такие особенности, как резкая ломка повествовательной манеры, где слово автора было явно ориентировано на речь персонажа, или народно-разговорную речь, стремление говорить о предмете языком самого предмета. Рассказчик становился всего лишь человеком, таким же единичным, «как и миллионы других, втянутых им в рассказ. (…) речь окрашена признаками частного лица…»[453]. «Новые отношения между словом автора и словом героев стали в литературе, – как пишет Г. Белая, – …полем действия мощных художественных сил», а форма сказа, где характер ставился в условия полного самораскрытия, воспроизвела точку зрения героя на мир»[454]. Так было в произведениях М. Горького, Е. Замятина, Вс. Иванова, в «Донских рассказах» М. Шолохова. Особенность русской прозы изучаемого периода – в интересе к сказовой манере не только в рассказе, но и в романе. В «Барсуках» Леонова налицо нетождественность автора и рассказчика, но достоинства сказовой прозы, очевидные у больших

[451] Чудакова М. Без гнева и пристрастия. Формы и деформации в литературном процессе 20–30-х годов // Новый мир. – 1988. – № 9. – С. 245–246.
[452] См., например, Мущенко Е., Скобелев В., Кройчик Л. Поэтика сказа. – Воронеж, 1978; Andruszko Yz. Сказ в повести и романе двадцатых годов. Л. Леонов, А. Неверов, И. Бабель. – Poznan, 1987.
[453] Аннинский Л. Обрученный с идеей // Аннинский Л.А., Цейтлин Е.Л. Вехи памяти. О книгах Н.А. Островского «Как закалялась сталь» и Вс. Иванова «Бронепоезд 14–69». – М., 1987. – С. 42.
[454] Белая Г.А. Указ. работы.

мастеров, у других порой оборачивались перегруженностью произведения бытом; не отвечала она и потребностям читательской массы в прямом выражении действенной авторской позиции. Уже критика 1920-х гг. отдавала себе отчет в том, что пределы такой стилистической манеры ограничены, что ею трудно пользоваться для передачи сложных душевных состояний. В 1930-е годы эта жанровая тенденция заметно ослабевает.

Близка сказу и стилизация – намеренная и явная имитация того или иного литературного стиля. В ней слово тоже имеет двоякое направление – и на предмет речи как обычное слово и на «*другое слово*, на *чужую речь*» (М. Бахтин). Но стилизация не обязательно связана с «нелитературными» жанровыми и стилевыми формами, это может быть стилизация изысканного стиля прошлого («Халиль» Л. Леонова). В эпоху переходную, каким был рубеж XX-XXI вв., стилизация отвечала поискам новых смыслов, новых подходов к слову, когда использовались готовые речевые формы, актуализировалось игровое начало в искусстве[455]. Это позволяло соединять реальность и миф, а иногда – отдать дань эстетству (в любом случае проявлялась свойственная эпохе модернизма особая значимость слова). В поисках стиля не обходилось и без издержек: например, засилья звукоподражаний. Пильняк в романе «Голый год» так описал метель: «Гвииу, гваау, гаау. Гвиииииуу, гвиииииууу, гаауу! Гу-ву-эз! Гу-вуэз!.. Гл-вбуум!!!» и т.д.

Сказ, стилизация, звукозапись придавали особую красочность прозе, получившей определение *орнаментальная*. Этим понятием, как показали современные исследования[456], закреплены чисто стилистические явления – «повышенная ощутимость повествовательного текста как такового», и структурный принцип, уходящий корнями в миропонимание символизма и авангарда, в подсознание художника[457]. Орнаментальная проза стирала грани между лирической и эпической родовыми формами.

Во второй половине 1920-х гг. в прозе, особенно социалистической ориентации, крепнут реалистические тенденции. Теоретики Российской ассоциации пролетарских писателей ориентируются на традиции толстовского реализма, что особенно ярко проявилось в теории и практике А. Фадеева (о реалистической природе его романа уже шла речь выше). Развитие русской прозы и прежде всего прозы А. Фадеева, М. Шолохова, А. Толстого, В. Шишкова по пути толстовского психологизма и эпического охвата событий, дало свои плоды в последующее десятилетие и было обогащено опытом ярких творческих индивидуальностей.

---

[455] Мущенко Е.Г. Функции стилизации в русской литературе конца XIX – начала XX века // Филологические записки. – Воронеж, 1996. – Вып. 6. – С. 69.

[456] Бахматова Г.Н. Концептуальность орнаментального стиля русской прозы первой четверти XX века // Филологические науки. – 1985. – №5; Новиков Л.А. Стилистика орнаментальной прозы Андрея Белого. – М., 1990; Кожин А.А. Некоторые особенности структуры повествования текстов орнаментальной прозы // Филологические науки. – 2003. – № 6. – С. 53-62.

[457] Шмидт В. Орнамент–Поэзия–Миф–Подсознание // Шмидт В. Проза как поэзия. – СПб., 1998. – С. 297–308.

Традиционная проза меняла свой облик. Все чаще повествование начиналось с развязки, как, например, в произведениях К. Федина «Города и годы» (1924), А. Толстого «Голубые города» (1925), «Гадюка» (1928). При таком порядке раскрытия психологических мотивировок описанное событие предстает выхваченным из потока самой действительности, которая поэтому воспринимается особенно подвижной, меняющейся[458]. Ю. Тынянов говорил о Пильняке: «…Рассыпанный на глыбы прозаик, каждая глыба которого стремится к автономии (…) Куски Пильняка катит стилистическая метель»[459].

О новых стилевых тенденциях в реализме свидетельствует и роман Б. Олеши «Зависть» (1927), где, как отмечалось в критике, нет линейной причинно-следственной фабулы, сюжет строится на свободном монтаже фрагментов с забеганием вперед и возвращением назад; в него включаются письма, вставная сказка, генерируется цепь микроновелл. «Сюжетная фрагментарность оборачивается принципом стилевым»[460], – делает вывод современный литературовед.

Ведущей чертой прозы рассматриваемого периода становится *расширение ее жанрового диапазона*, когда наряду с привычными для читателя жанрами – роман, повесть, рассказ – активно разрабатываются и, главное, активно востребуются в читательской среде автобиографическая проза, литературная утопия, литературная сказка, пасхальные и рождественские рассказы, художественно-документальные жанры. Интересно, что в постсоветский период появились довольно многочисленные исследования о пасхальном и святочном рассказе, представленном в творчестве А. Чехова, Л. Андреева, Бунина[461]: до этого такие жанры замалчивались.

Особое значение приобрели *автобиографические* повести и романы, развивающие традиции Л. Толстого и С. Аксакова, – тетралогия Гарина-Михайловского «Детство Темы», «Гимназисты», «Студенты», «Инженеры», трилогия М. Горького «Детство», «В людях», «Мои университеты». К автобиографической прозе обращаются представители разных литературных направлений, в том числе и символист Белый, автор «Котика Летаева». В художественной форме запечатлена политическая автобиография известного эсера-террориста Бориса Савинкова (литературный псевдоним – В. Ропшин), в его романе «То, чего не было» (1914), в более поздних повестях «Конь бледный», «Конь вороной»[462]. (Арестованный при переходе советской границы в 1924 г. Савинков в следующем году покончил с собой.) Особенно актуализируется автобиографическая проза в литературе русского

[458] Мущенко Е.Г. Поэтика прозы А.Н. Толстого. – Воронеж, 1983. – С. 55.
[459] Тынянов Ю. История русской литературы. Критика. – СПб., 2001. – С. 453, 456.
[460] Сухих И. Остается только метафора // Звезда. – 2002. – № 10. – С. 227.
[461] Капустин Н.В. Еще раз о святочных рассказах А.П. Чехова // Филологические науки. – 2002. – № 4. См. также публикации волгоградского исследователя О.Н. Калениченко и др.
[462] Розинская О.В. Два лика, две судьбы (о политической, публицистической и литературной деятельности Б. Савинкова в эмиграции) // Вестник МГУ. Серия 9. – 1999. – № 1. – С. 51–59.

зарубежья: «Детство Никиты» А. Толстого, а в конце 1920-х годов уже были в основном завершены романы И. Бунина «Жизнь Арсеньева» и «Юнкера» А. Куприна; над автобиографической прозой работали Б. Зайцев и И. Шмелев, к ней обращался В. Набоков («Другие берега»). Следует различать автобиографичность художественной прозы, авторы которой обращаются к ситуациям, почерпнутым из своей жизни, выводят в героях черты характеров известных им лиц, и автобиографическую прозу (но нельзя сказать – автобиографическая лирика, потому что по своей родовой специфике лирика автобиографична[463]).

Говоря о жанровом своеобразии прозы первой трети XX века, нельзя не отметить интенсивное развитие в ней *антиутопии*. Если в литературе XIX века соотношение между утопией и антиутопией складывалось в пользу первой, то теперь это соотношение меняется[464]. Жанр утопии занимает в литературе первой трети XX века достаточно скромное место. Чаще всего вспоминаются лишь романы А. Богданова «Красная звезда» (1908), «Инженер Мэнни» (1911), и «Аэлита» (1922) А. Толстого. Зато расцвет антиутопии, как показали работы Б. Ланина, О. Лазаренко, Е. Ковтун, А. Любимовой и др., приходится именно на изучаемый период. Это связано с предчувствиями неизбежности кризиса утопического сознания именно в тот момент, когда оно ищет практические формы своей реализации. (Как говорил Ф. Степун, среди всех отравляющих массовую душу ядов нет яда более сильного, чем яд беспредметного утопизма.) Интенсивное формирование антиутопии происходит в рамках самой утопии, которая начинает обретать черты переходности. Уже названные утопические романы А. Богданова, «Путешествие моего брата Алексея в страну крестьянской утопии» (1920) А. Чаянова представляли мир далеко не идеальный. Антиутопия Е. Замятина «Мы» (1924 г.) за рубежом, стала, как отмечала критика, «архетипом жанра», оказавшим влияние на западноевропейскую и на русскую прозу[465]. Ее воспринимают как выражение ужаса не экзистенциального, а тотального. Последствия бездумного и безнравственного использования научных открытий пророчески предсказал А. Толстого в «Гиперболоиде инженера Гарина». Антиутопия обретает черты метажанра, и, как следствие этого, ее тенденции проявляются в таких произведениях, которые в полном смысле к жанру антиутопии отнести нельзя («Собачье сердце» М. Булгакова, «Чевенгур», «Котлован» А. Платонова), где утопизм исследован и как феномен человеческого сознания, и как социально-историческое явление. В украинской литературе, генетически родственной русской, появляется блестящая «Повесть о санаторной зоне» (1924) М. Хвылевого. Освобождая личность от идеологического диктата, смысловое поле антиутопии

---

[463] Бронская Л.И. Концепция личности в автобиографической прозе русского зарубежья первой половины XX века. – Ставрополь, 2001. – С. 11.

[464] Тем не менее в книге Фернанда Аннса «Реконструкция утопии» (Париж, 1997. Пер. с французского. – М., 1999) идет речь о необходимости возрождения утопии как двигателя всякого творческого процесса.

[465] Полякова Л.В. Евгений Замятин в контексте истории русской литературы XX века как литературной эпохи. – Тамбов, 2000.

окрашивало в соответствующие тона изображения, казалось бы, реальной жизни, подчеркивая их амбивалентность.

Большую популярность, не утраченную и в наше время, обрели научно-фантастические романы Александра Беляева «Голова профессора Доуэля» (1925), «Человек-амфибия» (1928), «Продавец воздуха», «Властелин мира» (1929)

Остановимся на некоторых других жанрах прозы этого периода. *Литературная сказка,* как и подавляющее большинство жанров этого периода, также трансформируется, сближаясь с легендой, притчей (интерес к этому жанру поддерживался общей ориентацией модернизма на мифопоэтику и на традиции романтизма). Если сказки Ремизова[466] в его книге «Посолонь» (1907) фактически были обработкой и русских фольклорных сюжетов, и обрядовых действий, то в сборнике «Красивые сказки» (1908) А.А. Амфитеатрова тематический диапазон расширяется, включая Италию, Закавказье, Малороссию. Еще ранее валашские, кавказские, крымские легенды обрабатывал Горький, а в начале 1910-х он создает романтические «Сказки об Италии» и исполненные сарказма «Русские сказки», насыщая и те, и другие живыми реальными подробностями итальянской и русской жизни (вспомним горьковский девиз – слова Андерсена: «Нет сказок лучше тех, которые создает сама жизнь»). Сказки и легенды Горького особенно ясно высвечивают два типа сказочного повествования: авторская обработка знакомого сказочного сюжета (она может быть очень своеобразной и трансформирующей) и создание собственно авторской сказки, легенды на материале, взятом из жизни. Сказочные, легендарные сюжеты часто конструировались в подчеркнуто условной вненациональной форме, сближаясь с притчей, развернутой аллюзией. К сказкам и легендам можно отнести многие авторские обработки библейских сюжетов (если последние не перерастали в философскую повесть: «Суламифь» Куприна, «Елеазар» Андреева).

Так, В. Вересаев в «Состязании», сопоставляя не только живописные полотна Дважды Венчанного и Единорога, но и атмосферу их создания, утверждает свою реалистическое кредо, подчеркивает глубокую человечность миметического искусства, благотворность его воздействия на людей. Это яркий пример собственно авторской сказки, с установкой на аллегорию, с ее открытой оценочностью. Жанр «Состязания» – специфически сконструированная условная сказочность – носит у Вересаева, условно говоря, «служебный» характер. Для писателя-реалиста такой жанр не характерен, но в данном случае необходим для выражения его эстетической позиции: при виде картины Дважды Венчанного, изобразившего женщину неземной красоты, старики отвергают своих увядших спутниц жизни, а Единорог, запечатлевший на полотне свою жену Зорьку, чистившую рыбу, заставляет их вновь пережить счастье молодости и

[466] См.: Михайлов А.И. Сказочная Русь Алексея Ремизова // Русская литература. – 1995. – № 4. – С. 50–67.

открыть сердце друг другу. Напротив, Ф. Сологуб в первых строках трилогии «Творимая легенда» («Капли крови», «Королева Ортруда», «Дым и пепел»), которая в первом варианте имела название «Навьи чары», декларирует иную позицию: «Беру кусок жизни, грубой и бедной, и творю из него сладостную легенду (…) Над тобою, жизнь, я, поэт, воздвигну творимую мною легенду об очаровательном и прекрасном». Он писал авторские сказки, нередко философские – «Очарование печали», «Отравленный сад» и др., передавая очарование смерти, печали, порока и, главное, красоты, преображающей реальность в сказку. Сказочные фрагменты Сологуб включал в роман (описание страны «Соединенных островов» в той же «Творимой легенде», где вторая из трех глав романа условно сказочна). На речевой стиль названных произведений воздействовали источники, на которые опирались писатели. Это могла быть стилизация под библейский (Куприн, Андреев) или фольклорно-архаический стиль (Ремизов) или же ориентация на стиль устойчивого, часто бытового устного рассказа с установкой либо на этническую ментальность рассказчика («Русские сказки» Горького), либо на отстраненный, до предела условный тип повествования у В. Вересаева («Состязание»), или на зарубежную классику – «Три толстяка» Ю. Олеши, «Золотой ключик» А. Толстого, набоковская вариация «Алисы в стране чудес».

Обращение к литературной сказке в период значительных историко-культурных переломов, как отмечает критика, связано с глубинными сдвигами в ценностной ориентации, тенденцией показать «обострившиеся противоречия действительности в свете первичных, фундаментальных представлений о духовной сущности человека и его месте в мире...»[467].

Популярным становится в эти годы жанр *художественного очерка*. Уже в начале 1890-х гг. с путевыми записками «Остров Сахалин» выступил А. Чехов. В дальнейшем в свет вышли очерки – путевые («Тень птицы», «Храм солнца» И. Бунина), этнографические («Киевские типы» А. Куприна, «В краю непуганых птиц», «Черный араб» М. Пришвина, «Холодный край» В. Шишкова), очерки-портреты, посвященные современникам («История моего современника» В. Короленко, «В студенческие годы» В. Вересаева). Вне исторических функций, свойственных мемуарам, создаются «Записки врача» Вересаева – оригинальная по жанру книга, не утратившая своего звучания и в наши дни.

Жанрово-стилевое многообразие русской прозы рассматриваемого периода – одно из ярких свидетельств художественных поисков русской литературы XX в.

[467] Липовецкий М.Н. Поэтика литературной сказки. – Свердловск, 1992. – С. 153. См. также: Овчинникова Л.В. Литературная сказка XX века (История, классификация, поэтика). – М., 2001.

Новые жанрово-стилевые тенденции в драматургии

Новые жанрово-стилевые тенденции с их широко расходящимся спектром и в то же время точками пересечений зрели и в драме. На ее примере можно говорить о синтезе не только первичном – Гегель рассматривал драматический род как синтез двух других, эпического (событийность) и лирического (речевая экспрессия), – но и вторичном, когда появляются такие жанровые разновидности, как драма *эпическая* или *лирическая*, как *поэтический* театр. Ю. Лотман, отмечая, что «превращение жизни в пьесу… концепция иная, чем превращение жизни в роман», подчеркивал: это «не отменяет то, что «романный» и «сценический» облики мира могут активно друг на друга влиять»[468].

Модернистская драма была мифотворческой в традиционном для символизма смысле, где эмпирическое отступало перед зовом трансцендентного. Драма обретала характер теургического действа (драматургия А. Блока), становилась мистерией. Однако мистериальная символистская драма осталась экспериментальным явлением[469]. Акмеистская драма представлена в основном драматургией Гумилева с его тягой к северному или восточному примитиву («Гондла», «Дитя Аллаха», «Отравленная туника»)[470], но, как и в драме символизма, его герои раскрывают сокровенные стороны внутреннего мира автора. Вообще поэтический театр, как он сложился в творчестве Блока, Анненского, Гумилева, Цветаевой, Маяковского, имел различия, не столько связанные с течениями в поэзии, сколько обусловленные особенностями яркой творческой индивидуальности.

Трудно назвать поэта, который бы не пробовал своих сил в жанре драмы и ролевой лирики. Речь идет не просто о лирической драматургии (к ней относятся и пьесы Чехова) и не о пьесах в стихах, которые могут быть и не лирическими. Поэтический театр предполагает наличие стихотворного текста (полного или частичного), но в его особой функции: «…Именно стихотворная форма позволяет концентрированно выразить психологизм, эмоциональную окрашенность переживаний, особый характер авторской позиции»[471]. Поэтические драмы отличались «книжным» характером, что нисколько не исключало стремления поэтов увидеть свои произведения на сцене. В таких произведениях могли быть контрасты между стихотворной и прозаической формой, нарочитость противопоставления высокого и тривиальной повседневности, увлечение историей как средством приближения к современности (трагедии на античные сюжеты Брюсова, Сологуба, Анненского, Вяч. Иванова, Чулкова). Это способствовало

---

[468] Цит. по: Лотман Л. Пачка писем в обстановке «взрыва» // Нева. – 1996. – № 10. – С. 198.

[469] Подробно о символистской драме см.: Бугров Б.С. Драматургия русского символизма. – М., 1993.

[470] Впервые наследие Гумилева-драматурга было собрано в сборнике серии «Библиотека русской драматургии»: Гумилев Н.С. Драматические произведения. Переводы. Статьи. – Л., 1990. – 406 с.

[471] Неволина О.Ю. Истоки лирической драмы А.А. Блока // Жанр и творческая индивидуальность. – Вологда, 1990. – С. 131–140.

формированию принципиально новых, нетрадиционных литературных драматургических жанров, вело к оригинальному синтезу жанровой традиции.

В модернизме драма не получала выхода в объективную реальность, а «замыкалась» на авторе: театр привлекал писателя как возможность его встречи с жизнью «лицом к лицу». А. Блок в предисловии к своим драмам указывал на их не театральный, а лирический характер: «Переживания отдельной души, сомнения, страсти, неудачи, падения только представлены в драматической форме», – писал он, рассматривая своих героев не как объективно изображенные характеры, а лишь как выражение души поэта. Началась коренная перестройка драмы в монодраму, где возрастает роль внесценических элементов. Монодрама – символистская по происхождению структура сценического действия – рассматривала последнее как проекцию восприятия главным героем окружающей действительности. Это превращало сценическое время и пространство в категории абстрактно субъективные[472].

Футуристическая зрелищность выражала социальные, но утопические надежды и настроения. В декабре 1913 г. в петербургском луна-парке состоялось представление оперы «Победа над солнцем»: пролог В. Хлебникова, текст А. Крученых, музыка М. Матюшина, декорации и костюмы К. Малевича[473]. Исследователи, изучающие карнавализацию драматического искусства в 1920-е гг., уже отмечали, что в основе пролеткультовских трактовок зрелища лежали теории А. Богданова, В. Фриче, П. Керженцева, призывавших к ликвидации «пропасти» между актером и зрителем, границ искусства и жизни. Идеи символистского и футуристического «жизнетворчества» синтезировались в теорию социалистического театра. Театральное представление, по Керженцеву, должно было твориться не отдельными актерами, а всей массой: в нем активными участниками становились тысячные группы, размывая границу между зрителями и актерами. Народное празднество мыслилось как синтез живописи с музыкой и пением, танца с декламацией, акробатических упражнений и хоровода, цирка и атлетики, балагана и митинга; объединялись все виды театрального мастерства: балет, опера, драма в сочетании с массовыми зрелищами под открытым небом, шествиями и т.п.[474].

Как свидетельствуют теоретики модернисткой драмы, драматург в системе модернизма не следует логике жизни, «действуя бесплотным словом, порождает произвольные причинно-следственные связи.., создает и разрушает фигуры своего мира, перемешивает их характеристики как карточную колоду»; и событие, которое в реалистическом театре было основой для игры исполнителя, исчезает. Автор как бы вступает в игру со своими персонажами, которые поэтому уже не «действующие» лица, а

---

[472] Французский символизм: драматургия и театр. – СПб., 2000. – С. 480.

[473] Губанова Г. Групповой портрет на фоне Апокалипсиса // Литературное обозрение. – 1998. – №1. В статье дано подробное изложение текста «Победа над солнцем» по действиям и картинам.

[474] Приведено по: Зыбайлов Л.К. Карнавализация искусства и постмодернистский гротеск // Русский постмодернизм: Предварительные итоги. – Ставрополь, 1998.

неизвестные лица, фантомы, несущие в себе постоянные изменения, связанные с бесконечными изменениями авторского мира. «Функция действия переходит от Персонажа к Драматургу»[475].

Таким образом, модернистский театр отходил от жизнеподобия, характерного для театра предыдущего столетия.

Как известно, жанры драматургического рода предназначены не только (и не столько!) для чтения. Уже не раз подчеркивалось, что они несут в себе театральное начало, и поэтому вне сцены, при чтении предполагают особое напряжение внутреннего, зрительного и слухового воображения и особых интеллектуальных усилий читателя. В этот период в связи с особой доминантностью слова в модернистском искусстве акцент делается на драме как произведении словесного творчества. Может быть, поэтому в отличие от *только* драматурга А.И. Островского в большую драматургию приходят признанные прозаики – Чехов, Горький, Андреев, позже – Булгаков. Другие известные прозаики – Мережковский, Ремизов, Чириков, Замятин, Платонов, как правило, в ряду признанных драматургов не числившиеся[476], – также отдали дань драматургии. Увлечение писателей драматургическим родом стало массовым[477].

Влияние драматургии сказалось и непосредственно в прозе[478]. В.Я. Лакшин заметил, что режиссеры МХАТа проницательно угадывали в недопечатанном романе «Белая гвардия» Булгакова таившуюся в нем пьесу: «И дело не только в выразительности диалогов, скупых и характерных – играй да и только! Когда автор писал роман, он словно уже видел действие разыгранным на сцене». Например, о появлении обмороженного Мышлаевского, вокруг которого захлопотали Турбины, критик заметил: «У каждого героя – свое движение, жест, а все вместе – как обдуманная режиссерская мизансцена»[479].

С прерогативой авторского начала в драме и слова как такового связана установка на эксперимент, на вариации игровых моделей, на эпатаж. Единоначалие авторского голоса обуславливает появление «ведущих» и своего рода «хора» голосов второстепенных персонажей, обилие развернутых авторских ремарок, обретающих самостоятельную роль, что можно проследить, начиная с пьес Андреева и кончая созданными уже за рамками периода «Оптимистической трагедией» (1933) Вс. Вишневского и «Иркутской историей» (1959) Арбузова[480].

---

[475] Раскин А. Искусство в двоичном коде: реализм и модернизм, включая театр // Академические тетради. – 2001. – № 7. – С. 157.

[476] Показательно название капитального труда: Андрущенко Е. Мережковский неизвестный. Книга о Мережковском–драматурге. – Харьков, 1997.

[477] Бабичева Ю. [От редакции] // Драматургические искания серебряного века. – Вологда, 1997. – С. 3–4. См. также: Неординарные формы русской драмы XX столетия. – Вологда, 1998.

[478] См.: Драма и драматургический принцип в прозе. – Л., 1991.

[479] Лакшин В.Я. Мир Михаила Булгакова // Булгаков М.А. Собр. соч.: В 5 т. Т 1. – М., 1989. – С. 29.

[480] Разумеется, эти пьесы вкупе отличны от экспрессионистского театра Андреева с его экзистенциальным содержанием, но здесь речь идет о стилевой специфике.

Особой содержательной жанровой разновидностью драматургии первой трети XX века явилась так называемая «новая драма». Применительно к западноевропейской литературе этот термин имеет более расширительное значение и обозначает новый этап в развитии драмы этого периода в целом[481]. В этом смысле к «новой драме» можно отнести все, что нами сказано о драме первой трети XX века за исключением явно эпигонских вещей. Но думается, что в России рамки термина «новая драма» значительно сужены модернистской программой (хотя ее традиции находят у Тургенева и Чехова: отсутствие яркой внешней событийности, раскрытие общего смыслового движения пьесы через контекст). Теоретическое обоснование «новой драмы» представлено в основном «Письмами о театре» Леонида Андреева. Последний связывал «новую драму» только с панпсихологизмом (панпсихизмом), отличным от «диалектики души». Здесь Андреев выделял Чехова, у которого люди «не более психологичны, чем облака, камни, стулья, стаканы…», то есть психологическое состояние героя раскрывается через его вещное, бытовое окружение (как не вспомнить здесь знаменитую реплику дяди Вани «А в Африке сейчас жарища», которую даже филологи порой трактовали неверно). У Чехова, по Андрееву, есть только мысль и ощущение. В дальнейшем в «новой драме» философичность соединялась с элементами диспута, публицистичности или «бытовизмом». В последнем случае авторы «новой драмы» отдавали предпочтение неординарным личностям или пограничным ситуациям, в которых психологическое равновесие нормального человека подвергается испытанию: страсть героев, особенно героинь, доходит до патологии. Это как раз и было признаком «новой драмы», подтверждаемой опытом пьес «Екатерина Ивановна» Андреева, «Осенние скрипки» Сургучева (аншлаговый спектакль в репертуаре Ставропольского театра драмы), позже – «Маленькая девочка» Н. Берберовой.

Многообразной по своим художественным тенденциям оставалась и реалистическая драма. Семейно-бытовая драма А. Найденова «Дети Ванюшина» не утратила своего звучания и в наши дни (в Ставропольском театре драмы, например, она с успехом шла и в 1980-е гг.), отвечая вечной коллизии отцов-детей. Но особенно в этом плане характерен театр Горького, включавший в себя и социальную драму, нередко публицистического характера («Мещане», «Дачники», «Враги»), и социально-философскую («На дне»), и по-модернистки загадочную «Фальшивую монету». У послеоктябрьского Горького были драмы и социально-политические («Егор Булычов и другие», «Достигаев и другие», «Сомов и другие»), и социально-бытовые (второй вариант «Вассы Железновой»), и психологические («Чудаки»).

На рубеже 1910–1920 гг. преемственность в напряженном искании «театральной истины» сохранялась и еще более усиливалась[482]. Вопреки

[481] Зарубежная литература XX в.: Учебник / Под ред. А.Л. Андреева. – М., 1996. – С. 26–70.
[482] См.: Бабичева Ю.В. Эволюция жанров русской драмы XIX – начала XX века. – Вологда, 1982.

условно-плакатным спектаклям первых революционных лет и романтической мелодраме в период НЭПа, которая облекалась в условно-романтические, далекие от национальной действительности одежды, актуализировалась хроникально-документальная и историческая драматургия («Заговор императрицы» А. Толстого, «Пугачевщина» К. Тренева). Не иссякала потребность в социально-психологической реалистической драме. Это нашло выражение в лозунге, сформулированном в 1923 г. наркомом просвещения и известным критиком и драматургом А. Луначарским: «Назад к Островскому!» Сейчас этот лозунг порой воспринимается как давление авторитарной власти на драматургов и запрет иных, кроме как традиционных форм, да и сам Луначарский говорил о «свирепом сопротивлении», с которым встречались попытки создания нового театра. Но в целом возрождение реализма создавало возможность творческого соревнования и взаимного обогащения разных направлений. Художественное воплощение новой революционной действительности в традиционной для русской литературы реалистической манере на фоне засилья агитационно-плакатных и массово-зрелищных форм стало точкой отсчета для дальнейшего развития драматургии. Эти поиски должны были отвечать новой психологии в единстве с комментирующей ее авторской мыслью и предполагали «необыкновенную простоту и убедительность» вплоть до ясности дикции, четкости жеста, что оказалось для советской драматургии благотворным.

Первая советская классическая драма – пьеса Константина Тренева «Любовь Яровая» (1925). Конечно, в разрешении основного конфликта, если его оценить с позиций общечеловеческих ценностей, она уязвима: на ней лежит печать большевистской идеологии, согласно которой нравственно лишь то, что служит победе коммунизма. Сам по себе факт предательства во имя идеи (жена предала своего мужа, белого офицера Ярового, в руки красных) был взят автором из жизни, о чем свидетельствуют и другие литературные образы и ситуации того времени (рассказы Лавренева, Шолохова, Бабеля). Но если Марютка в «Сорок первом» Б. Лавренева, застрелив возлюбленного – белого офицера, в отчаянии оплакивает своего «синеглазенького», а натуралистический образ синего глаза, колыхающегося на ниточке нерва в прибрежной волне, дает эстетическую оценку поступку героини, то апофеоз совершенного Любовью Яровой автором сомнению не подвергается, и имя героини, вынесенное в заглавие пьесы, стало символом эпохи. Как справедливо заметила Инна Вишневская, доносительство в советской драме превращалось в добродетель. Тренев, учитель по профессии, окончивший среди других высших учебных заведений еще и Духовную академию, показав, как было в жизни, такую «жизнь» не осудил. Не смог? Не захотел? Предвосхитил цензуру (и самоцензуру тоже), захлестнувшую литературу рубежа 1920–1930-х гг.? Сейчас нам есть о чем спорить с писателем, но каковы были реальные обстоятельства, в которых сложились окончательная редакция и название пьесы, мы пока не знаем. Впрочем, в драматическом произведении большую роль играет и позиция режиссера-

постановщика: в том, что при одном и том же тексте спектакли получались разные – как пробольшевистские, так и белоэмигрантские с апофеозом Михаила Ярового, есть, очевидно, заслуга самого писателя, который на первый план образ Любови Яровой не выдвигал (авторское название пьесы «Наши дни»). Если на Западе пьеса перерастала в социальную трагедию, то на советской сцене «Любовь Яровая» К. Тренева чаще трактовалась в духе «оптимистического гопака». Думается, что глубокое изучение творческой истории пьесы внесет существенные коррективы в ее интерпретацию. Нельзя однако не увидеть талантливого решения Треневым самой проблемы жанра социально-психологической драмы. Согласимся с Инной Вишневской, писавшей о том, что в ней сценические схемы, отражающие революционный разлом, обрели плоть:

«Пьеса «Любовь Яровая» сделалась, если можно сказать, наиболее полной и, главное, первой хрестоматией новых сценических амплуа, впоследствии так или иначе развиваемых советской драматургией. Именно здесь появились: героиня, безраздельно преданная народу; комиссар, падающий с ног от усталости; болтливые, не имеющие никаких идеалов деятели тыла.., крестьянские парни; одни, одолеваемые «кулачеством», другие – «раскулачиванием»; амебообразные либералы, которых бьют справа и слева; мнимые «пролетарии», тайно ткущие нити антинародных заговоров; насмерть перепуганные господа…»[483].

Советский театр проверял актерские амплуа по «Любови Яровой» Тренева, с ее глубоко жизненными образами. Вспомним интеллигента Горностаева и его жену, которых поочередно арестовывают то красные, то белые: от тех и других Горностаев слышит одно: «Профессор, посторонитесь!» Или отступающую с белой армией спекулянтку Дуньку. Завладев имуществом бывшей хозяйки («Теперь все народное!»), она требует: «Пустите Дуньку в Европу!» – фраза, ставшая афоризмом. С легендарным образом матроса Шванди в пьесу входит традиция фольклорного озорства, народного балагана. Так полярность образов, насыщая все сценические эпизоды, воссоздает полноту жизни. На первый взгляд успех пьесы Тренева был предопределен возвращением к традициям театра А.Н. Островского, что и отмечали все пишущие о ней. В наши дни высказана (В. Головчинер) противоположная точка зрения: «Любовь Яровая» выпадает из традиции социально-психологической драмы, так как драматическое действие связано не с перипетиями личной судьбы героя (героини), а с испытаниями судьбы общей – судьбы народной (в этом плане пьеса Тренева обнаруживает сходство с романтическим театром В. Белоцерковского («Шторм») и В. Вишневского («Оптимистическая трагедия»)). Исследователь подчеркивает поэтику тождества – «проявление семантических соответствий на всех структурных уровнях действия… Линия белых предстает в свете бесконечной повторяемости». Возрастает роль

[483] Парадокс о драме. Перечитывая пьесы 1920–1930-х годов. – М., 1993. – С. 111.

бинарных оппозиций по принципу дополнительности (Кошкин и Швандя) или контраста (Яровой – Яровая), на первый план выдвигается *эпический* образ России. «Главная оппозиция эпохи – борьба белых и красных в результате предстает как национальная трагедия в масштабе, недоступном изображению традиционной реалистической драмы»[484]. С этим нельзя не согласиться, и все же социально-психологическая составляющая в пьесе Тренева весьма и выгодно отличает ее от той же пьесы «Шторм».

Таким образом, независимо от тех упреков в адрес Тренева, которые мы сделали выше, «Любовь Яровая» остается примером высокохудожественного этапного произведения драматического искусства, открывающим один из главных путей развития русской драмы XX в.

Особый реалистический путь – интеграция в одном произведении реалистической и модернистской тенденций. Такая драма мастерски стилизовала традиции народной драмы, как, например, в пьесе А. Ремизова «Царь Максимилиан» (1919). В наши дни актуализирована пьеса Е. Замятина «Блоха» (1924), уникальная, как ее определяют и зарубежные, и отечественные исследователи[485]. В ней был найден, с одной стороны, новаторский драматургический аналог сказового начала эпической прозы Лескова (комедианты, халдеи в пьесе, разыгрывая судьбу лесковского Левши, выражают точку зрения народа). С другой стороны, в пьесе заложены народные игровые традиции. «Это именно – *игра*, дающая полный простор фантазии, оправдывающая любые чудеса, неожиданности, анахронизмы», – писал о «Блохе» сам Замятин в статье «Народный театр».

Предвосхищая постмодернистов, Замятин пишет свою пьесу в духе римейка, но придает иное звучание образу царя, вводит новые игровые персонажи: это, прежде всего, комедианты, халдеи, выступающие в прологе и в конце актов непосредственно общающиеся со зрителем (это второй – смеховой – полюс). Халдеи на глазах у зрителя перевоплощаются в персонажей, свободно передвигающихся в пространстве (царский дворец, Тула, Лондон). Как подчеркнул В. Шкловский, стилизация у Замятина не самоцельна. Это попытки познания мира при помощи стилевого сдвига[486]. Справедливо полагая, что игровой, фольклорный, то есть на первый взгляд анахронический элемент, «с большим удобством входит в современность и даже в злободневность», Замятин оказался намного выше авторов агитационных пропагандистских поделок и стремился возродить сам дух, народную идею русской комедии, утверждавшей подлинно человеческие ценности, глубину народного самосознания. В произведениях, подобных

[484] Головчинер В.Е. Эпический театр Евгения Шварца. – Томск, 1999. – С. 128.
[485] Давыдова Т.Т. Форма условной драмы в «игре» Е.И. Замятина «Блоха» // Филологические науки. – 2000. – №4. – С. 31–39; Воробьева Т.Л. Роль народно-театральных традиций в формировании эстетики восприятия комедии («Блоха» Е. Замятина) // Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог. – Томск, 1999. – С. 31–42.
[486] Цит. по: Замятин Е.И. Избранные произведения. – М., 1989. – С. 10.

«Блохе», восхищала стилизация, пантомима, комедия маски, возрождение приемов средневекового театра, диалог публики и автора-творца[487].

Воздействие модернизма прослеживается и в пьесе М. Булгакова «Бег» (1926). Выключенная из своего литературно-театрального контекста она, к сожалению, не смогла оказать влияния на развитие русской драматургии того периода и была востребована лишь в конце XX в. Но теперь очевидно, что многообразие художественных тенденций в драматургии эпохи модернизма не могло не привести к их взаимовлиянию. Это повлияло на эволюцию М. Булгакова: от достаточно традиционных «Дней Турбиных», созданных по мотивам «Белой гвардии», к модернистски окрашенному «Бегу», что убедительно показал в своем комментарии к произведению А.М. Смелянский:

«Булгаков воссоздает судьбу любимых героев вне привычного для них пространства и среды обитания. Это поэтика «вывихнутого» мира, противостоящего Дому, семье, очагу. Люди погружены в хаос стремительно несущегося гибельного потока. Логика личная, семейная, бытовая проверяется логикой надличностной, внебытовой, ирреальной. Писатель разрабатывает свой вариант фантастического или мистического реализма, пытается найти художественный фокус, чтобы собрать в драму «распыленную» биографию русского интеллигента.

Поэтика «восьми снов» держится на сочетании напряженной лирики, сатиры, фарса, подробно разработанного музыкального многоголосия, призванного передать бесконечный спектр жизни, раздвинуть эмигрантский сюжет до общечеловеческого. Булгаков в ремарках не пользуется традиционными указаниями типа «входит» или «выходит». В «Беге» «проваливаются», «исчезают», «уходят в землю», «вырастают из-под земли», «заносятся в гибельные выси», «закусывают удила», «скалятся», «сатанеют от ужаса», «вырастают из люка», «выходят из стены», «взвиваются над каруселью». Все это придает пьесе фантасмагорический тон и колорит»[488].

Драматургия Булгакова олицетворяет собой многоцветный спектр возможностей драматического литературного рода: наряду с названными пьесами создавалась и юморина: комедия «Зойкина квартира», искрящаяся юмором пьеса «Иван Васильевич меняет профессию».

Естественно, что в послеоктябрьской драматургии, как и в поэзии, и прозе, были ярко выражены романтические тенденции, воплощающие революционную героику. В пьесах, которые можно отнести одновременно и к реалистическим, и к романтическим, перипетии Гражданской войны раскрывались с изрядной долей публицистичности (Билль-Белоцерковский «Шторм», Вс. Вишневский «Первая конная»). Развивались и традиции условно-экспрессионистской драмы с ярко выраженным рационалистическим, логическим началом. Для такого типа творчества

[487] См.: Тамарченко А. Театр и драматургия начала века: XX век: Серебряный век / Под ред. Ж. Нива и др. – М., 1995. – С. 333–378.
[488] Булгаков М.М. Собр. соч. Т. 3. – М., 1990. – С. 582.

характерен подчеркнутый интерес к социальным и философским идеям, к социальной сущности характеров и явлений. Для них характерны предельная обобщенность образов, свободное совмещение далеких локальных и временных планов, постановка сугубо злободневных и вместе с тем «вечных» проблем. К таковым можно отнести пьесы А. Луначарского, А. Файко, Е. Шварца, «Баню» В. Маяковского, «Командарм-2» И. Сельвинского – пьесу философскую, структурно-смелую, как уже отмечалось, и вместе с тем рационалистически окрашенную. Такие пьесы в своей поэтике имели немало общего с романтическим театром (поэтому их зачастую и относят к романтическим): опору на ассоциации, преобладание поэтической условности. Но ассоциации романтиков – это непосредственное выражение их видения мира, следствие могучего романтического лиризма. В их пьесах сочетаются условный и безусловный планы. Во втором случае – территория чистой условности, более сознательное и рассудочное «отстранение». Отчетливый и порой чрезмерно строгий «жестокий» композиционный рисунок (отсюда пусть метафорические, но довольно часто встречающиеся определения: «пьеса-парабола»). В подобных произведениях налицо стилизация и деформация быта, при которых категорически исключается свойственная романтикам лирическая поэтизация отдельных бытовых деталей и картин природы. События сюжета развертываются логически последовательно, как цепь умозаключений. В таких пьесах рационалистическое начало определялось программными установками их авторов. Это театр поэтической условности, с ярко выраженной логизированностью сюжета и образной системы, заданностью (как теперь говорят, авторской рефлексией). В этом можно увидеть типологическое родство русских драматургов 1920-х гг. с «эпическим театром» Брехта. И это определение стали применять и при анализе советской драматургии.

Термин «эпический театр» принадлежит Б. Брехту. Он достаточно условен и впоследствии перестал удовлетворять Брехта, но другим заменен не был. Отечественные исследователи, используя его, также отмечают, что определение *эпическая* применительно к драме «принадлежит к наиболее спорным и размытым по своему содержанию»[489]. Оно действительно далеко не исчерпывает специфику рассматриваемой жанрово-стилевой тенденции в драматургии XX в., но используется для обозначения *неаристотелевского* типа драмы. Такая драма исключает «вписывание» зрителя в художественные образы, сопереживание с ними; в ней нет катарсиса, но своеобразна композиция, при которой акты воспринимаются не как средство нарастания драматургической интриги, а как отдельные эпизоды, воссоздающие широкую панораму действия, что позволяет разрозненные признаки (предмет изображения, тип героя, структура произведения, характер воздействия на читателя, зрителя) представить в их взаимообусловленности и взаимозависимости – как систему. Это позволяет

[489] Головчинер В.Е. Эпический театр Евгения Шварца. – Томск, 1999. – С. 8.

отразить интенсивность общественных процессов, их философское осмысление (истоки «эпической драмы» возводят к пушкинскому «Борису Годунову»; в начале XX в. их видят в пьесе Горького «На дне»).

Можно сказать, что «маяковско-брехтовское» направление в драматургии унаследовало традиции экспрессионисткой драмы, представленной в России творчеством Леонида Андреева (хотя Брехт всячески противопоставлял себя немецкому экспрессионизму). Но при определении специфики этого основного течения в драматургии 1920-х годов надо принимать во внимание не отдельные разрозненные признаки, а их совокупность, их системную взаимозависимость, где «эпичность» была помноженной на примат рационального над эмоциональным, на эффект отчуждения, неожиданно выявляющий в изображаемом его *социальное* содержание и предельную условность действия. Зрительно происходящее на сцене показывается как бы со стороны и тем самым читатель (зритель) отстраняется его от непосредственного «участия» в действии; в такой драме подчеркивается «присутствие автора»; в этом отличие модернистских драм, например Маяковского и Брехта, от эпической драмы реалистического направления («На дне» Горького).

Брехту также был чужд гипертрофированный культ эмоций романтического театра. Характерны даже названия статей, посвященных оригинальному драматургу: «Бертольд Брехт – художник мысли», «Драматургия страстной мысли». Брехт специально подчеркивал, что его театр обращается не к чувству зрителя, а к его разуму, пробуждает не эмоции, а потребность принимать решения, но имел в виду «не абсолютные противоположности, а лишь распределение акцентов». Интересно сопоставление антиномичных художественных систем Брехта и Станиславского: «Я сознаю, и я чувствую», – могли бы мы сказать о театре Брехта; «Я чувствую и сознаю», – сказали бы мы в театре Станиславского» (Т. Сурина).

Итак, драматурги обращаются к разуму и социальной осведомленности зрителя, хотят заставить его не только переживать перипетии сценического действия, но и вместе с автором думать над социально-философской проблематикой. Усиление социально-научного и агитационного элемента потребовало особых художественных приемов, в том числе и приемы театра агитационного. Это особенно подчеркивал В. Маяковский. «Я хочу, чтобы агитация была веселая, со звоном», – говорил он на обсуждении «Бани». «Мы должны всяческим образом стараться, чтобы он (театр – Л.Е.) не переходил в театр зрелищ, а оставался бы театром агитации и воздействия. Основной принцип – это, чтобы зритель уносил идею на дом, это основной подход», – развивал он ту же мысль в выступлении на пленуме РЕФ. Упреки в публицистичности драматурга не смущали: «Если вы говорите, что рабкоры пишут о том же мещанстве, – это похвала мне: значит,

вместе бьем и добьем», – отвечал он тенденциозным критикам «Клопа»[490]. Публицистичность открыто противопоставлялась им психологизму, иллюзии «живой жизни». «Баня» – вещь публицистическая, поэтому в ней не так называемые живые люди, а оживленные тенденции», – говорил он. Основное содержание пьесы Маяковский часто пояснял с помощью плаката, аллегории, прямого публицистического вмешательства. Неотъемлемым художественным компонентом его пьес стали рекламные летучки.

Как видим, русскую драматургию первой трети XX века отличало бесконечное многообразие жанрово-стилевых тенденций, упрочившее ее мировую славу.

Оригинальным явлением была авангардистская драма обэриутов, которых относят к постфутуристам. Отражавшая специфическое мировосприятие авторов, действительность в ней раздроблена, бессвязна, нелепа. О подобных пьесах можно сказать: «Отсутствие предыстории, завязки, значимого движения к финалу, кульминации, развязки либо их пародийный характер показывает отсутствие движения в самой «жизни» (…) абсурд вечен, без начала и конца»[491]. Очевидна типологическая близость обэриутовской драмы к многочисленным пьесам В. Хлебникова, например, к «Чертику» (1919), где не только Город – Петербург – вся Вселенная становится чудовищным манекеном («это не живая вселенная, а чучело. Чучело птицы с мертвым глазом[492] и выходящей из кости проволокою»). Тему отчуждения человека от такого мира поднял Д. Хармс в «Елизавете Бам» (1927). Опираясь на творческие связи Д. Хармса и художника супрематиста К. Малевича, автора «Черного квадрата» – «иконы моего времени» по его собственному признанию, литературоведы показывают, как борьба двух «прибавочных элементов» – государственного и индивидуального (личного) приводит к превращению человека в ноль. Елизавета Бам понимает местоимение *Вы* как обращение к личности, остальные действующие лица – как обозначение массы. Самолишение лица, подведение себя под местоимение множественного числа завершает таинство приведения к нулю, лишения голоса (распространенный пропагандистский стереотип). Мир стал чист и беззвучен. На свободу выпущен только огонь: красный бант на груди (возгорание сердца), красная звезда и красная косынка (возгорание мысли), красный галстук и костер пионерии, красное знамя: все это – пожар, сжигающий мир с последующим превращением. Обэриутская игра слов, парадоксальность поступков и суждений отличают пьесу А. Введенского «Елка у Ивановых»: черный бант, черный треух, черный платок, черное полотенце[493].

---

[490] Маяковский В. Собрание сочинений. Т. 12. – С. 396, 404.

[491] Красильникова Е.Г. Типология русской авангардистской драмы. АКД. – М., 1997. – С. 9.

[492] Подробнее см.: Красильникова Е.Г. Русская авангардистская драма: человек отчужденный // Русская литература. – 1998. – № 3. – С. 57–62.

[493] Дуров А.А. К проблеме понимания текстов русского авангарда (на материале произведения Д. Хармса «Елизавета Бам») // Русская литература XX века в современной школе, вопросы теории и методики. – Ставрополь, 1996. – С. 66–71.

Наряду с пьесами, отражающими условно-гротескную ипостась мира, можно говорить и о чисто сатирических пьесах рассматриваемого периода, но это лучше сделать в связи с общей характеристикой сатирических жанров.

Особый, поистине огромный пласт русской драматургии первой трети XX века был представлен в литературе эмиграции. Эта часть наследия русских писателей гораздо менее известна, чем их прозаическое и поэтическое творчество, и потому заслуживает специального рассмотрения.

Следует заметить, что многие писатели, прославившиеся как прозаики или поэты, отдавали дань драматургии постольку, поскольку в условиях эмиграции это был наиболее доступный путь установления диалога между автором и читателем (зрителем), но тем самым открывались и неожиданные грани их таланта. Театральная жизнь эмиграции была весьма интенсивной и разнообразной, представления с успехом шли на подмостках русских театров в Константинополе и Берлине, Белграде, и Софии, Праге и Париже, Таллинне и Риге, Нью-Йорке и Харбине. По словам И.Д. Сургучева, «русский театр был нужен. Он должен был быть. Не могло получиться, чтобы эмиграция, какой не видела еще ни одна революция со времен сотворения мира, которая втянула в себя сливки интеллектуальных сил России, не создала бы своего театра». И писатели разных поколений, разных литературных направлений и течений отдавали дань драматургии. «Лидирующие» позиции в этом плане занимали те авторы, которые имели немалый драматургический опыт до революции: Александр Амфитеатров, Аркадий Аверченко, Владимир Барятинский, Николай Евреинов, Борис Зайцев, Анатолий Каменский, Леонид Мунштейн (Лоло), Николай Минский, Петр Потемкин, Илья Сургучев, Алексей Толстой, Тэффи (Надежда Лохвицкая), Лев Урванцов, Семен Юшкевич и многие другие. Своеобразны созданные в эмиграции драматургические опыты Марины Цветаевой (трагедии «Ариадна» и «Федра») и Ильи Эренбурга (мистерия «Золотое сердце» и трагедия «Ветер»). К драматургии обращались и писатели так называемого «незамеченного» поколения эмиграции: Марк Алданов, Валентин Булгаков, Леонид Добронравов, Николай Зубов, Мария Клименко, Иван Лукаш, Владимир Корвин-Пиотровский, Владимир Набоков, Андрей Ренников, Иван Савин, Всеволод Хомицкий, произведения которых значительно обогатили репертуар русских театров.

Стремление к театральному успеху, за которым следовало и определенное материальное благополучие, определяло жанрово-стилевые новации драматургов и поиск актуальной тематики. Многие писатели предлагали в своих произведениях оригинальные попытки художественного воплощения «вечных сюжетов». Значительно, по сравнению с дореволюционным периодом, возрос интерес к мифологическим и библейским мотивам и образам, о чем свидетельствуют пьесы Ильи Мотылева «Царь Давид» (1920), Павла Муратова «Приключения Дафниса и Хлои» (1926), Марины Цветаевой «Тезей» (1927) и «Федра» (1928). Так, например, Цветаева, по словам Павла Антокольского, «не только не сдвинула

основ античного мифа, не истолковала его заново, не модернизировала, как делали многие из <...> современников – Шоу, Жироду, Ануй, – но сверх того она разглядела в этих сюжетах архаическое, первобытное ядро – прамиф <...>. Марина Цветаева возвратила жанр трагедии к его элевсинскому первоисточнику, о котором современные европейцы могут судить по раскопкам на Крите, по обломкам Пергамского фриза»[494].

Но главными, безусловно, оставались вопросы о причинах русской революции, Гражданской войны и такого явления как эмиграция. Ответы на них авторы пытались найти в мировой истории и историческом прошлом России. В этой связи широкое распространение получила историческая драма («Аввакум» и «Василий Буслаев» А.В. Амфитеатрова, «На кресте величия. (Смерть Л.Н. Толстого)» В.Ф. Булгакова, «Сцены из жизни Спинозы» Н.П. Гронского, «Смерть Кая Гракха» Н. Минского, «Марк Антоний» С.Л. Рафаловича, «Царь Федор Иоаннович», «Сентиментальный день Наполеона», «Борьба за престол», «Распутин» И.Д. Сургучева, «Борис и Глеб» А. Ренникова и др.).

Представляя историческое прошлое, драматурги первой волны не ограничивались воспроизведением реальных событий и лиц. В минувшем они усматривали аналогию с современной жизнью. Например, в пьесе Леонида Изюмова «Отзвуки минувшего» (1924), посвященной событиям французской революции, в центре внимания эпизод казни 17 октября 1793 года в Париже Марии Антуанетты. Но, отражая это событие, и прежде всего поведение и возгласы кровожадной толпы, популистские речи ораторов, Изюмов явно намекал на подобные явления в русской жизни революционного 1917 года, что подтверждает и заглавие его пьесы.

Тема современности, пожалуй, заняла главное место в творчестве драматургов зарубежья. Представлена она многогранно и в разных художественных формах. В первую очередь авторы стремились отразить трагические последствия революции как в судьбе отдельного человека, так и России в целом. Этому, например, посвящены пьесы Павла Северного (1922) и Петра Крачкевича (1928) об убийстве в 1918 году Николая II. Трагизм положения человека в условиях большевистского террора периода военного коммунизма представил Аркадий Аверченко в пьесе «Игра со смертью» (1920). Существенные реалии послереволюционного российского быта воспроизвел в своей пьесе «В красной Москве» (1922), Сергей Гусев-Оренбургский, нарисовав мрачную картину голодной и холодной столицы российского государства первых лет советской власти.

Историческое мировоззрение драматургов-эмигрантов основывается как на документальных фактах и свидетельствах, так и на исторических легендах и преданиях, где исторические лица и события служат для создания вымышленной интриги. В этих пьесах писатели, как правило, проводят мысль об «идеальном» государе и «гармоничном» государстве, подлинном

[494] Антокольский П. Театр Марины Цветаевой // Марина Цветаева. Театр. – М., 1988. – С. 17-18.

патриотизме, вступающем в непримиримое противоречие с конкретной действительностью, истинной и ложной вере. Они насыщает свои пьесы подчеркнуто гуманистическим пониманием истории страны и мира, роли в ней личности и ценности человеческой жизни.

Показательна в этом смысле финальная сцена драмы И.Д. Сургучева «Распутин» (1927). Офицер, в веселом расположении духа, выступает перед строем солдат и поздравляет их с «радостным известием», только что полученным из Петрограда: «Убили этого негодяя и проходимца Гришку Распутина!» Солдаты по-уставному отвечают на поздравление: «Рады стараться, Ваше высокородие!» Офицер уходит, а солдаты, расположившись на отдых, угрюмо обсуждают случившееся и осуждают веселье офицера: «Ишь как обрадовался, сукин сын!» «Один мужик до царя добрался – и того дворяне убили!» Через некоторое время к ним подходит княгиня, одетая в костюм сестры милосердия, и просит помянуть «душу усопшего раба Божия Григория». Солдаты соглашаются с ней, но при этом комментируют между собой ее просьбу: «Помянуть-то мы раба божия Григория помянем, только не твоего, а своего!» Заканчивается пьеса немой сценой, перед которой звучит солдатская молитва: «Помяни, Господи, душу усопшего, невинно убиенного раба твоего Григория Ефимовича! Вечная ему память!».

Безусловной победой эмигрантской драматургии было освоение новых тем и прежде всего темы эмиграции. Это уже не ностальгия, а рефлексия над новой ситуацией, выразившаяся в стремлении осмыслить и по возможности оправдать самый факт своего пребывания вне Родины. Отсюда повышенный и пристрастный интерес к сравнению «двух миров»: того, в котором автор ныне находится, и того, который он оставил. Литература русского зарубежья, долгие годы искусственно отделявшаяся от единого целого отечественной словесности, действительно отличается рядом своеобразных черт, сложившихся в изгнании и в значительной степени обусловленных ими. Так, например, двусмысленно раскрывается специфическая мотивация эмигрантской драматургии: это не только драма «об эмиграции», но и драма самой эмиграции. Она раскрывается в изображении эмигрантского общества, но это такое общество, которое вырабатывается в контексте самой эмигрантской установки на изгнанничество, на некое мессианство изгнанников.

Одним из первых к этой теме обратился Илья Дмитриевич Сургучев в пьесе «Реки вавилонские», которую по праву называют интереснейшим явлением драматургии русской эмиграции первой волны. Материалом для нее послужило пребывание в Константинополе в 1920–1921 годах. Первоначально пьеса «Реки вавилонские» была напечатана в журнале «Современные записки» (1922) и поставлена на сцене Русского Камерного театра в Праге, а затем вошла в авторский сборник Сургучева «Эмигрантские рассказы» (Париж, 1927). Она написана в экстремальной ситуации «культурного шока» человеком, не просто пережившим отрыв от Родины и родного языка, но столкнувшимся непосредственно с западной культурой,

более того, попытавшимся – отчасти успешно – вписаться в нее. Основанное на жизненном опыте, весьма своеобразное по тематике и способу воссоздания действительности, по жанру и стилю это произведение в основе своей имеет антропософский конфликт.

Природу и характер перевоплощения людей в эмигрантов Сургучев раскрывает на примере широкого социального и даже политического диапазона масок-персонажей, резонно связывая их в общем плане с требованиями наличной потенции героев к деятельности. Условия жизни людей в эмиграции трудные, подчас невыносимые, но талантливый человек использует все возможности, даже самые скудные, преодолевает все препятствия, самые жестокие, – и побеждает.

Все действующие лица этой четырехактной драмы – губернатор и прокурор, бывший филёр и камер-юнкер, офицер и художник, монах и социалист – люди, принадлежавшие еще недавно к разным слоям общества, сошлись вместе в лагере для беженцев под Константинополем, деля соседние койки. Все они равны в новых условиях, хотя по-разному переносят это «новое» равенство и ищут по-своему причины гибели старой России. В первом и втором актах герои полностью соответствуют своим именам-должностям, пытаясь перенести реалии прошлого в несоответствующее этим реалиям настоящее, а третий и четвертый акты показывают их эволюцию – освобождение от гнета должностных масок. Постепенно, обретая человеческий облик, люди очищаются в молитве и объединяются в вере в Бога, в новую жизнь. Но становление новых человеческих отношений, «новый» – человеческий – облик не всеми воспринимается однозначно.

Сургучев не открывает пьесу «Реки вавилонские» традиционной для этого рода литературы персонажной афишей. Между тем их свыше тридцати. Персонаж, обозначенный «Кто-то», замечает: «В кои веки, за сколько лет сошлись люди, сошлись без всякой политики, а просто люди, выпили, закусили, о родине, о снегах вспоминали... <...> Нет, правда, господа,– посмотрите: когда еще такая компания собиралась под луной? Губернатор, актер, сыщик... <…> художник, офицер, прокурор, монах Киево-Печерской лавры, помещик, церковный староста, англичанин, шотландец, социал-демократ...».

В качестве заглавия И.Д. Сургучев избрал первое словосочетание 136-го псалма: «При реках Вавилона, там сидели мы и плакали, когда вспоминали о Сионе…» Как видим, и в псалме, и в заглавии пьесы данное сочетание слов находится в сильной позиции. Этим определяется диалогическое значение цитаты, через которую происходит подключение текста-источника к авторскому тексту, модификация и смысловое обогащение последнего за счет ассоциаций, связанных с текстом-предшественником. Однако драматургическое решение «вавилонского сидения» XX века иного порядка. В тексте Сургучева нет и следа того «театра страстей», который был общим местом в пьесах большинства его современников, – психологической остроты конфликтов, их социально-политической, а подчас и экономической

обусловленности и тенденциозности. С одной стороны, можно говорить о некоторой обособленности этой пьесы от русской драматургии рубежа веков, а также послеоктябрьской драматургии. А с другой – о синестезии в ней всех тенденций, художественных течений, традиций, творческих поисков русской драматургии первой трети XX века. И в этой связи особенно жаль, что творчество Сургучева – целый художественный мир, особая эстетика – до сих пор остаются «белым пятном» в литературе XX века.

В «Реках вавилонских» можно отметить и стремление к эпизации драмы, и к разработке мелодраматической проблематики, и к проявлению в пьесе эстетики театра абсурда, психодрамы, бытописательства. Отсутствие определенного жанрового стержня – своеобразный драматургический прием, указывающий на желание автора показать, что за незавершенностью, непроработанностью сюжетных линий стоит незавершенность, несовершенность самой человеческой жизни.

Внешний драматургический конфликт, бытовой по своей сути, не прорабатывается автором глубоко. В этом нет нужды: на его месте может быть любая другая бытовая ситуация. Истинный конфликт другой – причинный (онтологический, космический, то есть порождающий все следственно-бытовое). Он настолько глобален, что его невозможно и пытаться разрешить не только в рамках одной пьесы, но и в рамках всей человеческой жизни. Это и придает всем происходящим в пьесе событиям характер имманентной трагичности человеческого бытия вообще.

На деле сургучевские герои не просто живут в прошлом и прошлым (явно чеховская традиция), воспоминаниями о нем. Прошлое для них – образ, предмет рефлексии, благодаря которой проявляется и настоящее в виде неопределенных противоречий, начиная от равнодушия к бытовым неурядицам, глухоте героев по отношению друг к другу до неприятия жизни вообще.

Драматургическое пространство в пьесе выстроено так, что возникает иллюзия, будто соблюдено «единство места». Но это именно иллюзия, ибо на самом деле оно (пространство) приобретает онтологический, даже мифологический характер и контекст. И здесь интерпретатор не может ограничиваться только вавилонским мифом, к которому отсылает название.

Барак-ночлежка, которым, на первый взгляд, ограничено место действия, периодически обретает черты тех домов, в которых герои жили в прошлом, каждый из них вносит в ночлежку толику (частицу) своего прошлого опыта, уклада, своей картины мира. Даже имена-маски придают шторкам, отделяющим спальные места сожителей, особый «должностной» колорит. Таким образом, помещение, в котором происходит действие, становится не просто домом, строением, обиталищем персонажей, пусть и временным, но понятием, воплощающим и прошлый, и настоящий социальные статусы героев пьесы. Ирония здесь в том, что «понятийность» места действия подчеркивает отсутствие дома у героев не только в настоящем, но и в прошлом и, как следствие, отсутствие страны, Родины. Все

это придает героям, всему их существованию ощущение временности, ненадежности, «подвешенности». В конце пьесы такой дом обязательно должен опустеть.

Но иллюзией оказывается не только дом – обиталище героев. И вне его пределов иллюзия выступает как некое неведомое пространство. Одни герои связывают с ним надежду на изменения в своей жизни и исчезают в нем. Другие – появляются из этого внешнего мира, словно из ниоткуда, врываются из небытия в замкнутое пространство пьесы. В соединении же с настойчиво подчеркиваемой тягой героев к выпивке это придает событиям пьесы трагифарсовые черты.

И тем не менее всю пьесу пронизывает мотив надежды. Надежны на светлое будущее, на обновление. Ведь не единожды за свою историю, казалось, окончательно погибала Россия, но вновь восставала из праха. Трагически просветленной кульминации мотив достигает в гимне Земле Русской из «Повести временных лет», который исполняет бывший монах Киево-Печерской лавры: «О светло-прекрасная и красно-прекрасная земля русская!..» После этого наступает перелом. Словно из-под спуда безысходности начинают пробиваться ростки оптимизма. Оптимистический пафос выражен во временных координатах пьесы: кульминация наступает в светлый праздник Рождества, а развязка – на берегу моря Весной. В финале оптимистически разрешается мотив ветра – один из ведущих мотивов «подводного течения», символизирующий перемены. Мысль о грядущем обновлении звучит в монологе одного из персонажей: «XX-й прославит мысль человеческую <…> Этот век создаст новую религию, новую нравственность, и где-нибудь уже теперь, в каком-нибудь Тироле, или на Гималаях, или в Кордильерах, Альпах или Апеннинах, но непременно в горах, где ясно и близко небо, где четки звезды и чист воздух, – архангел Гавриил уже подает лилию новой деве Марии».

Предельного мистико-религиозного обобщения достигает осмысление современности в знаменитом трагическом фарсе М. Арцыбашева «Дьявол» (1925). Мир здесь предстает как грандиозный дьявольский театр, в котором участвует множество аллегорических масок (1-й, 2-й и 3-й Социалисты, Дама, Писатель, Поэт, 1-й, 2-й и 3-й члены Комитета, Рыцарь, Монах, Маркиз, Маркиза, Философ, Астролог и др.). Текст «Дьявола» представляет собой сложное сплетение разнообразных аллюзий, цитации и парафраз из мировой литературы. Но реминисцентный ключ к пьесе – легенда о докторе Фаусте (по преимуществу в интерпретации Гете). Сквозь призму этого вечного сюжета автор показывает зрителю прошлое, настоящее и будущее человечества.

Как показывает А.В. Злочевская, М. Арцыбашев пишет собственную версию сюжета по «ветхой канве» легенды о Фаусте так, чтобы была очевидна «связь со злобой наших дней». Спор за душу человека ведется здесь не между Богом и Дьяволом, а между Дьяволом и одной из, хотя и главной, ипостасей Бога – Духом любви. Изменен также сам предмет

договора между Фаустом и Дьяволом. У М. Арцыбашева Фауст слеп, причем не в конце пьесы (как это было у Гете), а в начале. Изменена (в сравнении с традиционной) и функция Дьявола: он не просто предоставляет герою все блага жизни – он обнаруживает настоящую сущность людей и совершающихся событий, скрытую от поверхностно-восторженного взгляда наивного слепца. Безобразным оборотнем оказываются, в конце концов, и революционная борьба за счастье человечества, и роль в ней Фауста, который искренне верил в ее светлые идеалы и цели[495].

Явившиеся к Фаусту три члена Комитета (очевидна аллюзия на трех первых правителей Советской России: Ленина, Троцкого и Каменева) доказывают ему, что речь идет отнюдь не о том, чтобы даровать народу мир, братство и любовь, а совсем о другом – о бесконечной и яростной борьбе за власть, а единственное средство ее достижения – «террор! / Систематический, кровавый, без пощады!».

Фауста, который не принял столь кощунственного извращения святого дела революции, объявляют врагом и собираются арестовать. От этой участи его спасает только заступничество Дьявола. И тогда выясняется самое страшное: Дьявол, о какой-либо причастности которого к победе революции Фауст и мысли не мог допустить, оказывается настоящим ее главой, вождем и вдохновителем. Причем остальных членов Комитета это ничуть не смущает:

Что ж, ежели служить он будет нам примерно,
Тем лучше!.. Мы бежим от предрассудка уз
И даже с Дьяволом готовы на союз,
Когда потребует святое наше дело!

Это можно считать ответом А. Блоку, который, как известно, в финале «Двенадцати» во главе отряда красноармейцев поставил Христа «с кровавым флагом». М. Арцыбашев словно говорит: революция в России – это отнюдь не осуществление вековой светлой мечты человечества о наступлении царства любви, добра и справедливости, обещанного Христом, напротив, революция есть дело Дьявола, а Иисус «с кровавым флагом» – не что иное, как дьявольский оборотень.

В финале пьесы оправдывается прозвучавшее еще в Прологе предсказание Дьявола: «мировой пожар» социалистических революций, охвативший современный мир, – не более чем очередное повторение тезиса: «Вы будете, как боги!», – тезиса, которым дьявол от века в век искушал человека. Зло торжествует в пьесе М. Арцыбашева везде и всюду. Поле битвы остается за Дьволом. Вся жизнь человеческая, как бы утверждает автор, – «дикий фарс». Столь глобально мрачного финала в решении проблем космического миропорядка мировая литература еще не знала.

Осмыслив, по утверждению А.В. Злочевской, «в мистико-философском ключе жизнь современного мира, автор приходит к выводу крайне

[495] Злочевская А.В. Драматургия русского зарубежья в контексте литературного процесса XX в. // Русская литература. – 2004. – №3. – С. 96.

пессимистическому: именно современный момент в развитии общества стал поворотным в истории человечества. Однако после кульминации, вместо чаемого людьми торжества светлых идеалов, наступила окончательная победа, причем на сакральном, трансцендентном уровне и в масштабе всего мироздания, мирового Зла над мировым Добром. В извечной борьбе Бога с Дьяволом окончательно и в глобальном масштабе победил последний»[496].

Такой пессимистический вывод, близкий религиозно-философским предчувствиям Д. Мережковского и других авторов книги «Царство Антихриста» (1922), напрашивается после прочтения арцыбашевской пьесы. К этому же, кстати, побуждает и символическая авторская ремарка, эффектно завершающая произведение: «Закрыв лицо руками, медленно удаляется Дух любви, опускаясь во тьму. Красный свет озаряет фигуру Дьявола, который стоит, хищно простирая руки над миром и гордо подняв безобразную голову».

Идея театральности жизни пронизывает и пьесу Н.Н. Евреинова с симптоматичным названием в «Театре вечной войны» (1928). В ней есть и заимствования из традиционной комедии положений, и сатирическое изображение «буржуазных» нравов, и приемы, привнесенные из театра-кабаре. Как отмечает Д.Д. Николаев, в «Театре вечной войны» «евреиновская склонность к «теоретизированию» сочетается с жанровой полифонией. Пьеса приобретает оттенок то интеллектуальной драмы, то салонной комедии, то мелодрамы, а то и довольно брутального фарса»[497]. Так, эпизоды, когда князь пытается занять деньги или проповедник разоблачается, вполне могут исполняться как самостоятельные скетчи. В этом плане у Евреинова можно найти и целый ряд перекличек и с пьесой Ренникова «Беженцы всех стран (Индейский бог)» и с пьесой И.Д. Сургучева «Реки Вавилонские»: многонациональный, разнородный состав действующих лиц, мотив переодевания, сочетание экзотически-восточного и подчеркнуто европейского, даже американского и т.д. Разнородные элементы в пьесе Евреинова связывает сама по себе идея театрализации бытия. Драматическое начало произведения усиливается за счет того, что Евреинов акцентирует театральные приемы, а не растворяет их в установочной условности. Выделяя в словосочетании «как бы жизнь» не его знаменательную часть «жизнь», а служебную – «как бы», Евреинов добивается того, чтобы зритель не успевал проникнуться идеей реальности происходящего.

Сатирические жанры

Примером жанрово-стилевого взаимодействия, когда та или иная стилевая тенденция весьма интенсивно окрашивает жанр и позволяет рассматривать его как определенный подвид, является сатира. Зародившись

---

[496] Злочевская А.В. Драматургия русского зарубежья в контексте литературного процесса XX в. // Русская литература. – 2004. – №3. – С. 98.

[497] Николаев Д.Д. Комическое в драматургии русского зарубежья 1920-х годов // Вестник Томского государственного педагогического университета. – 2011. – Вып. 7 (109). – С. 62-63.

как самостоятельный жанр в лирике, сатира вскоре утратила свою жанровую определенность и стала признаком тех или иных жанровых разновидностей (иногда ее даже рассматривают как четвертый род литературы, с чем согласиться нельзя): сатирические романы, повести, сатирические рассказы, сказки, пьесы, сатирическое стихотворение.

1900–1910-е гг. дали в сатирической поэзии феномен Саши Чёрного, «Гимны» В. Маяковского. Были и заслуживающие внимания примеры из революционной поэзии (в основном в изданиях 1906 г. и в нелегальной периодике). Несомненную веху в историю русской литературы представляет журнал «Сатирикон», выходивший с 1908 г. (1913–1918 гг. – «Новый Сатирикон»). Своим литературным наставником журнал объявил Салтыкова-Щедрина, и памяти великого сатирика был посвящён один из его номеров. Многие годы во главе журнала стоял Аркадий Аверченко, а среди авторов Саша Чёрный, В. Маяковский, Л. Андреев, А. Куприн, А. Толстой и начинающие И. Бабель, И. Эренбург.

Однако в целом сатира «Сатирикона» чаще всего ограничивалась лишь фельетонами в адрес полиции и отдельных членов правительства (что объяснялось и давлением цензуры). В основном в нём печатались юмористические рассказы на темы повседневности и быта, предметом сатиры были пошлая мелочность, юмористически обыгранные банальные ситуации. Авторы стремились снизить ложный пафос и лжеромантику. Как уже справедливо отмечалось, эволюция читательских вкусов (а они отражали в основном вкусы мещанских слоёв общества) уводила журнал, может быть, отчасти ненамеренно, всё дальше от прежнего сатирического тона. Сколько бы ни провозглашалась верность предшественникам с Салтыковым-Щедриным во главе, «лёгкий, не нацеленный ни на кого и ни на что конкретно юмор завладел журналом»[498]. Авторская позиция принижалась до уровня читательской массы, а в конечном итоге и собственных литературных персонажей. Дав немало интересного в поэтике юмористической прозы, авторы не поднимались на высоту глобальных проблем, отвечающих сложившейся в России общественно-политической ситуации.

1920-е гг. в этом отношении дали куда более значимый результат. Сатира была тем родом литературы, которая объединила и «красных», и «белых», и тех, кто преданно служил революции (В. Маяковский с его остро обличительными стихами и пьесами), и тех, кого в наши дни называют «возвращёнными писателями» (М. Булгаков[499]). Линия дореволюционного «Сатирикона» нашла свежее и неординарное продолжение в юмористических рассказах Зощенко. Глобальность политического переворота и происходящих вслед за этим событий также заставляли писателя моментально реагировать на то, что было, говоря современным языком, нарушением прав человека,

[498] История русской литературы. XX век. Серебряный век / Под ред. Ж. Нива, И. Сермана, В. Страды, Е. Эткинда. – М., 1995. – С. 593.

[499] Парадоксальна недальновидность Маяковского, который в пьесе «Клоп», в последнем действии, относящемся к 1970-м гг. поместил имя Булгакова в словарь «умерших слов» (своеобразный пример литературной полемики).

общепринятых социальных и нравственных норм. Сатирическая проза 1920-х гг. отличалась широким идейно-тематическим диапазоном. Она представлена зарубежными рассказами и повестями А. Толстого, И. Эренбурга; тогда же был создан вечный образ Остапа Бендера в романах Ильфа и Петрова «Двенадцать стульев», «Золотой теленок». Кстати, в наши дни вокруг этого романа развернулась нешуточная борьба, когда Л. Сараскина попыталась зачеркнуть творчество Ильфа и Петрова, но Б. Сарнов его справедливо отстоял[500]. Писатели подчас не ограничивались бытовыми ситуациями, а раскрывали убожество тех, кто был ничем, а стал всем, – представителем власти. Таких писателей, говоря словами Ходасевича, привлекало изображение тех причудливых, парадоксальных, нередко уродливых форм быта, которые возникают на пересечении нового порядка с исконными формами русской жизни.

Безусловным событием в литературной жизни стала публикация повестей Булгакова «Дьяволиада», «Роковые яйца», в которых критика тех лет видела явный издевательский смысл по отношению к творческим, хозяйственным и культурно-организаторским способностям революционной власти[501]. Образцом сатирической повести советского периода явилась повесть Платонова «Город Градов». Пафос сатирического отрицания поступков, совершаемых вопреки здравому смыслу, роднит «Город Градов» с классической щедринской сатирой, аллюзия на которую очевидна уже в названии платоновской повести. Но её содержание рождалось из конкретики революционных будней, обнаруживающих куда большую и опасную, чем при старом строе, всесильность бюрократии. Сатирическая струя отчетлива в «Записках Ковякина» Л. Леонова. Предметом сатирического осмеяния, как, например, в «Саде» Л. Добычина, становились нелепые аббревиатуры: «В окрэспеэс уже никого не было. Одни отсекр, окрэмбоит…», вакханалия с выбором имен для новорожденных (маленькую девочку в рассказе Добычина «Ерыгин» звали Красной Пресней). Условно гротескны пьесы «Мандат» и «Самоубийца» Н. Эрдмана, «Багровый остров» М. Булгакова, «Клоп» В. Маяковского. Интересно, что в своей сатирической пьесе «Клон» В. Маяковский имя Булгакова занес в «словарь умерших слов». А между тем он сам был не только сатириком, заклеймившим отдельные уродливые проявления советской действительности («Прозаседавшиеся», «Трус», «Подлиза», «О том, как некоторые втирают очки товарищам, имеющим циковские значки» и др.), но и писателем, давшим, может быть, даже подсознательно, сатирически едкую картину ближайшего будущего в другой пьесе «Баня».

Сатира присутствует в «Крысолове» М. Цветаевой (это «лирическая сатира», по определению автора), в «Чевенгуре» и «Котловане» А.

---

[500] Сараскина Л.Ф. Толстоевский против Ф. Достоевского или Что спрятано в «Двенадцати стульях» // Октябрь. – 1992. – № 3; Сарнов Б. Что же спрятано в «Двенадцати стульях»? // Октябрь. – 1992. – № 6.

[501] Горбачёв Г. Творчество М. Булгакова // Вечерняя красная газета. – 1927. – 4 мая. Подробный обзор критических отзывов о сатирических повестях М. Булгакова см.: Гудкова В.В. Повести Михаила Булгакова // Булгаков М. Собр. соч.: В 5 томах: т. 2. – М., 1989. – С. 663 – 693.

Платонова, но в целом они, как и творчество обэриутов, «странная» проза Л. Добычина, К. Вагинова, С. Кржижановского, вошедшая в научный оборот совсем недавно[502], уже не сатира, а нечто новое. В чем же отличия? Основное назначение сатиры, как это понималось издавна, – разить порок и обличать невежество. Ювеналов бич – самый популярный образ в русской литературе прошлого века. Сатирические жанры по определению ставят перед собой задачу обличения негативных сторон жизни – нравственной, общественной, политической – в свете **идеала**, который может формироваться в опоре на положительные проявления той же действительности.

Возникнув как новая модификация художественности ещё на заре европейской культуры, сатира сохранила (при распаде героического эпоса), героический идеал, который обретает статус недосягаемой высоты высшей заданности. Так возникает проблема разграничения произведений сатирических, где ирония и гротеск выступают прежде всего как художественный приём преображения реальности (антиреальности), и иных, где ирония и гротеск становятся как бы самосознанием самой реальности, включая автора. В русской литературе второй половины XIX в. гротеск в основном служил целям сатирического обличения реальности, не отвечающей идеалу, обретал социально-историческую конкретность. Для автора традиционного сатирического произведения характерно горькое сознание неслиянности действительности с идеалом, за что он судит её от имени **миропорядка** в целом. Сатирические персонажи, говоря словами Гегеля, – объекты чужого смеха, ирония и гротеск в их изображении – особенность авторского самосознания, ощущающего противоречия между идеалом и действительностью. Но если сатира предполагает самоотрицание во имя самоутверждения авторского идеала, и это достигается с помощью авторской иронии и гротеска, направленных на предметный (реальный) мир или «уходящих в стиль» (Ю. Манн), то *сами по себе* ирония и гротеск полифункциональны, а XX в. – «не только эра космоса, мировых войн или революций, но век иронии»[503]. Не касаясь этой проблемы в полном объёме, подчеркнём, что автор XX в. осознает, что **абсурден сам миропорядок.** В литературе XX в. это противоречие между идеалом и действительностью утрачивает свою ярко выраженную антиномичность: абсурд действительно присущ миру, частицей которого является и сам автор.

В модернизме гротеск отличался амбивалентностью, выражавшей кардинальные противоречия бытия, что стало добавочной, а то и основной призмой миропонимания. Сохранив прежние характеристики (сочетание

---

[502] См.: Московская Д.В поисках слова. «Странная» проза 20–30-х годов // Вопросы литературы. – 1999. – №6; Лука А. (Италия) Мировоззрение Л. Добычина как феномен русской постреволюционной культуры // Начало: Сб. работ молодых ученых. Вып. 4. – М., 1998; Бахтин В. Судьба писателя Л. Добычина // Звезда. – 1989. – №9; Силантьев А.Н. Культурно-философские аспекты творчества С. Кржижановского // Наследие В.В. Кожинова и актуальные проблемы критики литературоведения, истории, философии. – Армавир, 2002.

[503] Иванова И.Н. Ирония. Из истории понятия // Вестник Ставропольского государственного университета. – Вып. 10. – 1997. – С. 64. См. также: Воронин В.С. Взаимодействие фантазии и абсурда в русской литературе первой трети XX века: символисты, Д. Хармс, М. Горький. – Волгоград, 2000.

фантастики и реальности, гиперболизм), модернистский гротеск обогатил их и собственными «формосодержательными» (А. Белый) открытиями. Развитие литературно-художественного процесса XX в. определили три уровня модернистского гротеска: мировоззренческий (универсальный), персонажный и вербальный[504].

В авангардистской литературе проблема отчуждения личности в абсурдном мире, «перевёрнутости» пореволюционной действительности в условиях разлома времени, безусловно, актуализировалась. Причастность к «историческому творчеству», как тогда говорилось, огромных людских массивов, не имеющих даже элементарной грамотности, была помножена и на другие российские проблемы. Абсурд социальной жизни, безусловно, стимулировал художественное воплощение происходящего в образах гротескных, но это далеко не всегда была сатира. Вот почему «Чевенгур», «Котлован», повторяем, нельзя отнести к произведениям строго сатирическим. Их отличие от таких вещей, как «Город Градов» того же Платонова, самоочевидно. Ирония и гротеск в них не ставят целью выявление конкретных фактов, противоречащих авторскому идеалу в целях их исправления, а являются всеопределяющей характеристикой авторской позиции восприятия мира как изначально абсурдного, как мира неснимаемых антиномий. То же относится к творчеству обэриутов: «Вряд ли можно сказать о пьесах Д. Хармса и А. Введенского, что они высмеивают общественные недостатки, людское несовершенство... Хотя в текстах произведений присутствуют некоторые указания на эпоху, они случайны, абсурд непреходящ, вне времени, это всеобщее свойство любой эпохи, любого строя, оно заложено в самой природе человека». И в дальнейшем абсурдистская картина мира в прозе Даниила Хармса – поэтика алогизма в повести «Старуха», в рассказах – обретала глобальный характер. Подобные художественные явления не могут быть сведены к сатире не только социальной, но и философской.

Таким образом, при изучении русской сатиры первой трети XX в. мы не можем пройти мимо нового иронико-гротескного преображения реальности, которое несводимо к сатире как жанровой разновидности и определяет черты мировидения писателя в целом, что связано с глобальными сдвигами в художественном сознании эпохи модернизма.

1920-е годы можно назвать «золотым десятилетием» русской сатиры и гротескной прозы XX в. Этому способствовало то обстоятельство, что тогда ещё не сложилась система идеологического оболванивания писателей, система насилия и принуждения инакомыслящих, которая сделала невозможным развитие советской сатиры в дальнейшем. Случаи преследования и травли, которым, например, подвергся Андрей Платонов за рассказ «Впрок», невозможность для Михаила Булгакова напечатать

[504]Краснящих Андрей (Charkow.) Модернистский гротеск в художественных мирах Андрея Белого и Джеймса Джойса // Satyra w literaturuch wshodnioctwi anskich. III. Studia pod redakcja Wandy Supy. – Bialystok, 1999.

«Собачье сердце», судьба пьесы Н. Эрдмана «Самоубийца» не опровергают, а подтверждают нашу мысль, ибо в 1919-е и последующие годы вообще не было создано подобных произведений: они в идейно-политической атмосфере 1930–1940-х гг. просто не могли родиться.

Литературу порубежья неслучайно сравнивают с глобальной творческой лабораторией, в которой формировались самые разные художественные тенденции, определившие лицо литературы XX в. Писатели не только «примерялись» к старым, уже испытанным формам, но искали новые, много экспериментировали, полемизировали между собой. Можно говорить о многовариантности путей художественного развития и о многообразии жанрово-стилевых тенденций; о внутренних противоречиях (идейного и эстетического порядка) самой творческой индивидуальности, рожденной в столь противоречивую и трагическую эпоху.

Литература

1. Баран Х. Поэтика русской литературы начала XX в. – М., 1993.
2. Белая Г. Закономерности стилевого развития советской прозы двадцатых годов. – М., 1977.
3. Гаспаров М.Л. Русские стихи 1890–1925 годов в комментариях. – М., 1993.
4. Глушаков Е.Б. Великие судьбы русской поэзии начала XX века. – М.: Флинта, 2010.
5. Головчинер В.Е. Эпическая драма XX века. – Томск, 2001.
6. Гречаник И.В. Художественная концепция бытия в русской лирике начала XX века. – М., 2004.
7. Заманская В.В. Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века. – М., 2002.
8. Ковтун Е.Н. Поэтика необычайного. Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа – М., 1999.
9. Липовецкий М.Н. Поэтика литературной сказки (на материале русской литературы 20–30-х годов). – Свердловск, 1992.
10. Мусатов В. Пушкинская традиция в русской поэзии первой половины XX века. – М., 1998.
11. Мущенко Е., Скобелев В., Кройчик Л. Поэтика сказа. – Воронеж, 1978.
12. Овчинникова Л.В. Русская литературная сказка XX века (история, классификация, поэтика). – М., 2000.
13. Страшкова О. К. Новая драма как артефакт Серебряного века. – Ставрополь: Изд-во СГУ, 2006.
14. Тропкина Н.Е. Образный строй русской поэзии 1917–1921 гг. – Волгоград, 1998.
15. Тюпа В.И. Постсимволизм: Теоретические очерки русской поэзии XX века. – Самара, 1998.
16. Фокин А.А. И.Д. Сургучев – драматург. – Ставрополь: Изд-во СГУ, 2008.
17. Фоменко И.В. Лирический цикл: становление жанра, поэтика. – Тверь,

1992.
18. Эйдинова В.В. Стиль художника: Концепции стиля в литературной критике 20-х годов. – М., 1991.

Глава 8. ПРОЕКЦИЯ «БОЛЬШИХ СТИЛЕЙ»

Переломный момент, каким в истории русской литературы является рубеж веков, всегда отличается интенсивностью процессов интеграции и синтеза. (Под синтезом понимается соединение различных элементов в единое целое, качественно отличное от простой их суммы). Рассмотрев динамику основных течений, мы ощущаем воздействие на них более крупных исторически сложившихся в искусстве категорий, которые принято называть «большими стилями». Это стили разных эпох, для которых характерны повторяющиеся темы, мотивы, подходы – элементы внешней организации произведения. Литература начала XX в. синтезировала самые различные художественно-стилевые тенденции прошлого, в том числе элементы «больших стилей» – классицизма, барокко, романтизма и т.д.

Как писал Д.С. Лихачев, «принадлежность произведения к двум стилям одновременно как бы подготовлена самой природой искусства. (…) Соединение разных стилей может совершаться с разной степенью интенсивности и создавать различные эстетические ситуации»[505]. В его статье «Контрапункт стилей как особенность искусств» они конкретизированы следующим образом: привлечение одного из предшествующих стилей для создания нового; продолжение старого стиля, приспособленного к новым вкусам; нарочитое разнообразие стилей, свидетельствующее о гибкости эстетического сознания; эстетически организованное «соседство» стилей, принадлежащих различным эпохам; механическое соединение в одном произведении лишь внешних особенностей различных стилей (эклектизм). Попытки рассматривать стиль каждого писателя как стиль строго единый, не вдаваясь в динамику возникновения стиля, перехода от одного стиля к другому, не вскрывая в общем единстве наличие динамически сложившихся компонентов, только обедняют, считает Лихачев, наше понимание произведения искусства.

Исследователь отмечает различные формы соединения стилей. При этом его не смущают моменты известного эклектизма, имеющего, по его словам, «важное историческое оправдание»: в эклектизме могут зарождаться новые направления и новые стили. Эклектические системы стиля автор рассматривает как системы, находящиеся в «неустойчивом равновесии».

«Большие стили», насчитывающие почти несколько веков своего существования, подчиняют себе литературный процесс в целостности его родовых слагаемых и оказывают большее или меньшее воздействие на стили направлений, течений, жанров, с одной стороны, и, с другой, на стиль конкретного писателя, стиль отдельного произведения.

---

[505] Лихачев Д.С. Контрапункт стилей как особенность искусств // Лихачев Д. Избранные работы. Т. 3. – Л., 1987. – С. 440, 448.

Классицизм и барокко

В изучаемый период тенденции неоклассицизма проявлялись в постоянном обращении писателей к культуре античной (греко-римской, библейской) как к смысловому пространству своего самоосуществления, как к материалу для воплощения сугубо современных проблем. Со своих неоромантических позиций они воспроизводили исходные стилевые образцы античности в широком смысле этого понятия (лат. antiquus – древний). Трудно назвать поэта первой трети XX в. – от ранних символистов до Вяч. Иванова и М. Цветаевой, – который не отдал бы дань античным образам, сюжетам, реминисценциям; под пером больших творческих индивидуальностей они оказывались полифункциональными[506]. К античности обращались В. Брюсов, И. Анненский, О. Мандельштам; в духе иронии и гротеска античную архаику модернизировали В. Хлебников, Н. Олейников, Н. Заболоцкий. Гораздо в меньшей степени это коснулось Блока, трансформировавшего достижения античной культуры в «снятом» виде. Переосмысление древнейших образов велось на уровне психологии современного человека. Аполлоническая гармония отступала перед дионисийским неистовством, а последний трансформировался в образы хтонической ночи, темных бездн архаики уже на русской почве, вздыбленной вихрями революции. «Общий интерес к античному искусству и мифологии в этот период так возрос, что это дало основание говорить об античном «буме» рубежа веков»[507]. И только с появлением футуризма он стал ослабевать, сохраняясь тем не менее в акмеизме.

О том, что классицизм привлекал особое внимание писателей Серебряного века, свидетельствует и достаточно частое обращение к самому термину, и проведение аналогий с современностью. Блок определял классицизм как «величавый миг покоя, нашедшего себя». «Состояние покоя становится длительным, – подчеркивал поэт, – классицизм вырождается, становится псевдоклассицизмом и гибнет под натиском стихий, действующих заодно с романтизмом»[508]. О. Мандельштам в статье «Слово и культура» писал: «Революция в искусстве приводит к классицизму», – полагая, что современный поэт «не боится повторений и легко пьянеет классическим вином». Характерные черты классицизма (о них убедительно говорил Д. Лихачев) – власть жанра, жанровая регламентация стиля, зависимость воплощения образа автора от избранного жанра – отчасти проявлялись и в литературе начала XX в.

Увлечение классицизмом в изучаемый период привело к парадоксу, закрепившемуся в русской поэзии всего XX в. Хотя, как мы уже сказали в первой главе, переход к модернизму ознаменовался сменой художественных картин мира (переходом от классической картины мира к неклассической),

---

[506] См.: Искржицкая И.Ю. Об античном и средневековом компонентах русской поэзии начала XX века // Русская литература XX века: направления и течения. Вып. 1. – Екатеринбург, 1992.
[507] Культурология. XX век. Словарь. – СПб., 1997. – С. 307–310.
[508] Блок А. О романтизме // Блок А. О литературе. – М., 1980. – С. 260.

некоторые поэты-модернисты – А. Ахматова, В. Ходасевич – по своим *стилевым* принципам остались поэтами классическими (в конце XX в. пример классического поэта являет наследие И. Бродского). Это не предполагает буквальной ориентации на образы и реминисценции античной литературы, как в классицизме XVII–XVIII вв., хотя они и имели место в начале XX в. Стиль неоклассицизма формировался даже архитектурным обликом Петербурга – блестящего памятника русского классицизма XVIII – начала XIX в.

Второй, казалось бы, противоположный классицизму, но родственный ему по патетике «большой стиль» западноевропейской культуры – барокко. Поскольку в литературоведческих курсах внимание обычно уделяется классицизму, а не барокко, остановимся на нем более подробно. В научной литературе отмечается парность терминов барокко и классицизм. Кроме того, по мнению Д. Лихачева, в России в XVIII в. границы между барокко и классицизмом в значительной степени отличались «размытым» характером[509].

Барокко тяготеет к неправильности, неопределенности, сочетанию несочетаемого, криволинейности. Среди разных версий этимологии понятия мы обычно придерживаемся определения *причудливый, странный*. Человек барокко ощущает свою ничтожность, зависимость от судьбы, мир для него загадочен и непознаваем. Художественная концепция барокко издавна несла в себе зависимость человека от высших сил, его обреченности, что воплощалось в символике судьбы, быстротечного времени, истории. Осознание суетности и непостоянства мира в барокко могло сочетаться с гедонизмом, восходящим к эпохе Возрождения, все это, как показано в работах А. Полякова, А. Михайлова, М. Надъярных и др., привело к динамизму стиля, к синтезу объективного и субъективного, причем роль последнего заметно возрастала. Пышность храмового зодчества, риторика проповедей и художественного слова, успех школьной драмы – все это проявления барокко, которому свойственны аллегории, антитезы, гиперболизм, эмблематика, причудливое соединение фантастики и реальности, смешение античной мифологии с христианской символикой. Для барочной стилистики характерна риторическая установка. В России барокко просматривалось уже на материале древнерусской литературы, но утвердилось оно в XVIII в., одновременно с классицизмом (обе тенденции воплотились в поэзии Ломоносова и Державина) и сохранило свое влияние в последующие эпохи.

Влияние барокко сказывалось на специфике жанров литературы первой трети XX в.; традиции мистерии прослеживаются в поэме Блока «Двенадцать», в пьесе «Мистерия–Буфф» Маяковского. М. Вайскопф, подчеркивая, что для Маяковского барокко (Державин, Херасков) было медиатором, и через него он обращался к эпохам более архаичным, проводит

[509] Лихачев Д.С. Контрапункт стилей как особенность искусств // Лихачев Д. Избранные работы. Т. 3. – Л., 1987. – С. 449.

такую параллель: в одах XVIII в. дается мотив сакрального брака между государем и Россией, а в поэме Маяковского роль невесты вождя играет партия, заменяя собой вселенскую землю[510]. Другая сторона репрезентации стиля барокко усматривается в поэзии Цветаевой – в самой фактуре ее поэтического текста, в зрительности, наглядности, эмблематичности образов. Исследователи Цветаевой отмечают барочную многоскладчатую полифактурность цветаевского текста. Движение словесных масс, расчленение их единения создают выпуклости и глубинные впадины, которые в результате дают рельефные формы, складки[511].

Специальных исследований барочных тенденций в прозе первой трети XX в., насколько нам известно, нет, но, думается, общие принципы романа барокко ясны. Для него характерно «запутывание–распутывание» фабульных линий, причем инициаторами всякого рода недоразумений выступают сами персонажи. Трагичность заблуждений, роковая диалектика видимости–сущности вырастали из понимания мира как лабиринта, где царит мистическая иерархия; в сюжетных хитросплетениях играет роковую роль случай, акцентируются мотивы суицида из-за несчастной любви. Можно согласиться с М. Надъярных в том, что вплоть до наших дней на барокко сохранялся отпечаток странности, неустойчивости. В рассматриваемый нами период барокко воспринималось в ницшеанской интерпретации, подчеркивающей в данном стиле перевес музыки и театрализованность.

Отождествление барокко и декаданса шло от Ницше. О. Шпенглер в известной книге «Der Untrgang des Abendlandes. Umrib einer Morphologie der Weltgenschichte" (1918), которая в 1923 г. была переведена под названием «Причинность и судьба. Закат Европы», трактовал барокко как эпоху зрелости «фаустовской» культуры, длившуюся до тех пор, пока она не сменилась стадией цивилизации. В 1915 г. появляется эссе Х. Ортеги-и-Гассета «Воля к барокко», где сказано: «…Что-то притягивает нас к барочному стилю, дает удовлетворение»[512]. Идеи барокко активно воспринимались на русской почве. В противовес классицизму, замкнутому в себе, барокко понимается как традиция незавершенная и незавершимая.

В связи с рассмотрением стиля барокко подчеркнем, что в барочный канон входит понимание мира как театра, экспрессия переживаний, аффективность состояний лирического героя (героини). Отсюда, например, в фактуре цветаевских стихов резкость поэтических ритмов, обилие междометий, изощренная рифмовка, изломанность линий в графическом строе текста, «телеграфность» речи, контрасты и диссонансы, частые употребления слова-крика, что давало возможность использовать барочную поэтику в экспрессионистски ориентированных произведениях. Тема

---

[510] Вайскопф М. Россия оказалась рядом // Вопросы литературы. – 1997. – №4. – С. 295.

[511] Воронина Т.Н. Фактура поэтического текста М.И. Цветаевой и стиль барокко // Принципы и методы исследования в филологии: конец XX века. – СПб.; Ставрополь, 2001. – С. 208–212.

[512] Цит. по: Надъярных М. Изобретение традиции, или метаморфозы барокко и классицизма // Вопросы литературы. – 1999. – №4. – С. 87.

«Барокко и авангард» ставилась в литературоведении И. Смирновым, Л. Кацисом (на примере пьесы А. Введенского «Кругом возможно Бог»[513]).

Надо подчеркнуть, что синтез жанрово-стилевых тенденций в западноевропейских литературах, например барокко и рококо, начался давно – с конца XVII в., когда исчезала жанровая чистота. Смешивались разножанровые стихии – высокая и низкая, применялись приемы пародирования, сюжетные стереотипы снимались новыми текстами. Очевидно, в «снятом» виде эта тенденция прошла и через русскую классику, но в начале XX в., во-первых, возрождается интерес к *исходным* философско-эстетическим посылкам данных стилей, во-вторых, эти стили напрямую соотносятся с современным состоянием художественной культуры.

«На рубеже веков постренессансное барокко и современная культура не столько сополагаются как похожие и различные, но отождествляются, описываются в единой понятийно-категориальной системе»[514].

Рококо

Сфера другого «большого стиля» – рококо в западной придворно-аристократической культуре середины XVIII в. в основном проявлялась в интерьере, формируя чувственность мироощущения в целом и возрождая стилизацию буколики. Ю. Борев дает параграфу о рококо периода его возникновения следующий выразительный подзаголовок: «Праздная личность, почитающая короля и беззаботно живущая среди изящных вещей»[515]. В свое время рококо прокладывало дорогу сентиментализму и романтизму. Грациозная, но поверхностная, часто любовно-галантная трактовка образов (вспомним поэта начала XIX в. Батюшкова), утонченные декоративные эффекты проникали и в литературу начала XX в. Прежде всего, это определило своеобразие творчества И. Северянина и того, что потом начали называть «северянинщиной», но следы рококо можно проследить и у других поэтов. Характерные для рококо жанры *идиллия*, *пастораль,* если и не обретали самодовлеющего характера в творчестве того или иного писателя, но как отдельные факты творческой биографии встречались нередко. Исследователи прозы Зайцева говорят о возрождении им жанра идиллии: об этом шла речь еще в статьях-откликах на первый сборник его рассказов, вышедший в 1906 г., и в наши дни эта мысль актуализируется. Идиллия благополучной семейной жизни Турбиных перечеркивается революцией («Белая гвардия» М. Булгакова); в пьесе «14 красных избушек» (А. Платонов) к пасторальным знакам относятся устойчивое употребление слова «пастуший» вместо принятого в печати «животноводческий» и противопоставление «пастушьего колхоза» как

[513] Смирнов И.П. Художественный смысл и эволюция поэтических систем. – М., 1977; Кацис Л.Ф. Барокко и авангард // Известия АН. – 2002. – № 5.

[514] Надъярных М. Изобретение традиции, или метаморфозы барокко и классицизма // Вопросы литературы. – 1999. – №4. – С. 82.

[515] Теория литературы. Т. 4. Литературный процесс. – М., 2001. – С. 188.

некоего ограниченного локуса городской цивилизации[516]. Пасторальная традиция обеспечивала «идеализирующую приподнятость» простонародной темы в поэтических картинах жизни России у А. Блока: *«Хорошо в лугу широким кругом В хороводе пламенном пройти, Пить вино, смеяться с милым другом И венки узорные плести»*. Но здесь нет, как подчеркнула И. Приходько, главного – идиллического мироощущения героев и необходимого в идиллии мотива наслаждения, ибо для блоковского героя *«достойней за тяжелым плугом В свежих росах по утру идти»*. Символизм в принципе исключает возможность идиллии, если только это не стилизация или пародия. «*Дом* и *сад* лишены у Блока пасторально-идиллических коннотаций еще и потому, что являются лишь чувственными знаками того, что можно только прозревать мистически»[517]. По наблюдению Н. Осиповой, идиллическое начало в его драматургии связано с эфемерностью и недостижимостью мечты (контраст реального и идиллического в «Песне судьбы» Блока), и поэтому разрушение идиллического хронотопа, с одной стороны, обретает оттенок трагизма, с другой, – рождает иронию и пародирование[518]. Пасторальность не была чужда адамистам (акмеистам), стремившимся возродить ауру детства человечества на экзотическом материале (пьесы Гумилева).

Модернистская драма охотно прибегала к стилизации под XVIII в. Это проявлялось и в пасторальном сюжетном слое, ориентированном на мифологические модели (как в пьесах «Меланиппа – философ» и «Фамира-кифарэд» И. Анненского). Откровенно стилизованы под пастораль «Два пастуха и нимфа» М. Кузмина. В пасторальности символистской драмы справедливо видят бунт против урбанизации.

Романтизм и реализм

Особое место в искусстве первой трети века занимали романтизм и реализм. Они воспринимались не только как стилевые тенденции, подобные неоклассицизму и барокко, в которых ощущалась большая временная дистанция, но и как повседневная практика русских писателей, как творческая парадигма (метод), хотя нередко с приставкой «нео». О реализме и его отношении к романтизму уже говорилось выше. Модернистские течения тоже нередко определяли как неоромантизм. Как говорил Иванов-Разумник, символизм – все тот же исконный романтизм в обновленной форме[519]. О том же писал и современный исследователь: «…Романтизм не просто одна из традиций XIX в., продолжаемых в литературе века XX-го;

[516] Яблоков Е.А. Злоключения советской пастушки (элементы пасторальной топики в пьесе А. Платонова «14 красных избушек») // Пастораль в театре и театральность в пасторали. – М., 2001. – С. 157–158.
[517] Приходько И.С. Элементы пасторали в драме Блока «Роза и крест» // Там же. – С. 114.
[518] Осипова Н.О. Пасторальные мотивы в русской драматургии первой трети XX века // Там же. – С. 122.
[519] Иванов-Разумник. Вечные пути. (Реализм и романтизм) // Заветы. – 1914. – № 3. – С. 104.

наиболее последовательно эта традиция развивается в модернистском русле этой литературы», определяя саму его новизну, его новаторский характер[520].

Но своя специфика романтического в каждом течении налицо. Если символизм, наследуя романтическое восприятие мира, тяготел к тайне, загадке, сказочным снам, то футуризм выстраивал жесткий каркас и отдельные его составляющие. «В футуристическом искусстве нет уже человека, человек разорван в клочья»[521], – говорил Бердяев.

Романтиком не только по стилевым признакам, но и по содержанию своего творчества был Александр Грин (1880–1932) с его созданной в 1923 г. хрестоматийно известной феерией «Алые паруса». (Его творчество в разные годы стало предметом специальных исследований М. Щеглова, В. Ковского, В. Харчева, Е. Иваницкой и др.) Но чаще романтическое начало творчества было непосредственно связано с темой революции («Двенадцать» А. Блока, поэзия Н. Тихонова, Э. Багрицкого). Однако сферу романтических тенденций в поэзии нельзя безосновательно расширять. Так, С. Кормилов справедливо выступает против сложившейся традиции относить к романтизму поэзию Пролеткульта, ибо романтизм – это апофеоз личности, а наивная «космическая» поэзия пролетарских поэтов воинствующе антиличностна, следовательно, и антиромантична. Вместе с тем некоторые стилевые приемы пролеткультовцев близки романтическому стилю, да и изображение коллектива романтическими красками шло еще от эссеистики М. Горького.

Романтической идеологией питалось особое течение в поэзии. О нем убедительно писал А. Якобсон, подчеркивая в пробольшевистской литературе не только пафос братоубийства, но и ореол его романтической красивости («Судья ревтрибунала» М. Голодного, «Баллада о четырех братьях» Д. Алтаузена). В дальнейшем, не приемля НЭПа, романтический герой опять же устремлялся памятью в стихию Гражданской войны и военного коммунизма, как в «Перед боем» М. Светлова, где, несмотря на перемены жизни, «упрямая рота стучала, стучала, стучала в ворота». «Обыденщины жуть» отвращала и лирического героя В. Маяковского («Про это»). «Сверхчеловек революции», «супермен революции» стал героем баллад Н. Тихонова, «мысль его надменно обращена к боевому прошлому, к тому, как громил он дома предместий с бронепоездных батарей». Видя в этом киплинговскую «властную силу, которая направлена на подчинение человека человеку», «комплекс власти», А. Якобсон раскрыл на материале поэзии глубокую психологическую коллизию, свойственную массовому сознанию той эпохи: культ власти и культ рабства как две стороны одной медали. Но поскольку Якобсон сам признает, что «мужество и сила обаятельны сами по себе, как бы независимо от направления силы», то талантливая эстетизация этой силы стала фактом искусства. Проповедь культа силы с позиций пролетарского интернационализма, во имя

[520] Карельский А. Модернизм XX века и романтическая традиция // Вопросы литературы. – 1994. – №2. – С. 163.
[521] Бердяев Н. Из книги «Смысл истории» // Новый мир. – 1990. – № 1. – С. 211

освобождения человечества продолжала волновать художников слова. Сколько бы мы ни сожалели вместе с автором этой интересной статьи о ложной направленности таланта ряда писателей, о том, что они формировали определенную психологическую предпосылку, которая затем примирила общество с культом силы, это была яркие страницы отечественной поэзии: «Гренада», тихоновская баллада «Дума про Опанаса», лирика позднего Луговского, воскресившего революционную романтику уже в середине века, но начавшего свой творческий путь еще в 1920-е гг.

Тогда, как писал А. Якобсон, «поэты работали не за страх, а за совесть. Точнее сказать, отчуждение совести благополучно совмещалось с искренностью убеждений. Это была искренняя, а потому настоящая литература, и тем заразительнее она была (…) Объективное зло, заключенное в романтической поэзии 1920-х гг., ничем не может быть оправдано. Но субъективная вина писателей смягчается (…) Во-первых, не одними жестокими идеями наполнена их поэзия, как и революция, вызвавшая эту поэзию к жизни (…) Были превосходные романтические стихи, безупречные с любой точки зрения (…) Во-вторых, жестокие идеи, заключенные в образах романтической поэзии, уже в момент рождения были в какой-то мере отчужденными по отношению к личности самих поэтов»[522].

Эти слова подтверждают и хрестоматийно известные строки Светлова «Простите меня – я жалею старушек…», и образ бойца, зарубившего белого офицера, но плачущего над героиней Карамзина, книжку которого он добыл из кармана убитого; и горечь Тихонова в знаменитом стихотворении «Мы разучились нищим подавать» (кстати, такую романтику питала не только революция, но и мировая война, в пору которой создавались «Баллады» Тихонова). А. Якобсон видит в такой поэзии печать времени: в отличие от произведений общечеловеческого характера типа цветаевского *«Белый был – красным стал: Кровь обагрила, Красным был белым стал: смерть побелила»* революционно-романтическая поэзия *должна уйти*.

Согласимся ли мы с таким категорическим выводом, противоречащим собственному заключению Якобсона, которое мы привели выше? Думается, что вопрос о сохранении имени того или иного писателя в веках решает общий масштаб его творчества, весомость его поэтических открытий. Время, естественно вносит свои коррективы в иерархию художественных ценностей, но надо различать уровни «присутствия» талантливых произведений прошлого в нашей современности: для историка литературы, преподавателя истории литературы в вузе, в средней школе (теперь с учетом ее разных типов), для просто читателя, заинтересовавшегося поэзией. В историко-литературном плане революционно-романтическая поэзия сохраняет свое значение. Пока же мы констатируем весомость романтических тенденций, как в поэзии 1920-х гг., так и в прозе.

[522] Якобсон А. О романтической идеологии // Новый мир. – 1989. – № 4. – С. 237–239.

Во многих прозаических произведениях – Малышкина «Падение Даира», Бабеля «Конармия», А. Веселого «Россия, кровью умытая» романтическое мировосприятие сказалось в трактовке революции как разгула стихийных сил, что официальной советской критике естественно не нравилось. Таких писателей называли, как уже говорилось выше, «попутчиками» революции, отказывая им в «глубоком понимании» происходящего с позиций обязательной марксисткой идеологии. Но это были истинные художники, чаще романтического склада, которых привлекало многоцветие и буйство красок революционного времени и которые эмоционально откликались на увиденное.

К «большим стилям» относятся, разумеется, и реализм как стилевая категория, определяемая принципами творческого направления (романтизм и реализм – тоже «парные» термины как классицизм и барокко). Уже Возрождение как художественная эпоха включала в себя наряду с барокко ренессансный реализм, а еще более ранний этап развития европейской художественной культуры определяется как античный мифологический реализм. Высочайшей ступени развития реализм достиг в русском искусстве и литературе XIX в. Для него, повторяем, характерна абсолютизация установки на мимезис, примат «формы жизни» (это не исключает и гротескно-сатирических форм реализма). В свою очередь модернистское искусство тоже может использовать формы жизни, хотя и в особой эстетической функции. Именно реалистические стили, особенно в прозе, поражают своим богатством и многообразием, и мы не говорим о них подробно лишь потому, что это была и есть *живая* художественная практика, непосредственно воспринимаемая и наиболее отвечающая эстетическим вкусам массового российского читателя.

Импрессионизм

В литературе рассматриваемого периода появились и импрессионистические тенденции. Импрессионизм (фр. impression – впечатление) сложился во французской живописи на рубеже 1860–1870 гг., но был освоен и в других видах искусств. Для него характерно «утверждение утонченной, лирически отзывчивой, впечатлительной личности, восторгающейся красотой мира», – такое определение дается в академической теории литературы. Импрессионизм открыл новый тип восприятия реальности. В отличие от реализма, сосредоточенного на передаче типического, импрессионизм сосредоточен на особенном и единичном и их субъективном видении художником[523]. Импрессионизм – наследник романтизма, той его тенденции, что была восприимчива к изменениям в окружающем мире и прошла затем через творчество Тургенева и Фета[524].

---

[523] Борев Ю. Импрессионизм: утонченная, лиричная, впечатлительная личность, способная наслаждаться красотой // Теория литературы. Т. IV. Литературный процесс. – М., 2001. – С. 240.

[524] См.: Куделько Н.А. Тургенев и импрессионизм // Филологические науки. – 2003. – № 6. – С. 12-19.

Провозглашая ценность первого впечатления, импрессионисты, как будто нарушая привычную строгость повествовательного плана, опирались на неожиданные ассоциации, прибегали к недосказанности, намекам. Но импрессионизм – это не только утонченная техника письма, но и новое отношение к миру: более тонкое, постоянно меняющееся настроение, ощущение неисчерпаемости каждого мгновения жизни как природы, так и человека. Импрессионизм проявил себя и в описании психологических состояний, подсознательных, текучих и трудноуловимых настроений и чувствований. Авторская позиция в таком случае проявляется в способности к созерцанию и наслаждению радостями бытия, прежде всего ощущением света, солнца, земли, моря, неба. Отсюда, как подчеркивает Ю. Борев, мастерское владение цветом, светотенью, умение передавать пестроту, многокрасочность жизни, радость бытия, фиксировать мимолетные моменты освещенности и общего состояния окружающего изменчивого мира. В живописи это проявляется особенно наглядно, ибо художник стремится передать на полотне игру света, воздушную среду (открытие пленэра). Отсутствие четких линий, тонкость градации светотени, призрачность, неясность, зыбкость форм, незаметность перехода из одного состояния в другое рождали у зрителя чувство красоты, вызывали ассоциации со звучащей мелодией.

Эти особенности импрессионизма творчески восприняли и развили дальше поэты-символисты; мифопоэтика формировалась, как, например, у Бальмонта, на основе уже накопленного импрессионистического опыта, позволившего воспринимать лирическое «Я» и Космос в философско-эстетическом единстве[525]. Акмеисты, в частности Мандельштам, широко вводили в поэзию данные «низших» особенностей человеческого восприятия – обоняния, вкуса – что также обогащало палитру художника импрессионистическими находками. Но самое главное – в литературе импрессионизм означал возможность видеть и словесно запечатлевать предметы в отрывочных штрихах, фиксирующих каждое впечатление (с сохранением целостности восприятия), что было отмечено и у писателей-реалистов. «У Чехова, – говорил Л. Толстой, – своя особенная форма, как у импрессионистов. Смотришь, человек, будто без всякого разбора мажет красками, какие попадаются ему под руку, и никакого, как будто, отношения эти мазки между собой не имеют. Но отойдешь на некоторое расстояние, посмотришь, и, в общем, получается цельное впечатление. Перед вами яркая, неотразимая картина»[526]. Знаменитый чеховский «подтекст» и «подводное течение», раскрывающее настроения героя, – это уже не традиционная «диалектика души», а психологизм литературы рубежа XIX–XX вв. Чехов, противопоставляя две стилевые манеры, вложил в уста героя «Чайки» такое, говоря современным языком, метатекстовое пояснение:

---

[525] Молчанова Н.А. Аполлоническое и дионисийское начало в книге К.Д. Бальмонта «Будем как солнце» // Русская литература. – 2001. – № 4. – С. 51–67.

[526] Цит. по: Сергеенко П. Толстой и его современники. – М., 1911. – С. 228–229.

«Тригорин выработал себе приемы, ему легко… У него на плотине блестит горлышко разбитой бутылки и чернеет тень от мельничного колеса – вот и лунная ночь готова, а у меня и трепещущий свет, и тихое мерцание звезд, и далекие звуки рояля, замирающие в тихом ароматном воздухе. Это мучительно».

В чеховских диалогах не всегда сохраняется порядок коммуникативной связности предшествующей и последующих реплик, высказывания часто разрываются ремаркой «пауза», и это сопоставимо с «мазками» в живописи импрессионизма[527].

Но особенно импрессионизм близок к символизму, его способу объяснения этого мира через символы, которые надо открыть и закрепить в художественном слове. Образцы импрессионистической лирики, едва ли не самой ранней в русской поэзии, литературоведы находят у символиста Александра Добролюбова, выделяя «Невский проспект», написанный под влиянием импрессионистической живописи: «Влага дрожит освежительно, Лиц вереница медлительна… Тонкие, мягкие пятна… Шумы бледнеют невнятно. Светлые башни. Вдали Светлые тени легли». Или: «Мы игристые, Серебристые, Чуть росистые Мчимся вдаль»[528]. Впрочем, у него был непосредственный предшественник – К. Фофанов, подмечавший «влажной ночи содроганье, звезд огонь несмелый», у которого импрессионистически смутная манера передавала, как уже отмечалось, скрещение разноокрашенных эмоциональных рядов внутри единого поэтического образа. Последовательным импрессионистом был И. Анненский, изображавший, по словам В. Брюсова, все не таким, каким он это знает, но таким, каким ему это кажется, притом кажется сейчас, в данный миг. В дальнейшем Мандельштам создал классический образ художника-импрессиониста:

Художник нам изобразил
Глубокий обморок сирени
И красок звучные ступени
На холст, как струпья, положил.

Он понял масла густоту;
Его запекшееся лето
Лиловым мозгом разогрето,
Расширенное в духоту (…)

Угадывается качель,
Недомалеваны вуали,
И в этом сумрачном развале
Уже хозяйничает шмель.

(«Импрессионизм», 1932)

---

[527] Ходус В.П. Импрессионистичность языка драматургических текстов А.П. Чехова // Язык и культура. – М., 2001. – С. 179–180.

[528] Подробнее см.: Иванова Е.В. Александр Добролюбов – загадка своего времени // Новое литературное обозрение. – 1997. – № 27. – С. 191–230.

В отличие от других «измов» импрессионизм стал стилевой тенденцией в творчестве писателей самых разных направлений, будь то символизм или реализм. Эта стилевая тенденция, как правило, не имела системного и последовательного характера. Как было замечено, импрессионизм (в отличие от романтизма, при всей близости к нему) с «неизбежностью рождался… и столь же неизбежно размывался»[529]. Он не определял творческого метода писателя в целом, который оставался реалистом или символистом, что встречалось чаще, или экспрессионистом, как Леонид Андреев. Но импрессионистические элементы в поэтике писателя подчас становились важнейшим стилеобразующим фактором или определенным этапом в творческой эволюции. Так, Борис Зайцев подчеркивал:

«…Я начал с импрессионизма. Именно тогда, когда впервые ощутил новый для себя тип писания: «бессюжетный рассказ-поэму», с тех пор, считаю, и стал писателем»[530].

Современное литературоведение накопило определенный материал по импрессионизму в русской литературе XX в., начиная с книги Л. Усенко «Импрессионизм в русской прозе начала XX века» (Ростов, 1988). Импрессионистичность как черта стиля просматривается в поэзии Блока и Бальмонта, в ряде прозаических произведений Бунина и Горького, Зайцева и Шмелева, Пильняка. На многие прозаические произведения первой трети XX в., в том числе писателей и реалистического, и романтического склада, можно распространить вывод В.Т. Захаровой из ее работы «Раннее творчество Бунина и проблема импрессионизма»: «Реализм обогащается и за счет сильного влияния импрессионистической эстетики с ее вниманием к устойчивой динамике окружающего мира, красоте запечатленного мгновения, ценности мимолетных ощущений, очарованностью многокрасочной жизнью природы»[531]. Такой вывод опирался на проанализированные ею факты творчества Горького, Шмелева[532] и других писателей-реалистов. Классическим примером импрессионистического стиля справедливо считается рассказ Б. Зайцева «Волки». Импрессионистическая тенденция в сочетании с романтической ощутима и в ранней советской прозе. Импрессионистичным считают рассказ «Налет» М. Булгакова, где даже самые «упорядоченные» образы, возникающие в ночи, становятся знаками тьмы, случайности, беспорядка и даже звезды «крестами, кустами, квадратами» сияли над погребенной землей. Частотность безличных предложений с глаголами «разорвало», «ударило», «мело», передающая

---

[529] Корецкая И.В. Импрессионизм в поэзии и эстетике символизма // Литературно-эстетические концепции в России конца XIX – начала XX века. М., 1975. – С. 70. См. ее же: Импрессионизм в символистской поэзии и эстетике // Корецкая И. Над страницами русской поэзии и прозы начала века. – М., 1995. – С. 199–252

[530] Зайцев Б. О себе // Литературная газета. – 1989. – 3 мая.

[531] Захарова В.Т. Импрессионистические тенденции в русской прозе начала XX века. – М., 1993. – С. 67.

[532] В импрессионистичности Шмелева убеждает и статья: Руднева Е.Г. Цветовая гамма в повести И.С. Шмелева «Богомолье», где анализ показывает точную выверенность слова и частотности в использовании цветов, основных тонов и полутонов (Вестник МГУ. Сер. 9. – 2000. – № 6. – С. 59–66).

зависимость человека от фатальных сил, сочетается с обилием назывных, что заостряет импрессионистически схваченные мгновения[533].

В аспекте импрессионистического стиля М. Голубков рассматривает роман Пильняка «Голый год» (1921–1923):

«В «Голом годе»… сюжет утрачивает свою традиционную организующую роль, его функции выполняют лейтмотивы, фрагменты повествования скрепляются ассоциативными связями (…) Незаконченность, неслаженность и невыстроенность композиции обнажается и подчеркивается писателем (…) Разломанность и фрагментарность композиции «Голого года» обусловлена отсутствием в романе такой точки зрения на происходящее, которая могла бы соединить несоединимое для Пильняка: кожаные куртки большевиков и разгул русской вольницы…»[534]

Основной в импрессионистическом стиле остается перечислительная интонация, как, например, в «Бронепоезде 14–69» (1922) Вс. Иванова.

«Дым. Искры. Гаоляны. Тучные поля,

Может быть дракон китайский из сопок, может быть леса...»

Порой только она и придает описанию единство. Но на эту перечислительную интонацию наслаивается экспрессия восторга, упоения победой. Вот почему через несколько строк после описания просторов, освобожденных партизанами, возникает и варьируется тот же мотив: «Жирные гаоляны, черные!». Авторская речь превращается в ряд отдельных фраз:

«Красная рубаха, красный бант на серой шинели. Бант! (…)

Бронепоезд за номером 14–69 под красным флагом. На рыжем драконе из сопок, на рыжем – алый бант!.. На рыжем...»

Нетрудно заметить, что целостность этим отрывкам, подобным мазкам в импрессионистической живописи, придается только с помощью интонационного рисунка. Восклицательные интонации удачно гармонируют с экспрессивной силой номинативных структур и это создает подтекст, насыщенный большим психологическим и эмоциональным содержанием. Читатель сам как будто домысливает то, что должно было быть сказано. Эмоциональное представление о том, что невозможно выразить, дают троекратный повтор и нарастание ликующей мелодии, обрыв фразы на самой высокой ноте: «На рыжем...» Выразительность речи придает частая смена ритма, нередко с помощью интонационного двучлена: «Желтые листья, желтое небо, желтая насыпь... Гаоляны!.. Поля!..»

Как уже было замечено, писатели-импрессионисты внесли в литературу не только новое зрение, но и новую концепцию мира, в том числе и инонационального. Новизна впечатлений «цыганских» в ранних романтических рассказах Горького, азиатских у Вс. Иванова и т.д. обостряла зрение писателей, придавая описаниям людей и природы романтическую одухотворенность и яркость словесной живописи.

Экспрессионизм

Экспрессионизм, возникший в начале XX в. в Германии – это концептуальный инвариант нового направления (к нему относят, например,

---

[533] Пономарева Е.Г. Импрессионистические тенденции в новеллистике М.А. Булгакова // Дергачевские чтения–2000. – Екатеринбург, 2001. – С. 265–266.

[534] Голубков М. Импрессионистические тенденции // Голубков М. Русская литература XX века. После раскола. – М., 2001. – С. 196–199, 202.

творчество Ф. Кафки) и своеобразные стилевые принципы. В первом случае речь идет о концепции личности в экспрессионизме, согласно которой «человек – существо эмоциональное, «природное», чуждое индустриальному и рациональному миру, в котором он вынужден жить», и «в качестве героя времени экспрессионизм выдвинул захлестываемую эмоциями личность, не способную внести гармонию в разрываемый страстями мир»[535]. Во втором, по мнению И. Корецкой, на первый план выступает экспрессивная поэтика с ее смещением образа реальности под напором чувственно проявленного Я (героя, автора)[536], с характерной для нее повышенной эмоциональностью, экспрессивностью, деформацией образа мира.

Если в западноевропейской литературе экспрессионизм воспринимался как новый шаг в сравнении с импрессионизмом, что показала уже книга О. Вальцеля «Импрессионизм и экспрессионизм в современной Германии (1890–1920)» (Пг., 1922), то в России их освоение протекало почти одновременно в стилевом взаимодействии и взаимопроникновении. Это относится не столько к реализму, широко использующему поэтику импрессионизма, но чуждого экспрессионистскому гротеску, сколько к модернизму. В символизме «наряду с импрессионизмом как исходным стилевым ресурсом (…) появляются мотивы, формы, эмоциональные краски, свидетельствующие о поиске особых средств экспрессии, о ее утрировке»[537]. Фонари, как горящие головы темных повешенных, в стихах Брюсова, «флейты из человеческих костей» в прозе Бальмонта год спустя, рыдающие интонации в лирике Белого – таковы, по мнению И. Корецкой, лишь некоторые симптомы новой стилевой тенденции». Утверждая, что в среде символистов контрапункт импрессивного и экспрессивного первым выразил Белый, литературовед уже в сборнике стихотворений Андрея Белого «Пепел» (1909) отмечает присущие экспрессионизму «резкие противоположения, постоянное преувеличение тона, сокрушительную полноту жеста». Особенно она выделяет поэму «Христос воскрес», где экспрессионистская манера самодостаточна и даже утрирована. В романе «Петербург» экспрессия страдания и сострадания соседствует с гротескным обличением города – с квадратами, параллелепипедами, кубами в городских ландшафтах романа, ведущих к деформации личности. Современные трактовки подкрепляются наблюдениями современников писателя. Именно экспрессионистские особенности творчества А. Белого следует иметь в виду, когда мы читаем у Бердяева:

«В творчестве А. Белого, в его замечательном романе «Петербург» человек проваливается в космическую безмерность, опрокидываются и смещаются формы человека, отличающие его от предметного мира. Начинается процесс какой-то дегуманизации, смешения

---

[535] Борев Ю. Экспрессионизм: отчужденный человек во враждебном мире // Теория литературы. Т. IV. Литературный процесс. – М., 2001. – С. 304, 297.

[536] Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). В 2 кн. Кн. 1 / Отв. ред. В.А. Келдыш. – М., 2000. – С. 718.

[537] Корецкая И.В. Из истории русского экспрессионизма // Известия АН. Серия ЛиЯ. – 1998. – Т. 57, №3. – С. 3.

человека с нечеловеческим, с элементарными духами жизни космической (…) Все дальше и дальше идет процесс распластания и распыления человека на вершинах искусства нового времени. В самых последних плодах своего творческого пути человек нового времени приходит к отрицанию своего образа. Человек как индивидуализированное существо перестал быть темой искусства. Он погружается и проваливается в социальные и космические коллективности»[538].

В футуризме экспрессионистская поэтика неоднократно прослеживалась на примере творчества Маяковского[539]. Воздействие экспрессионизма испытала, например, «Мистерия–Буфф». Луначарский полагал, что немецкие экспрессионисты «должны были бы признать Маяковского своим родным братом»[540]. Параллели можно продолжить. Немецкие левые экспрессионисты были готовы возглавить борьбу за новое мировое устройство и воспевали «Революцию Духа вселенскую». К бескровной, но жестокой «революции духа» призывали также Д. Бурлюк, В. Каменский. Председателем Земного шара объявил себя Хлебников.

У экспрессионистов и футуристов, говоря словами одного из теоретиков немецкого экспрессионизма, «трансцендентность веры в Бога заменяется самим языком», то есть та подчеркнутая роль языка, которую мы уже отмечали как новацию модернизма, в экспрессионизме приобретает первостепенное значение, превращается в словотворчество. Автор-герой может представать в образе пророка или вождя, лишенного индивидуально-личностных черт, воплощающих безликую силу и волю к власти. Сама атмосфера времени влияла на формирование новых жанров. Так, в русской и немецкой авангардистской поэзии второй половины 1910-х гг. получает распространение жанр поэтического «приказа». «Почвой, на которой сформировалась и развивалась эта жанровая разновидность, является, несомненно, духовная атмосфера, связанная с нарастанием революционных настроений и революционными событиями в России и Германии»[541]. Особенно ярко это выражено у Маяковского («Приказы по армии искусств»), но и для Хлебникова, Каменского, как подчеркнуто в цитируемой статье, характерен образ поэта-вождя. Стихотворение становится социальным действием, искусство и жизнь стремятся к слиянию в едином жизнестроительном акте.

Подобные типологические соответствия свидетельствуют, что футуризм и экспрессионизм могут восприниматься как явления однопорядковые. Но понятие экспрессионизм значительно шире футуризма, и в русской литературе он представлен оригинальной страницей – творчеством Леонида Андреева. Последний с самого начала заявил о себе как

---

[538] Бердяев Н.Л. Из книги «Смысл истории» // Новый мир. – 1990. – №1. – С. 211. Подробная характеристика прозы Белого дана в работе Бердяева «Кризис искусства».

[539] Швецова Л.К. Творческие принципы и взгляды, близкие к экспрессионизму // Литературно-эстетические концепции в России конца XIX – начала XX века. – М., 1975. – С. 252–275; Смирнов В.В. Проблема экспрессионизма в России: Андреев и Маяковский // Русская литература. – 1997. – №2. – С. 55–67.

[540] Луначарский А.В. Собрание сочинений в 8 т. Т. 6. – М., 1965. – С. 413.

[541] Сироткин Н.С. Приказ в авангардистской поэзии (футуризм и левый экспрессионизм) // Филологически науки. – 2001. – №4. – С. 3.

фигура маргинальная, которую в начале идентифицировали с реализмом, но он и на ранней стадии заявил о себе как писатель-модернист. К экспрессионизму его относили литературоведы и культурологи 1920-х гг.: В. Михайловский, И. Иоффе, К. Дрягин; позже – Ю. Бабичева, В. Келдыш, Л. Швецова. В наши дни это почти что аксиома, о чем мы еще будем говорить подробно. Экспрессионизм намеренно деформирует действительность под воздействием бурных эмоциональных переживаний субъекта, имеющих чаще всего социальную основу. Отсюда и особенности стиля, который исследователи определяют как «крик», ритм, «звук», «чрезмерно экспрессивная языковая стилистика»[542]. Отголоски экспрессионистских тенденций находят и у М. Цветаевой в словесной выразительности взрывного «Я» поэтессы. Подчеркнутая суггестивность ее стиля выражена многообразными приемами, обилием глаголов, повторов, противопоставлений, инверсий, а также разорванной топикой и эллиптическим синтаксисом[543].

Другим полюсом экспрессионизма считается творчество Евгения Замятина. Это прежде всего сказка-притча «Дракон» (1918) с его образом Петербурга, охваченного огнем и бредом, с его, говоря словами Воронского, заостренностью, резкостью и ударностью приема. «Дракона» сравнивают с «Красным смехом» Андреева[544].

В прозе 1920-х гг. экспрессионистская эстетика просматривается в сатирически гротескных повестях М. Булгакова «Дьяволиада», «Собачье сердце», «Роковые яйца», в романах Ю. Олеши «Зависть» и «Мы» Замятина. Очевиден экспрессионизм и в поэзии обэриутов. Попытку стать советским экспрессионистом видели у Бориса Пильняка. Отказ от житейской достоверности и интерес к родовой сути человеческого отличало экспрессионистскую прозу и драматургию Андрея Платонова. Точка зрения, согласно которой Платонов – сюрреалист[545], может быть принята лишь в том случае, если сюрреализм рассматривается как дальнейшее развитие одной из ветвей экспрессионизма.

В заключение приведем итоговый вывод современного литературоведа: «Экспрессионистское исследование действительности оказалось очень продуктивным, открывало перед художником возможность наиболее яркого, зримого постижения тех проблем, прежде всего социальных, которые были поставлены новой реальностью с ее подчас действительно невероятными смещениями общественных планов, социальных смыслов…» Экспрессионистские стилевые черты тот же автор находит и в реалистической прозе: «Явно противореча реалистической

---

[542] Иезуитова Л.А. Творчество Леонида Андреева. – Л., 1976. – С. 74, 86.

[543] См. об этом: Федь Т.И. (София) Мотивы экспрессионизма в русской лирике XX века // Проблемы эволюции русской литературы XX века. – М., 1994. – С. 207.

[544] Костылева М.А. Экспрессионизм в творчестве Е. Замятина // Проблема эволюции русской литературы XX века. – М., 1994. – С. 117.

[545] Любушкина М. (Франция) А. Платонов – сюрреалист // Филологические записки. Вып. 5. – Воронеж, 1995. – С. 121–130.

поэтике жизнеподобия, характерной для нового реализма, элементы экспрессионизма, тем не менее, оказываются «валентны» ей и органично сочетаются с конструктивными элементами сугубо реалистической поэтики»[546].

В начале XX в. в России формируется и новый стиль, характерный именно для этого периода – стиль *модерн*. В этом стиле нашли свое выражение символистские эстетические искания, но модерн распространился на архитектуру, промышленный дизайн (мебель, посуда, интерьер, одежда). Тотальный панэстетизм и культ красоты, характерные для символизма, таким образом, оказались ориентированными на массовую культуру. «Стиль растворялся в моде и повседневности» (И. Сахно), чем и объясняется его недолговечность. «Основной способ создания смыслового плана предметного мира в культуре русского модерна связан с мифологизацией человеческой повседневности средствами искусства»[547]. Это сказалось, прежде всего, в архитектуре, живописи, где наглядно демонстрировались искусственность создаваемого художником мира и самоценность красоты. Стилистику предметного мира русского модерна, сближавшегося с рококо, отражала и поэзия, например стихотворение М. Кузмина «Маскарад». Популярная в этот период теория жизнетворчества по законам искусства, которой отдали дань А. Белый, А. Блок и другие, также соотносима со стилем модерн.

Подведем итоги. К стилевым тенденциям универсального характера, которые могут просматриваться *во всех* литературных родах и жанрах русской литературы первой трети XX в., можно отнести традиции «больших стилей», идущих из глубины веков: неоклассицизм, барокко, рококо, неоромантизм, реализм, а также возникшие на рубеже XIX–XX вв. импрессионизм, экспрессионизм. Последний в основном в творчестве Андреева обрел отчетливую методологическую, программную доминанту. И все же о таких явлениях, как импрессионизм и экспрессионизм на материале русской литературы трудно говорить как о течениях. Это лишь явно выраженные стилевые тенденции, они проявились в творчестве писателей, относящихся к разным течениям, не только модернистским, но и реалистическим, что усугубляло проявление всеобщих художественных взаимосвязей.

Все эти «проекции» больших стилей должны учитываться не сами по себе, не как изолированные элементы, присущие и другим этапам развития литературы, а только с учетом их места и взаимосвязи в концепции произведения, в художественной системе, которую мы должны соотносить (или не соотносить) с тем или иным большим стилем. Понятие «эпистема» – связная структура идей – позволяет понять, почему существовавшие и ранее

---

[546] Голубков М. Экспрессионистические тенденции // Голубков М. Русская литература XX века. После раскола. – М., 2001. – С. 224–225.

[547] Коняхина И.В. Русская художественная культура рубежа веков и мир человеческой повседневности // Время Дягилева. Универсалии Серебряного века. – Пермь, 1993. – С. 71.

идеи, традиции, приемы вдруг становятся признаком принципиально нового явления, в данном случае – стилевого многообразия русской литературы XX в. с ее беспримерным богатством художественных поисков советской литературой. К сожалению, оно было утрачено в 1930–1940 гг., когда литературное развитие насильственно ограничивалось рамками одного, к тому же официозно трактуемого направления – социалистического реализма.

Литература

1. Азизян И.А. Диалог искусств Серебряного века. – М., 2001.
2. Голубков М. Русская литература XX века. После раскола. – М., 2001.
3. Захарова В.Т. Импрессионистические тенденции в русской прозе начала XX века. – М., 1993.
4. Пастораль в театре и театральность в пасторали. – М., 2001.
5. Смирнов И.П. Художественный смысл и эволюция поэтических систем. – М., 1977.
6. Теория литературы. Т. 4. Литературный процесс. – М., 2001.
7. Усенко Л. Импрессионизм в русской прозе начала XX в. – Ростов, 1988.

II. РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА 1930–1940-Х ГОДОВ

Глава 9. ЛИТЕРАТУРА В УСЛОВИЯХ ТОТАЛИТАРНОГО РЕЖИМА

Литература и социум. Идеологический прессинг

Начало второго этапа в развитии русской литературы XX в. было окрашено новыми социально-политическими реалиями.

Казалось, общество убедилось в стабильности советской власти, а его беднейшие слои – в преимуществах казарменного социализма. Пришло осознание бесповоротности исторического развития. Большевикам ставилось в заслугу то, что они сумели удержать власть, спасти страну от распада, от анархии, хотя в последней они сами были повинны больше, чем слабое Временное правительство. Даже далекий от иллюзий М. Пришвин говорил: «Новая страна уже родилась и растет» (предугадать реальность 1991 г. было невозможно). Строились заводы, фабрики, хотя индустриализация ложилась тяжким бременем на крестьянство (искусственный голод 1933 г.). Но рывок был сделан, миллионы людей обретали работу и кров, пусть барачный, но это уже было способом существования, питающим надежды на лучшее будущее. Впечатляли и достижения в области образования. Грамотность поднялась до 89%, тогда как на рубеже XIX–XX вв. неграмотными были три четверти населения страны. В школах теперь училось в 4 раза больше детей, чем перед революцией. По сравнению с 1913 г. в 7 раз выросло число высших учебных заведений. К середине 1930-х гг. в СССР было 832 вуза, где обучались 542 тысячи студентов. До 1940 г. продолжали работать созданные ещё после революции рабфаки – учебные заведения для подготовки в вуз рабочей молодёжи, не имевшей среднего образования. В национальных республиках были открыты филиалы Академии наук СССР.

Но 1930–1940-е гг. – это и время жесточайшего террора, догнавшего и перегнавшего по своим масштабам красный террор времен Гражданской войны. 1929 год, названный Сталиным годом великого перелома, потому что «середняк пошел в колхоз», стал на самом деле началом великой трагедии раскулачивания и массовых выселений семей не только кулаков, но и середняков на Север и в Сибирь. Этот процесс сопровождался зачистками крестьянских закромов: строительство тяжелой индустрии требовало больших капиталовложений, и ради этого хлеб продавался за границу, что обрекало селян на голодную смерть (страшные картины «искусственного» голода гораздо позже запечатлены в романе украинского писателя В. Барки «Желтый князь», в рассказе В. Тендрякова «Хлеб для собаки», исследовании английского историка Роберта Конквеста «Жатва скорби. Советская коллективизация и террор голодом» (1986), фрагменты из которого публиковались в России в период перестройки).

Трагическая судьба крестьянства, отстранение рабочего класса от основных рычагов управления государством, формирование партийной бюрократии, обретающей признаки нового господствующего класса – вот факторы, сделавшие ненужными и опасными для новой власти данные объективного анализа классовых отношений в стране, и это послужило причиной разгрома в том же роковом 1929 г. научной школы литературоведа-социолога В.Ф. Переверзева. Ортодоксальный марксист В.Ф. Переверзев и его школа не вписывались в мифы о классовой структуре советского общества.

Перерождение власти заметили и наиболее чуткие партийцы «первого призыва». В 1930 г. был арестован, но вскоре отпущен Мартемьян Рютин (1890–1937), который не прекратил своей борьбы со сталинщиной. Им был написан капитальный теоретический труд «Сталин и кризис пролетарской диктатуры», так и сгинувший на Лубянке вместе с его автором. Его попытка образовать «Союз марксистов-ленинцев» (1932), который объединил бы все антисталинские силы, не удалась.

Вскоре после очевидно спровоцированного убийства Кирова в 1934 г. начался «большой террор» (так было названо и исследование Р. Конквеста, завершенное еще в 1968 г. и пришедшее в Россию после перестройки»[548]). Это была так называемая «ежовщина» по фамилии главы Наркомата внутренних дел (НКВД) Н. Ежова. Лицемерное его наказание (расстрел) и передача его поста Берии не изменили политики террора. Процветало доносительство и несовместимые с достоинством человека «покаяния», разрушались нравственные основы семьи. На страницах печати появлялись письма, подобные следующему, написанному, очевидно, под диктовку женою расстрелянного троцкиста: «Я, ослепленная ложным чувством семейной верности и семейного долга, страхом за детей, длительное время не информировала органы НКВД о вражеской деятельности моего бывшего мужа. (…) Теперь, когда мой бывший муж расстрелян по справедливому приговору советского суда, я обещаю сделать все, чтобы мои дети не вспоминали об изменнике нашей социалистической Родины, к несчастью оказавшемся их отцом. Я надеюсь, что мне удастся полностью вытравить память о нем и воспитаю их настоящими верными детьми нашего народа, нашего великого и любимого вождя товарища Сталина…»[549]. Подобные факты становились достоянием официозных писателей, приветствующих нарушения нравственных постулатов. Как уже отмечено, нетерпимость к любой оппозиции (нередко выдуманной), к любому инакомыслию, превратилась во всеобщий «нравственный» закон, когда даже жертвы репрессий, считая собственный арест просто ошибкой, могли воспринимать происходящее с ними с убежденностью в правоте карателей. Оправдание и искренняя массовая поддержка расправ со стороны и арестантов, и подавляющей части «свободного» населения – социально-психологическая

[548] См. также: Похороны колоколов. – М., 2001.
[549] Бакинский рабочий. – 1937. – 12 февраля.

загадка, которая волнует не только современных отечественных историков и публицистов, но и зарубежных деятелей культуры (роман Артура Кёстлера «Слепящая тьма» был опубликован еще в 1940 г.).

Писатели не проходили мимо формирующегося культа личности Сталина. Отдельные аллюзии на Сталина угадывались в первой редакции новеллы «Ленин и часовой» Михаила Зощенко, где шла речь о грубости «человека с усами», в его же рассказе-пародии на выступление Сталина перед партактивом тбилисских железнодорожников «Какие у меня были профессии» (1933). В последнем видят иносказательный комментарий к феерическому взлету Сталина[550]. Демарш против Сталина находят в повести Бруно Ясенского «Нос» (1936), не только подчеркнувшей близость гитлеровского и сталинского режимов, но содержащей намек на известные сталинские замечания по поводу школьных учебников по истории. Традиция Бориса Пильняка, создавшего еще в середине 1920-х гг. образ «горбящегося человека» («Повесть непогашенной луны»), таким образом, продолжалась, однако критические голоса были заглушены восхвалениями в адрес «вождя народов». В самом начале 1930-х гг. на литературных тусовках еще звучали экспромты, басни Н. Эрдмана и В. Масса, было написано сатирическое стихотворение О. Мандельштама «Мы живем, под собою не чуя страны…», но их авторы вскоре подверглись политическим репрессиям.

Роман, в котором была обстоятельно показана социально-политическая жизнь страны, появился в литературе русского зарубежья. Это было написанное по-французски Виктором Сержем (Кибальчичем) «Дело Тулаева» – произведение, русское по духу, наполненное реалиями жизни Советской России, ибо выросший в семье русских эмигрантов, писатель вернулся в Россию в 1918 г. Он подвергался репрессиям в 1927 г. и 1932 г. по обвинениям в троцкизме, и только благодаря вмешательству Ромэна Роллана и других деятелей европейской культуры он, ссыльный, смог в середине 1930-х покинуть Россию. В романе убедительно показано, что отказ героя, чиновника-экономиста Ромашкина, от затеянного им же убийства Сталина, правомерен: убийство не дало бы никакого результата, ибо нельзя убить систему. Не случайно расстрел (из того же пистолета, но другим героем) крупного функционера Тулаева стал поводом для витка новых репрессий. К тому же, если бы не отчаянный поступок Кости (соседа Ромашкина по квартире), Тулаева все равно бы убрало НКВД. Хотя роман В. Сержа чем-то исторически неточен (это миф о революции, якобы загубленной «термидором»), он прекрасно воссоздает быт и психологию эпохи, образы тех, кто идеологически противостоял режиму, будь то «прозревший» член ЦК Кондратьев или старый революционер Кирилл Рублев, понимающий, что все они «обречены на расстрел» и видящий в этом свою высокую миссию.

Старая интеллигенция как могла сопротивлялась идеологическому прессингу. Иванов-Разумник, арестованный не в первый и не в последний раз

[550] См.: Вайскопф М. Сталин глазами Зощенко // Известия АН СЛЯ. – Т. 57. – 1998.– № 5. – С. 51–54.

и сосланный в 1933 г., записывал о своих настроениях в 1930 г.: «Останьтесь же сами собой. Не будем ни Личардами верными, бегущими у стремени хозяина, ни Дон Кихотами, воюющими с ветряными мельницами. Политическая борьба с коммунизмом бессмысленна и вредна, но ликующая осанна – позорна и постыдна…» Боясь, что целое поколение молодежи будет отравлено социально-политическим «ядом», он особенно боролся с полуправдой, которая «хуже лжи». «Индустриализация», – писал он, – лицевая сторона медали; «коллективизация» и миллионы ее жертв – сторона оборотная. Ты ничего не смеешь сказать о последней? Молчи же и о первой: бывают эпохи, когда писатель обязан не быть публицистом»[551]. Заметим, что и индустриализация имела свою оборотную сторону: лишения народа в условиях, когда все средства направлялись на развитие тяжелой промышленности, бесплатный рабский труд заключенных. Но поток публицистики, символом которой стало название специализированного горьковского журнала «Наши достижения» (1929–1936), не ослабевал, тиражируя иллюзии и заблуждения по поводу строительства в СССР новой жизни. «Соблазн большевизма» переживает немало известных писателей и критиков, в том числе и вернувшихся в Россию из эмиграции, например князь Святополк-Мирский. Этот «соблазн» расшатывал нравственные устои общества, что немедленно сказывалось на литературе. «Мораль? У меня нет времени, чтобы задуматься над этим словом. Я строю социализм», - рассуждал герой романа В. Каверина «Художник неизвестен» (1931), прагматизм которого оказался превыше этических ценностей.

Укрепление авторитарного режима Сталина, воздействуя на социальную и духовную жизнь общества, вело к смене форм литературной жизни. С конца 1920-х годов она развивается под личным контролем «вождя народов», о чем свидетельствуют регулярно направляемые ему личные письма писателей, особенно тех, кто был причастен к бюрократической писательской «надстройке»[552]. Это было время жесточайшей цензуры и травли инакомыслящих на государственном уровне, эзоповых речей и писательских покаяний, откровенной политической конъюнктуры и массовых писательских репрессий. При этом в вину часто вменялись и сами литературные произведения, они представлялись как свидетельство политических ошибок и преступлений. В сталинских застенках погибли П. Васильев, Н. Клюев, С. Клычков, И. Бабель, О. Мандельштам, Б. Пильняк, Б. Корнилов, В. Киршон, И. Катаев и многие-многие другие. Трагичной была судьба Марины Цветаевой, вернувшейся в СССР в 1939 г. и доведенной до самоубийства. Даниил Андреев (сын Леонида Андреева) начал писать роман «Странники ночи» еще в 1937 г., лишь мечтая о конце тирании и классовой борьбы. Но ставший достоянием НКВД в 1947 г. роман тут же был уничтожен и повлек за собой обвинение в… покушении на Сталина и приговор сроком в

[551] Иванов-Разумник. Тюрьмы и ссылки // Вопросы литературы. – 1991. – № 11–12. – С. 270–271.
[552] См.: Документы свидетельствуют… Из фонда Центра хранения современной документации. Десятилетие 1928–1938 // Вопросы литературы. – 1997. – № 5. – С. 288–327.

25 лет. В тюрьмах, в ссылках томились Я. Смеляков, Н. Заболоцкий и многие, многие другие.

Политический лозунг об усилении классовой борьбы в стране по мере ее продвижения к социализму преломлялся в литературной политике партии. «Как не прекращается у нас классовая борьба вообще, так точно она не прекращается и на литературном фронте», – говорилось в Резолюции ЦК РКПб от 1925 г. Теперь этот лозунг стал непосредственным руководством к действию. На рубеже 1920–1930-х гг. в истории русской литературы XX в. намечается другая эпоха, другой отсчет литературного времени и эстетических ценностей. Если ранее ещё допускались различные течения, литературные группировки, теперь же под течением понимали политические и обычно неправильно определяемые взгляды писателя. Так, для певца классовой ненависти Л. Авербаха рассказ Андрея Платонова «Усомнившийся Макар» – «идеологическое отражение сопротивляющейся мелкобуржуазной стихии». Именно так писал он в рецензии на рассказ, опубликованный в ноябрьской книге «Октября» в 1929 г. «Новобуржуазное» содержание находили в романе Бориса Пильняка «Волга впадает в Каспийское море» (1930), в поэзии Павла Васильева. Классово враждебной называли поэму Н. Заболоцкого «Торжество земледелия». Нелепость подобных утверждений, в которых даже объект изображения ставился в вину автору, легко могла быть опровергнута, но «выданные» писателям ярлыки становились истиной в последней инстанции. И, конечно же, абсолютно «неблагонадежной» в глазах властей предержащих была репутация у так называемых «новокрестьянских писателей», Сергея Клычкова, Николая Клюева, Петра Орешина, о которых уже шла речь выше. Все они были репрессированы.

Атмосферу тех лет хорошо передают «говорящие» названия пьес Александра Афиногенова: «Страх», «Ложь» – и особенно писательские дневники, только недавно пришедшие к российскому читателю, – К. Чуковского, Л. Гинзбург. Последняя в записи за 1930 г. запечатлела следующую картину:

«Еще недавно вы встречали человека, который радостно сообщал: а меня, знаете, напечатали! Прошедшей зимой все мы встречали людей унылых или расстроенных, которые тихим голосом говорили: Подумайте, моих-таки две статьи напечатали. Так первая еще ничего, пожалуй, пройдет незамеченной. А вот на вторую непременно обратят внимание»[553].

Яркую иллюстрацию к сказанному дает современный биограф М. Пришвина, писатель Алексей Варламов, характеризуя тот же 1930-й г., когда, по его словам, власти вторглись на территорию литературы и фактически захватили ее:

«Этого нападения не было ни в революцию, ни в гражданскую войну, ни в двадцатые годы, когда [Пришвину] можно было смело дерзить наркому Семашко, писать полные достоинства письма Троцкому, говорить в лицо

[553] Гинзбург Л. Из дневников // Литературная газета. – 1993. – 13 октября.

Каменеву о бандитизме властей на местах и не бояться за последствия, но теперь все в одночасье переменилось, и писателя охватила едва ли не паника». И далее цитируется М. Пришвин:

«…Они узнали какой-то секрет, раскрывающий им тайный замысел всякого художника. Теперь больше не укрыться. Раньше не смели, но пятилетка им помогла, осмелились – и перешли черту. Теперь храм искусства подорван пироксилиновыми шашками, и это больше не храм, а груда камней. Но мы, художники, как птицы, вьемся на том месте, где был крест, и все пытаемся сесть…»[554]

К. Федин 6 января 1931 г. с горечью писал сестре, что киноинсценировка его романа «Города и годы» «настолько далека от романа, что кроме названия в ней ничего от меня не осталось. Тенденциозность фильма доведена до той крайности, которая почти исключает художественность… Композиция разваливается из-за перегруженности эпизодами, введенными исключительно для того, чтобы «спасти» идеологию, в ущерб требованиям логики, сюжета…»

Эта тема насилия бюрократического аппарата над творческой индивидуальностью станет постоянной для дневников Федина, писателя, казалось бы, благополучной судьбы. Сопоставляя складывающуюся ситуацию с недавним прошлым, Федин уже в начале 1940-х гг. писал: «Литературе… придается сейчас совсем иное назначение, нежели в 20-х годах, когда еще жива была романтика и искусство еще не было совершенной служанкой пропаганды». И перед этим: «Выжжена вера в необходимость литературы, в ее самоназначение. Она должна быть служанкой и только. И она служит. (…) От меня ждут только того, что требуется нынче от писателя вообще: я обязан повторять общие места общим языком. Статьи «правят», коверкают»[555]. Поэтому большая работа над романом писателю кажется чем-то вызывающим, а еще чаще ненужным. В таких условиях вполне объяснимым становится снижение художественного уровня произведений даже больших талантов, в том числе романа самого Федина «Необыкновенное лето» (1948), посвященного Гражданской войне.

От сравнительнолиберальной к откровенно тоталитарной – таков был путь культурной политики советского государства[556]. 1929 г. называли «черным» годом и в истории советской литературы: началась ликвидация литературных групп и проработочные кампании против Булгакова, Замятина, Пильняка[557]. Четкой границей между относительно свободной и уже несвободной литературой стал апрель 1932 года, когда вышло Постановление ЦК ВКП(б): литературные группы, в том числе и РАПП, ликвидировались, было объявлено о создании единого (и подконтрольного ЦК партии) Союза советских писателей. Многие писатели, в том числе и Горький, не без

[554] Варламов А. Пришвин, или Гений жизни // Октябрь. – 2002. – № 2. – С. 177.
[555] Художник и общество. (Неопубликованные дневники К. Федина 40-х годов) // Русская литературы. – 1998. – № 1. – С. 120–121, 123.
[556] Аймермахер К. Политика и культура при Ленине и Сталине. 1917–1932 гг. – М., 1998.
[557] Воздвиженский В. Путь в казарму, или «Еще раз о наследстве» // Октябрь. – 1989. – № 5.

оснований считали, что дух групповщины, насаждаемой РАПП, травившей писателей-попутчиков, мешает нормальному развитию литературы. Не осознавая истинных причин падения всесильной группы (о них мы уже говорили в главе второй), принимая его за торжество справедливости, они считали создание единого творческого союза благом. Однако, в отличие от многих, особенно писателей-попутчиков, натерпевшихся от рапповской дубинки, Горький самого постановления не одобрял и никогда на него не ссылался, видя в его редакции грубое административное вмешательство в дела литературы: «Ликвидировать – жестокое слово», – считал он. Поэтому он выражал сочувствие оказавшемуся вдруг в опале Авербаху и неприязненно относился к Фадееву, активно претворяющему решения партии в жизнь.

Истинные причины ликвидации литературных групп, в том числе и всесильной РАПП, понимали и некоторые другие писатели. Известна, например, относящаяся к 1932 г. эпиграмма Н. Эрдмана:

По манию восточного сатрапа
Не стало РАППа.

Не радуйся, презренный раб,
Ведь жив сатрап.

Еще более трезво сложившуюся ситуацию оценивала эмигрантская критика, называя наступившие времена эпохой литературного террора, когда любое слово есть повод для самых неожиданных обвинений. «Общая неуверенность в завтрашнем дне и общая судьба постигли равно *и попутчиков, и пролетариев*, – писал В. Ходасевич в 1931 г. – Все одинаково оказались под подозрением»[558].

Необратимость опускающегося «железного занавеса» и окончательного раскола между двумя ветвями русской литературы – советской и русского зарубежья – стала очевидна и той, и другой стороне. «Литература русская рассечена надвое. Обоим половинам больно, и обе страдают, только здешняя иногда не хочет стонать – из гордости (может быть ложной). А тамошней и стонать не велено. И бахвалиться им друг перед другом нечем», – развивал далее свою мысль В. Ходасевич. В его рассуждениях намечается неожиданный поворот: поскольку советская литература влачит существование подневольное, то эмиграция считает себя не вправе относиться к ней с той же враждебностью, с какой она относится к советской власти. Мысль о неделимости русской литературы (несмотря на принципиальное различие: «Мы пишем свободно, они нет») начинает звучать в выступлениях известного исторического романиста Марка Алданова. Он подчеркивал, что русская литература неделима. Но свобода эмигрантской литературы, особенно для молодежи, также оказалась мнимой: сказывалась та же зависимость от издательских возможностей и групповых пристрастий. В 1934 г. пражанин Василий Федоров в статье «Бесшумный расстрел» о молодой эмигрантской литературе писал: «…У нас в эмиграции нет свободной литературы, точно так же, как нет ее в Советской России. Мы

[558] Ходасевич В. Статьи о советской литературе // Вопросы литературы. – 1996. – № 4. – С. 194. (Курсив мой – Л.Е.)

закрепощены так же, как там, с одной стороны, зависимостью от того или иного эмигрантского издания (здесь политика переплетается с протекционизмом), с другой стороны, мы связаны с «социальным заказом» доминирующей в эмиграции критики.., причем в Советской России этот заказ уж хоть тем удобен, что раз и навсегда «установлен» на Карла Маркса, а у нас он меняется каждый год, иногда каждый месяц».

Культурно-политическая платформа советской власти[559] в 1930–1940-е гг. основывалась на административно-политических предписаниях, запретах и политической цензуре – Главлите. Они шли рука об руку с нарастающим политическим террором. Только за послецензурные вставки в книгу «Диалектика мифа» (1930) известный философ и литературовед А. Лосев был арестован и отбыл немалый срок и в тюрьме (17 месяцев) и на Беломоро-Балтийском канале. Поиски рецидивов враждебной буржуазной идеологии стали для литературной критики задачей номер один. Писателям не давалось права на сомнения в тех или иных действиях правительства, на собственное видение происходящего, а главное, благодаря централизованной структуре писательской организации, в отношении «провинившихся» следовали оргвыводы. Их отлучали от писательской трибуны, обрекали на вынужденное молчание, воздействовали на психику, вырабатывая комплекс «самоцензуры», исполнительности, заставляя художника обязательно искать поддержки властей предержащих.

Цензура, конечно, была и в царской России, и в первое десятилетие советской власти, но в 1930-е гг. цензоры не ограничивались запретами, а еще и выступали в роли «наставников» писателей, указывая, *как надо писать*. Цензура фактически сливается с директивными органами Союза писателей, непосредственно воздействуя на концепцию произведений и даже на выбор художественных решений. Главлит получил абсолютную свободу действий, которая определялась Правилами от 21 июля 1936 г., ими предусматривались многократные проверки издаваемого текста, запрет на обозначение точками снятого материала. Отсутствие в этот период иных издательств, кроме государственных, ставило писателя в абсолютную зависимость от диктата идеологии, вынуждая его в лучшем случае идти на разумный компромисс ради спасения книги в целом, а в худшем – на создание фактически *другого* произведения. На Всесоюзном совещании критиков в 1934 г. партийный функционер от литературы П. Юдин откровенно признавался:

«Проследите путь целого ряда произведений до того, как они попадут в руки читателей: первоначальная редакция, последующий контроль Главлита, опять редакция, последующая редакция и т.п. С какими идеями входит ряд писателей в журналы и издательства, какая работа с ними ведется…» (РГАЛИ).

Цензура вмешивалась и в переиздания произведений классиков XIX в. – Пушкина, Лермонтова, Чехова[560]. Сам факт их переиздания (даже с

[559] См.: Максименков Л. Очерки номенклатурной истории советской литературы (1932–1946) // Вопросы литературы. – 2003. – № 4, 5.

[560] Блюм А.В. Русская классика XIX века под советской цензурой // Новое литературное обозрение. – № 32. –1998. – С. 432–447.

многочисленными купюрами) воспринимался как ущемление советской тематики. Та же участь запретов, искажений постигла мемуары, о чем свидетельствуют гонения на книгу К. Федина «Горький среди нас». В начале 1944 г., проходя со второй частью книги по новому кругу, автор записывал в дневнике: «…Хождение по мукам… не обещают быть короче, чем пройденные первой частью в 1941 г., когда общее число изменений достигло до полусотни». Но этот мрачный прогноз Федина не оправдался: публикация второй части книги в журнале «Новый мир» была просто-напросто… запрещена. Правда, отдельным изданием книга вышла, но «в ничтожном количестве экземпляров», только лишь для «проработки» автора.

Мировоззренческому и стилевому плюрализму в рассматриваемый период был положен конец; проводимые дискуссии имели в подтексте заранее сформулированные выводы и были ориентированы на полное искоренение инакомыслящих. То, что можно определить как культуру «несоветскую» и то, что не отвечало канонам социалистического реализма, в этот период жестоко изгонялось с авансцены литературного развития: у Булгакова не могло быть никаких надежд на публикацию романа «Мастер и Маргарита», были запрещены произведения Платонова, «Метель» Л. Леонова. Сходила на нет сатира; фактически была уничтожен автор «странной прозы» Н. Добычин, трагичной оказалась судьба обэриутов. В начале десятилетия на литературных тусовках еще звучали экспромты, басни Н. Эрдмана и В. Масса, но их авторы вскоре также подверглись политическим репрессиям.

Таким образом, в 1930-е гг., как определяет М. Чудакова, насильственно сузился спектр возможностей литературы и резко замедлилась литературная динамика: «Литература предвоенного десятилетия с каждым месяцем, а вскоре в буквальном смысле с каждым днем, с каждой новой газетной статьей все сильнее зависела от диктата внешних обстоятельств»[561]. Понятие «социальный заказ» из ходовой метафоры, свидетельствующей, что писатель востребован революционной действительностью, постепенно превратилось в строго регламентированную систему его «воспитания». Тот, кто хотел печататься, должен был (воспользуемся отчасти характеристикой того же автора) сделать четкий выбор позиции: выступать только на стороне советской власти *против* ее врагов; интеллектуальную рефлексию над судьбой страны и человека сменила идея жертвенности во имя будущего; образ положительного героя трактовался не как свободная личность, а как «винтик» государственной машины, строящей социализм. К этому надо добавить непременность борьбы с «религиозными пережитками». Как позже остроумно заметил А. Твардовский, с религией боролись с тем ожесточением, «будто мы не атеисты, а предались сатане»[562]. Необходимо было выбирать

[561] Чудакова М. Сквозь звезды к терниям. Смена литературных циклов // Новый мир. – 1990. – № 4. – С. 246; ее же. Без гнева и пристрастия. Формы и деформации в литературном процессе 20–30-х годов // Новый мир. – 1988. – № 9.

[562] Лакшин В. Дневник и попутное // Литературное обозрение. – 1996. – № 2. – С. 104.

только угодные властям темы: критика прошлого и прославление современности. (В годы Великой Отечественной войны приоритетность темы защиты Родины, естественно, была необходима, но та кампания, которая развернулась вокруг повести Зощенко «Перед восходом солнца», с темой войны не связанной, была беспрецедентна). Символом огосударствления литературного процесса и организации *коллективного* творчества стала крупноформатная книга «Беломоро-Балтийский канал имени Сталина» (1934) при участии ведущих советских писателей, которую впоследствии автор «Архипелага ГУЛАГ» назовет «позорной» (но которая тем не менее вызывает научный интерес как «эталонный текст» той литературной эпохи[563]). Как не вспомнить здесь суждение М. Рютина, уделявшего большое внимание и состоянию художественной литературы: «…В современную эпоху всеобщей фальсификации не только товаров, но и фактов, идей, принципов и самой действительности необходимо более чем когда-либо, строго отличать истинный реализм от реализма ложного, фальшивого»[564].

Жесточайший террор 1930-1940-х гг. и культ личности Сталина оказали большое влияние на литературу. Было трудно отличить фальшь, откровенную конъюнктуру от слепого повиновения воле вождя, от кажущегося сейчас нелепым, но искреннего стремления к его сакрализации. Еще в предвоенные годы образу Сталина отдали дань большие поэты, вынужденно (Ахматова) или желая звучать в унисон с массами, которые, как тогда порой казалось, действительно боготворили Сталина (О. Мандельштам, Д. Кедрин). В конце 1940-х гг. поток стихов-славословий захлестнул страну: «Песня о Сталине», «Песня о вожде», «Вождю народов», «Его портрет», «Читая Сталина», «Слово к товарищу Сталину» – таковы «говорящие» названия стихотворений А. Суркова, Д. Кедрина, И. Сельвинского, М. Исаковского, Я. Смелякова и многих других. В практику издательской деятельности в центре и на местах вошли сборники типа: «Слава великому Сталину» (Тула, 1951) и др.

Что же в таком случае позволяло русской литературе держать высоко планку художественно-эстетического уровня? В этот период продолжали творить крупные писатели, *сформировавшиеся еще в 20-е годы* – М. Булгаков, А. Платонов, Л. Леонов, М. Шолохов, А. Толстой, А. Фадеев – *и даже ранее* – А. Ахматова, Б. Пастернак, М. Пришвин и многие другие. Но некоторые из них, попадая под жесткий идеологический прессинг, изменяли своим уже сложившимся творческим принципам, меняли достоинство писателя на ангажированность, приносящую блага жизни. Яркий пример – А. Толстой, автор написанного за рубежом правдивого и высокохудожественного романа «Сестры», пишет одиозную повесть «Хлеб», положившую начало мифу о Сталине как о выдающемся военачальнике времен Гражданской войны, и явно облегчает «хождение по мукам» русской интеллигенции в финале

[563] Литовская М.А. «Беломоро-Балтийский канал имени Сталина как эталонный текст социалистического реализма // Русская литература XX века: Направления и течения. – Екатеринбург, 1998. – С. 141–157.
[564] Борщаговский А. Письма М. Рютина о литературе // Литературная газета – 13 июня. – № 24. – С. 6.

одноименного романа. М. Горький, до 1928 г. живший вдали от родины – в Италии, воспринимал лишь показатели (подчас фальсифицированные) «строительства социализма» и стал публицистом новой власти. В наши дни появилось много книг, раскрывающих двусмысленное положение Горького в последние годы его жизни, когда он фактически стал узником Сталина, и сочувственных (Л. Спиридонова, Н. Примочкина, В. Баранов и др.), и откровенно нигилистических. Однако подчеркнем, что специального очерка о Сталине, которого от него ждали, Горький так и не написал.

Успехи писателей в «должном» направлении щедро оплачивались, что развращало людей, толкая их на путь приспособленчества (об этом хорошо написал в своих дневниках Ю. Олеша) или просто «разумных компромиссов» с властью, от которых не отказывались в той или иной мере ни А. Белый, ни М. Пришвин, ни М. Булгаков. Изменения творческой атмосферы пагубно сказались на творческой судьбе и некоторых писателей, вступивших в литературу в 1920-е гг. (в стихотворении «ТБЦ» из цикла «Победители» (1932) Э. Багрицкий выступил с одиозным, с точки зрения постперестроечной морали, заявлением: «Но если он скажет: «Солги» – солги. Но если он скажет: «Убей» – убей» (это из воображаемого диалога поэта с Дзержинским, и Багрицкий слова своего героя явно разделяет). Писатели проявляли полную готовность исполнять любые требования века, даже противоречащие идеалам праведности, и это особенно заметно на судьбе дебютантов («подлесок» литературы, по выражению М. Чудаковой, был вытоптан). Даже учитывая, что именно это поколение понесло в годы войны невосполнимую утрату потенциальных художественных талантов, единственность по большому счету состоявшейся творческой судьбы А. Твардовского свидетельствует о трагизме ситуации как в литературе, так и в обществе в целом.

Прозвучавшая в докладе Первому съезду СП мысль Горького о победе социалистической идеологии (основного слагаемого социалистического реализма), о том, что писатели признали социализм единственной идеей творчества, в определенной степени соответствовала истине. Давление господствующей идеологии, мощная пропаганда, твердившая об успехах новостроек (их цену понимали далеко не все), восторги зарубежных гостей, опять-таки широко пропагандируемые советской печатью, делали свое дело. Даже М. Шолохов, знавший всю подноготную коллективизации, тем не менее как автор «Поднятой целины» верил в возможность ее проведения «по-людски». Большинство же не знало, а то и не хотело знать реального положения вещей и устремлялась к «третьей действительности», выдавая желаемое за сущее, множа уже довольно посредственные плоды социалистического реализма.

В условиях тоталитарного режима возникало какое-то раздвоение личности, когда человек одновременно видя и позитивное, и страшное в окружающей жизни, разводил эти впечатления, разделял их какой-то непреодолимой стеной. Крупнейший ученый В. Вернадский в мае 1944 г.

записывал в своем дневнике: «Вчера чувствовал унижение жить в такой стране, где возможно отрицание свободы мысли. Я подумал… надо ехать в США», – и тут же отметил «огромные достижения в СССР – рост экономического и культурного подъема, успех в развитии науки, вовлечение всех народов многонационального государства в строительство нового общества»[565]. У многих писателей той поры также, особенно в годы Великой Отечественной войны, наблюдается раздвоенность оценок «текущего момента» в публицистике и личных потаенных дневниках. Вот характерная выдержка из блокадного дневника О. Берггольц:

«А почтенное НКВД «проверяет» мое заявление относительно папы! Еще бы! Ведь я могу налгать, я могу «не знать всего» о собственном отце, – они одни все знают и никому не верят из нас! О, мерзейшая сволочь! Ненавижу! Воюю за то, чтобы стереть с лица земли их мерзкий, антинародный переродившийся институт. Воюю за свободу русского слова, – во сколько раз больше и лучше наработали бы мы при полном доверии к нам! Воюю за народную советскую власть, за народоправие, а не за почтительное народодействие. Воюю за то, чтоб чистый советский человек жил спокойно, не боясь ссылки и тюрьмы. Воюю за свободное и независимое искусство…»

Вспоминая далее трагические факты блокадной жизни, Берггольц чувствует всю **ложность** своего «успеха». «Я почему-то не могу радоваться ему, – вернее, радуюсь, и вдруг обожжет стыдом, тайным, бездонным, холодным. И я сбиваюсь, мне отвратительно становится все, что я пишу…»[566]

Так, осознание трагизма личности и народа в целом накладывало отпечаток и на восприятие собственного «признанного» творчества. Но опубликованное часто было не конъюнктурой, а искренним утверждением превосходства советского общества над фашистским. Хотя опубликованные ныне дневниковые записи О. Берггольц, А. Довженко и др. говорят о неприятии тоталитарного официоза, они искренне были советскими людьми, и об этом забывать нельзя. Именно поэтому советская литература в лучших своих проявлениях обладала большой силой воздействия.

Судьба социалистического реализма. Возвращение к мимезису

Новый этап литературного развития означал победу концепции искусства как орудия манипулирования сознанием масс. Она была четко сформулирована Луначарским в речи «Искусство как вид человеческого поведения» (М., 1930). Истоки этой концепции можно увидеть и в дооктябрьском наследии критика, но лишь в 1930 г. она возводится в ранг государственной политики: «…Мы, марксисты, после того, как… завоевали власть и организовали совершенно новый тип культурного государства… устанавливаем сейчас высшую форму воздействия организованного человеческого сознания на социальную стихию». Называя науку о поведении человека антропогогикой, Луначарский подчеркнул, что большевиков искусство интересует «прежде всего как антропогогическая сила, как совокупность приемов, которые могут влиять совершенно определенным

[565] Цит. по: Леонова Л.С. Владимир Иванович Вернадский // Вопросы истории. – 2002. – № 4. – С. 69.
[566] Берггольц О. Из дневников // Звезда. – 1990. – № 6. – С. 166.

образом на человеческое поведение». Уподобляя искусство магическому заклинанию, проводя прямую аналогию между искусством и религией, Луначарский разъясняет, как господствующий класс может и помимо церкви воздействовать на сознание людей, создавая для этого «интеллигентский аппарат советских художников». И еще не раз известный критик будет обращаться к «приемам художественно-агитационного воздействия» на массу читателей в определенном, то есть необходимом партии и государству, направлении[567]. Не приходится говорить, что результатом такой политики стала мифологизация разума, его заполненность гигантскими образами, которые, по Луначарскому, являются персонификацией коллективных сил. Конкретно-историческое время, как говорится, размывалось, превращалось в мифологическое. Мифологемы «победители», «свет», «весна» вводили читателя в мир уже устоявшихся ценностей, в мир, застывающий, как монумент, и исключающий возможность живого поиска.

К концу 1930-х гг. сложился особый стиль советской культуры, который имел немало общего с культурой других государств – с тоталитарным режимом – Германии, Италии. Этот стиль формировался политическими потребностями, и теперь был демонстративно оптимистичен и монументален (талантливым символом такого стиля является известная скульптура Мухиной «Рабочий и колхозница»). Искусство становилось средством политики, средством политической агитации и пропаганды; для него были обязательны внешние реалистические формы – формы самой жизни. Наблюдалось возвращение к мимезису. Если начало века – время утверждения модернизма – в России прошло под знаком отрицания мимезиса, то в эстетической системе социалистического реализма 1930–40-х гг. он вновь утверждается как единственная основа творчества. Писатели столкнулись с необходимостью художественного воплощения жизни *только* в формах самой жизни, так как идейная нетерпимость оказывала влияние и на выбор художественных средств, хотя в теории, особенно в дискуссиях, предшествующих Первому съезду ССП, была дана классификация «основных приемов» внутри социалистического реализма. А.В. Луначарский выделял реалистическую линию и линию стилизующих приемов карикатуры, гиперболы, деформации, но основная масса произведений 1930–1940-х гг. отличалась однотипностью, единообразием, несовместимым с творческой индивидуальностью.

Записанное в «Уставе Союза советских писателей СССР» положение: «Социалистический реализм обеспечивает художественному творчеству исключительную возможность проявления творческой инициативы, выбора разнообразных форм, стилей и жанров» – оставалось лишь словами, дежурной фразой, так как перечисленные в ней особенности творчества никогда не были подлинными критериями в оценке литературного творчества. «Упор» делался, говоря словами адептов социалистического

[567] Луначарский. Собрание сочинений. В 8-ми т. Т. 7. – М., 1965. – С. 338.

реализма, на «содержание», то есть на идейно-политическую платформу писателя. В свете дискуссии о формализме художественные поиски, напротив, становились опасными для судьбы писателя, и положение последнего оказывалось безальтернативным. Художественное произведение теперь ценится лишь за полноту отражения в нем фактов действительности, причем только положительных, отвечающих «мечтам о будущем». Тезис Маркса «Бытие определяет сознание» понимался буквально: в художественной литературе видели лишь отражение успехов социальной сферы, и альтернатива такому положению вещей не допускалась. Хотя в «Уставе Союза советских писателей» социалистический реализм определялся лишь как основной (а не единственный) метод, на практике творческий плюрализм оборачивался обвинениями писателей в несоциалистической идеологии, что влекло за собой соответствующие «оргвыводы». Обязательной для писателя стала поэтика, доступная рабоче-крестьянскому читателю, он должен был идти только в готовом языковом русле и в целом следовать тексту-образцу, канону, эталону социалистического реализма, какими были объявлены «Мать» Горького, «Цемент» Гладкова. Так сложилась монистическая (по определению М. Голубкова) концепция литературного развития.

На пленумах Оргкомитета, и особенно на Первом съезде советских писателей (в речи Жданова) декларировалось, что составной частью соцреализма является революционная романтика, подчеркивалась соотнесенность социалистического реализма с романтизмом. Это соответствовало прошлому опыту тех лет, начиная с «Матери» А. Горького, романтизирующей революцию, произведений А. Серафимовича. Однако романтизм, как справедливо заметил Синявский, «попахивает своеволием», субъективизмом, ему присуща ирония. Для советского же искусства все более характерной становилась категория долженствования, поэтому, как образно говорил критик, «горячий романтический исток мало-помалу иссяк, река искусства покрылась льдом классицизма, и как искусство более рациональное, телеологическое, он вытеснил романтизм»[568]. Печать классицизма Синявский видел и на положительном герое, и в строгой иерархии прочих образов, и в ходульной патетике, полностью исключающей иронию. «По своему герою, содержанию, духу социалистический реализм гораздо ближе к русскому XVIII веку, чем к XIX...» И здесь идет речь не о чертах классицистического (классического) стиля, привлекавших, как мы помним модернистов, а именно об идеологическом содержании, ориентированном на государственную целесообразность искусства, на утверждении (опять же процитируем Синявского) «искусства не сущего, а нормы, выданной за сущее». Сам по себе этот тезис, его реализация в художественном произведении за пределы художественности такие

[568] Синявский А. Что такое социалистический реализм // Цена метафоры, или Преступление и наказание Синявского и Даниэля. – М., 1990. – С. 453, 447.

произведения не выводят, но и не вызывают к нему особого интереса у культурного читателя XX в.

Изображая действительность в ее революционном развитии, понимаемом как апологетика революции, литературный социалистический реализм стал интенсивно нарабатывать каноны художественности, в основе которой лежала новая мифология и оппозиции прошлое/настоящее, свой/враг. Они сказывались и в композиции произведения, и в типизации образов. Уже в «Чапаеве» (1924) Д. Фурманова наметились особые отношения командира и комиссара-коммуниста, обретающие сакральный по отношению к партии смысл. Теперь же этот образ композиционно становится обязательным компонентом, «столпом» художественного мира. Авторская позиция начинает вытесняться обязательной для всех партийной точкой зрения. В концепции положительного героя, как она складывалась в 1930–1940-е гг., стал преобладать нормативизм, навязанный властными структурами. И если соцреализм 1900–1920-х гг. идеализировал только будущее, то теперь он идеализирует настоящее. Сама по себе устремленность писателя соцреализма «к звездам» – к идеальному образцу, который отыскивается в реальности, – не порок, она могла бы нормально восприниматься в ряду альтернативных принципов изображения человека, но превращенная в непререкаемую догму, она стала тормозом искусства. Социалистический реализм превратился в художественно необоснованный нормативизм.

В нормативном образе воссоздавался господствующий в обществе психотип, стереотипы его поведения. Ведь определение каждого художественного метода одновременно фиксирует и соответствующее ему умонастроение (хотя последнее существует и за хронологическими рамками литературного явления). Сами по себе типичные для советской литературы характеры стали достаточно репрезентативным отражением эпохи тоталитаризма[569]. Но беда заключается в том, что в большинстве своем авторы соцреалистических произведений не были способны отрефлексировать абсурдность изображаемой ими реальности, да этого и не предполагала официальная доктрина соцреализма.

Монистическая концепция литературного развития соответствовала тоталитарности политического режима[570]. Социалистический реализм вскоре был объявлен «высшим этапом в художественном развитии человечества». Став, говоря словами Ленина, колесиком и винтиком административной системы, соцреализм сделался неприкасаемым, догмой, ярлыком, обеспечивающим существование или «несуществование» в литературном процессе. Произведения «традиционного» реализма, если они не содержали видимых отступлений от принятой идеологии, подверстывались к соцреализму.

---

[569] Смирнов И. Психоистория русской истории от романтизма до наших дней. – М., 1994. – С. 231–314.

[570] Добренко Е. Метафора власти. Литература сталинской эпохи в историческом освещении. – München, 1993, а также см. об этом статьи того же автора в отечественной периодике.

Победа нового творческого метода, объявленного новым этапом в художественном развитии человечества, по большому счету оказалась пирровой. Срок его творческой жизнеспособности фактически завершился рамками 1930–1940-х гг. Уже не было условий для полнокровного развития социалистической литературы в необходимых связях и взаимодействиях с другими идейно-художественными течениями. Выше мы говорили, что первые, ставшие классическими, произведения социалистического реализма Фадеева, Горького, Гладкова, Серафимовича, Маяковского к агитационной сверхзадаче не сводились и несли в себе художественную достоверность образов, возможность разных интерпретаций, что обеспечило им прочное место в истории русской литературы и даже в современном читательском восприятии. В 1930-е гг. на базе уже имевшегося художественного опыта были созданы яркие романы «Соть», «Скутаревский», «Дорога на Океан» Леонова, «Поднятая целина» Шолохова, талантливая трилогия «Хождение по мукам» Алексея Толстого и его же «Петр Первый», интереснейший роман В. Шишкова «Угрюм-река», первая редакция «Молодой гвардии» А. Фадеева. Заметим, однако, в эту пору, когда метод получил официальное признание и всячески пропагандировался, круг имен писателей, составивших классику социалистического реализма в 1930-е гг., расширился незначительно, хотя следует выделить «Как закалялась сталь» Н. Островского, «Страну Муравию» А. Твардовского, драматургию В. Вишневского и Н. Погодина. Такой, казалось бы, парадокс можно объяснить отсутствием доступных обществу художественных альтернатив. Конечно, их устранение нельзя назвать абсолютным. Мы уже говорили, что вершинные произведения русской прозы, начатые в 1920-е гг. и завершенные в 1930-е гг., – «Жизнь Клима Самгина» М. Горького, «Тихий Дон» М. Шолохова, прозу М. Пришвина, К. Паустовского – невозможно уложить в рамки социалистического реализма, но официозная критика во все времена либо стремилась представить их, прежде всего Горького и Шолохова, именно в этом качестве, либо подвергала такой критике, которая исключала воздействие писателей на литературный процесс.

Кроме идеологического прессинга, заставлявшего художника придавать особое значение достижениям «казарменного социализма» и в их свете оценивать историю прошлого, художественным поискам не способствовала и читательская аудитория: она становилась массовой; элитарность модернистской литературы была ей абсолютно чужда. Это заметил А. Топоров, еще в 1920-е гг. начавший исследования читательских вкусов и предпочтений крестьянства – за что и поплатился годами ссылки. Первый том книги А. Топорова «Крестьяне о писателях» был издан в 1930 г., но уже в следующем году автор был отстранен от своей деятельности, а второй и третий тома пропали во время войны. Топоров убеждался, что читать крестьянам Блока все равно, что безвинно распинать его. Это касалось и прозы. Хотя в 1930-е гг. были завершены такие шедевры, как «Жизнь Клима Самгина» Горького, «Тихий Дон» Шолохова, в силу сложности своего

эпического и философского содержания они, особенно «Самгин», массовым читателем освоены не были, а самой популярной книгой стала «Как закалялась сталь» Островского, талантливо написанная именно с позиций массового читателя.

Этот период дал разительные примеры воздействия читателя на литературный процесс. Как пишет М. Голубков, появился новый читатель, который не только навязывает художнику новые вкусы, но и делегирует в литературу своего писателя. Писатели же, чьи творческие принципы оформились в дореволюционный период, вынуждены, подчиняясь новым условиям, менять свое творческое поведение[571]. Из обычного аспекта творческой жизни эта проблема превратилась едва ли не в главную линию развития литературы и практики издательской деятельности. Требование простоты, естественности, доступности, отражения жизни только в формах самой жизни стало смыслом творческих усилий многих художников слова, ранее тяготевших к романтической или условной форме. Трудности преодоления старой формы, старых творческих навыков переживал Валентин Катаев, и этот кризис разрешился созданием классического по простоте и ясности произведения «Белеет парус одинокий». Аналогичный путь от книги «Мастера и подмастерья» к роману «Два капитана» прошел Вениамин Каверин. Эти, фактически адресованные подросткам и юношеству, два романа стали произведениями массовой литературы в самом лучшем смысле этого слова. Другой признанный романтик – Вс. Иванов – также стал ориентироваться на запросы массового читателя, общение с которым осознал как «самую лучшую и драгоценную писательскую школу». Он не стремится к завершению и публикации своих экспериментальных по форме произведений, а вышел к читателю с романом о герое Гражданской войны – «Пархоменко», быстро завоевавшим широкую популярность.

Порой вопрос о читателе становился поистине драматическим, о чем свидетельствует сохранившееся в РГАЛИ признание Ю. Олеши: «Теперь, когда прошло двенадцать лет революции, я, советский писатель, спрашиваю себя: что сделано мной для пролетариата? Ничего не сделано. Мои вещи непонятны пролетарскому читателю, неинтересны и, вероятно, совершенно не нужны. Большинство из нас, писателей-интеллигентов, продолжает писать в манере, которую могут воспринимать только культурные, уже давно привыкшие к чтению и пониманию читатели... Писатель должен реконструировать свое умение так, чтобы вещи его были абсолютно доступны всем... Сейчас я попытаюсь создать произведение, которое будет рассчитано на понимание самого среднего читателя». Эти планы также рождали тревогу и сомнение в собственных силах: «Не знаю, удастся ли...» Такое, говоря современным языком, стрессовое состояние не могло не вести к творческому кризису. Те же, кто по собственному выбору оставался в рамках элитарности, например поэт Арсений Тарковский, прозябали в неизвестности

[571] Голубков М.М. Русская литература XX века. После раскола: Учебное пособие для вузов. – М., 2002. – С. 97.

и не могли оказать влияния, пусть даже экспериментальными опытами, на литературный процесс.

Официальная культура в 1930-е гг. приобретала ярко выраженный интернациональный характер. Символом единения народов Советского Союза и пролетариев всего мира выступала столица СССР Москва. В этот период, по определению Сталина, складывалась культура, социалистическая по содержанию, национальная по форме. Впоследствии такая формулировка была уточнена (содержание тоже национально), а ныне опровергнута вовсе (содержание и форма едины). Но в 1930-е гг. идея единой социалистической культуры, блещущей яркими национальными красками, вдохновляла писателей, композиторов, художников разных национальных республик (хотя многие из них – Тициан Табидзе, Егише Чаренц и др. – в годы набиравшего обороты террора поплатились жизнью за свою искреннюю веру в революцию). Широко издавались книги на языках народов СССР. Знание русской литературы и культуры поднимало народы, некоторые из которых только что выходили из родового строя на гораздо более высокую ступень, приобщало их к мировой цивилизации. В 1930-е гг. проводились торжества, посвящённые не только «Слову о полку Игореве», юбилею Пушкина, но и калмыцкому «Джангару», армянскому «Давиду Сасунскому», юбилею Руставели. Они собирали лучшие силы многонациональной советской интеллигенции. Конечно, на этих форумах лежал отпечаток идеологического диктата, общечеловеческое звучание классики подчинялось задачам классовой борьбы, доходя подчас до фарса. (Так было в дни юбилея Пушкина). Но установка на многонациональность культуры и советской литературы так или иначе реализована была. В этом большую роль сыграли русские писатели, выступавшие как переводчики, редакторы, организаторы литературной жизни в национальных окраинах, особенно в период подготовки к Первому съезду советских писателей и позже – принимая участие в работе национальных комиссий ССП[572]. При всем воздействии официальных установок это была великая миссия русской литературы, о значении которой нельзя забыть и сегодня[573].

Завершая общую характеристику литературной эпохи 1930–1940-х гг., надо отметить, что после войны писателей, ждавших ослабления жесткого тоталитарного правления (ведь народ кровью доказал свою верность советскому строю), постигло разочарование. Постановления ЦК ВКПБ 1946–1948 гг., и прежде всего о журналах «Звезда» и «Ленинград» (1946), и «сопроводительный» доклад А.А. Жданова, выходивший за все мыслимые рамки литературного этикета, повергли художественную интеллигенцию в состояние апатии, что открыло дорогу конъюнктурщикам и приспособленцам.

---

[572] Подробно см.: Егорова Л. Подвиг русских писателей (материалы организационно-творческой деятельности) // Вопросы литературы. – 1982. – № 12. – С. 158–188.

[573] Об этом свидетельствуют статья В. Оскоцкого «От какого наследства мы не отказываемся» (Вопросы литературы. – 2001. – № 6) и отклики на нее: Бассель Н. Проблемы межлитературных отношений: вчера и сегодня; Эбаноидзе А. Промотавшие наследство // Вопросы литературы. – 2002. – № 6.

Литература

1. Голубков М.М. Утраченные альтернативы: Формирование монистической концепции советской литературы: 20–30-е годы. – М., 1992.
2. Добренко Е. Метафора власти. Литература сталинской эпохи в историческом освещении. – München, 1993.
3. Романенко А.П. Советская словесная культур: образ ритора. – М., 2003.
4. С двух берегов: русская литература XX века в России и за рубежом [переписка писателей, хранящаяся в архиве А.М. Горького]. – М., 2002.
5. Соцреалистический канон / Под ред. Х. Гюнтера и Е. Добренко. – СПб., 2000.

Глава 10. ПРОЗА

Проблемно-тематическое и художественное своеобразие

Основы жанрово-стилевого развития литературы в рассматриваемый период были заложены в 1900–1920-е гг., что избавляет нас от характеристики общих положений. Остановимся лишь на некоторых значительных явлениях историко-литературного процесса. В предлагаемом обзоре выделены отдельные значительные произведения прозы той поры А. Фадеева, К. Паустовского, М. Пришвина, А. Толстого.

Превращение страны из преимущественно сельскохозяйственной в индустриальную державу, строительство новых городов (прежде всего в национальных окраинах страны), ликвидация неграмотности и бесплатное высшее и среднее специальное образование, рост тиражей газет, журналов, книг, мощность пропагандистской машины, воздействие идеологических постулатов о якобы светлом будущем социалистического общества давали позитивное содержание литературе. В ней выделялись темы революции и Гражданской войны как основы современного состояния общества, тема социалистического строительства, подчинения человеку стихийных сил природы, историческая тема, решаемая по контрасту с днем сегодняшним (М. Горький сетовал на то, что молодой читатель мало знает о проклятом прошлом и поэтому плохо ценит настоящее). Особое место в русской литературе тех лет занимали мотивы братства и дружбы народов многонациональной страны. Диапазон названных тем ограничен цензурой, зорко следившей, чтобы в художественные произведения не просочилась правда об ужасающих масштабах раскрестьянивания и массовых выселениях людей (не только кулаков, но и середняков) в необжитые районы Севера. Естественно, запретной темой был политический террор второй половины 1930-х гг. или же он подавался как назойливое «разоблачение врагов народа» и отзывался фальшивой нотой даже в произведениях таких талантливых писателей, как Л. Леонов. Человеческая личность все чаще оказывалась «винтиком». Так, в повести Виктора Кина «По ту сторону» в уста героя-протагониста, бойца Матвеева вложено такое суждение:

«Людей надо считать ротами и думать не об отдельном человеке, а о массе. И это не только целесообразно, но и справедливо, потому что ты сам подставляешь свой лоб под удар, – если ты не думаешь о себе, то имеешь право не думать о других. Какое тебе дело, что одного застрелили, другого ограбили, а третью изнасиловали? Надо думать о своем классе, а люди найдутся всегда».

Однако прозаиков, сформировавшихся еще в 1920-е гг. (в отличие от литературной молодежи), эти негативные процессы литературной жизни коснулись в наименьшей степени, и ими были созданы значительные произведения. Горький завершает четырехтомное философское повествование «Жизнь Клима Самгина», дав панораму русской жизни за сорок лет. Шолохов, несмотря на враждебность критики и прямое давление

на писателя («советы» обязательно «привести Григория Мелехова к большевикам»), закончил тоже четырехтомный роман-эпопею трагедийного звучания – «Тихий Дон». Леонов создает роман «Дорога на океан», где глубоко раскрывает трагедию Курилова. (Обо всех этих произведениях мы будем говорить ниже.) Роман-трилогия А. Толстого «Хождение по мукам», отвечая канону социалистического реализма, освещает события Гражданской войны в том же ракурсе, что «Поднятая целина» – эпоху коллективизации. Жестокая правда о судьбах русской интеллигенции в революцию (столь глубоко раскрытая М. Булгаковым), у Толстого сильно смягчена идеализирующим финалом, счастливым окончанием «хождения по мукам» каждого из четырех главных героев-интеллигентов – Телегина, Рощина, сестер Булавиных Кати и Даши. Но и это произведение, особенно первая его часть «Сестры» – высоко художественное. И, конечно же, в историю литературы вошел исторический роман А. Толстого «Петр I». Интерес в плане психологического раскрытия темы Гражданской войны представляет и незаконченный роман А. Фадеева «Последний из удэге», над которым писатель работал на протяжении трех десятилетий. Остановимся на нем подробно ввиду малой его известности среди современных читателей.

Действие романа разворачивается весной 1919 г. в охваченных партизанским движением районах, в таежных деревнях. Художественно значимы все аспекты содержания романа, раскрывающего жизнь самых разных социальных кругов. Читатель попадает в богатый дом Гиммеров, знакомится с демократически настроенным врачом Костенецким, его детьми – Сережей и Еленой (лишившись матери, она, племянница жены Гиммера, воспитывалась в его доме). Правду революции Фадеев понимал однозначно, поэтому привел своих героев-интеллигентов к большевикам, чему способствовал и личный опыт писателя. Он с юных лет чувствовал себя солдатом партии, которая «всегда права», и эта вера запечатлена в образах героев революции – председателя партизанского ревкома Петра Суркова, его заместителя Мартемьянова, представителя подпольного обкома партии Алексея Чуркина (Алеши Маленького), комиссара партизанского отряда Сени Кудрявого (образ в чем-то полемичный по отношению к Левинсону), командира Гладких. В них проявилась многогранность характеров, которая позволяет увидеть в герое не социальные функции, а человека. Впечатляюща сцена гибели и похорон Дмитрия Ильина; страстным авторским отрицанием жестокости окрашены описания предсмертных мук Пташки – Игната Саенко, замученного в белогвардейском застенке.

Безусловным художественным открытием Фадеева стал образ Елены. (В плане характерологии – не биографии – его прототипом была первая жена Фадеева, писательница Валерия Герасимова.) Критика в основном акцентировала внимание на бегстве Елены из мещанской семьи Гиммеров в партизанский штаб, расположенный в доме ее отца. Все это вписывалось в общую мажорно-оптимистическую тональность революционного романа. Однако в 1930-е гг., после выхода первого тома романа, Елена и ее отношения

с белым офицером Ланговым, пристальный интерес писателя к их переживаниям воспринимались негативно. Это были «не те» герои и ситуации, которых ждали от пролетарского писателя. Даже М. Шагинян полагала, что Фадееву надо отказаться от образа Елены, а мысль о том, что Костенецкая рассуждает с «позиций абстрактной нравственности и внесоциального гуманизма», проникала даже в некоторые критические издания последующих десятилетий. Роман в целом противопоставлялся в негативном разумеется плане «Разгрому», как, например, в статье Д. Мирского «Замысел и воплощение», появившейся в «Литературной газете» еще в канун I съезда советских писателей. Утверждение Мирского о «ложном» направлении «Последнего из удэге» инспирировалось Б. Ясенским, который увидел в нем подмену политических проблем моральными. Между тем Фадеев как «дисциплинированный» писатель-коммунист к критике всегда прислушивался, и она толкнула его на искусственную романтизацию рабочего движения в даже написанных уже главах романа (поэтому необходимо издание журнального варианта первого тома).

Возвращаясь к образу Елены Костенецкой, следует отметить глубину психологического анализа душевных переживаний девочки-подростка. Писатель показал ее, едва не стоившую жизни, попытку узнать мир дна, поиски социального самоопределения, вспыхнувшее чувство к Ланговому и разочарование в нем. «Измученными глазами и руками, – пишет Фадеев о своей героине, – она ловила это последнее теплое дуновение счастья, а счастье, как вечерняя неяркая звезда в окне, все уходило и уходило от нее». Почти год ее жизни после разрыва с Ланговым «запечатлелся в памяти Лены как самый тяжелый и страшный период ее жизни». «Предельное, беспощадное одиночество ее в мире» толкает Лену на побег к отцу, в занятый красными Сучан с помощью по-прежнему преданного ей Лангового. Только покинув семью Гиммеров и вернувшись в родной дом, Елена обретает спокойствие и уверенность, питаемые близостью к народной жизни. Она была потрясена тихой задушевной песней женщин, с которыми готовилась к встрече их раненых сыновей, мужей, братьев:

«…Первые же звуки этого пения отозвались в душе Лены с неожиданной страстной силой (...) Не было здесь никакого Трансвааля и никаких буров, но, что пели женщины, это была правда, нельзя было не поверить в нее. И смутная тоска и тревога, владевшие Леной весь день, вдруг разрешились обильными счастливыми слезами.

Женщины все пели, а Лене казалось, что есть на свете и правда, и красота, и счастье».

Фадеев использует важнейший конструктивный принцип организации текста, предваряя этой кульминационной (для Костенецкой) сценой зарождения новой любви. Среди раненых находится Петр Сурков: превращение когда-то униженного мальчонки в председателя ревкома давно тревожило воображение Елены (Ланговому она не могла простить именно его позерства рядом с арестованным Сурковым, тогда как народное сочувствие

было обращено к Петру). Фадеев-художник четко фиксирует процесс зарождения обоюдного чувства, отмечая и выражение недоступности на лице Елены, которое так нравилось Петру, как и ее длинная коса, детские руки, взгляд искоса, как у зверька: удивительно поэтично передана радость влюбленности: она «взглянула на него, и в горле ее тихо, нежно и весело, как выбившийся из-под снега родничок, зазвенел смех».

Первое целомудренное объятие пробуждает в Елене сложную гамму чувств, но «снова и снова все только что пережитое в порыве самоотречения накатывалось на нее, как могущественная волна прибоя, и новое, очень широкое и ясное чувство радостно пело в ее душе». Герои фадеевского романа были слишком разные. Аскетизм Петра, его боязнь унизить Елену пересудами, смущение, когда она зашла в палату в присутствии его товарищей, провоцируют его на грубость. Но в ответ на просьбу о прощении он слышит незаслуженные и оскорбительные обвинения. Фадеев раскрывает диалектику души: и «редкое состояние бешенства» ушедшего Петра, и выражение испуга, горя, отчаяния, которые мгновенно прошли по лицу Елены.

В набросках к незавершенным частям Фадеев постоянно имел в виду романический «треугольник»: «большую главу (может быть две) – Лена и Сурков – моральный конфликт между ними». Или: «Страстный идейный спор Лены и Суркова. Их разрыв. Лена любит Лангового. Она хочет навестить его в плену». Упоминается о попытке Лены освободить Лангового. Очевидно, истоки конфликта Елены и Петра Суркова следует искать в первой бурной ссоре героев (конец 3-й части) и в раздумьях Елены о том, как меняет человека власть над людьми, рождая нарочитую грубость как стиль поведения. «Точно вам хотелось показаться передо мной и вашими товарищами более монументальными, чем вы есть на самом деле», – бросает она в лицо Петру.

В итоге Елена оказалась еще более одинокой, чем прежде. И дело не только в несбывшихся мечтах о Петре: тень отчужденности Насти ложится и на ее отношения с братом Сергеем. По сути дела, она повторяет сказанное Суркову, когда и Сергея упрекает в «непроходимой монументальности чувств»: «Не люди, а какие-то памятники! Даже ты предстал передо мною в виде какого-то маленького памятничка».

Но и Сергею противно-унизительным кажется унылое и сердитое лицо отца, которого на правах старого друга поучает коммунист Мартемьянов: «Это вашему брату интеллигенту все неясно да неизвестно, а нашему брату рабочему все ясно, все известно». То, что так воспринимает Мартемьянова Сергей, который делил с ним хлеб-соль в дальнем походе по стойбищам, говорит об осознании автором серьезных противоречий между интеллигенцией и «гегемоном революции». Поэтизируя, подчас необоснованно, в художественном плане власть коммунистов, распространявшуюся «на десятки и сотни тысяч восставших людей», Фадеев тем не менее задумывался и о природе этой власти. Об этом свидетельствует

и взгляд повествователя на отношения Мартемьянова и врача Костенецкого. Фадеев закладывал серьезные основания идейно-художественной коллизии «интеллигенция и революция» и собирался их развивать.

А теперь поразмыслим: было ли возможным в годы невероятного давления власти на творческий потенциал художника такое развитие сюжета? Ответ мог быть только отрицательным, и это лучше других должен был понимать генсек Союза советских писателей (который, кстати, настойчиво советовал Шолохову привести Григория Мелехова в стан красных). Не было ли в постоянном откладывании «Последнего из удэге» подсознательного желания отсрочить работу, чтобы не насиловать судьбы героев, как сложились они в творческом воображении? Думается, что постоянная оглядка писателя на эталон социалистического реализма свою роль сыграла. Но в опубликованных главах Фадеев нашел в себе мужество по-настоящему романтизировать белого офицера. Как и для каждого большого писателя, для него классовый критерий в оценке человека не был определяющим. Человеческое обаяние Лангового, его преданность любимой женщине и даже человеческие слабости (в эпизоде с «роковой женщиной» – женой Маркевича) – все это складывается в живой, художественный образ. Всеволода Лангового справедливо сближали с Алексеем Турбиным: «Слова – родина, честь, присяга не были для Лангового только словами». Он заботился «о русском достоинстве и чести», «готовил себя к делам великим и славным» и завоевал себе право на власть над людьми «личной доблестью, умом, преданностью долгу – так, как он понимал его».

Судьбе угодно было сделать его карателем...

Еще одна попытка дать оценку событиям Гражданской войны с общечеловеческих позиций была предпринята Фадеевым в картине сна Сени Кудрявого, хотя она и отдает некоторой нарочитостью и сусальностью. (В путанице сна Сеня встречается с юнкером, которого когда-то арестовал.)

В отличие от тех, кто утверждает, что художественное наследие Фадеева исчерпывается двумя его законченными романами – «Разгромом» и «Молодой гвардией» – мы считаем роман «Последний из удэге» произведением, несущим в себе пусть исторически ограниченную, но искренне и художественно выраженную правду времени. Как справедливо писала Л. Киселева, самой разомкнутостью и незавершенностью своей «Последний из удэге» сохраняет, в конечном итоге, реальную и органическую связь времен, смысл человеческой истории, как он являлся в разумной череде и смене одних эпох другими[574].

Вторую проблемно-тематическую линию русской литературы 1930-х гг. составили произведения, посвященные постреволюционной действительности. В фонд советской классики, позволяющей открывать в ее героях новые смыслы и значения, вошли роман Л. Леонова «Дорога на океан», произведения А. Платонова, о которых мы будем говорить ниже. Но в

[574] Киселева Л.Ф. Русский роман советской эпохи: Судьбы «большого стиля». А ДД. – М., 1992. – С. 38.

читательской среде наиболее популярными были так называемые «производственные» романы и повести. Войдя в историю литературы, книги о стройках первых пятилеток в большинстве своем остались в том времени, так как воссоздавали хронику важнейших строек на грани публицистики. Их символические названия раскрывали великое напряжение трудовых «пятилеток»: «Время, вперед!» В. Катаева, «День второй» И. Эренбурга – под первым днем творения подразумевалась революция, – «Гидроцентраль» М. Шагинян. (К сожалению, уже тогда появились первые признаки грубого вмешательства человека в окружающую среду под лозунгом: «Мы не можем ждать милостей от природы, взять их у нее – наша задача», которому отдали дань и писатели, но тогда еще не было ясно, к каким последствиям это могло привести и привело). Открытие конфликта между личностью и рабочим коллективом, обществом стало достоинством повести «Танкер ”Дербент”» Ю. Крымова; надо выделить и «Энергию» Ф. Гладкова, стиль которой высоко ценил А. Белый, сам задумавший обратиться к подобному жанру[575]. В производственной прозе 1930-х гг. потерял свой смысл традиционный любовный треугольник русского классического романа: как уже тогда заметил А. Лежнев, это был роман не треугольника, а «пары сил», противоположных по знаку и заставляющих вращаться колесо произведения[576].

Если на социалистические стройки люди зачастую приходили из-за безвыходности своего положения, об истинных причинах которой они умалчивали, то в дальнейшем свои надежды они связывали уже со строительством, и об этом можно судить не только по указанным повестям, но и по социально-психологическому роману Александра Малышкина «Люди из захолустья». Свои достижения были и в прозе, посвященной деревенским проблемам. В рассказе Ивана Катаева «Молоко» (1930) интересен образ инструктора из крестьян Телочки, который ведет хозяйство без всякой эксплуатации (работников хватало, он сам в семье – пятнадцатый). Однако в тех условиях автор рассказа подвергся критике за политическую незрелость героя и за лояльное отношение к кулаку Нилову.

Отказать героям всех перечисленных произведений в правдивости, искренности побуждений и в трудовом энтузиазме, конечно, нельзя. Именно предельная искренность придала непреходящее обаяние роману «Как закалялась сталь» Николая Островского (1904–1936), отразившему и революцию, и послереволюционные будни. Благодаря именно этой книге остальная литература на многие годы отступает в тень[577]. В том, что роман Островского – не однодневка, убеждает успех последней его телеэкранизации в начале 1970-х гг. И уже в наши дни исполнитель роли Павки Владимир Конкин говорил: «Оглянитесь вокруг – не так ли и теперь кто-то строит на

[575] Лавров А.В. «Производственный» роман – последний замысел Андрея Белого // Новое литературное обозрение. – № 56. – 2002. – С. 114–134.
[576] Лежнев А. Об искусстве. – М., 1936. – С. 132.
[577] Толстая Е. Мирпослеконца: Работы о русской литературе XX века. – М., 2002.

своих костях новую дорогу жизни, а кто-то в тепле и холе ерничает по их поводу?»[578] Конечно, в романе есть эпизоды, принадлежащие только тому времени и вызывающие справедливые нарекания (как мальчишки подсыпали махорку в пасхальное тесто, например), но в целом роман воспел героику, подтвержденную трагической судьбой самого писателя; он впечатляет и сейчас. Эта книга, по мнению Л. Аннинского, сама создала себе шкалу, по которой определяется ее художественная ценность. Характерный пример: хотя ее переизданий сейчас немного, но есть одно, которое может перевесить все предыдущие и последующие, – в блокадном Ленинграде, когда 10-ти тысячный тираж был распродан за … два часа[579].

Закономерен вопрос: до какой степени широкая популярность Островского, пришедшая к нему в 1935 г. после публикации в «Правде» очерка М. Кольцова (до этого критика обходила роман молчанием), была спонтанна, добровольна и стихийна, а какую ее часть надо отнести за счет обдуманного мифотворчества. Л. Аннинский приводит факты популярности книги среди рабочей молодежи еще задолго до того, как о ней заговорили критики. Если, как мы говорили выше, даже изощренные в литературной технике писатели – В. Каверин, В. Катаев – в 1930-х гг. писали для неискушенного читателя, то в книге Островского изначально не было «того чисто литературного фермента, – считает Аннинский, – который мог бы привлечь профессионалов. В ней есть какой-то сверхлитературный фермент, который привлекает миллионы душ помимо и через головы профессионалов». И именно здесь в читательской массе определилась судьба книги.

Высказывались предположения, в частности, В. Астафьевым, что роман принадлежит не Островскому, но рукопись книги, написанная «добровольными секретарями» ослепшего писателя (хранится в РГАЛИ), не позволяет усомниться в ее подлинности. Главный редактор журнала «Молодая гвардия», известная советская писательница Анна Караваева и ее заместитель М. Колосов, разумеется, редактировали текст, но его содержание и авторский стиль сохранились. Попытки представить автора «Как закалялась сталь» профессионалом, мастером, а затем анализировать его текст на уровне хотя бы элементарных литературоведческих категорий заканчивались ничем, и ничего не объяснили в феномене Островского. Нельзя не согласиться с Л. Аннинским, когда он утверждает, что об Островском нельзя судить, как судят, например, о Паустовском: «Если «шедевр» понимать в старинном смысле, как вещь мастера, как профессиональный образец, то «Как закалялась сталь» – не шедевр: «Как закалялась сталь» написана на других скрижалях. Она содержит внутри себя новую норму…, новые литературные законы. Волею судьбы автор не знал старых»[580]. Не случайно второй роман

[578] Только один вопрос Владимиру Конкину // Культура. – 1994. – 20 августа.

[579] Аннинский Л. Обрученный с идеей // Аннинский Л.А., Цейтлин Е.Л. Вехи памяти. О книгах Н.А. Островского «Как закалялась сталь» и Вс. Иванова «Бронепоезд 14–69». – М., 1987. – С. 20–24.

[580] Там же. – С. 27. См. также: Аннинский Л. Евангелие от Николая. Николай Островский. Вчера. Сегодня. Завтра? // Столица. – 1991. – №4 (42); Дискуссия по поводу романа Н. Островского // Столица. – 1992. – № 6.

Островского «Рожденные бурей» при всем том, что автор уже овладел необходимым минимумом литературной техники, был куда менее интересен. А в романе «Как закалялась сталь» автор «выплеснул себя в проповедь, которую прочли миллионы». Это полное и всецелое «вкладывание себя в одну точку» (то, что теперь называют «синергетикой» текста) свойственно лишь «великим проповедникам и агитаторам».

Аннинский сравнивает книгу Островского с мгновенным всполохом, в котором рождается небывалое. Оно возникает в литературе по воле не художника, но самой жизни, диктующей им «новый яростный, всеподчиняющий ритм». И этот ритм сметает привычную упорядоченность стиля, приводит к фрагментарности: подсчитано, что на 350 страниц текста 250 эпизодов и 200 персонажей (здесь можно вспомнить И. Пригожина, автора теории нестабильности, который полагает, что хаос порождает порядок, новый порядок). Для Островского характерно неожиданное и нелогичное соединение утвердившихся стилистических приемов; стилистические куски у него не всегда сочленяются. Среди бесхитростного рассказа о происходящем появляются, по выражению критика, подлинные литературные «оазисы». Один из лучших по стилю – известие о смерти Ленина:

«Весть о великой утрате выскользнула из аппаратной в распахнутую дверь и с быстротой вьюжного ветра заметалась по вокзалу, вырвалась в снежную бурю, закружилась по путям и стрелкам и с ледяным сквозняком ворвалась в приоткрытую половину кованых железом деповских ворот…»

Смешение разорванного, сочленение несочленимого, уловленное Островским в прозе 1920-х гг., приобретает у него новое качество. Это уже не просто стиль, а репрезентация нового соотношения личного сознания и беспредельности революционной стихии.

Но темы революции и героического строительства в прозе второй половины 1930-х гг. были далеко не единственными. Писатели стремились подчеркнуть приметы новой жизни через обычность ее течения, через обыденность жизни, через образы *обычных* людей, даже если их находит правительственная награда, как нашла она стрелочника Семена Тучкова, предотвратившего крушение поезда, в рассказе Платонова «Среди животных и растений». Раскрытие героического и прекрасного через будничное и обыкновенное становится эстетическим принципом такой прозы, рассказавшей об «*обыкновенной* земле» и таких же людях Мещеры (Константин Паустовский), об *обыкновенной* Арктике (Борис Горбатов), о незатейливой истории двух студентов-геологов в рассказе Всеволода Иванова «Мрамор». Особое внимание уделялось образам детей и стариков, которые выражают первородную, еще (или уже) незамутненную суть человеческой жизни («Ленька с малого озера», «Старый челн» Паустовского, ряд рассказов Платонова).

Константин Паустовский (1892–1968) – автор популярных в то время повестей «Кара-Бугаз» и «Колхида» (о мастерстве художественного воплощения инонационального характера мы еще скажем ниже) – во второй

половине 1930-х гг. обратился к изображению жизни Средней России. Подлинным героем его произведений стала русская природа. Мещерский край (под Рязанью) писатель назвал своей второй родиной, где он ощутил себя русским до последней прожилки.

«И если придется защищать свою страну, – пророчески писал он в предвоенные годы, – то где-то в глубине сердца я буду знать, что я защищаю и этот клочок земли, научивший меня видеть и понимать Прекрасное, как бы невзрачно на вид оно ни было, – этот лесной задумчивый край, любовь к которому не забудется, как никогда не забывается первая любовь».

Высокую художественность мещерских пейзажей нельзя объяснить лишь одним возрастающим опытом писателя. Большую роль здесь сыграла и сама тема его творчества. Паустовский не раз говорил, что разгадка писательской зоркости Пришвина лежит в простоте и некоторой суровости русской природы: «Простота говорит сердцу сильнее, чем блеск, множество красок... на простоте яснее выступают качества земли, острее делается взгляд, собраннее мысль». Легко обозначить словами яркие и резкие краски юга, но для того, чтобы раскрыть всю прелесть «обыкновенной» земли, надо владеть всем огромным богатством изобразительных средств языка, надо уметь различать не только основные тона, но и оттенки красок. К. Паустовский признавался, что только знакомство с природой Средней России убедило его в том, что «язык должен быть прост и ясен, что он должен быть сродни чистоте и точности окружающих вещей, явлений, красок».

В рассказах о Мещерском крае нет непосредственных авторских указаний на типичность картин природы, изображенных писателем, но она чувствуется в тщательном отборе характерных деталей:

«Путь в лесах – это километры тишины, безветрия, – говорит Паустовский. – Это липкие маслюки, облепленные хвоей, жесткая трава, холодные белые грибы, земляника, лиловые колокольчики на полянах, дрожь осиновых листьев, торжественный свет и, наконец, лесные сумерки, когда из мхов тянет сыростью и в траве горят светляки...».

Вместе с тем типичные картины природы в произведениях Паустовского сохраняют неповторимую прелесть каждого отдельного уголка, каждого явления природы. Из рассказа в рассказ переходят леса, реки, озера Мещеры, но писатель не повторяется: он умеет показать жизнь природы в ее неустанном развитии – в определенное время года, в определенные часы суток. В очерке «Во глубине России» поэзию именно *этого* неповторимого летнего утра передают свежесть и аромат воздуха, настоянного на травах, – так бывает только после дождя. И, наконец, один только штрих – капельки воды, блестевшие на цветах, – дает возможность представить, как оно, омытое дождями и росой, неповторимо прекрасно. Особенно привлекают автора «переходные» состояния природы – наступление ненастья, сумерки, рассвет.

Обратимся к очерку «Вторая родина»:

«К четырем часам утра небо на востоке начинает зеленеть. Просыпаются птицы на мшарах, курлычут журавли, воркуют горлинки. С тяжелым свистом пролетают над головой дикие утки. Туман клубится от воды, плывет косматыми островами, поднимается до верхушек ольхи и берез, и озеро превращается в море – берегов не видно. В черной воде и тумане начинает играть рыба. (...) Вода неподвижно налита в берега, как черное стекло».

Пейзаж построен на гармоничном сочетании зрительных и слуховых ощущений, для которых найдено точное словесное обозначение. Паустовский отмечает постепенность изменения цвета в природе («небо начинает зеленеть»), он улавливает все звуки, пришедшие на смену ночному безмолвию, и подбирает слова, которые своим звучанием напоминают звуки природы – журавли курлычут, а горлинки воркуют. Звуковое восприятие крика уток у автора неразрывно связано с ощущением полета медлительных, тяжеловесных птиц, и с помощью метафористического эпитета «*тяжелый* свист» он создает зримый и цельный художественный образ. При этом каждый абзац передает определенный момент картины рассвета – *сначала* появляется предрассветный туман, *затем* начинает играть рыба. *Уже достаточно светло*, потому что можно хорошо рассмотреть водную поверхность озера. Сравнивая ее с черным стеклом, писатель вызывает зримое представление о темной блестящей неподвижной воде. Для того, чтобы читатель увидел, как медленно расходятся по воде круги, автор выбирает метафорический эпитет «ленивые круги».

Наблюдательность К. Паустовского поразительна: он слышит шорох падающего листа («Желтый свет») и падение капли росы («Вторая родина»), он различает самые тонкие запахи – отцветающего шиповника, листьев ивы, медуницы. «Жара густо настаивалась на хвое. Кричали медведки... Устало никла трава, пахло горячей сосновой корой и сухой земляникой» («Последний черт»).

Во многих рассказах – «Фенино счастье», «Подарок», «Сивый мерин», «Кордон 273» – отчетливо сказалось стремление писателя построить пейзаж исключительно на зрительном восприятии. Зоркости зрения Паустовский учился у живописи. Его способность различать оттенки красок и освещения действительно делает честь любому живописцу, а умение найти нужное слово для обозначения цвета говорит о великолепном знании русского языка. Пейзажи Паустовского обычно и называют «живописью в прозе». Он, подобно живописцу, придает большое значение расположению компонентов пейзажа, колориту, освещению. В подтверждение приведем отрывок из очерка «Кордон 273»:

«Когда совсем рассвело, мы сели отдохнуть на обочине. Молодая осина дрожала над головой лимонными нежными листьями. Они тихо слетали, запутывались в паутине, в кустах волчьей ягоды...

С крутого песчаного холма открылась внизу пойма неизвестной реки. За ней подымались в небо сосновые боры, кремли дремучих лесов. На их краю виднелась деревня, и стояла во мгле, как видение, очень высокая, почерневшая от времени, деревянная церковь.

Туман лежал в пойме синеватой водой. Только вершины стогов темнели над ним маленькими островами...».

Этот пейзаж исключительно живописен. Крупным планом на правой части «полотна» выделен песчаный косогор с высоко взметнувшимся в небо деревом. Здесь виден каждый слетающий лист, алеют на кустах ягоды, трепещет тонкая паутина. Из-за косогора виден второй план – дальний:

синеватая пойма реки, за ней темной полосой тянется лес, и неясные очертания деревни растворяются в утреннем тумане. Автор соблюдает требование перспективы: по мере удаления в глубину пространства контуры предметов становятся менее четкими, рельефность объема сглаживается, краски сливаются в один темный тон. Только силуэт церкви виден ясно: он как бы симметричен осине.

Паустовский точно определяет цветовые оттенки: синеватый туман, почерневшая церковь; но большинство красок читатель «видит» сам: это естественный цвет песчаного косогора, волчьих ягод; небо – белесое, сероватое: солнце еще не взошло. Общий колорит картины «холодный», а то ощущение покоя и тишины, которое рождается при взгляде на полотно, здесь вызывают непосредственные лирические интонации автора, и только для того, чтобы читатель сильнее почувствовал, как прекрасно и красочно дерево в его осеннем убранстве, Паустовский использует метафорический эпитет – «*лимонные* нежные листья».

В рассказах о Мещерском крае Паустовский использует богатейшую палитру словесных красок, отмечая все цветовые эффекты, оттенки атмосферы. Подмечено, как из ночного сумрака постепенно проступают живые краски земли и неба: «бледное сияние воздуха», «багровая мгла, похожая на дым пожара», мгла «светлела», делалась «все прозрачней». Сквозь нее были видны нежные, «золотые и розовые» облака. Писатель схватывает оттенки атмосферы и игру солнечных бликов, закрепляя наблюдения красочными эпитетами – «синий и мглистый струящийся день». В пору засухи «тусклый розовый дым висел над лугом. Сквозь этот дым просвечивала бледная синева, а над седыми ивами висело желтое солнце». В «Повести о лесах» (1948) стволы сосен тоже отбрасывают свет на подлесок и на траву – «очень слабый золотистого розоватого тона... заросли ив и ольхи над озером были освещены снизу голубоватым отблеском воды».

Пейзажи Паустовского полно и точно передают естественное солнечное освещение, воздушную среду, тончайшие цветовые оттенки, наблюдаемые автором в природе. Его с полным правом можно назвать импрессионистом в словесной живописи. Это относится и к изображению героя. Критики упрекали Паустовского в том, что его женщины больше похожи на мечту о женщине, но зыбкость, «воздушность» образов – это сознательно отстаиваемый писателем эстетический принцип.

Воплощение в герое, в том числе и герое-повествователе, черт идеала заметно и в прозе Михаила Пришвина (1873–1954). Измеряя человека «не по дурному, а по хорошему в нем» (М. Горький), писатель считал, что настоящий реалист видит одинаково и темное, и светлое, но дело свое ведет в светлую сторону и только пройденный в эту сторону путь считает реальностью: «Конечно, *и во мне всякий есть человек,* – признавался он, – *но я выбираю из всего себя лучшее, делаю из него человека возможного* и называю это – реализм, а не то реализм, как некоторые думают, чтобы вывертывать все из себя без разбору и находить в окружающем мире людей

ему подтверждение». Лейтмотивом творчества Пришвина является «строительство радости», хотя он и не скрывал, что владеющее художником чувство не всегда находило реальную опору в суровой послеоктябрьской действительности. О резко критическом отношении к ней Пришвина свидетельствуют его недавно опубликованные дневники[581]. Но всегда «строительство радости» оставалось для него «путеводной звездой, конечной реальностью».

Рассмотрим подробно в этом аспекте повесть М. Пришвина «Жень-шень» (1932), которую автор считал свей «коренной» вещью. Ее хронологические рамки условны. Лирический герой, не выдержав ужасов войны (по-видимому, русско-японской), уходит в Манчжурские леса. Но в этом факте можно увидеть созвучность настроения героя настроению самого автора в первые послереволюционные годы, когда писателю многое казалось неприемлемым и противоречащим его гуманизму. «Я вышел из положения тем, что не революцию, а себя признал лишним и ушел... в то бытие, где зарождается поэзия, где нет существенной разницы между человеком и зверем», – писал позднее М. Пришвин[582]. Сюжет повести развивается как бы в двух планах – конкретном и символическом. Первый посвящен скитаниям героя по Манчжурской тайге, его встрече с китайцем Лувеном, их совместной деятельности по созданию оленьего питомника. Второй символически рассказывает об исканиях смысла жизни, о пафосе творчества, об утраченной и вновь обретенной радости любви. Символический план вырастает из реального – с помощью уподоблений, иносказаний, переосмыслений. Для стиля повести характерна предельная метафоризация повествования: «Метафора подчиняла бытовой план, каждый эпизод нес в себе и символический, и реальный смысл, подчиненный авторскому заданию»[583].

Социально-философское истолкование смысла жизни проступает в колоритных описаниях деятельности старого Лувена – искателя жень-шеня. Этот обаятельный образ был подсказан писателю арсеньевским Дерсу Узала, но во многом он оригинален. Лувен помог начать новую жизнь не только лирическому герою: «из разных концов тайги приходили к нему манзы, китайские охотники, звероловы, искатели корня жень-шеня, хунхузы, разные туземцы, тазы, гольды, орочи, гиляки с женщинами и детьми, покрытыми струпьями, бродяги, каторжники, переселенцы». Искусство врачевания – физического и духовного, которым в совершенстве владеет Лувен, поднимает его на самую высокую ступень подлинной культуры. Таинственное в глазах людей реликтовое растение жень-шень становится символом самоопределения человека в жизни. «...Сколько миллионов несчастных людей приходят и уходят, не поняв свой жень-шень, не сумев раскрыть в

---

[581] См.: Октябрь. – 1989. - №7, 1990. - №1, 1997. - №1, 1998. - №2; Дружба народов. – 1996. - №11 и др.. а также: Павловский А.И. «…Сигналы людям будущего» (о дневнике М. Пришвина 1930 года) // Русская литература. – 1993. – № 1. – С. 84.

[582] Пришвин М. Собр. соч. в 6-ти т. Т.4. – М., 1957. – С. 332.

[583] Агеносов В.В. Творчество М. Пришвина и советский философский роман. – М., 1988. – С. 76, 77.

своей глубине источник силы, смелости, радости, счастья!», – размышляет герой.

В отличие от романтиков-утопистов, зовущих к первобытному человеку, Пришвин не идеализирует своего героя. Многие ценные качества старого вапанцуя берет и наследует новый мир, но сам он остается в прошлом. Эта мысль прекрасно выражена в эпизоде, когда лирический герой и его возлюбленная приходят на могилу Лувена.

Открыть совершенную красоту в человеке писателю помогает совершенная красота природы[584]. Волшебный дар художника обессмертил незабываемые картины: то вдруг появляется голова Хуа Лу с прекрасными, черными, блестящими глазами и с отметиной пули на строгом, чутком ухе, то маленькие изящные копытца просовываются в виноградную беседку. Сильна борьба противоречивых чувств в душе героя, который мог бы в этот момент завладеть красотой, но побеждает свободное от утилитаризма идеальное чувство восхищения прекрасным: «Но во мне еще был другой человек, которому, напротив, не надо хватать, если приходит прекрасное мгновенье, напротив, ему хочется это мгновенье сохранить нетронутым и так закрепить в себе навсегда». И в женщине с парохода оживают черты Хуа Лу. «Я и сейчас не могу понять, из чего это выходило и складывалось, – пишет Пришвин. – Ведь если мерить, рисовать, то будет совсем не похоже, но мне было так, что вот как только она обернется, непременно явится передо мной олень-цветок, Хуа Лу, воплощенная в женщине».

И вновь звучит мотив торжества духовного бескорыстного начала в душе человека, победившего в себе зов инстинкта и приумножившего свое духовное богатство радостной грустью воспоминаний: «Охотник, охотник, зачем ты тогда не схватил ее за копытца!»

Повесть Пришвина более иносказательна и философски символична, чем близкие ей по проблематике произведения других писателей. В ней необычный даже для романтиков сюжет, когда объективное действие начисто вытесняется развитием чувств и настроений героя, а его отношения с миром исчерпываются только отношениями с миром природы. Романтическая программа Пришвина заключалась в его стремлении обнажать идеальное начало в человеке через осознание его сопричастности к природе (образы Хуа Лу, Серого Глаза, Черного Камня). Такое «родственное внимание» к жизни природы сближает его с Паустовским: оба раскрывают личное и социальное через мир природы. Но у Паустовского природа была в основном реальным, «предметным» выражением идеала красоты; в той же мере, как и природа, Паустовского интересовали другие сферы жизни, в которых «опредмечивалась» красота: искусство, идеальное во взаимоотношениях людей. У Пришвина же аналогии между жизнью человека и природы более многообразны и специфичны, чем у Паустовского. Жанр пришвинского рассказа порой соединяет в себе наблюдения художника и заметки

[584] О пришвинской философии природы см.: Дворцова Н.П. М.М. Пришвин и В.В. Розанов. История творческого диалога // Русская словесность. - 1996. – № 2; и другие ее публикации.

естествоиспытателя, тогда как научно-достоверные сведения в рассказах Паустовского никогда не были жанрообразующим признаком. В пришвинских образах природы более очевиден приоритет познания, но это познание специфическое, оно возникает как результат «родственного внимания» автора к объекту изображения.

Пришвин, оставаясь верным одной теме, сумел особенно глубоко раскрыть поэзию слияния человека с природой. Нельзя обойти пришвинский цикл лирических миниатюр «Фацелия» (1940). Аналогии из жизни человека и природы помогают выразить и вспышку жизненных сил человека, охваченного большим чувством, и тоску по утраченному счастью, отъединившую героя от мира («Река под тучами»), и осознание итога прожитой жизни («Лесной ручей», «Реки цветов»), и неожиданное возвращение молодости («Запоздалая весна»). «Фацелию» считают вершиной русской любовной прозы XX в., наряду с «Темными аллеями» Бунина[585]. Проза М. Пришвина исповедальна: это не просто повествование от первого лица, а раскрытие перед читателем самых сокровенных глубин собственной души, стремление понять через это основополагающие истины о человеке, для которого идеал должен быть принципиально достижим.

В «Жень-шене», кроме уже приведенных картин, впечатляет великолепный символический образ черного, похожего на сердце камня. Покачиваемый прибоем «камень-сердце по-своему бился, и мало-помалу, – пишет Пришвин, – все вокруг через это сердце вступало со мной в связь, и все было мне как мое, как живое». Скала с проступающими каплями влаги кажется автору олицетворением скорби: «Не человек это, камень, я знаю хорошо, камень не может чувствовать, но я такой человек, так душа моя переполнена, что я и камню не могу не сочувствовать, если только вижу своими глазами, что он плачет, как человек. На эту скалу опять я прилег, и это мое сердце билось, а мне казалось, что у самой скалы билось сердце. Не говорите, не говорите, знаю сам, – просто скала! Но вот как же мне нужно было человека, что я эту скалу, как друга, понял».

Глубоко индивидуализированный образ автора-повествователя в произведениях Пришвина влечет за собой объективно-лирическую речевую стихию. Для языка Пришвина, как отмечала критика, особенно характерны существительные, воплощение предмета, и глаголы, выражающие действия, а для Паустовского, напротив, характерен не столько предмет, сколько отношение к предмету, не существительные, а прилагательные, эпитеты – и точные, и метафорические оценочные.

Несмотря на то, что современность отражена Пришвиным в последней XVI главе повести, эта глава, рассказывающая о жизни небольшого научного центра, занимающегося разведением жень-шеня, имеет основополагающее значение для раскрытия идейного пафоса произведения. В ней как бы снимается впечатление утопичности авторского идеала, которое

[585] Варламов А. Пришвин и Бунин. Литературный этюд // Вопросы литературы. – 2001. – № 2. – С. 36; см. также: Варламов А. Пришвин. – М., 2003. – (Серия ЖЗЛ).

возникало при чтении первых глав. Автор убедительно показывает, что деятельность лирического героя смогла обрести смысл и реальные формы только в определенных социальных условиях. «Есть сроки жизни, не зависимые от тебя лично, – говорит Пришвин, – как ни бейся, как ни будь талантлив и умен, – пока не создались условия, пока не пришел срок, все твое лучшее будет висеть в воздухе мечтой и утопией». Но для писателя главное не в конкретности изображения нового быта, а в символическом его истолковании:

«Вместе со всеми тружениками новой культуры я чувствую, что из природной тайги к нам в нашу творческую природу перешел корень жизни и в нашей тайге искусства, науки и полезного действия искатели корня жизни ближе к цели, чем искатели реликтового корня в природной тайге».

Как понимать эти строки? Как вынужденный «довесок» к произведению? Казалось бы, на это наталкивают и дневники Пришвина, где о господствующем в стране режиме сказаны весьма нелицеприятные вещи. Но не все так просто в оценках социалистического преобразования страны. Пришвина интересовали реальные успехи, люди, выделяющиеся своими организаторскими способностями (например, «строитель социализма» Бетал Калмыков в Кабарде при всех противоречиях его характера). Вот почему нам кажутся искренними приведенные строки из «Жень-шеня».

Претворенная в своеобразном сюжете правда характера лирического героя позволяет отнести повесть «Жень-шень» к вершинным достижениям русской классики. Современники тепло откликнулись на публикацию повести. Светлой, мудрой, прозрачной, как вода в роднике, назвал ее М. Шолохов. Талант Пришвина, возвращающего человека в природу, высоко ценили И. Катаев, М. Горький.

В лучших произведениях предвоенной прозы личность, социум, универсум предстают в их органической связи, герои изображаются в «контексте» природы и цивилизации. Еще один аспект художественной реальности – исторический. Как известно, интерес к жанру исторического романа несет скрытый смысл: ведущие силы общества, претендующие в тот или иной период на лидерскую роль, «нередко переносят свои представления. (...) о себе и своей миссии – в условно конструируемое прошлое»[586], и Сталин откровенно воздействовал на писателей в этом направлении. В советском историческом романе Б. Дубин (в цитируемой выше статье) выделяет следующие тематические линии:

– о революционерах-интеллигентах, предшественниках русской революции. В середине 1930-х гг. был опубликован роман Ольги Форш «Радищев». Эта линия в художественном плане ориентирована на русский классический роман о «лишнем» человеке. Ее представляли романы: «Одеты камнем» Ольги Форш о народовольцах; «Кюхля» Юрия Тынянова о

[586] Дубин Б. Риторика преданности и жертвы: вождь и слуга, предатель и враг в современной историко-патриотической прозе // Знамя. – 2002. – № 4. – С 202, 212.

декабристах, «Северное сияние» Марии Марич, «Из искры – пламя» Сергея Голубова;

– о крестьянских народных восстаниях, раскрываемых как предыстория Октябрьской революции. Эта линия питалась непосредственными и опосредованными (через произведения литературы) впечатлениями от Гражданской войны: романы «Разин Степан», «Гулящие люди» Алексея Чапыгина, «Салават Юлаев», «Степан Разин» Степана Злобина, «Гуляй, Волга» Артема Веселого, «Емельян Пугачев» Вячеслава Шишкова;

– о становлении Российской империи: государственно-державная тема была актуализирована осознанием завершенности первого этапа строительства нового общества. Примерами могут служить роман Алексея Толстого «Петр Первый» и его же историческая пьеса-дилогия об Иване Грозном. Наметилась и линия изображения вождей советской империи: «Билет по истории» Мариэтты Шагинян, «Хлеб» Алексея Толстого, пьеса «Батум» Михаила Булгакова. Этим произведениям близки и патриотические – о борьбе с внешними врагами России – романы «Цусима» Алексея Новикова-Прибоя, «Порт-Артур» Александра Степанова, «Багратион» Сергея Голубова и др.

В литературе русского зарубежья наиболее выдающимся историческим романистом был Марк Алданов (1886–1957). Его перу принадлежат историко-философская тетралогия «Мыслитель», отдельные романы «Ключ», «Пещера», «Начало конца», «Истоки» и др., охватывающие период с 1762 по 1948 годы, в которых нашли отражение все крупнейшие события мировой истории, в том числе и революция в России.

Выдающимся произведением советской исторической прозы стал роман «Петр Первый» Алексея Толстого (1883–1945). Личность Петра Первого и его эпоха волновали воображение писателя свыше двух десятилетий. Созданию романа «Петр Первый» (1 кн. – 1930 г., 2 кн. – 1934 г., 3 кн. – 1945 г.) предшествовала длительная работа над рядом произведений разных жанров: рассказами «Наваждение» и «День Петра» (1917–1918), «Повестью Смутного времени» (1922), психологической драмой «На дыбе» (1928), которые могут восприниматься как эскизы к будущему эпическому полотну романа. Петр Первый представал в них трагически одинокой фигурой, лишенной единомышленников, а само время виделось жестоким, мрачным и бесперспективным (об этом свидетельствует, например, цветовая гамма и образ Петербурга в рассказе «День Петра»). Характерно, что к теме Петра А.Толстой обратился с первых же месяцев Февральской революции: «Должно быть, скорее инстинктом художника, чем сознательно, я искал в этой теме разгадки русского народа и русской государственности» (из автобиографии «Мой путь»). Постепенно и не без влияния официозной историографии он приходит к выводу: «Несмотря на различие целей, эпоха Петра и наша эпоха перекликаются именно каким-то буйством сил, взрывами человеческой энергии и волей, направленной на освобождение…»

Новая трактовка образа Петра, в отличие от прежней, декадентской, отвечала потребностям позитивного взгляда на русскую историю. Первое десятилетие XVIII в. в романе предстает как удивительная картина взрыва творческих сил, энергии, предприимчивости.

Работа А.Толстого над произведением основана на творческом изучении разнообразных источников: исследований историков Н. Устрялова, И. Голикова, С. Соловьева, И. Забелина, М. Покровского, «Писем и бумаг Петра Великого» (тт. 1–7), пыточных актов XVII в., собранных проф. Новомбергским в книге «Слово и дело», записок современников Петра, «Послания и поучения» протопопа Аввакума и обширной литературы о движении раскольников. Писатель использовал материалы дипломатической переписки, военных донесений и правительственных указов, документов из судебных архивов. Многие источники он ценил не только с точки зрения их историко-бытового содержания, но и за богатство и яркость языка. Кроме архивных и литературных источников, А. Толстой привлекал фольклорный материал, который органически вошел в художественную ткань исторического романа, образуя с ним эстетическое целое (например, исторические песни о завоевании Азова, строительстве Воронежского флота, взятии Шлиссельбурга, основании Петербурга).

Писатель собирал подлинные вещи и книги петровского времени: в его кабинете в Детском (бывшем Царском) Селе появились уникальные книги о XVIII в. и Петре, гравюры, картины, петровская мебель, утварь. Известен эпизод съемок кинофильма «Петр Первый», во время которых А.Толстой, очевидно, исходя из собственного опыта, посоветовал молодому тогда актеру М. Жарову, исполнявшему роль Александра Меньшикова, переночевать в Петровском дворце Летнего сада, чтобы уловить «аромат эпохи». Но главная причина глубокого и органичного проникновения писателя в прошлую эпоху таилась в особом складе художественной ментальности А.Толстого, о чем он сам признавался в статье «К молодым писателям»:

«Если бы я родился в городе, а не в деревне, не знал бы с детства тысячи вещей – эту зимнюю вьюгу в степях, в заброшенных деревнях, святки, избы, гадания, сказки, лучину, овины, которые особым образом пахнут, я, наверное, не мог бы так описать старую Москву. Картины старой Москвы звучали во мне глубокими детскими воспоминаниями. И отсюда появилось ощущение эпохи, ее вещественность, этих людей, эти типы я потом проверял по историческим документам. Документы давали мне развитие романа, но вкусовое, зрительное восприятие, идущее от глубоких детских впечатлений, те тонкие, едва уловимые вещи, о которых трудно рассказать, давали вещественность тому, что я описывал».

В результате перед нами не художественная биография Петра Великого, а художественное постижение народного бытия через ярчайшие драматические его проявления и национальные характеры. Петр Первый – не просто романный герой, но личность исторической значимости. Эпическое мироощущение, изначально присущее творческой манере писателя, обусловило равновесие героя с миром. Автор показал важность личностного начала. Основой движения сюжета становится динамика образа Петра,

социально-психологическое, мотивированное превращение его из «волчонка» («Злой волчонок», – называет его Софья), нескладного подростка, «длинного, вымазанного в грязи и пороховой копоти, беспокойного вьюноши», из царя варваров, как называют его иноземцы, в государственного деятеля, реформатора, талантливого полководца.

Через века мы ощущаем биение сердца живого, необычного человека, удивляющего окружающих. «Срам царю босиком спать в лодке», – думает Нарышкин, но и далее перед читателем предстает неуклюжий, с «журавлиными» ногами царь в вязаном колпаке, в грязной рубашке, везущий тяжелую тачку или работающий на корабельной верфи, в кузнице. Нельзя забыть смех Петра, его «круглые бешеные глаза», надменный, злой и гордый взгляд, его манеру говорить, морщить лоб, в гневе подергивать губами. Читателя привлекает его горячий необузданный нрав, бурный темперамент, неукротимая дерзкая воля. Слияние автора со своим героем, его близость к нему поразительны, по собственному признанию А. Толстого, он видел все пятна на камзоле царя. Да, были пытки, казни, резание бород, дикие забавы, пьяные оргии, но эти черты и поступки Петра даны А. Толстым не как присущие индивидуальному образу, а как типическое явление эпохи.

В образе Петра прежде всего показана его глубокая связь с Россией. Ей принадлежит вся его жизнь, мысли и огромный творческий труд. Он любил Россию горькой и скорбной любовью человека, которому слишком дорога родная земля, но мучительна мысль о ее отсталости и нищете. «Непроворотной лежит Россия, – думал он бессонными ночами, – какими силами растолкать людей? Неужели погибли?» А ведь это страна, у которой есть все: и лес, и рыба, и железо. Так герой осознает свое призвание «вытаскивать людей из векового болота, разлеплять им глаза, драть, обламывать, учить». Петр видит достижения европейской техники и культуры, и еще сильнее его мучают зависть и обида на своих: «Черт привел родиться царем в такой стране». Замысел Петра пробиться к Балтийскому морю воспринимается как общенациональное дело России. «Он по ночам, лежа на полатях с Алексашкой, во сне видел волны, тучи над водяным простором, призраки проносящихся кораблей». Петра поддерживает купечество: «Связал нас Бог одной веревочкой». В борьбе с первыми трудностями мужал его характер, появлялась воля, упорство, настойчивость – черты преобразователя России.

Несгибаемость воли Петра проявляется в самых тяжелых ситуациях. Вот он проезжает по местам недавно проигранного сражения. «Здесь погибла моя армия, – сказал он просто, – на этих местах король Карл нашел великую славу, а мы – силу. Здесь мы научились, с какого конца надо редьку есть, да похоронили навек закостенелую старину, от которой едва не восприняли конечную погибель». Трудно было решиться на неслыханное: оставить в такой час армию, сесть в возок и скакать в Новгород, чтобы начинать там все с начала, добывать деньги, железо, лить пушки, ядра, но помогала вера в русского солдата.

Образ Петра раскрывается в динамике, вместе с движением исторического времени. Первая книга романа, представляющая развернутую экспозицию петровских начинаний, охватывает период с 1682 по 1698 гг., знакомит с бытом и нравами старой Москвы, настроениями представителей разных социальных слоев: холопов, солдат, беглых, посадских, купцов, служилых дворян, стрельцов, бояр, приближенных ко двору, рисует борьбу за престол боярских группировок Милославских и Нарышкиных, Азовские походы, заграничную поездку молодого Петра, противоборство его с «византийской Русью», жестокое подавление стрелецкого бунта. Во второй книге, отличающейся эпичностью и психологической разработанностью характеров, повествуется о событиях 1698–1703 гг.: подготовке и начале Северной войны со Швецией (1700–1721), «нарвской конфузии», строительстве заводов, флота, взятии Нотебурга, основании города-крепости Питербурха. Третья книга, оставшаяся незавершенной из-за смерти автора, была посвящена борьбе за Юрьев и Нарву. По замыслу А.Толстого, это самая главная часть романа о Петре, относящаяся к наиболее интересному периоду его жизни. Общий колорит третьей книги более спокойный, светлый, жизнерадостный, что связано с изображением успехов петровских преобразований, укрепления политической, военной и экономической мощи России начала XVIII в., европеизации культурной жизни, усиления светского начала в аскетическом бытовом укладе старой Руси. Кроме того, третья книга создавалась в атмосфере патриотического подъема народа в годы Великой Отечественной войны, что делало особенно актуальной тему славы русского оружия, героизма солдат и офицеров.

Эволюцию претерпел и образ самого Петра. В третьей книге менее акцентируются черты резкости, вспыльчивости, нервозности, более раскрывается его деятельность как зрелого и рассудительного государственного мужа. Изменился его внешний облик: в третьей книге он не позволяет себе даже разуться на палубе корабля. Автор именует его уже не просто Петром, а Петром Алексеевичем, больше внимания уделяет внутреннему миру героя. Композиция романа отличается сложностью и многоплановостью, строится на чередовании пестрых, подчас контрастных сцен. Порой они сменяются с кинематографической быстротой, что, возможно, связано с параллельной работой писателя над петровской темой в разных жанрах (пьесе, киносценарии, романе). Первая книга открывается описанием крестьянской избы зимним рассветом, вторая книга – криками петухов февральским утром в неохотно просыпающейся Москве, третья – картиной московской жизни в июльский зной. Интересен хронотоп произведения: действие переносится из крестьянской избы в избу помещика Волкова, с московской площади – в царские палаты, со двора конюха Данилы Меншикова – в царский кабак, из светлицы царевны Софьи на Красное крыльцо в Кремле, из скучного Преображенского дворца в аккуратную немецкую слободу на Кукуе… Далее пространство расширяется, в него включаются крымские степи, Азов, Белое море, Дон, Ока, просторы родной

земли, Голландия. В третьей книге часть действия происходит за границей – в немецких княжествах, Польше, на Балтийском побережье, где закладывается будущая северная столица империи. По мнению А.М. Крюковой, идейно и художественно значимым является то обстоятельство, что роман о Петре Первом, о начале строительства и созидания новых государственных начал в России почти совсем лишен описаний Петербурга, но зато «перенасыщен» московскими сценами, восхитительными картинами старой Москвы, которые действительно звучат как эмоционально пережитые самим писателем «глубокие детские воспоминания» (они и даются здесь в восприятии мальчика – Алексашки Меншикова).

Тема Родины и народа в их нерасторжимом единстве начинает звучать с первой главы романа, открываясь описанием крестьянской избы Ивашки Бровкина. Запоминаются детали одежды, трапезы, немудреного быта и хозяйства, свидетельствующие о бедности: босые чада, морщинистое лицо, исплаканные глаза, рваный плат матери, гнилая сбруя, всегда голодная лошаденка, изба, топящаяся по-черному. И такой двор «все-таки был зажиточный – конь, корова, четыре курицы», а про Ивашку Бровкина говорили: «крепкий». Мотив обнищания поддерживается и почти физическим ощущением холода («Студено. Обледенела кадка с водой, обледенел деревянный ковшик», льдинка в пахучей воде, даже « на дворе не так студено, как в сенях», «лапти зло визжали по навозному снегу», «обледенелый порог», мороз «прохватывал»), репликами персонажей («Дверь, оглашенные!», «Озябли?», «Ничаво, на печке отогреемся…», «Ой, студено, люто»). Не менее важен и мотив темноты: «темные сени», «чуть голубоватый свет брезжил в окошечко», «темная изба», «черный потолок». Такой зачин (зима, холод, темнота, утро, бедность, крестьянская изба) в свете авторской концепции Петровских реформ имеет принципиальное значение, а образ крестьянской матери ассоциируется с образом Богоматери («Страшнее всего блеснули из-под рваного плата исплаканные глаза – как на иконе»).

Судьба талантливой, энергичной семьи Бровкиных, выбившейся в верхи из низов, оказалась замечательной: разбогател Иван Бровкин, его дочь Санька стала светской дамой, выйдя замуж за боярина Волкова, в ряды образованной петровской интеллигенции пришел сын Артамон. Но читатель понимает, что это исключение, как и головокружительная карьера продававшего пирожки Алексашки Меншикова.

Большое место в романе занимает тема народного сопротивления, борьбы за свободу и социальную справедливость. Запоминаются образы участников разинского восстания: пегобородого атамана Ивана, приехавшего на Дон для скупки огнестрельного оружия, и Овдокима. Согнутый в спине почти пополам (от пыток), он открыто призывает к сопротивлению угнетателям, глаза его «веселые», говорит от «звонко», «бесстрашно». Во время казни немца Кульмана, не боясь, что его схватят, кричит: «…В муках живем, в пытках…не ищите правды!.. Беги, ребятушки, пытанные, жженные, на колесах ломанные, без памяти беги в леса дремучие!». Недовольство

народа, стихийный протест против государственного правления допетровских и петровских времен ярко запечатлен в массовых сценах.

Писатель создает целую галерею образов людей с искалеченными судьбами, но духовно не сломленных: страшного черного Цыгана, беглого каширского крестьянина Илюшку Дехтярева, мечтающего о воле. Символична фигура беглого бродяги из монастырских крестьян, «костяного от злобы» Федьки по прозвищу Умойся Грязью, который в эпизоде закладки крепости Питербурх олицетворяет несгибаемость народа:

«Угрюмый мужик, Федька Умойся Грязью, со свежим пунцовым клеймом на лбу, раздвинув на высоких козлах босые ноги, скованные цепью, перехватывал длинную рукоять дубовой кувалды, бил с оттяжкой по торцу сваи… Мужик был здоров. Другие, – кто опустил тачку, кто стоял по пояс в воде, задрав бороду, кто сбросил с плеча бревно, – глядели, как свая с каждым ударом уходит в топкий берег».

Как реакцию на усиливающийся гнет петровской государственности показывает А.Толстой движение раскольников. В третьей книге романа он предполагал дать события восстания казаков на Дону под предводительством Кондратия Булавина, но замысел так и остался неосуществленным.

В романе подчеркивается не только свободолюбие, но и талантливость, трудолюбие, смекалка народа. С любовью рассказывает писатель о талантливом палехском художнике Андрее Голикове: «День просветлел и померк, а у меня на доске день горит вечно, – вдохновенно рассказывает он. – Взгляни на мое дерево – все поймешь, заплачешь». Он слушает в себе тайный голос, зовущий его идти вперед, не падать духом, не сворачивать с пути. Автор повествует и о механике-изобретателе Кузьме Жемове, мечтавшем построить «летательную» машину и взлететь к небу, о первом «навигаторе» Иване Жигулине. Масштабны фигуры трех валдайских кузнецов-оружейников братьев Воробьевых, мастеров Баженинных, построивших водяную мельницу. Многочисленные батальные сцены романа повествуют о стойкости и мужестве русских воинов в войнах с Турцией и Швецией (образы бомбардира Игната Курочкина, гренадера Ивана Жидка).

Хотя многие представители народа изображены порой лаконично и появляются всего лишь в нескольких эпизодах, у читателя на протяжении всего романа остается ощущение постоянного присутствия народа. Достигается это прежде всего благодаря обилию массовых сцен и мастерству их создания. Народ в массовых сценах изображен в динамике, смене настроений (например, эпизод казни Кульмана). Читатель «слышит» полифонию голосов, многообразие интонаций, «видит» движение толпы, мимику, жесты отдельных ее представителей, и за всем этим приоткрываются судьбы и характеры живых людей. Писатель часто сталкивает противоположные точки зрения, что еще больше подчеркивает драматизм происходящего. Нередко государственная версия событий и народная молва не совпадают. Народ в романе А. Толстого не безмолвствует, что было отмечено в самых первых исследованиях о романе (А. Алпатов и др.). Часто упоминается нестройный говор толпы, шумные выкрики на московских площадях и улицах. Людская молва как истолкование всего происходящего

привлекала внимание художника, воспринимавшего далекую эпоху в ее красках и звуках.

Обратим внимание на то, что понятие «народ» у А. Толстого емкое и включает не только крестьян и представителей социальных низов, но и людей из вышестоящих кругов, в том числе и окружение Петра Первого. Писатель создал русский национальный характер, самый духовный склад его в многогранных проявлениях.

В романе более 300 исторических и вымышленных действующих лиц, отличающихся удивительной пластичностью и выразительностью. Так же ярки исторические и бытовые картины эпохи – они «увидены» «глазами героев», через их непосредственное восприятие. А. Толстой избегает обезличенных описаний, данных «ни от кого». Прием несобственно-прямой речи и соответствующей стилистической атмосферы сцен выступает в комплексе с психологическим анализом, среди которых особенно значима роль «внутреннего жеста», проявляющего себя в глаголе[587]. Постоянная обращенность А. Толстого к жесту связана с «драматургичностью» его творчества. Под «внутренним жестом» писатель понимает не только внешнее, видимое движение героя, но и его внутреннее состояние.

Среди других художественных особенностей романа следует выделить роль описаний костюмов, интерьера Петровской эпохи, контаминацию языковых средств прошлого и современности как в речевых характеристиках героев, так и в авторской речи. Мастерству А. Толстого в передаче языкового колорита давно отошедшей эпохи посвящены исследования А. Алпатова, Д. Благого, Е. Василевской, А. Пауткина и др.

«Петр Первый» – великий роман. И какой бы счет не предъявлялся А. Толстому в постсоветский период (время объективно разберется и в этом), его непревзойденный талант художника слова, влюбленность в русскую историю и русский национальный характер сделали это произведение знаковым явлением русской литературы.

Проза Великой Отечественной войны

В рамках рассматриваемого периода особенно значимы героико-трагические годы **Великой Отечественной войны**. Масштабность всенародного бедствия и всенародно-исторического подвига отличает ее от каких бы то ни было иных войн.

Литература 1941–1945 гг. была «голосом героической души народа» (А. Толстой). «Взлет» – назвала ее О. Берггольц. Действительно, у литературных военных лет неповторимый художественный облик. Вместе с народом она совершила подвиг. Истории неизвестны факты такого массового непосредственного участия писателей в боевой работе, как в годы войны. Виднейшие художники: А. Толстой, М. Шолохов, Л. Леонов, А. Платонов, А. Твардовский, А. Фадеев, Н. Тихонов, Б. Горбатов, Вс. Иванов, И. Эренбург –

[587] Мущенко Е.Г. Поэтика прозы А.Н.Толстого. Пути формирования эпического слова. – Воронеж, 1983. – С.83.

стали корреспондентами центральных газет, многие из них сотрудничали во фронтовой, дивизионной печати. В армии была даже введена воинская должность – «писатель». На фронтах Великой Отечественной сражалась треть членов Союза советских писателей, некоторые прошли путь до Берлина, многие награждены орденами и медалями, 18 удостоены звания Героя Советского Союза. Среди них Муса Джалиль, Петр Вершигора, Дмитрий Медведев, Сергей Борзенко, Малик Габдулин, Владимир Карпов.

Очень многие писатели и журналисты – более 400 человек – отдали жизнь за Родину. Предупреждая товарищей-партизан о засаде, принял на себя вражеский залп Аркадий Гайдар. Погиб под фашистским танком Джек Алтаузен, отказавшийся вылететь из харьковского окружения; прикрывая отход группы бойцов, пал Юрий Крымов. Журналист Борис Лапин остался на верную гибель во вражеском окружении, чтобы его тяжело раненному другу и соавтору Зиновию Хацревину не пришлось встретить смерть одному. Выполняя задание редакции, погиб в авиакатастрофе Евгений Петров (один из авторов популярного романа «Двенадцать стульев»). Скорбный список пополнили и имена писателей других народов СССР. В войну СП стал штабом, аккумулировавшим творческий опыт писателей-воинов *всех* народов страны[588].

Литературу периода Великой Отечественной войны отличало прежде всего идейно-тематическое единство. Тема Родины традиционно была главной, но открывалась заново – не только как тема «страны Октября», но и Руси с ее вековыми пространствами, самобытностью культуры и национального характера, – решалась в ключе раздумий о неразрывной исторической связи времен. Одностороннее представление об отечественном прошлом, формируемое в 1920–1930-е гг., сменяло историческое знание. Выступая на творческом совещании Союза СП в 1943 г., Иосиф Уткин отметил: «Броню человеческой души должно ковать наше искусство. Но с душой-то как раз у нас было не все благополучно. Даже такие необходимые для воина-патриота понятия, как Родина, верность, любовь, нация, оказались у нас зашифрованными в словарь абстракций, а кое-кем и вовсе отрицались». Теперь необходимость патриотического воспитания словом писателя стала очевидной и насущной.

На первый план в прозе периода Великой Отечественной войны выдвинулись, как наиболее мобильные, малые жанры: лирическое стихотворение, публицистическая статья, очерк, рассказ, небольшой по объему сценарий. В первые месяцы войны в некоторых произведениях давалось облегченное изображение борьбы с врагом. Свершение подвига, казалось, не требовало от человека огромного напряжения духовных и физических сил. На смену такого видения войны неуклонно приходило осознание ее длительности и трагизма. Героическая тема и героический характер – центральные в литературе периода Великой Отечественной войны

[588] См., например: Строки огненных лет. Из переписки Бюро национальных комиссий СП СССР / Публикация Л.П. Егоровой // Вопросы литературы. – 1985. – № 6. – С. 180–201.

(и не только в прозе, но также в поэзии и драматургии). Их истоки восходят к древнерусской литературе и литературе последующих столетий, воссоздавшим массовый, всенародный героизм в эпоху великих потрясений. Важной задачей литератора стало изображение подвига, в котором героическая личность раскрывается с наибольшей полнотой и выразительностью. Подвиг – это напряженная фронтовая жизнь бойца, прошедшего суровую «науку ненависти», явившего величие «русского характера» во имя любви к Родине и народу, это яркая вспышка лучших побуждений «морской души» и самоотверженное неуклонное исполнение долга «тружениками войны», их «дни и ночи»[589].

Говоря о прозе периода Великой Отечественной войны, прежде всего надо сказать о деятельности **писателей-публицистов.** В годы войны и признанные мастера художественного слова, и начинающие журналисты, выступая на страницах центральных и фронтовых газет, фактически ежедневно держали перед своим народом и мировым сообществом экзамен на эффективность художественного слова, который требовал от писателя верной (сознательной или интуитивной) риторической стратегии, большого языкового мастерства и мощного этического заряда. Ни до этого времени, ни в послевоенный период русская публицистика, в первую очередь ощущавшая давление тоталитарного режима (вспомним «Если враг не сдается – его уничтожают», «О социалистическом гуманизме» и др. М. Горького – статьи, ставшие моральным оправданием террора), не поднималась на такие этические и эстетические высоты. Обращение к публицистике военных лет весьма актуально и на фоне нигилистических попыток перечеркнуть героическую историю страны.

Газетная публицистика военного периода имела своей коммуникативной сверхзадачей максимально целенаправленное мобилизующее воздействие на сознание реципиента, вплоть до прямого внушения. Даже спустя шесть десятилетий современный читатель явственно ощущает значительный суггестивный эффект. Это во многом обусловлено идеологически «заряженным» текстом, что особенно ярко проявилось уже в газетных заголовках. Они заклинают, манифестируют поиски выхода, формируют на ментальном уровне коллективную мысль о желаемом будущем, которое должно претвориться в реальную действительность: «Фашизм *будет уничтожен* под ударами Красной Армии»; «Враг *будет испепелен.* Враг *будет разгромлен*. Враги *будут побеждены*».

Разнообразны в структурном отношении ***лозунги*** – призывы и обращения, в лаконичной форме выражающие руководящую идею, задачу, требование: *За Родину! Кровь за кровь и смерть за смерть! Все, как один, на защиту Отечества!* Заголовки побуждают, призывают к необходимому совместному действию, нацеливают на стабилизацию психологического

[589] В этой фразе закавычены названия произведений военных лет М. Шолохова, А. Толстого, Л. Соболева, В. Кожевникова, К. Симонова.

состояния, предотвращение паники и мобилизацию воли, сил к сопротивлению, к победе:

Будем неукротимы в борьбе с лютым врагом.

До последней капли крови *будем защищать* нашу Родину.

Как уже отмечено, «принцип обобщенности, коллективного начала в общем деле (борьбе) соответствует русской идее соборности и, следовательно, опирается на традиционную ментальность»[590]. В обобщенно-обезличенном хоре выделяются личностно окрашенные заголовки: «*Я* с гордостью иду на фронт». «*Мой* танк не дает пощады врагам». Но и в таких очерках специфическим приемом речевого воздействия является создание образа глобального субъекта, порождающего ощущение социальной монолитности, путем использования определительных местоимений *весь, каждый,* конструкций типа *нет человека.., который бы не...* и т.п.: ...На защиту родной земли поднимается *весь советский народ;* За винтовку берется *каждый,* кто может держать ее в руках; *Нет человека* в нашей стране... Единство личности и общества проявлялось в восприятии *другого* как предельно близкого человека:

«Товарищ!

Где ты дерешься сейчас?

Я искал тебя в боях под Вапняркой, под Уманью, под Кривым Рогом. Я знал, что найти тебя можно только в жарком бою».

Так открывается одно из лучших произведений художественной публицистики – «Письма к товарищу» Бориса Горбатова. Иллюзию непосредственного общения создают не только постоянно повторяющиеся обращения *товарищ*, но и *ты помнишь; ты знаешь; забыл ли ты?; я хочу тебе рассказать; давай помечтаем; для нас с тобой; ну, доставай походную фляжку* (речь о новогоднем тосте); *где ты дерешься сейчас?* Насыщенный риторическими вопросами монолог обретает силу поэтической суггестии:

«Уже не одна хата под очеретом зашаталась под бомбами и рухнула. Может, моя? Может, твоя?

Пустим ли мы врага дальше? Чтоб топтал он нашу землю, по которой мы бродили с тобой в юности, товарищ, мечтая о славе? Чтоб немецкий снаряд разрушил шахту, где мы с тобой впервые узнали сладость труда и счастье дружбы? Чтобы немецкий танк раздавил тополь, под которым ты целовал свою первую девушку? Чтобы пьяный гитлеровский офицер живьем зарыл за околицей твою старую мать за то, что сын ее красный воин?

Товарищ!

Если ты любишь Родину,– бей, без пощады бей, без жалости бей, без страха бей врага!»

Выявляя доминирующие концепты публицистики военных лет, надо подчеркнуть идеологический статус таких понятий, как *родина, отечество, народ*. Вершиной военной публицистики А. Толстого стала статья «Родина», которую определяют как «патриотическую лирику в прозе», как «песню об Отчизне, как бы пришедшую из глубины веков» (И. Кузьмичев). Перед читателем проходит величественная история России, история «оттич и

[590] Купина Н.А. Тоталитарный язык: словарь и речевые реакции. – Екатеринбург; Пермь, 1995. – С. 84.

дедич», на протяжении веков отстаивающих независимость родной земли. Народ для А. Толстого – воин и творец материальной культуры, величайших духовных ценностей.

«Родина – это движение народа по своей земле из глубин веков к желанному будущему, в которое он верит и создает своими руками для себя и своих поколений. Это – вечно отмирающий и вечно рождающийся поток людей, несущих свой язык, свою духовную и материальную культуру и непоколебимую веру в законность и неразрушимость своего места на земле».

Отметим также наличие идеологической доминанты у топонимов *(Москва, Ленинград, Севастополь, Волга* и т.п.). В роли лингвориторических конструктов публицистического дискурса военного периода выступает целый ряд имен собственных, выполняющих идеологические функции. Так, Л. Леонов в статье «Долг и честь наши», говоря о всенародном, сдержанном и строгом праздновании 25-й годовщины Октября, вспоминает капитана Гастелло и Зою Космодемьянскую: «... И они, мне казалось, незримо, локоть к локтю стояли вместе с нами…». Важную лингвориторическую функцию выполняют имена собственные героев исторических сражений во спасение и славу России – Александр Невский, Дмитрий Донской, Александр Суворов, Михаил Кутузов, Петр Багратион, Павел Нахимов. Воздействие идеологемы имени собственного распространялось на творения признанного деятеля культуры, а реальные исторические события воспринимались, например, сквозь призму литературной ситуации.

«В осажденном Ленинграде по радио читали «Севастопольские рассказы» Л. Толстого: «Толстовский четвертый бастион – это сегодняшний Ленинград» (Вс. Вишневский).

Леонов также апеллирует и к имени Данте, и к его «Божественной комедии», говоря о кругах Майданека и Бабьего яра, автор сближает себя с Вергилием. (Аналогичный пример находим в дневниках М. Пришвина: «Ты, Данте, ... не замечал, что ад давно уже вышел из подземных своих недр и распространился на поверхности всей земли».) Таким образом, перечень имен собственных, в том числе и литературных героев, создает глобальный интертекст.

В художественной публицистике с максимальной выразительностью воплощены альтернативные ментальные пространства, образующие дихотомию вселенского масштаба – *добро* и *зло.* Так, например, в публицистике А. Толстого доминирует концепт *нравственность* – несущая конструкция ментального пространства, с которой тесно взаимосвязаны концепты *правда, добро,* с одной стороны, и *ненависть к* фашистским захватчикам как персонифицированному *злу,* с другой. Характеристика «наших» в публицистике А. Толстого, И. Эренбурга, Л. Леонова, Вс. Вишневского и др. авторов концентрируется вокруг таких концептов, как *патриотизм, мужество, самоотверженность, ненависть (к врагу), любовь к свободе, созидательность, творчество, ум, смекалка, гуманность, стремление к миру, самоотверженный труд* и т.д. Это основа советского ментального пространства военного периода. В характеристике врагов

доминируют такие концепты, как *истеричность, психопатичностъ, жажда убийства, жестокость, садизм, автоматизм, бесчеловечность, безнравственность, отупение, враждебность к свободе, преступность, скудоумие, тупость, враждебность культуре* и т.п. В сопоставительном плане выделяются следующие типичные оппозиции: *нравственные–безнравственные; мужественные, самоотверженные–трусливые; свободолюбивые–враги свободы; действующие творчески–роботоподобные (бездушные автоматы); гуманные – жестокие, бесчеловечные.*

Характерны эпитеты и метафоры, оценивающие войну, ее цели и сражающиеся армии. С одной стороны, стальная *мощь, битва в защиту правды, народная война, великая победа, отважные дела, стальная стена, гуманная миссия, уничтожение смертоносных микробов*. С другой, определения-антитезы – *вооруженное насилие, тотальная война, кровавое пиршество; горячечные, садистские, кровавые цели; разорение нашей родины*.

Фашисты – *двуногие чудовища; зверюги; псы, спущенные с цепей; волки из волков, эсэсовцы – змеи из змей;* враги – *шайка гангстеров; детоубийцы, растлители, мародеры* (И. Эренбург); *окаянные зверюги с голосами, хриплыми, как карканье воронов* (А. Толстой).

Основными *источниками метафоризации* при характеристике врагов выступают: животный мир *(жадная слюнявая морда немецкой гиены; волчья морда в свежей крови; коричневая вошь* у И. Эренбурга. Наименования врага, часто тропеизированные («Фашистская гиена роет себе могилу»), обозначают потенциального деятеля, которому (обычно в заголовке) предписывается фатальное несовершение действия:

Не бывать фашистской банде на берегах советской Балтики!
Не топтать озверелым фашистам золотые колхозные поля!
Зачинщикам войны не уйти от расплаты!

Для публицистики периода Великой Отечественной войны характерны устойчивые словосочетания типа клише: *полное уничтожение; священная война; героическая оборона города; грозная година нашей истории; отстаивать до последней капли крови; перед лицом нависшей опасности* и т.д. Сами по себе эти клише могут оставить человека равнодушным, но в определенном социокультурном контексте они обретали силу, были психологически оправданны, обладали особой суггестивностью[591]. Вербализованная передача психоэнергетических импульсов в военной публицистике обеспечила необычайную воздейственность ее текстов. К публицистическому дискурсу экстремального военного периода как к никакому другому относится следующее неориторическое наблюдение: если для автора текст – прежде всего нацеленный в будущее этический смысл, а потом уже произведение, то для читателя – наоборот, сначала произведение, а затем уже – этический ход автора, на который можно ответить *своим ходом*

[591] Подробно о лингвориторическом своеобразии русской публицистики 1941–1945 гг. см: Ворожбитова А.А. Лингвориторическая парадигма: теоретические и прикладные аспекты. Монография. – Сочи, 2000.

(И.В. Пешков). Приведем отклики читателей, свидетельствующие о максимальном эффекте статей И. Эренбурга: «...Я читаю, что пишете. А с немцами я разговариваю пулями. Я уничтожил 140 фрицев. Из них 70 отношу на Ваш личный счет. Обязуюсь продолжать, пока жив»; «Пишешь ты крепко, хорошо, всю душу переворачиваешь. Ты умеешь сказать то, что мы думаем и что клокочет в нашей груди. Каждое слово у тебя – острое, как штык, меткое, как пуля снайпера. Ты – с нами, в наших рядах, впереди, как лучший боец, увлекающий в атаку других. Вот мы прочитали статью «Твое гнездо», в которой ты рассказываешь о наглых планах подлых убийц, о «мечтах» фрицев. Нет! Не бывать этому!...»; «…Я сейчас в госпитале после тяжелого ранения, но как только встану, буду беспощадно уничтожать гадов» и др.

О колоссальном воздействии статей Эренбурга, Толстого, Леонова, Вишневского говорили нам многие ветераны и через полвека после победы. В личной беседе в Софии, на Международном симпозиуме, посвященном 50-летию победы над фашизмом, ветеран из Киева А.К. Зарубин поделился с нами такими воспоминаниями:

«Был приказ: газеты со статьями Эренбурга на курево не использовать. Их специально распространяли перед боями наряду с боеприпасами. И вот перед наступлением на Пруссию нам раздали газеты с его очередной статьей. А там такие факты! И так написано! Прочитали мы и как двинули на эту Пруссию! Потом оглянулись – а за нами ничего: ни городов, ни деревень...»[592].

Опыт публицистов оказывал плодотворное воздействие и на собственно художественную прозу; грань между фронтовым очерком и художественным или рассказом была достаточно условной: они опирались на факты жизни.

Рассказы и повести. Если в центре фронтового очерка – факт, событие, то в центре рассказа – характер. Героическая тема требовала мастерства проникновения во внутренние побуждения, в психологические и нравственные особенности человека, поскольку в глубинах характера находятся истоки подвига. Мастерство проникновения в природу героического встречаем мы в лучших рассказах периода Великой Отечественной войны, к каким, бесспорно, относится цикл «Рассказы Ивана Сударева» (1942–1944) А. Толстого, основанный на достоверном материале. Летом 1942 г. писатель встречался со слушателями одной из военных школ, расположенной под Москвой близ Барвихи, в Калуге он беседовал с бойцами и командирами 1-го Гвардейского Конного корпуса генерал-лейтенанта П. А. Белова, танкистами, летчиками, разведчиками. Писатель использовал в рассказах их воспоминания, дневниковые записи И.Ф. Титкова, впоследствии Героя Советского Союза. Им сохранены названия географических мест, подлинные фамилии участников событий: Юденков, Сударев, Козубский (фамилия прототипа – Казубский).

«Рассказы Ивана Сударева», которым автор придал сказовую форму повествования, состоят из вступления и пяти рассказов. Известно, что

[592] Писатели в Отечественной войне 1941–1945 гг. Письма читателей. – М., 1946. – С. 63–84.

первоочередной задачей для А. Толстого являлось установление как для всего произведения, так и для каждой картины композиционного центра. В «Рассказах…» есть своеобразный композиционный центр – рассуждения об Отчизне, ее истории и культуре, красоте героического национального характера, которые варьируются в каждом из образующих цикл рассказов. Это способствовало более глубокому и многостороннему раскрытию героического характера. Так, немаловажную роль в судьбе Петра Филипповича Горшкова («Странная история») играет обращение к историческому прошлому, в частности к личности протопопа Аввакума, призывавшего русский народ «жить по правде и стоять за правду, даже и до смерти». Героическая направленность характера Козубского («Как это началось») ярче всего проявляется в его речи – речи патриота, сознающего ответственность перед предшественниками, современниками и потомками, гордящегося людьми и культурой Отчизны: «Мы держим экзамен, великое историческое испытание, – говорит он. – Пропадет ли Россия под немцем или пропасть немцу? На древних погостах деды наши поднялись из гробов – слушать, что мы ответим. Нам решать! Святыни русские, взорванные немцами, размахивают колокольными языками... Набат!»

Завершает цикл рассказ «Русский характер» (1944). Интересно, что случай, положенный в основу сюжета, поразил воображение не только А. Толстого, но и К. Тренева, создавшего рассказ «В семье», что подтверждает жизненную достоверность изображаемого. По масштабности характеров, искусству обобщения, общечеловеческой значимости небольшой рассказ «Русский характер» близок произведениям эпоса. Кажется, все лучшие черты русского человека воплощены в героях А. Толстого. Таков сам Егор Дремов: «Бывает, заглядишься, когда он вылезает из башни танка, – бог войны!», – свидетельствует Иван Сударев. В то же время в рассказе как будто нет обычного описания красоты: ведь красиво и «чумазое лицо» Дремова, и его улыбка, потому что она – «от душевной приязни». Под стать Егору и его невеста Катя Малышева. Взволнованный Иван Сударев говорит: «Даю честное слово, есть где-нибудь еще красавицы, *не одна же она такая*, но лично я – не видал». То, что повествователь отказывается описать внешнюю красоту героини, напоминает народное «ни в сказке сказать, ни пером описать».

Для раскрытия характера важна предыстория героя. Егор вырос в крестьянской семье в приволжском селе Саратовской области. С детства его окружала та атмосфера нравственной чистоты, взаимного уважения и сдержанной любви, что присуща большинству русских крестьянских семей. Егор любил и уважал своих родителей. Одним словом, «был строгого поведения». Отец передал ему в наследство великую любовь к Родине и гордость русского человека. О мужественном поведении лейтенанта Дремова на фронте свидетельствует упоминание рассказчика Сударева: «Егор носит золотую звездочку, и половина груди в орденах», рассказ водителя танка Чувилева, восхищенного отвагой своего командира, сердечное, любовное

отношение к лейтенанту бойцов. Рискуя жизнью, Чувилев вытаскивает командира из горящего танка. Героизм его в том, что герой стойко переносит постигшее его несчастье (его, обгоревшего, не узнали родные, а он не смог им открыться). В рассказе очевидно мастерство внутреннего жеста, передающего психологическое состояние героя. Когда после трехлетней разлуки услышал голос матери, «у него так заколотилось сердце – привалился плечом к притолоке». «Спать ему отвели на печке, где он помнил каждый кирпич, каждую щель.., лейтенант лежал ничком, лицо в ладони». Чуткостью и заботой окружают Дремова боевые товарищи после возвращения из отпуска. Фигуры толстовских персонажей настолько пластичны, что мы их «видим». Видим, как после операции Дремов часто ощупывает свое изуродованное лицо, будто привыкает к нему.

Душевная красота героя предстает в его взаимоотношениях с родителями. Егор трогательно и нежно любит мать, что видно по восприятию неузнанного ею человека. «Все в том же темном платке, тихая, неторопливая, добрая. Постарела, торчали худые плечи... Ох, знать бы, – каждый бы день надо было писать о себе хоть два словечка...» – так видеть и чувствовать может только любящий сын. Любовью к отцу пронизаны и следующие строки: «Пришел отец... тоже сдавший за эти годы, – бороденку у него как мукой осыпало... поздоровался за руку, – ах, знакомая была, широкая, справедливая родительская рука!»

Истоки героизма лежат в том непередаваемо русском складе характера героев, что раскрывается в безграничной любви к Родине, земле, людям, в том щедром, красивом чувстве гостеприимства и радушия, с которым старики Дремовы встречают незнакомого фронтовика (вспомним трогательные заботы Егора Егоровича и Марии Поликарповны о «лейтенанте Громове», чьим именем назвался их изуродованный до неузнаваемости сын). Особенность решения проблемы героического в «Русском характере» в том, что нравственная идея, заложенная в образе Егора Дремова, повторяется и усиливается образами Чувилева, родителей Дремова, его невесты Кати. Происходит своеобразная градация, нарастание драматизма. «Егор, я с вами собиралась жить навек. Я вас любить буду верно, очень буду любить...», – говорит Катя Малышева.

Если в начальной период войны поступок являлся основным средством раскрытия характера и находился в центре произведения, то с течением времени он становился лишь одним из звеньев сюжета. С воссоздания непосредственно подвига акцент сместился к обстоятельному, детальному изображению быта войны. На место открытой поэтизации подвига приходило осознание повседневности героизма, что не исключало поэтизации, а делало ее более замаскированной, глубинной (в произведениях А. Платонова, К. Симонова, В. Кожевникова). Подвиг стал восприниматься как тяжелый ежедневный труд. Характерно первоначальное название одного из лучших рассказов А. Платонова – «Труженик войны» (потом он получил название «В сторону заката солнца»). Почти так же назывался сборник

рассказов В. Кожевникова – «Труженики войны». Этот принцип отображения героического оказался плодотворным и получил развитие в послевоенной литературе. В лучших произведениях периода Великой Отечественной войны изображение подвига как кульминации человеческой судьбы органически сочетается с изображением героизма длительного, каждодневного.

Для прозы этих лет характерна острая конфликтность; идейный стержень ее – столкновение двух миров. Это обусловило и предельный драматизм, динамику повествования. Характерен в этом отношении сборник рассказов Л. Соболева « Морская душа». Автор не дает предыстории героя, редки портретные зарисовки – нет ни малейшего отступления от действия, есть единый драматический центр. Повествование о взлете человеческого духа в подвиге занимает, как правило, одну-две страницы. Литературу военных лет отличает документализм повествования, опора на подлинные события. У многих персонажей есть прототипы («Рассказы Ивана Сударева» А. Толстого, «Морская душа» Л. Соболева), иногда фамилии их даже не изменяются («Молодая гвардия» А. Фадеева, «Волоколамское шоссе» А. Бека, «Одухотворенные люди» А. Платонова), точно указывается место действия. Но лучшие произведения военных лет обретают и философски емкое наполнение. Так, рассказ А. Платонова «Одухотворенные люди» сначала назывался «Одушевленные люди». С изменением названия усилилось его философское звучание. Персонаж рассказа политрук Фильченко, глядя на спящих бойцов в ночь перед боем, понимает, как «велика и интересна жизнь, и умирать нельзя». Он представлял себе Родину как «поле, где растут люди, похожие на разноцветные цветы, и нет среди них ни одного, в точности похожего на другой; поэтому он не мог ни понять смерти, ни примириться с ней. Смерть всегда уничтожает то, что лишь однажды существует, чего не было никогда и не повторится во веки веков. И скорбь о погибшем человеке не может быть утешена. Ради того он и стоял здесь – ради того, чтобы остановить смерть, чтобы люди не испытывали неутешимого горя». Поединок русского человека с фашистом предстает как борьба самой высокой «одухотворенности» с «неодушевленностью» («Неодушевленный враг»). Условный план многих произведений А. Платонова не снимает остроты конфликта, а переводит его в более широкое философское русло.

Для литературы военных лет характерна тенденция эпического изображения происходящего, особенно усилившаяся к концу войны, ибо общенародная война, как свидетельствовал еще В. Белинский, пробуждая внутренние силы народа, она составляет целую эпоху в его истории и имеет влияние на всю его последующую жизнь. Эпическая тенденция проявилась в создании сборников очерков, их циклизации, в обращении к большим формам – повестям и романам. В годы Великой Отечественной войны написано около 150 повестей и романов: «Взятие Великошумска» Л. Леонова, главы из романа М. Шолохова «Они сражались за Родину», «Народ бессмертен» В. Гроссмана, «Радуга» В. Василевской, «Непокоренные» Б. Горбатова, «Дни и ночи» К. Симонова, «Волоколамское шоссе» А. Бека.

Особенности поэтики многих из них – в обилии лирико-публицистических отступлений, в которых авторы скорбят о трагедии народа и гордятся «непокоренными»: «Велик народ, чьи сыновья умирают свято, просто и сурово на необозримых полях сражения. О них знают небо и звезды, их последние вздохи слышала земля, их подвиги видела несжатая рожь, придорожные рощи. Они спят крепко, спят вечным сном, как спят их отцы и деды, всю жизнь трудящиеся плотники, землекопы, шахтеры, ткачи, крестьяне великой земли» (В. Гроссман «Народ бессмертен»).

В героической повести военных лет ощутима связь с батальной классикой XIX века и особенно с гоголевским «Тарасом Бульбой» и «Севастопольскими рассказами» Л. Толстого. Для военной прозы Гроссмана, Василевской, Горбатова, Фадеева характерны библейские мотивы жертвенной смерти (это уже не возбранялось верховной властью, ищущей в эти годы контактов с церковью).

Повести В. Гроссмана, В. Василевской, Б. Горбатова созданы в начальный период войны и несут отпечаток непосредственного отклика на события. Это, прежде всего, обращение к патриотическим чувствам читателей. Символично само название повести Василевской «Радуга». Образ радуги проходит через все произведение. Впервые мы видим ее в зимний морозный день, когда оккупанты схватили партизанскую мать Олену Костюк. Народ воспринимает радугу как знак надежды, фашисты – как предзнаменование расплаты за содеянное. В конце повести появление радуги совпадает с освобождением родной земли от захватчиков.

В подчеркнутой реалистической манере написаны повести Александра Бека «Волоколамское шоссе» и Константина Симонова «Дни и ночи». Авторов больше привлекает воссоздание сурового быта войны, ее «окопной правды». Персонажи повестей Бека и Симонова сдержанны в проявлениях чувств, скупы на слова, когда речь идет о любви к Родине. Особенность повестей в том, что они воссоздавали подлинные события – битвы под Москвой и Сталинградом. Реальных участников Великой Отечественной войны (генерала Панфилова, лейтенанта Момыш-Улы) изображал А. Бек; фронтовая действительность показана в восприятии персонажей, их глазами. Автор ведет повествование от лица героя, называя себя лишь прилежным летописцем. Главная обязанность командира, учит генерал Панфилов, «думать, думать и думать». По его убеждениям, учатся воевать и солдаты, и командиры: «Мои войска – это моя академия. Это относится и к вам, Момыш-Улы, ваш батальон – ваша академия». Аналитичность повести Бека отвечала задачам раскрытия новых, в сравнении с опытом Гражданской войны, принципов военного руководства.

В 1943 г. в условиях партизанского подполья была написана повесть Константина Воробьева «Это мы, Господи». Ее главный герой – пленный лейтенант Сергей – и его товарищи по гитлеровским лагерям прошли все муки ада. По понятным причинам (при сталинизме не было пленных, а лишь предатели) повесть была опубликована десятилетия спустя. Как справедливо

было замечено, «появись повесть в свой срок, с ней пришлось бы считаться всей последующей литературе о войне. Правдивое яркое слово К. Воробьева могло прозвучать камертоном для писателей батальной темы… и несколько снизить активность тех авторов, кто смешивал прозу с наградной реляцией или беллетризованным отчетом о боевых операциях»[593].

Черты романтического стиля

В годы Великой Отечественной войны была популярна и романтическая новелла, что позволяет выявить некоторые особенности романтического стиля в советской литературе.

В отличие от романтизма как особого художественного направления XIX в., в романтических произведениях советской прозы сюжет чаще строился на реальной, а не на фантастической основе. Писатели искали источники вдохновения не в библейских сказаниях и преданиях старины, а в живой реальной действительности, которая порой затмевала любой вымысел. Это подтверждала творческая история новеллы Л. Соболева «Батальон четверых». Многие подвиги реальных людей писатель оставил за рамками рассказа, дабы не быть обвиненным в выдумке. Но ведущим принципом романтического сюжета стала исключительность действия, совершаемого героями нередко на грани человеческих возможностей.

В годы войны, когда сама действительность многократно усилила героическое и необычное в жизни советских людей, различие между типами сюжетов (назовем их героико-романтическим и лирико-романтическим) стало особенно заметным и нередко вызывало неоправданные противопоставления одного другому. В своих полярных проявлениях они давали, казалось, абсолютно несравнимые произведения: новеллы Л. Соболева о воинских подвигах и рассказ Паустовского «Снег» о необыкновенно возвышенной любви. В первом – динамика событий, напряженность действия, во втором – внешняя сюжетно-событийная основа скудна, и внимание читателя перемещено в сферу душевных переживаний героев. В таком случае новеллы, в которых не происходило ничего героического и необычного в силу особенностей своего сюжета, как будто теряли право называться романтическими. А в ряду реалистических они были заслонены богатством социально-психологических характеристик.

Но все это происходило лишь потому, что в советском литературоведении в тот период утвердилось определение сюжета как системы событий (тогда надо было трактовать как бессюжетные «Снег» К. Паустовского, «Яблоню» Н. Тихонова). И только появившееся позднее определение В.В. Кожинова, трактовавшего сюжет как последовательность внешних и внутренних движений и людей, и вещей, создающую поэтическую реальность[594], позволило утверждать, что в произведениях романтических эти

[593] Камянов В. Преодоление // Новый мир. – 1987. – № 5. – С. 253.

[594] Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. – М., 1964. – С. 421, 426.

движения особенно многозначительны и поэтому обладают необычайной выразительностью и силой эмоционального воздействия. И этот вывод распространяется на сюжеты и первого, и второго типа.

Проследим своеобразие каждого способа сюжетостроения на обширном (чтобы яснее проступила закономерность) материале романтических новелл военных лет.

Характерной особенностью сюжетов в первом случае является то, что объект восприятия находится вне героя. Писатели объективно фиксируют все моменты действия, делая это весьма подчеркнуто, не оставляя места раздумьям, переживаниям и как бы показывая, что действие напряжено настолько, что человек отрешается от самого себя: «К вечеру она очнулась. У входа, в глубоких сумерках копошились тени и слышался чужой говор. Она начала стрелять...» («Разведчик Татьян» Л. Соболева). Воспроизведение действия нередко принимает характер перечисления: «Били с западного берега, били из лощины, били с флангов, кругом стоял грохот, рев» («Иван Никулин – русский матрос» Л. Соловьева). В названных новеллах выделены герои прямых действий, а не с характерами, раскрываемыми психологическим анализом. Так, в рассказе «Приказ есть приказ» В. Кожевников намеренно сосредоточивает внимание только на упорном продвижении героя к поставленной цели, а не на его переживаниях. В других случаях перечисление объективных признаков достаточно прозрачно намекает на душевную бурю. Талантливый скрипач после ампутации рук «просил выключить радио, когда начиналась музыка. Потом он стал слушать ее спокойно, только закрывая глаза» («Парикмахер Леонард» Л. Соболева).

В сюжетах второго типа дано не объективное воспроизведение событий, а их субъективное преломление в сознании героя. В рассказе Н. Тихонова «Яблоня» все, что не задевает сознание героя, опущено или дано в той «нерасчлененной» форме, в какой воспринимает окружающее художник: «Его сознание смутно регистрировало разговоры соседей, восклицания ужаса и удивления, плач детей». Кульминационным моментом здесь стало не событие, а перелом настроения героя.

Возникает необходимость отграничить лирико-романтический сюжет от лирического вообще, создание которого возможно как на романтической, так и на реалистической основе. Когда лирическая проза возникает на основе реализма, то она обращается к индивидуальной психологии и окружающий мир предстает как поток жизни, поданный через индивидуальное восприятие. Романтик же преимущественно останавливается на своем специфическом объекте – романтике жизни, кульминационных моментах потока жизни. Минимум связей в развитии романтического сюжета – это следствие определенной односторонности романтического характера. В этом смысле и в произведениях первого типа объективность воспроизведения событий во многом оборачивается субъективностью: из многообразия жизненных фактов писатель выбирает тот, нередко единственный, который позволит ему ярко выразить идеал подвига. Поэтому воспроизведенный в объективной манере

подвиг Никулина показан односторонне, вне прочих жизненных связей и отношений. В самом деле: человек вернулся в жизнь буквально из небытия, он словно рожден заново. Какая сложная гамма чувств охватывает его, но многогранные человеческие чувства оказались вытесненными одним – священной ненавистью к врагу. Можно также сказать, что «Аленушка» Соловьева – это рассказ о верности в любви, «Два-у-два» Соболева – о верности боевой дружбе (аналогичные определения иногда даются и реалистическим произведениям, но в этом случае определяются лишь главная или просто одна из тем).

В рассказе Паустовского «Снег» о жизни героини Татьяны Петровны сказано немного: она бросила театр, у нее было неудачное замужество. Мы узнаем, что в эвакуации она долго не могла привыкнуть к глухим вечерам, потрескиванию керосиновой лампы, но время примирило ее со старым домом; лаконично упоминание о концертах Татьяны Петровны для раненых. Зато весь рассказ посвящен той черте характера героини, о которой в наброске к рассказу говорится: «Нет предела доброте ее сердца». В истории с Потаповым, мечтавшим об уюте родного дома и нашедшим его благодаря стараниям Татьяны Петровны, звучит столь характерная для творчества Паустовского тема человеческого участия, теплоты, сострадания чужому горю, сострадания такого же прекрасного, как первый снег, заваливший городок блистающими сугробами. И прекрасна любовь, рождающаяся от этой доброты и человечности! Герои рассказа словно отгорожены от реальных и грозных опасностей фронта и тяжелых невзгод тыла, о чем возмущенно писала когда-то критика. Но это нельзя ставить в вину писателю-романтику, ибо преднамеренно обнажая мысль о том, что война не убила в людях добрые побуждения и не очерствила их души, он утверждает идеал прекрасных человеческих отношений. Нетрудно заметить, что, останавливаясь лишь на немногих жизненных связях и отношениях, художники подчеркивают их значительность, в силу чего произведения приобретают возвышенный и романтический характер.

Если у Л. Соловьева, Л. Соболева значительность душевных переживаний чаще всего находила проявление в геройских поступках, подвигах, то в сюжетах лирико-романтических острота кульминационного момента смягчалась, но достигала большого напряжения благодаря лирическим раздумьям и переживаниям героев («Яблоня» Тихонова, «Снег» Паустовского). Но душевные движения героев все равно оказывались исключительными по своей незаурядности и силе. Они не уравновешиваются и не сопровождаются заурядными, обыденными движениями, как при реалистическом сюжете, который раскрывает характеры в их жизненной полноте и определенности и ставит рядом великое и обыденное, трагическое и смешное. Эти движения исполнены великого смысла и значения, их характеризуют чистота и возвышенность помыслов, очищенных от влияния обыденного. Значительность душевных движений героев прекрасно раскрывается и в других романтических рассказах. О неповторимых

мгновениях в духовной жизни человека рассказал Н. Тихонов: «Вот такое мгновение, полное ощущения расцвета жизни, такое редкое в жизни молодого существа, еще только отгадывающего, что же самое главное в предстоящем длинном пути, иногда является в высшем торжестве и в высшей неумолимости. Может быть, это мы и называем подвигом», – пишет он, прежде чем приступить к рассказу о подвиге Жени Стасюк («Мгновение»). И далее: «И она стояла с автоматом, не помня, что говорит и что делает. Она только доверяла тому большому, от чего содрогалось все ее существо». В том же рассказе есть сцена, когда маленькая, робкая школьница «вдруг стала мудрой, неумолимо беспощадной и страшно гордой... Это и было то мгновение, когда предельный восторг захватил ее с головы до ног».

В романтических новеллах военных лет очень тонко схвачено состояние отрешенности человека от самого себя в минуту подвига. Тот момент, когда для него не существует опасности, когда он весь – страстное вдохновение. «И мысли, и чувства, и воля в нем обострились, напряглись до предела». «Осененный какой-то чудесной до сих пор ему неведомой силой всепостижения, он чувствовал, что то, что он делает, это правильно несомненно и не может быть сделано никак иначе», – писал Л. Соловьев о своем герое Иване Никулине. Но писатели-романтики не связывали эту исключительность душевного состояния только с подвигом, находя романтические моменты во всех проявлениях человеческого бытия: во вдохновенном труде мастера, в восприятии неповторимого момента в жизни природы. Осознание особой значительности момента от автора передается героям.

Для героев прямого действия кульминационный момент нередко сводится к мастерскому показу их физических усилий или нервного напряжения. Чаще всего герои действуют на пределе физических сил, и тогда подробности занимают значительное место в повествовании, как, например, в рассказе «Держись, старшина» Л. Соболева: «Сердце его билось бешеным стуком, голова кружилась. Он полз по скоб-трапу вверх к люку медленно, как во сне, когда руки и ноги вязнут и когда никак нельзя дотянуться до того, что тебя спасает». Или: «Он кусал себе пальцы, чтобы боль привела его в чувство. Он сгибался, как тонущий человек, но сонная пустота затягивала в себя, как медленный сильный омут». Волевые побуждения героев могли передаваться с помощью несобственно-прямой речи с особой ритмико-синтаксической организацией. «…В этом мраке, на этом открытом всем ветрам месте, рождается новая жизнь. Надо ее спасти, надо ее отнять у холода, мрака и пушек» (Н. Тихонов).

Герои романтических новелл проявляют максимум личной инициативы и сами создают предельно напряженные ситуации. Примеров, когда герой попадает в сложную обстановку по независимым от него причинам, почти нет. В этом сказалась традиция романтизма, выдвигавшего на первый план волевое, активное начало личности, субъективно-эмоциональная мотивировка поступков и переживаний героев. Это

определяет динамичность повествования и напряженность в развитии сюжета, которое определяется не только внутренней жизненной логикой, но и стремлением писателя продемонстрировать лучше черты героя, помочь ему ярким словом – перед лицом смерти, как писал о своих героях Л. Соболев, слова сами возникали в душе, необыкновенные и яркие, похожие на стихи. Но если герои не часто «отваживаются» на эти возвышенные слова, то авторский рассказ о главном, самом напряженном и драматическом моменте их жизни необычайно экспрессивен: «Было дано ему в эти часы подняться на нечеловеческую высоту подвига, когда нет уже ни жизни, ни смерти, ни рубежей веков, – есть только вечность и бессмертие». «Отныне это были люди-легенда, люди-песня: эти полусожженные орудия принадлежали уже музеям и истории», – писал в новелле о лейтенанте Воганове Б. Горбатов.

Для романтической новеллы характерны ассоциативные планы, способствующие эмоциональному освещению материала, они особенно уместны тогда, когда протокольно беспристрастное изображение событий сменяется величавыми и торжественными отступлениями, авторскими комментариями. В рассказе «Два-у-два» Соболева восхищение автора вызывает «отважная и милая юность» героев: «Девятнадцать лет... Удивительный возраст! Силы твои еще незнакомы самому, и ты уверен, что можешь совершить много...». Поэтому все происходящее с героями рассказа – Усковым и Уткиным – получает субъективно-эмоциональную и вместе с тем обобщенную мотивировку. Объясняя, почему герои так легко пережили «измену» Дуси, Соболев пишет: «Пусть каждый припомнит все те качества, какие он в свои девятнадцать лет обнаруживал в девушке, которая от него отвернулась. Таково юношеское сердце в девятнадцать лет: с высот любви оно погружается в самые глубины презрения». И рассказ о ссоре из-за боевого вылета – живая, трогательная и смешная сценка, и описание подвига во имя воинской дружбы – все это завершается волнующим аккордом: «Девятнадцать лет! Удивительный возраст...». Традиционные романтические ассоциации в сюжете, основанном на реальных достоверных фактах, могут использоваться, так сказать, и от противного. В новелле «Голубой шарф» Соболева герой со столь необычной деталью костюма вызывает у автора множество догадок на тему о витязе и прекрасной даме. То казалось, что амулет этот дан летчику девушкой, полюбившей мужество и отвагу, врезанные в спокойных чертах его лица. То он видел летчика в опустелом доме, когда взял он в руки первую попавшуюся вещь – голубой шарф, воздушно-легкий призрак былого. В действительности оказалось не так. «Мои романтические догадки оказались беднее, чем правда жизни и войны. Все было проще, страшнее и значительнее», – пишет Соболев. Однако воображаемые сцены *не были отброшены* писателем и заняли свое место в сюжете произведения, они тоже сыграли свою роль, настроив читателя определенным образом. В композиции романтической новеллы большое место занимают и пейзажные образы-символы.

В отличие от «обычных» пейзажных зарисовок вообще романтический пейзаж не ослабляет драматического напряжения действия, а, напротив, усиливает его. Такова картина солнечного восхода, часто встречающаяся в повести «Иван Никулин – русский матрос» Л. Соловьева. «Но в сиреневом небе все шире расходился светлый сноп, и вдруг, пробив туман, прямо в глаза Никулину ударил слепящий густой сильный луч». И мы понимаем, что эта радостная встреча героя с солнцем – победа. В другом случае автором подчеркнута субъективность восприятия этого образа: «Грустно и голо было вокруг, но Никулин *сумел увидеть* солнце – оно просвечивало на востоке из-за серых туч мутным расплывчатым пятном». Символичность пейзажных картин может раскрываться исподволь, как, например, в экспозиции рассказа Паустовского «Снег». Мотивы грусти звучат в описании маленького, одиноко стоявшего на горе домика, хозяин которого недавно умер, в описании облетевшего сада, в крике галок, накликавших несчастье. Ставшее лейтмотивом рассказа упоминание о первом снеге символизирует чистоту человеческих чувств и поступков. В другом рассказе Паустовского – «Поздняя весна» – за окнами домов, как бы наперекор неприветливой весне и обыденности службы, расцветают белые гиацинты, напоминая о поэзии и счастье жизни. Развернутый пейзаж-символ составляет и содержание рассказа Н. Тихонова «Яблоня», причем он получает даже реалистическую мотивировку: взрывная волна снесла старый забор, поэтому знакомая герою яблоня увидена неожиданно по-новому. Могучий лунный свет и мороз довершают волшебную картину. Романтическое пересоздание действительности, утверждение красоты и созидания, вопреки разрушению и смерти, рождают яркие, необычайные краски и перед изумленным художником яблоня предстает как великое таинство:

«Посредине этого чудесного сада стояло дерево обвораживающей красоты. Все, что украшало другие деревья, – блеск, сиянье, искры, алмазы, – все это было приумножено на нем и все достигало совершенства, какого не могут сотворить человеческие руки. Дерево горело холодным, изумительным огнем, оно, как белый костер, выбрасывало снежное пламя, и пламя это ни на мгновение не прекращало своей огненной игры».

В другом рассказе Тихонова «Весна» старый хирург откапывает в грудах мусора и щебня прекрасную статую Венеры, и это рождение красоты сопровождается мажорным жизнеутверждающим пейзажем. «Огромный город купался в огненном море прозрачного света, точно какая-то световая энергия рождалась из гигантского скопления зданий, уходивших за горизонт. Город был таким молодым, таким сильным, таким весенним...».

Нередко романтики обращаются к изображению стихии, гармонирующей с приподнято-возвышенным состоянием души героя. Особое лирическое восприятие окрашивает описание ночного моря в «Маяке» Лавренева. Возвышенно-величавое настроение в одном из рассказов Соболева передается патетическими эпитетами: «Торжественно и величаво стояло над бухтой звездное, чистое небо. Вспыхивающее на горизонте кольцо орудийных залпов осеняло мужественный, израненный город огненным

венцом славы». У Соловьева заметна опора на традиционно романтические пейзажные образы, предвещающие трагическую судьбу героини: звезда красного призрачного мерцания «замутилась, потускнела, ушла в туман, а ей на смену, сияя и трепеща, вся в тонкой паутине лучей, выплыла другая – зеленовато-хрустальная, еще более призрачная и далекая».

Так, романтический пейзаж становится откровенно символичным: «Тени были черны мрачной чернотой, напоминающей о грозной туче, нависшей над городом-воином. Камни были красны яркой алостью крови, как будто они впитали в себя благородную кровь его защитников» (Л. Соболев). Это символика битвы, но есть и другая символика, олицетворяющая счастье мирной жизни, когда, «отражая зарю, горят приветливым теплым золотом окна хат, над очеретовыми крышами солидно и домовито восходит из глиняных труб дымок, сиреневым столбом поднимается в чистую вышину и там расходится, прозрачно окрашиваясь алым светом» (Л. Соловьев). Интересно, что порой пейзаж как бы олицетворяет в себе борьбу этих двух начал: первозданной красоты природы и сил разрушения. Именно так воспринимается описание тумана, расходящегося не от солнца, а от бешеной канонады, сотрясавшей и землю, и воду, и воздух. «Он (туман) испуганно колыхался, редел и, окрашиваясь палево-алым светом восхода, таял, образуя сквозной пролом в своей молочно-белой стене» (Л. Соловьев).

Но подчас в романтической новелле пейзаж полностью утрачивает характер объективного описания, распадается на отдельные символические детали:

«Могуче и просторно расстилалась перед Аленушкой синь-широко море, пышно цвели восходы и пламенели закаты, грохотал прибой, разбивая каменистый берег, человеческими голосами кричали белые чайки, словно зачарованные девицы, посланные из волшебного светлого царства с доброй вестью к Аленушке. По ночам звезды, трепетно переливаясь, горели над ним тихим и живым пламенем, и во всем Аленушке чудился добрый знак».

Анализ новелл военных лет показывает, что сложившиеся в предшествующий период принципы романтической типизации и сюжетостроения были успешно реализованы на новом жизненном материале. Массовый героизм советских людей в Отечественную войну, романтика чувств и настроений защитников Родины, отражаясь в литературе, способствовали сближению романтических произведений с жизнью. Глубина содержания, красочность, поэтичность, эмоциональность романтических новелл военных лет обеспечили им долгую жизнь и заслуженное признание читателей.

Лирико-романтическая тональность свойственна и роману А. Фадеева «Молодая гвардия» (1945). В СССР не было более популярной книги, она отвечала чувствам народа, только что пережившего трагедию войны и знавшего цену, заплаченную за победу. Роман был написан по заказу ЦК ВЛКСМ. Фадееву удалось романтическими художественными приемами воссоздать портрет поколения, чья юность пришлась на огненные годы, и в этом ему несказанно помог не только жизненный опыт и чутье художника,

сумевшего понять молодежь, но и живая память о собственной боевой юности. Это обеспечило роману психологическую достоверность. Потрясение, которое испытал писатель, изучивший, насколько ему это было позволено, историю гибели краснодонского подполья, высекло искру подлинного искусства. И хотя Фадеева упрекали за те или иные несоответствия частным историческим фактам, от художественного произведения и не требовалась фактографическая точность. Фадеев положил начало бурному развитию художественно-документального жанра в советской литературе, им были обоснованы и некоторые его принципы. Как художник, он понимал необходимость связать узами любви-дружбы Ульяну Громову и Олега Кошевого, но не мог этого сделать, имея в виду документальность романа. В то же время ему пришлось, выдерживая упреки родственников, пойти на некоторое укрупнение характеров, сокращая число второстепенных персонажей.

К сожалению, уже в декабре 1947 г. появилась редакционная статья «Правды», где говорилось: «Из романа выпало самое главное, что характеризует жизнь, рост, работу комсомола, – это руководящая, воспитательная роль партии, партийной организации». В нападках на автора романа, ставшего бестселлером, справедливо видят резкое изменение дискурса власти после Постановления ЦК «О журналах «Звезда» и «Ленинград». Выступление «Правды» открыло серию «проработочных» статей, и Фадеев начал переделывать роман. В 1951 г. была создана вторая редакция, которую писатель дополнял и позже, неоправданно растягивая произведение. Как свидетельствуют текстологи, «семь глав автор написал заново, двадцать пять основательно переработал, в семь глав внес поправки и дополнения, подвергая редактуре и собственно авторскую речь, и лирические отступления, и описания поступков персонажей. Были сокращены картины хаотического отступления наших войск, неожиданно благополучной оказалась судьба ранее проваленных подпольных явок; убирались человеческие слабости героев. Живая речь нередко заменялась газетными штампами. Голоса, раздавшиеся в защиту именно первого варианта романа (к его защитникам принадлежал К. Симонов), тонули в утверждениях «Все-таки второй» (так называлась статья М. Чарного в «Литературной газете» от 12 января 1957 г.). Думается, что в истории литературы должна остаться именно первая редакция, запечатлевшая борьбу юности, красоты и добра с бесчеловечностью и злом, угрожающим потерей родины и национального достоинства. Романтически-приподнятый стиль повествования, атмосфера влюбленности автора в героев соответствовали нравственным и эстетическим устремлениям народа, пережившего огромную историческую трагедию.

Проза послевоенного периода

Во второй половине 1940-х гг. тема Великой Отечественной войны, единства фронта и тыла, духовного величия героя-воина и героя-труженика осталась лидирующей. Именно тогда были созданы такие известные

произведения, как «Повесть о настоящем человеке» Бориса Полевого, «Звезда» Эммануила Казакевича. Леонид Леонов в романе «Русский лес» воссоздал широкую панораму жизни России, начиная с рубежа столетия и кончая годами Великой Отечественной войны с ее героикой. Но именно этот период обнаружил и глубокий кризис советской литературы, представленной тогда огромным потоком произведений, ныне в большей части и справедливо забытых. Если еще в 1930-е гг. опыт стилевого развития 1920-х воспринимался как конструктивный и развивался, то начиная со второй половины 1940-х гг., по словам Г. Белой, стало явным наступление нейтрального стиля. Этот кризис связан как с особенностями литературной жизни, так и с «мутациями» метода социалистического реализма, ставшего безальтернативным.

Но именно в конце 1940-х гг. в прозе появились произведения, которые свидетельствовали о новых тенденциях или по крайней мере о возвращении к традиционному реализму (в 1920-е гг. он был представлен романом «Сестры» Викентия Вересаева, повестью Сергея Сергеева-Ценского «Жестокость», в литературе русского зарубежья – романом Евгения Чирикова «Зверь из бездны»). Новым словом в послевоенной литературе стали «В окопах Сталинграда» (1947) Виктора Некрасова, «Спутники» (1946) Веры Пановой, «За правое дело» (1943–1949) Василия Гроссмана.

Повесть Некрасова «В окопах Сталинграда» автобиографична, но написана от лица полкового инженера лейтенанта Керженцева, архитектора в довоенной жизни. Его миропонимание составляет нравственно-эстетический центр повести не только в силу ее структурных особенностей, но и благодаря выбору героя – человека тонкого, совестливого, с высокоразвитым чувством ответственности за происходящее. Сложная гамма мыслей и переживаний скрывается под внешней сдержанностью, ироничностью, да и раскрыться повествователь разрешает себе в крайних случаях и не с первых страниц. Только в 3-ей главе в известном лирическом отступлении мы узнаем о доме, семье, матери, друзьях, увлечениях Керженцева, слышим его признание в любви родному Киеву. Произведение вообще отличает строгая хроникальная манера изложения с цифрами, географическими названиями, указаниями на месяц происходящих событий – и пронзительная сила исповедальности. Начало рассказа – о военных неудачах и отступлении – позволяет вспомнить высокую этическую традицию Л.Толстого в «Войне и мире».

Пространственно-временные рамки произведения расширяет и введение ретроспективного плана, лирических отступлений о Киеве, школьных и боевых друзьях. Центральная в повести – тема фронтовой дружбы. Керженцеву дороги те, кто разделил его военную судьбу, – люди разного социального происхождения, родом не только из столиц и больших городов, но и из глубинки (дальневосточные шахты, алтайская деревушка), интеллигенция (Керженцев, Игорь, Фарбер, Харламов), рабочий класс (Карнаухов), крестьянство (Седых). Повествователь их считает героями, но героизм, по Некрасову, лишен позы, эффектности, он проявляется как

нравственная норма, что сближает произведение с русской батальной классикой.

В свое время В. Некрасова упрекали в «пацифизме» и «ремаркизме», в том, что «дальше своего бруствера автор ничего не видит». Но совмещение двух планов повествования (непосредственные сиюминутные впечатления Ю. Керженцева и трезвый аналитический взгляд повествователя несколько лет спустя) придает изображаемому емкость, глубину. Повесть отличается особой силой достоверности, исповедальности; раскрывает «окопную правду». Она создавалась вскоре после войны и, как заметил сам автор: «Такие книги пишутся по свежим следам и на одном дыхании». Писатели фронтового поколения свидетельствовали, что Некрасов опередил свое время (Василь Быков), что все они вышли из некрасовских окопов, и в повести живет то необъяснимое, обжигающее, что можно назвать «чувством опаленности фронтом» (Юлия Друнина), что это – «честная книга – *против войны*» (Виктор Астафьев).

Впоследствии резкие высказывания писателя в адрес хрущевского и брежневского режимов, защита диссидентов и последующая эмиграция (1976) надолго выключили В. Некрасова из истории советской литературы, и лишь после перестройки его повесть была возвращена читателю. Теперь в современной критике встречаются упреки, но уже другого рода, дескать, автору удалось примирить каноны официоза и обыденную фронтовую жизнь, страна некрасовского героя – вовсе не Россия, а советская страна[595]. Однако «советское» герои Некрасова воспринимают не только как свое детство и юность, но и как *часть* российской истории. Вот почему Керженцева так влекут разговоры с немолодым инженером-электриком Георгием Акимовичем, который убежден: «Мы будем воевать до последнего солдата. Русские всегда так воюют». Выросший при советской власти, Игорь, придя в сталинградскую библиотеку, наслаждается «Аполлоном» за 1911 год, а безымянный связной на передовой читает толстую истрепанную книгу – роман Сергеева-Ценского «Севастопольская страда»; повествователь сердцем откликается на звуковой образ Пятой симфонии Чайковского. Молодое поколение в годы войны защищало не только советские, но прежде всего русские национальные и общечеловеческие ценности.

О предвоенных советских годах герои вспоминают со светлым, теплым чувством, потому что они символизируют мирный образ жизни, в отличие от противоестественного военного. И все же в повествовании нет облегченных идиллических картин прошлого. Знаменателен диалог Фарбера и Керженцева: «Не кажется ли вам, что мы с вами до какой-то степени вели страусовский образ жизни?» – спрашивает Фарбер и сам же отвечает: «Мы почти не высовывали головы из-под крыла». Бóльшего в те годы *русский* писатель сказать не мог. Острый критицизм по поводу наших внутренних противоречий в стране, как справедливо подчеркнул Ю. Буртин, был

[595] Есаулов И. Сатанинские звезды и священная война. Современный роман в контексте русской духовной традиции // Новый мир. – 1994. – № 4. – С. 224–239.

невозможен, ибо сами эти противоречия в годы войны отошли на второй план и не вызывали общенародных чувств[596].

Открытие «окопной правды» В. Некрасовым удачно дополнялось интересом к жизни частного человека (вопреки заявлениям теоретиков соцреализма о том, что жизнь частного человека советского читателя не интересует). В ранней повести В. Пановой «Спутники» с точностью до мелочей показана жизнь санитарного поезда. «В длинные дни так называемого порожнего рейса, когда санитарный поезд, сдав раненых в госпиталь, шел из дальнего тыла в ближний для новой погрузки – в эти дни обступали людей мелкие будничные заботы», – пишет автор, и именно эти «порожние рейсы» – главный объект писательского внимания. Перед читателем проходит весь медицинский персонал: врачи, медсестры, санитарки, электрики, снабженцы. Комиссар поезда Данилов и главврач Белов, деловито справляющиеся со своими обязанностями, опять же предстают в личных заботах и тревогах, которым отведено места не меньше, чем переживаниям Лены Огородниковой или Юлии Дмитриевны. Многие главы названы именами героев, и это повторяется неоднократно, максимально приближая к читателю человеческую жизнь с ее тайным внутренним миром.

«Спутники» прокладывали дорогу произведениям различной формы, в том числе и дневниковой, произведениям, свободным от победных реляций и идеологического диктата, от показа руководящей роли партийного руководства (комиссар Данилов воспринимается как более молодой, расторопный помощник пожилого главврача, а не как его идейный руководитель). И если герой вызывал антипатию, как, например, военврач Супругов, то это происходило не из-за фактов его послужного списка (ему даже удалось преодолеть первоначальное чувство страха), а теми внутренними импульсами межличностного общения, которыми столь богато человеческое сообщество.

Но при всем том, что названные повести были опубликованы, отмечены Государственными премиями, они тогда на фоне многих и многих других произведений считались третьестепенными. В этот период новаторская сущность этих произведений, перспективность развития обозначенных в них тенденций, как альтернативных содержательной стороне соцреалистических произведений, если и осознавались, то лишь от противного – в шквальном огне критики. Особенно это коснулось романа Гроссмана «За правое дело» (1943–1949). Почти три года шла борьба с цензурой за его публикацию, и в этом автору помогал А. Фадеев, тогда – руководитель Союза писателей. Наконец, летом уже 1952 г., «крамольное» произведение вышло в свет на страницах «Нового мира» и вызвало восторженные отклики коллег и читателей:

[596] Буртин Ю. Война, пора свободы. «Василий Теркин» и духовная атмосфера военных лет // Октябрь. – 1993. – № 6. – С. 7–16.

«Я имею в виду главное в Вашем романе – народ и войну, и не только силу живописного таланта, но и свободное и совершенное раскрытие психологии человека в войне, в жизни и смерти, в помыслах и деянии. Сотни превосходных деталей, штрихов, картин и ряд незабываемых глав – ополченцы в степи, бомбежка Сталинграда, сцена в детдоме, встреча и ночной разговор с женой, Лена Гнатюк, гибель батальона Филяшкина, короткая сцена с командующим, расстрелы и «мама, мама»…[597]

По словам почитателей романа, он был написан с толстовской силой, однако подвергся травле со стороны официозной критики. Участвовал в этой «кампании» и Фадеев. Лишь два года спустя, после смерти Сталина, книга вышла отдельным изданием (и Фадеев вновь этому способствовал, демонстрируя свою полную зависимость руководства ССП от «генеральной линии» партии). Ныне «За правое дело» рассматривается в контексте дилогии В. Гроссмана «Жизнь и судьба», завершенной еще в 1960-е гг., но пришедшей к читателю только после перестройки.

Новые тенденции в русской прозе конца 1940-х гг., и прежде всего опыт В. Некрасова, в дальнейшем получили развитие в так называемой «лейтенантской прозе».

Литература

6. Агеносов В.В. Творчество М. Пришвина и советский философский роман. – М., 1988.
7. В огне великой войны: проблематика, стиль, поэтика. – Воронеж, 1987.
8. Глинкин П.Е. Страницы подвига. Очерк русской прозы 1941–1945. – М., 1978.
9. Журавлева А.А. Писатели-прозаики в годы Великой Отечественной войны. – М., 1978.
10. Михайлов О.Н. От Мережковского до Бродского. Литература русского зарубежья. – М., 2001.
11. Скороспелова Е.Б. Русская советская проза 20–30-х годов: судьбы романа. – М., 1985.
12. Советская литература в канун Великой Отечественной войны: Научно-аналитический обзор. – М., 1991.
13. Фрадкина С.Я. Русская советская литература периода Великой Отечественной войны: Метод и герой. – Пермь, 1975.

[597] Цит. по: Вопросы литературы. – 1998. – № 4. – С. 326–327. В том же номере опубликованы письма о романе Ю. Германа, В. Некрасова и др.

Глава 11. ПОЭЗИЯ

Лирика 30-х годов

Уровень русской поэзии изучаемого периода определялся достижениями ведущих поэтов эпохи – А. Ахматовой, М. Цветаевой, Б. Пастернака, О. Мандельштама. Но это стало очевидно гораздо позже, ибо их творческие связи с новым поколением поэтов оказались разрушенными. В первой половине 1930-х гг. у Ахматовой продолжалась пора «молчания и уединения», творчество эмигрантки Цветаевой было отделено от советских читателей «железным занавесом», а по возвращении ее в Россию в 1939 г. ее судьба сложилась трагически. Популярность Пастернака в период подготовки и проведения Первого съезда советских писателей вскоре сменилась репутацией поэта, далекого от жизни народа. Поводом для травли послужило выступление поэта на Общемосковском собрании писателей 13 марта 1936 г., где он возражал против методов ведения дискуссии о формализме, против глумливых обвинений в формализме таких писателей как Б. Пильняк, К. Федин, Л. Леонов. О своем отношении к дискуссии поэт подробно рассказал в письме к двоюродной сестре О.М. Фрейденберг от 1 октября 1936 г., а сам он был подавлен «общей беспросветностью нашей судьбы» (из письма Фрейденберг от 1 ноября 1938 г.). Трагичной была судьба Мандельштама, чье творчество имело непреходящее значение для отечественной поэзии, и мы остановимся на его стихах 1930-х гг. более подробно.

О сложности поэтической структуры Осипа Мандельштама уже шла речь выше на примере стихотворения «В игольчатых чумных бокалах…», отмечались черты его акмеистической поэтики, сохранившиеся и в 1930-е гг. Однако последний этап его творчества необходимо рассмотреть специально. Сразу заметим, что много внимания уделялось биографическому аспекту творчества Мандельштама[598], предметом текстуального анализа становились и отдельные стихотворения, и циклы поэта[599].

1930-е годы ворвались в биографию Мандельштама почти с хронологической точностью. К нему возвращается, казалось бы, безнадежно утраченное поэтическое дыхание. Период сомнений и размышлений над судьбами культуры и литературы, отразившийся в его прозе предшествующего десятилетия, сменяется поистине поэтическим взлетом. Нетрудно заметить, что за 1930–1937-е гг. им было написано значительно больше поэтических строк, чем за все предшествующие годы (около ста

[598] См.: Струве Н. Осип Мандельштам. – Лондон, 1988; Ахматова А. Листки из дневника (О Мандельштаме) // Ахматова А. Сочинения. В 2 т. Т. 2. – М., 1990. Жизнь и творчество О.Э. Мандельштама. – Воронеж, 1990; Мандельштам Н.Я. Воспоминания. – М., 1999; О. Мандельштам и его время: Сборник воспоминаний. – М., 1995; Шенталинский В. Рабы свободы: В литературных архивах КГБ. – М., 1995; Лекманов О. Жизнь Осипа Мандельштама. Документальное повествование. – СПб., 2003, а также др. работы.

[599] См.: Кихней Л.Г. Осип Мандельштам. Бытие слова. – М., 2000; Мусатов В.В. Лирика Осипа Мандельштама. – Киев., 2000; Гаспаров Б. Севооборот поэтического дыхания: Мандельштам в Воронеже, 1934-1937 // Новое литературное обозрение. – 2003. – № 5. – С. 24-38, а также другие статьи разных лет М. Гаспарова, О. Ронена, К. Анкудинова и др.; немало ценных материалов опубликовано в воронежских изданиях 1990–2002 гг.

восьмидесяти стихотворений). Мы предлагаем целостную картину миропонимания поэта в эти годы, опираясь на базовые концепты его лирики.

Возвращение поэзии ознаменовано, по словам самого Мандельштама, таинственными, с точки зрения формы и содержания, строками, написанными в октябре 1930 г.:

Куда как страшно нам с тобой,
Товарищ большеротый мой!

Ох, как крошится наш табак,
Щелкунчик, дружок, дурак!

А мог бы жизнь просвистать скворцом,
Заесть ореховым пирогом,

Да, видно, нельзя никак…
(«Куда как страшно нам с тобой…»)

Содержательным и композиционным центром этого маленького стихотворения, которое, по замыслу поэта, должно было открывать книгу «Новые стихи» (ее идея и тематика сложились уже к 1933 г.), стали мотив страха и образ Щелкунчика. Декларируя в них преодоление страха, он принимает судьбу, даже если она сулит ему стать жертвой, как сказочной кукле. С этими стихами в поэзию Мандельштама врываются новые для его поэтики неистовые интонации, но в них нет злобы и отчаяния – главную партию играет музыка мужества, воодушевлявшая всю мировую поэзию еще со времен Гомера, музыка вызова самому себе и вызова современникам – как низвергающим истинное искусство, так и оплакивающим «вчерашний день».

Поэзию Мандельштама этого периода принято рассматривать как некое сложное единство, состоящее из двух больших разделов – «Московские стихи» (1930–1934) и «Воронежские тетради» (1935–1937). Стихи в них группируются в циклы, ветвящиеся из единых первоначальных замыслов. Причем, как отмечает М. Гаспаров, практически все вариативные стихи циклов писались тем же размером, что и инвариантное (инициальное, начальное, основное) стихотворение данного цикла[600]. В целом же они воспринимаются как лирический дневник человека, чье мировидение не совпадает с миропорядком эпохи. Вчитываясь в страницы дневника, понимаешь, что поэт стремится постичь, осознать этот миропорядок, не вызывающий никаких иных эмоций, кроме ужаса и страха, даже принять его, как это выражено в трехстишии, датированном январем 1931 г.:

Помоги, Господь, эту ночь прожить,
Я за жизнь боюсь, за твою рабу…
В Петербурге жить – словно спать в гробу.

Поэту становится чуждым даже город, архитектура и самый воздух которого вдохновляли прежде, были его музой (см. также стихотворение «Ленинград», 1930). Однако отчаяние, казалось бы, завладевшее поэтом,

[600] Гаспаров М.Л. Метрическое соседство «Оды» Сталину // Здесь и теперь. – 1992. – № 1. – С. 63.

вдруг сменяется трагическим безразличием («Жил Александр Герцевич…»), преодолеть которое помогает понимание того, что терять нечего *(«С миром державным я был лишь ребячески связан...»)*, что человек, маленький человек, обретает силу лишь тогда, когда вступает в открытую схватку со своим самым ужасным страхом, что жизнь – это, по большому счету, слово, воплощенное в поступке:

Держу пари, что я еще не умер,
И, как жокей, ручаюсь головой,
Что я еще смогу набедокурить
На рысистой дорожке беговой.

(«Довольно кукситься!..», 1931)

Энергия поступка – поэтического вызова эпохе – накапливается постепенно от стихотворения к стихотворению, через преодоление гнева и негодования:

…Ты, могила,
Не смей учить горбатого – молчи!
Я говорю за всех с такою силой,
Чтоб нёбо стало небом…

(«Я больше не ребенок...», 1931)

Кульминационным в этом тематическом ряду можно назвать стихотворение «За гремучую доблесть грядущих веков…», ставшее шедевром гражданской лирики не только Мандельштама, но, пожалуй, и всей поэзии XX в. Думается, нет нужды приводить его полностью. В последние годы оно стало хрестоматийно известным. Однако две его последние строки заслуживают в данном контексте особого внимания: *«…Потому что не волк я по крови своей И меня только равный убьет»*. Здесь лирический герой не просто бросает вызов: он готов к схватке с *веком-волкодавом*. Осознание того, что поэт вне времени, позволяет Мандельштаму заключить стихотворение емкой и глубокой формулой, в которой сконцентрирован смысл его духовно-поэтической борьбы за жизнь, за культуру и литературу. Он заявляет, что человек может принять смерть только от равного, а таковым, по отношению к поэту, может быть только Бог.

Образ поэта, попирающего земную смерть, сложился в поэзии Мандельштама не вдруг. Он был предметом его размышлений еще в стихах периода «Камня» и «Tristia». Окончательное же воплощение он получил во всем комплексе стихов изучаемого периода. С одной стороны, этот образ житейски конкретен и индивидуален, что служит поводом отождествлять его с биографическим автором, но с другой – это лирический герой, легко меняющий речевые маски, что позволяет говорить о его литературности и полифоничности.

Основная маска героя – «маленький» человек *(«Я человек эпохи Москвошвея, – Смотрите, как на мне топорщится пиджак…»)*, чья природа, казалось бы, неотделима от жестокого века, но она им (веком) и попирается. По законам полифонии этот образ нестатичен и неоднозначен, он развивается и изменяется, но, главное, он дополняется и углубляется то нищенски-

жалостливыми, уничижительными характеристиками-масками *(«Я трамвайная вишенка страшной поры…»)*, то вызывающе-бунтарскими *(«Я – не признанный брат…»; «Держу пари, меня не переплюнуть…»)*. Между этими полярными масками имеют место и фамильярные, и ернические, и юродские, за которыми слышен вопль оскорбленной и униженной души, а также самонадеянные, гордые и ироничные, предстающие неким эквивалентом времени, в котором герою суждено жить. Герой Мандельштама «примеряет» и традиционные литературные маски и типажи: здесь и пушкинский «бедный Евгений» из «Медного всадника», и гордый Вальсингам, и жалкий еврей-изгой, и «писатель-гоголёк», и солдат, жертвующий своей жизнью. Однако при всем этом многообразии и разнообразии масок лирический герой Мандельштама предстает не хамелеоном, скрывающимся под маской от всепоглощающей действительности, не безвольной и растворяющейся во времени личностью, но твердой, сильной натурой, объединяющим стержнем которой является культура.

Вся эта полифония масок нужна лирическому герою Мандельштама для того, чтобы со все большей полнотой вскрыть и показать трагифарсовость эпохи коммунхозных и мещанских мирков, противостоящих гармоническому миру поэта. Именно поэтому в его стихах часто слышится так называемая «чужая речь», а точнее, голоса А. Блока, Н. Гумилева, А. Ахматовой, Б. Пастернака и других поэтов Серебряного века. Мандельштам, которому изначально, по словам В.М. Жирмунского, «свойственно чувствовать своеобразие чужих поэтических индивидуальностей и чужих художественных культур»[601], прибегает к поэзии прошлого и настоящего как к духовному свидетельству в извечной тяжбе искусства и времени, художника и толпы, поэта и власти. И поэзия (а точнее, лирический герой, которого мы все же зачастую отождествляем с автором) не позволила, по справедливому замечанию С. Аверинцева, совершить ошибку, то есть пойти на сделку с властью[602]. Попытки поэта работать в регистре «государственной поэзии» совершенно бескорыстны. Он пытается ввести «державный мир» в свой поэтический космос, и именно этими стремлениями продиктованы стихотворения «Если б меня наши враги взяли…» и «Ода», посвященная Сталину, написанные в феврале-январе 1937 г., а также некоторые другие произведения.

Но поэзия не допускает компромиссов, и еще в январе 1931 г. Мандельштам заявил: *«И ни крупицей души я ему* («державному миру», социуму – А.Ф.) *не обязан, Как я ни мучил себя по чужому подобью…»*. Традиционные для всей предшествующей поэзии коллизии искусство–время и поэт–власть были трансформированы Мандельштамом в нравственно-психологические оппозиции, конфликты-антитезы «Человек – Век-волкодав»

---

[601] Жирмунский В.М. Преодолевшие символизм // Жирмунский В.М. Избранные труды. – Л., 1977. – С. 123.
[602] Аверинцев С.С. Пастернак и Мандельштам: опыт сопоставления // Известия АН СССР. Серия языка и литературы. – 1990. – № 3. – С. 217.

и «Поэт – Зверь». В таком противостоянии маски попросту не могли спасти лирического героя, они лишь усилили конфликт, сделали его необратимым. Поэт как человек оказался безоружен перед «Веком-волкодавом», одолеть звериную силу эпохи ему не удалось. Но Поэт как творец одержал победу над Зверем и Веком через развенчание страшных личин эпохи, через обретение над-индивидуальных, над-личностных ценностей культуры, ибо культура всегда противостоит беспамятству и разрушению.

Культура как над-индивидуальная ценность, как форма увековечивания результатов работы человеческого духа, культура как придуманное смертными земное воплощение бессмертия стала не только основным аргументом Мандельштама в его тяжбе с Веком, но и главной темой его стихов до первого ареста и ссылки в Воронеж. В «Воронежских тетрадях» ведущую роль стал играть образ земли. Семантика этого образа тоже весьма противоречива, как и образ лирического героя «Московских стихов». Поэт, отталкиваясь от традиционного, даже монументального подхода к этому образу как воплощению идеи устойчивости и незыблемости, стремится к постижению его внутренней диалектики, открывая тем самым его драматическую амбивалентность[603]. С одной стороны, земля – первооснова всего сущего, оплот человека *(«чернозем», «воронежские холмы», «чистые пласты», «комочки влажные моей земли и воли», «хляби хлеба»)*, а с другой – «проруха и обух», нечто ему противоположное, противоестественное *(«упор насильственной земли», «медленный одышлевый простор»)*. Лирический герой стихов воронежского периода приходит к пониманию того, что человек живет на земле, но человек и земля для него, как это ни парадоксально, противоположные, даже антагонистические понятия.

Однако в случае с мотивом культуры в «Московских тетрадях» понимание и констатация амбивалентности не есть итог поэтических раздумий. И в «Воронежских тетрадях» лирический герой Мандельштама идет дальше, он стремится призвать эту амбивалентность себе в союзники и выводит образ земли в разряд онтологических: человеческое тело, как и земля, приносит плоды, но проходит время, и тело-земля принимает эти плоды в себя обратно. Именно в этот образ были трансформированы образы камня, храма предшествующей его поэзии. Примирение с землей (или примерение к ней) помогает и лирическому герою Мандельштама, и самому автобиографическому автору принять судьбу как собственный свой плод. И в этом нет подвига, нет чего-то нечеловеческого. Это – миссия, это – весть.

Не мучнистой бабочкою белой
В землю я заемный прах верну –
Я хочу, чтоб мыслящее тело,
Превратилось в целую страну:

[603] См., например: Свительский В.А. О поэтической логике «Воронежских тетрадей» // Жизнь и творчество О.Э. Мандельштама. – Воронеж, 1990. – С. 465–479; Лейдерман Н.Л. В поэтическом мире Мандельштама // Лейдерман Н.Л. Русская литературная классика XX века: Монографические очерки. – Екатеринбург, 1996. – С. 143–182.

Позвоночное, обугленное тело,
Сознающее свою длину…

(«Не мучнистой бабочкою…»)

Изначально присущее лирическому субъекту поэзии Мандельштама стремление к единению с Бытием, с Космосом, очевидно, осуществляется в образе земли. Возможно, поэтому его стихи 1930-х гг. и принято считать итоговыми. Образ земли возникает и в одном из последних стихотворений Мандельштама, написанном в марте 1937 г. Именно по поводу этого стихотворения, показавшегося неясным Надежде Яковлевне Мандельштам (жене поэта), он сказал: «Это – моя архитектура»:

Чистых линий пучки благодарные,
Направляемы тихим лучом,
Соберутся, сойдутся когда-нибудь,
Словно гости с открытым челом –

Только здесь, на земле, а не на небе.
Как в наполненный музыкой дом –
Только их не спугнуть, не изранить бы –
Хорошо, если мы доживем…

(«Может быть, это точка безумия…»)

Действительно, архитектура, архитектура жизни, рождаемой от соприкосновения солнечного света с землей (в воздухе свет рассеивается отсюда – *«не на небе»*, на земле фокусируется, проявляется, поэтому – *«только здесь, на земле»*). Жизнь, то есть и человек, – плоть от плоти земли и солнца, светоносное средоточие вселенского духа, частица вечности, вселенской мысли. Именно в этом видит Мандельштам главную опору личности, преодолевающей гнет века, страх смерти. Но это о человеке, а что же поэт? О его месте и роли сказано в строке: *«Как в наполненный музыкой дом»*. В другом стихотворении есть этому пояснение: *«Не ограничена еще моя пора: И я сопровождал восторг вселенной…»*. Сопровождать – значит быть свидетелем, следовать тем же путем и, наконец, аккомпанировать, то есть создавать музыкальный фон для происходящих событий. Поэзия и есть то, по Мандельштаму, третье вселенское начало, наряду с землей и солнечным светом, благодаря которым существует жизнь. И роль поэта здесь вечна, как и вечна память о нем.

Итак, в лирике Мандельштама мы наблюдаем не только лирическую реакцию поэта на катастрофичность современной ему жизни, но и отражение онтологического мироустройства. Поэт указал на определенные координаты и законы, удерживающие мир от полного разрушения. «Всеобщая связь явлений» есть, говорит поэт, но не все ее видят и понимают. Отсюда печать относительности во всех сюжетных линиях «Московских стихов» и «Воронежских тетрадей», отсюда чувство надежды и тревоги в душе его лирического героя, мучительнейшее постижение им отношений материального и метафизического, отсюда преобладание в стихах интуитивного над рациональным. Именно эти качества поэтики Мандельштама делают его стихи результатом «невероятной духовной

акселерации» (И. Бродский). В мандельштамовских стихах видят и автопортрет, и астрофизическое прозрение, заманчивое для понимания, но трудное для толкования[604]. Творческий опыт Мандельштама продолжает привлекать внимание исследователей, что подтверждают новые книги: В. Мусатова «Лирика Осипа Мандельштама» (2000), Л. Кихней «Осип Мандельштам. Бытие слова» (2000), Л. Пановой «”Мир”, ”пространство”, ”время” в поэзии Осипа Мандельштама» (2003).

Однако высокая поэзия тех лет оказалась за рамками интересов массового читателя, и причиной тому была не только ее определенная элитарность, но и официальные установки литературной жизни. Менялась сама природа лирики: «Она не раскрывает личное, индивидуальное; она воспроизводит общий для многих людей тип настроения»[605]. Именно в этот период прошла дискуссия о формализме. Поиски в области поэтики и техники стиха не поощрялись. Победа авторитарного строя перечеркнула интерес к авангардистским, футуристическим опытам; власть поощряла возврат к старой, стабильной в своих формах культуре, которая бы наглядно олицетворяла успехи государства, говорила о счастливой жизни, мифологизируя и оправдывая авторитарный режим. В поэзию вступило поколение, к которому, говоря словами М. Чудаковой, относились те, кто в новой России жил уже с малолетства, кто не приходил к признанию основ нового мира, а исходил из него. Такие писатели увидели целостность новой жизни и сделали ее предметом поэтического изображения. Явление нового универсума критик связывает с поэмой Твардовского «Страна Муравия»[606].

Интересное соображение высказано нашим современником, поэтом Александром Кушнером, считающим, что упрощение поэтического языка в 1930-е гг. – это неопровержимое свидетельство измены специфике поэтической речи. Поэзия становится рассказчицей, тогда как блестящее развитие русской прозы, казалось бы, избавило русскую поэзию от повествовательных задач. Этот, по мнению Кушнера, регресс оказался возможным только на фоне снижения общекультурного уровня. Такая категоричность критика неприемлема, так как тенденция к повествовательности в поэзии была некой глобальной закономерностью, к ней тяготели и раньше. И. Бунин, В. Ходасевич дали почти идентичные по содержанию стихи-повествование «Обезьяна»; сам Кушнер находит повествовательность у ранней Ахматовой («Сероглазый король») и в известных поэмах Б. Пастернака предшествующего десятилетия. Николай Асеев, автор знаменитых «Синих гусар», по-видимому, тоже переживший в середине 1930-х кризис как поэт-лирик, в 1940 г. заканчивает стихотворную *повесть* «Маяковский начинается». И то, что такие поэты, как П. Васильев,

---

[604] Аверинцев С.С. Судьба и весть Осипа Мандельштама // Мандельштам О.Э. Сочинения. В 2 т. – М., 1990. – Т. 1. – С. 64.

[605] Кондаков И. Адова пасть (Русская литература XX века как единый текст) // Вопросы литературы. – 2002. - № 1. – С. 15.

[606] Чудакова М. Заметки о поколениях в советской России // Новое литературное обозрение. – № 30. – 1998. – С. 83.

А. Твардовский, Я. Смеляков как будто соревнуются с прозой, очевидно, свидетельствовало об имманентных причинах отхода от безудержной лирической стихии начала века. Если расширение «словесной базы» поэзии, прежде всего в гражданской лирике, утвердил уже в 1920-е г. Маяковский, то в третьем десятилетии народную устно-разговорную стихию внес Твардовский в ранней поэме «Страна Муравия», в поэтическом цикле «Про деда Данилу», позже – в поэме «Василий Теркин»[607].

Но в чем Кушнер абсолютно прав, это в том, что молодая поэзия изучаемого периода «как будто ничего не знает о великих достижениях Серебряного века: метафоричности, ассоциативности, ветвящемся динамическом сюжете, интонационном многообразии»[608]. Думается, если бы такого разрыва не произошло, успехи молодой советской поэзии оказались куда значительнее. Ориентация же на полную адекватность выражения человеческих эмоций в жизни и в поэзии стала опасным заблуждением.

Новый этап не выдвинул новых значительных и хорошо знакомых широкому читателю имен, какими были Маяковский, Есенин. Но «собирательный» образ певца революционной Родины и мировой революции, начало которому положила светловская «Гренада», по-своему интересен и талантлив. Массовому читателю оставалась близкой поэзия о Гражданской войне; ее герои стали образцом для подражания. Вспоминаются строки Михаила Светлова из его «Песни о Каховке»: *«Гремела атака, и пули звенели, И ровно строчил пулемёт… И девушка наша проходит в шинели, Горящей Каховкой идёт…»* (1935).

Утверждение героики революции звучит и в поэме Эдуарда Багрицкого «Смерть пионерки» (1932). И хотя сейчас многое в содержании этой поэмы отвергается (упорство умирающей девочки, не желающей надеть крестик, который протянула ей убитая горем мать), сам пафос подвига и прекрасные, талантливые стихи берут за сердце и сейчас:

Нас водила молодость
В сабельный поход,
Нас бросала молодость
На кронштадтский лёд.

Боевые лошади
Уносили нас,
На широкой площади
Убивали нас.

Но в крови горячечной
Подымались мы,
Но глаза незрячие
Открывали мы.

---

[607] См.: Зайцев В.А. О традициях живого разговорного слова в русской поэзии XX в. // Вестник МГУ. Серия 9. – 2001. – № 4. – С. 12.

[608] Кушнер А. «Средь детей ничтожных мира…» // Новый мир. – 1994. – № 10. – С. 206.

Бытующая в этот период установка на отражение в поэзии «правды факта» способствовала появлению очерков в стихах. Показательны, например, даже названия поэтических сборников Ярослава Смелякова «Работа и любовь» (1932) или «Счастье. Политическая лирика» (1934). Очевидно, этим можно объяснить, что к сегодняшнему читателю, давно утратившему интерес к «производственным» стихам, достаточно известные поэты приходят лишь с отдельными стихотворениями: «Хорошая девочка Лида», «Если я заболею» Смелякова, «Медведь», «Курсантская венгерка» Владимира Луговского и его менее известное, но исполненные глубоких философских раздумий «Мальчики играют на горе»:

…Мальчики играют в легкой мгле,
Сотни тысяч лет они играют:
Умирали царства на земле,
Детство никогда не умирает.
(1939)

На этот период пришелся пик популярности массовой песни: «Катюша», «И кто его знает…» Михаила Исаковского, «Песня о Родине» («Широка страна моя родная»), «Веселый ветер», «Марш веселых ребят» («Легко на сердце от песни веселой…»), «Священная война» («Вставай, страна огромная») Василия Лебедева-Кумача, «Песня о встречном» Бориса Корнилова и многие другие. Тексты песен были положены на музыку выдающимися композиторами, такими, как И. Дунаевский, Б. Александров, Д. Шостакович. Песни широко тиражировались киноэкраном, формировали мажорный настрой общества, заставляя не слышать стонов тысяч заключенных и высланных (антропогогика Луначарского здесь работала безотказно), но сами песни, как говорится, в этом не повинны, они стали народными. Высокая поэтическая культура советской массовой песни продолжает привлекать отечественных и зарубежных филологов: статьи В. Сквозникова, Ю. Минералова, Х. Гюнтера публиковались на страницах «Вопросов литературы» в начале 1990-х гг.

Поэзия периода Великой Отечественной войны

В годы Великой Отечественной войны песенная традиция создала подлинные шедевры. «Священная война» («Вставай, страна огромная») на слова Лебедева-Кумача, наряду с плакатом Тоидзе «Родина-Мать зовет», стала знаковым фактом искусства той поры. Важная черта лирики военных лет – сближение ее с песней, что нашло яркое отражение в творчестве Михаила Исаковского («Огонек», «В лесу прифронтовом»), Алексея Суркова («В землянке»), Алексея Фатьянова («Соловьи»). Свой вклад в песенную культуру внесли Евгений Долматовский («Песня о Днепре»), Александр Жаров («Заветный камень»), Марк Лисянский («Моя Москва»), Лев Ошанин («Дороги»). Повторение музыкальных слов и фраз, не только словесная, но и звуковая суггестия, тембровая магия (магия голоса), близость хоровых песен народному сознанию, уходящему в генетическую память, опора на общеупотребительные интонации, как народных песен, так и «дворянского» и

«цыганского» романса – таковы лишь некоторые стилевые особенности[609], придающие песням, наряду с общезначимым, общенародным пафосом борьбы с внешним врагом, особую силу воздействия.

Военная лирика создавалась поэтами разных поколений. Вся страна слышала голос Анны Ахматовой: в феврале 1942 г. «Правда» напечатала ее стихотворение «Мужество», которое, как уже говорилось выше, отличалось эпической простотой и суровой решимостью интонаций. Звучали голоса Николая Тихонова, Алексея Суркова, Михаила Исаковского, Николая Асеева, Степана Щипачева, Александра Прокофьева, Иосифа Уткина. Рядом с ними работали молодые, но уже известные в предвоенные годы Александр Твардовский, Константин Симонов, Ярослав Смеляков, Николай Рыленков. На фронтах рождалось и новое поколение поэтов: Сергей Орлов, Семен Гузденко, Борис Слуцкий, Юлия Друнина, Давид Самойлов, Юрий Левитанский, Александр Межиров, Михаил Дудин. Они внесли в лирику окопную правду, о которой лучше всего говорят стихи Гузденко:

Бой был короткий,
А потом
Глушили водку ледяную,
И выковыривал ножом
Из-под ногтей
Я кровь чужую.
(«Перед атакой», 1942)

Свои слова о войне успели сказать «лобастые мальчики невиданной революции», «в двадцать лет внесенные в смертные реляции», – студенты ИФЛИ (Московского института истории, философии и литературы) и их ровесники[610]. Они оставались романтиками, певцы «Бригантины» – Павел Коган, Всеволод Багрицкий, Николай Майоров, Михаил Кульчицкий, Георгий Суворов, Алексей Лебедев, Николай Отрада. Могилы их под Смоленском и Новороссийском, на Мамаевом кургане и в водах Балтики, в Карельских лесах и в Восточной Пруссии. Лучше всего молодые поэты сказали о себе сами словами Лебедева: «Мы… умели храбро умирать» («Тебе») и Майорова:

Что гибель нам? Мы даже смерти выше.
В могилах мы построились в отряд…
(«Вам не дано спокойно…»)

Здесь «мы» – не замятинское «мы», в котором обезличено «я», а прежде всего духовный облик всего поколения, единство нравственных высоких, ценностей. Умение говорить от лица всех современников и соплеменников, во весь голос, досталось молодым поэтам от их кумира Маяковского. И еще было у них трагическое провидение своего горького бессмертия, как у Когана:

Мы прорастем по горькой,

---

[609] См.: Петрушанская Е. Песня достается человеку. О «мистической» природе советских массовых песен // Литературное обозрение. – 1998. – № 2. – С. 55–61.

[610] См.: Советская литература в канун Великой Отечественной войны: Научно-аналитический обзор. – М., 1991.

по великой,
По нашей кровью политой земле...

Особую страницу в поэтическую книгу войны вписали ленинградцы. Зимой 1941–1942 гг. блокированный Ленинград переживал самые трудные дни. «Сто двадцать пять блокадных грамм с огнем и кровью пополам» – ведущий мотив ленинградской поэзии. «Я думаю, что никогда больше не будут люди слушать стихи так, как слушали стихи ленинградских поэтов в ту зиму голодные, опухшие, еле живые ленинградцы... Бессмертным свидетельством величия духа ленинградцев останется эта деталь первой блокадной зимы – способность людей, испытывающих физические и нравственные терзания, отзываться на поэзию, на искусство», – писала О. Берггольц. Вместе с другими ленинградскими поэтами Берггольц стала летописцем блокады и ее бойцом-агитатором («Февральский дневник», «Ленинградская поэма»). Она была, по словам Дудина, голосом блокадного Ленинграда, прорицательницей победы и ее плакальщицей, дочерью и сестрой города:

Я никогда героем не была,
не жаждала ни славы, ни награды.
Дыша одним дыханьем с Ленинградом,
я не геройствовала, а жила…

В первую же блокадную зиму от голодного истощения умер муж Берггольц поэт Николай Молчанов. Боль, скорбь и мужество ее стихов, поддерживающих ленинградцев в их смертный час, были глубоко выстраданными. Это ее, Ольги Берггольц, слова выбиты на граните Пискаревского кладбища в Ленинграде: «Никто не забыт, и ничто не забыто».

В едином строю действующей армии, оборонявшей город-герой, шли и другие поэты, как, например, М. Дудин, переплавляя в стих последнее дыхание погибающего солдата: *«…Когда он, руки разбросав свои, Сказал: «Ребята, напишите Поле: У нас сегодня пели соловьи»* («Соловьи»). К глобальному образу-символу бессмертия солдата, отдавшего жизнь за Родину, обратился Сергей Орлов. Как было уже замечено, поэт видит происходящее словно бы из отдаленного будущего; и грохот боя уже перешел в реквием:

Его зарыли в шар земной,
А был он лишь солдат,
Всего, друзья, солдат простой,
Без званий и наград.
Ему, как мавзолей, земля –
На миллион веков,
И Млечные пути пылят
Вокруг него с боков...
(Его зарыли в шар земной…)

Особенно популярными на фронте были стихи К. Симонова. Солдатская дружба, верность любимой – вот основные темы симоновских стихов («Жди меня, и я вернусь...», «Дом в Вязьме», «Смерть друга», «Ты помнишь, Алеша, дороги Смоленщины…»). В последнем не выхватишь ни отдельной строфы, ни строчки. Нет ни одной лишней картины, да что там

картины – детали, штриха. Все читается на одном дыхании, но вмещает столько времени и пространства, исторического опыта поколений, что синонимом этого может быть слово «Родина». В стихотворении созданы удивительные звуковые и зрительные образы, найден неповторимый ритм, передающий тяжелую поступь усталых разбитых ног, шум дождя, шелест опадающей прощальной листвы, негромкий говор русских крестьян. Детали настолько емкие, что каждая может стать святыней, символом: земля, мать, дорога, крест, лес... Стихотворение «Ты помнишь, Алеша...», адресованное «Алексею Суркову», как сказано в посвящении, написано так, что адресатом чувствует себя каждый читатель. Это стихотворение – повествование, картина, исповедь, обращение, клятва, заклинание – так много интонаций вплелось в текст. Это, может быть, самое горькое стихотворение – об отступлении и, наверное, самое гордое и святое – о любви к Родине. И в других стихотворениях Симонова честность, благородство, верность в дружбе и любви раскрываются автором как категории, определяющие боевой дух человека. Именно в годы войны была написана Симоновым большая лучшая часть цикла «С тобой и без тебя», начатого еще предвоенной весной 1941 г., посвященного известной артистке Валентине Серовой. Стихотворение «Жди меня» переписывалось в каждую солдатскую тетрадку (удивительное это было явление – солдатские тетрадки, куда, пусть порой малограмотно и коряво, переписывались особенно трогающие сердце стихи).

«Слияние частной человеческой драмы с переживаниями миллионов» (И. Вишневецкий) дало яркую вспышку фронтовой любовной лирики. Как показано исследователями, в лирике военных лет обновились многие традиционные жанры. В оде сама форма ораторской речи сливалась с интонациями прямого и задушевного разговора о самом сокровенном (Твардовский, Ахматова, Пастернак); элегии наполнялись гражданским звучанием и преодолевали скорбь (Берггольц «Третья зона», «Дачный полустанок»), становились эпитафией («Памяти друга» Ахматовой). Создавались такие жанровые разновидности, как стихотворение-клятва, стихотворение-присяга, реквием и другие[611]. Разная стилевая тональность была присуща балладам: от повествовательно-сказовой интонации («Сын артиллериста» К. Симонова) до условно-романтической («Киров с нами» Н. Тихонова).

Появление в военные годы большого количества поэм свидетельствовало о наполненности самой жизни человека важными событиями и переживаниями. В центре большинства поэм находился герой, его подвиг («Зоя» Маргариты Алигер, «Сын» Павла Антокольского). Иногда авторы подробно очерчивали путь к подвигу («Слово о 28 гвардейцах» Николая Тихонова, «Дорога гвардии» Михаила Дудина). В каждой из поэм встает образ Родины, частное сопрягается с общим. Так, рассказывая о личной трагедии – гибели сына-лейтенанта, Антокольский поднимается до

[611] Зайцев В.А. Русская поэзия XX века. 1940-е – 1990-е г. – М., 2001. – С. 14.

философского осмысления борьбы добра и зла на земле. Отец убитого сына и отец убийцы сталкиваются в условном поединке, исполненном пронзительного драматизма:

Мы на поле с тобой остались чистом, –
Как ни вывертывайся, как ни плачь,
Мой сын был комсомольцем,
Твой – фашистом,
Мой мальчик – человек,
А твой – палач.

(«Сын»)

Самую большую популярность в годы войны получила поэма Александра Твардовского (1910–1971) «Василий Теркин». Родившийся на Смоленщине, поэт рано ощутил своё призвание, он начал писать стихи, по его собственным словам, ещё «до овладения первоначальной грамотой»: «там не было ни лада, ни ряда – ничего от стиха, но я отчётливо помню, что было страстное, горячее до сердцебиения желание всего этого – и лада, и ряда, и музыки …». Впоследствии, работая в редакциях смоленских газет, он овладевает профессиональными навыками. Личной «трагедией и виной» Твардовского стала ссылка его несправедливо раскулаченных родных. Он писал: «Всё то, что происходило тогда в деревне, касалось меня самым-самым ближайшим образом в житейском, общественном, *морально-этическом смысле*» (курсив мой – Г.Т.).

Свои нелёгкие раздумья он воплотил в поэме «Страна Муравия» (1934–1936), где путешествие Никиты Моргунка в поисках «бесколхозной» деревни напоминало странствия некрасовских героев из поэмы «Кому на Руси жить хорошо». Поэма Твардовского как будто утверждала целесообразность происходящих в стране событий, но была лишена стереотипов, однозначности в трактовке отдельных сцен и передавала атмосферу сложности и противоречивости коллективизации. Как подчеркивала критика, это не поэма-утверждение, а скорее поэма-вопрос в традициях классической русской литературы.

Традициям классики отвечала и поэма «Василий Теркин». В чем секрет ее всенародного признания? В автобиографии поэт писал:

«Книга про бойца», каково бы ни было ее собственно литературное значение, в годы войны была для меня истинным счастьем: она дала мне ощущение очевидной полезности моего труда, чувство полной свободы обращения со стихом и словом в естественно сложившейся, непринужденной форме изложения**.** «Теркин» был для меня во взаимоотношениях поэта с его читателем – воюющим советским человеком, – моей лирикой, моей публицистикой, песней и поучением, анекдотом и присказкой, разговором по душам и репликой к случаю».

Созданию поэмы предшествовала большая работа в период финской кампании 1939–1940 гг. Поэт, сотрудничая в газете «На страже Родины», принимал участие в создании фельетонов о Васе Теркине. По мнению поэта, успех такого персонажа можно объяснить «потребностью солдатской души позабавиться чем-то таким, что хотя и не соответствует в точности суровой действительности военных будней, но в то же время как-то облекает именно

их» («Как был написан «Василий Теркин» (Ответ читателям»). Позже Твардовский сделал этот полуфольклорный персонаж героем уже своего личного творчества: определялись контуры произведения, велись дневниковые записи, делались поэтические заготовки. Но как подлинное произведение искусства поэма «Василий Тёркин» родилась в огне Великой Отечественной войны. В качестве спецкора Твардовский прибыл на Юго-Западный фронт, в редакцию газеты «Красная Армия», писал очерки, стихи, фельетоны, лозунги, листовки, песни, статьи, заметки. В редакции возникла идея завести постоянный фельетон с картинками, и Твардовский предложил Васю Тёркина. Дневниковые записи А. Твардовского, сделанные весной 41-го года и приведённые им в статье «Как был написан «Василий Тёркин», свидетельствуют о некоторой общности идейно-эстетических установок, принципов типизации при создании образов Васи и Василия. И в том, и в другом случае для автора было принципиально важно дать «человека в индивидуальном смысле, «нашего парня» – не абстрагированного (в плоскости «эпохи», страны и т.п.), а *живого, дорогого и трудного*» (курсив мой – Г.Т.). «Начало может быть полулубочным. А там этот парень пойдёт всё сложней и сложней». Предыдущая биография героя «должна проступать в каждом его жесте, поступке, рассказе».

Но между произведениями существовала и огромная разница – прежде всего в принципах типизации:

Тёркин – кто же он такой?
Скажем откровенно:
Просто парень сам собой
Он обыкновенный…

Итак, черты этого портрета резко изменились, начиная с основного штриха. В авторской характеристике персонажа усилилось традиционное фольклорное – былинное, сказочное начало, но с подчеркиванием черт всеобщности, обыкновенности. Это же ощущается и в поэтике имени – Василий Иванович Тёркин, в фактах биографии: ему 25 лет, родом из Смоленщины, сельский житель, колхозник, холост, участник двух войн (финской и Великой Отечественной), пехотинец, в строю с июня, в бою – с июля, «был в бою задет осколком», трижды окружён – это ли не признаки «обыкновенности», «всеобщности содержания» (А. Твардовский), принадлежности героя народу, стране, времени? Заметим, что подобными принципами типизации руководствовались А. Толстой, М. Шолохов, что прозвучало уже в самих названиях произведений «Русский характер», «Судьба человека».

Василий Тёркин – бывалый солдат-патриот, храбрый, выносливый, смекалистый, трудолюбивый, весёлый, добрый, наблюдательный, верный товарищ, мастер на все руки, прекрасный рассказчик и балагур, умелый гармонист – какими только замечательными чертами не наделён он, подобно фольклорному образу, в котором обычно типизируются и гиперболизируются не столько внешние черты, сколько высокие духовные качества. И они не кажутся преувеличенными и удивительным образом соединяются в одном

характере и раскрываются в многообразных ситуациях войны и мира. У него нет конкретного прототипа (хотя и были совпадения в фамилии и фактах биографии[612]), в нём собраны самые существенные, идеальные черты русского народа, герой Твардовского стал его олицетворением, образ строился по принципу *собирательной типизации*. Образ Теркина – одновременно и конкретная личность, и образ народа, его сила и обаяние как раз в том, что он представляет сочетание и национального типа, и индивидуального характера. Но во всем, что связано с обрисовкой героя, автор сознательно избегает слишком подробной индивидуализации. У Теркина нет особых внешних примет, нет и личных отношений с товарищами. Тем не менее читатели поверили в него, восприняли как живое историческое лицо.

Важны не только качества характера персонажа, но и их соотношение, сочетание. Структура образа Василия Тёркина восходит к фольклорным традициям, к былинному эпосу и бытовой сказке, где положительный герой, выражающий полноту национального бытия и самосознания, лишён отрицательных качеств. В критике отмечалось, что народная героическая эпопея А. Твардовского создана по законам народного эпического повествования. Особенности героического эпоса соответствовали атмосфере военного времени. Поэма А. Твардовского стала примером органической связи поэта с народным творчеством – не подражанием, не стилизацией, а именно сотворчеством. Связь прослеживается на разных уровнях и может быть предметом отдельного исследования, здесь же отметим лишь несколько моментов.

Поэма сближается с фольклором на уровне сюжета: сказочный сюжет встречи бывалого солдата со старухой-хозяйкой, напоминающий сюжеты бытовых сказок (глава «Два солдата»), поединок былинного или сказочного богатыря с врагом (глава «Поединок»). Мотив смерти, характерный для устного народного творчества, по наблюдению исследователя И. Сухих, в поэме является наиболее частотным[613]. Встречаются также мотив проводов защитника родной земли на битву, мотив награды, мотив неузнавания. Произведение наполнено мифофольклорными образами земли, дороги, леса, реки, берега, дома, печки, окна, порога. По частотности первые места занимают образы родной земли и дороги, причём образ земли функционирует не только в условно-фольклорном плане, но и в конкретно-реалистическом.

На структурном уровне поэма представляет цепочку встреч главного героя на дорогах войны с другими персонажами, как в былинах и сказках. На стилистическом уровне фольклор так же органично проникает в тест. Это постоянные эпитеты («сыра земля», «ясный сокол»), троекратные повторы: в главе «На привале» Василий Тёркин рассуждает о трёх сабантуях; трижды окружён и трижды вышел вон, война «гудит» в трёх верстах от дома старика

[612] См., например: Яковлева М. Здравствуйте, Василий Теркин! // Неделя. – 1987. – № 18.
[613] Сухих И. О смерти, войне, судьбе и родине – русской и советской (1941–1945. «Василий Теркин» А. Твардовского) // Звезда. – 2000. – № 8. – С. 226.

со старухой (глава «Два солдата»), под населённым пунктом Борки «каждый камень, каждый кол на три жизни вдался в память нам с солдатом-земляком» (глава «Про солдата-сироту»), три раза упоминаются часы (главы «Два бойца», «Дед и баба», «По дороге на Берлин»). В поэме используются пословицы и поговорки: «ладно скроен, крепко сшит», сказочные формулы: «это присказка покуда, сказка будет впереди», повтор однокоренных или близких по значению слов: «хвать-похвать», «вьюга-завируха», «дед-хозяин», «дед-солдат», «давным-давно», «честь по чести», «беда-пруруха», «труха-солома», повторы предлогов: «До жены прийти, до дому…».

Народно-поэтическую атмосферу создают и образы гармони (главы «Гармонь», «Тёркин-Тёркин»), народной мелодии, звуки рожка (в главе «О герое»), песни (знакомство Тёркина с двумя из трёх танкистов-друзей и соответствующая песня в главе «Гармонь»). В главе «Бой в болоте» образ песни «Москва моя» В. Лебедева-Кумача в исполнении немцев, «худых чертей», придаёт рассказу Тёркина драматический накал.

В главе «На Днепре» строчка «шла дивизия вперёд» вызывает целую цепочку ассоциаций с событиями Гражданской войны, и далее в этой же главе строчка «скажет кто-нибудь в грядущей Громкой песне о Днепре» связывается с «Песней о Днепре» (1942) Е. Долматовского. Эти песни, хотя и имеют авторов, пользуются всеобщим признанием и воспринимаются как народные. Поэма изобилует словами с уменьшительно-ласкательными суффиксами, причём они особенно актуализируются в главах, где говорится о родной земле и любви к ней (копнушка, рукавичка, крылечко, сторонка, улочка, топорик, сыночек, голубочек, кусочек, уголок, табачок), но в ней, как уже замечено, почти не используются политическая лексика и новообразования советской эпохи[614].

На синтаксическом уровне Твардовский часто использует обращение, синтаксический параллелизм, единоначатие, частушечный ритмический строй. Речь автора и персонажей, вся речевая стихия поэмы ориентированы на устно-поэтические традиции. Естественно, что дело здесь не в формальных признаках общности поэмы с устным народным творчеством, а в мастерстве воссоздания народного самосознания, национальной ментальности, всеобщей идеи освобождения родной земли от захватчиков, что органично связано с фольклорными традициями.

А. Твардовский следовал былинным, сказочным и песенным приёмам типизации не механически, удачно сочетая их с юмором. Поэма отличается органичностью сплава трагического и комического, без чего, думается, трудно передать атмосферу реалистического, идущего от форм самой жизни, где есть всё: радости, праздники и скорби, счастье и тяжесть невосполнимых утрат (вспомним слова А. Твардовского: «Надо, чтобы появление героя было радостным»). Тёркин без шутки, смеха, улыбки, лукавинки и балагурства (поэт понимал, как это было востребовано на фронте!) потерял бы

[614] Зайцев В.А. О традициях живого разговорного слова в русской поэзии XX века // Вестник МГУ. Серия 9. – 2001. – № 4. – С. 12.

значительную часть своего обаяния. При всей героической и драматической наполненности образа его надо рассматривать в контексте образов народной смеховой традиции. Небезынтересно отметить, что как раз наиболее драматические, напряжённые ситуации нередко разряжаются шуточными. Так, например, выстроены главы «Переправа», «Тёркин ранен», «Поединок», «Кто стрелял?».

Говоря о сложной структуре образа Василия Тёркина, необходимо помнить и о его эволюции. Образ раскрывается посредством портретных, речевых, авторских характеристик, в поступках, массовых сценах, во взаимодействиях с другими персонажами. Поэма поражает многообразием характеров и ситуаций. Среди других персонажей (а их свыше 20) люди разных возрастов, званий, профессий (повар, часовой, шофёр, танкисты, старшина, щеголеватый лейтенант-конник, генерал-майор, девчонка-санитарка и санитары, солдат-сирота, безымянная женщина – жена командира, приютившая отступающих бойцов, дед и баба, солдатская мать, возвращающаяся из плена...) Есть и образы врагов, предельно обобщённые, предстающие в сниженно-сатирическом плане. Перед нами поистине энциклопедия народной жизни, позволяющая вспомнить эпопею XIX в. – поэму Н.А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо». Каждый эпизод высвечивает, усиливает, оттеняет какую-нибудь грань характера Василия Тёркина, свидетельствует о его единении с народом. Но, как уже замечено в учебной литературе, общность осуществляется здесь как *единство индивидуальностей*, и в книге много глав, где герой вынужден действовать в одиночку. В первых главах поэмы Василий Тёркин больше действует, рассказывает, рассуждает вслух, шутит, в последующих – больше думает, вспоминает, анализирует, переживает, глубже раскрывается его внутренний мир, нарастает драматическое, психологическое, философское наполнение образа и поэмы в целом, что соответствовало общим тенденциям развития литературы военных лет. Так, наглядно представлена эволюция образа в одной из последних глав поэмы «На Днепре»:

Но уже любимец взводный –
Тёркин, в шутки не встревал.
Он курил, смотрел нестрого,
Думой занятый своей.
За спиной его дорога
Много раз была длинней.
И молчал он не в обиде,
Не кому-нибудь в упрёк, –
Просто, больше знал и видел,
Потерял и уберёг…

– Что ж ты, брат, Василий Тёркин,
Плачешь вроде?..
– Виноват…

Слёзы Тёркина подготавливают самую трагическую главу книги – «Про солдата-сироту». Поэма Твардовского предвосхитила многие открытия

послевоенной литературы, в том числе и осознание масштабности и невосполнимости утрат. Эпиграфом к таким произведениям можно поставить строки поэмы:

Кому память, кому слава,
Кому темная вода…
……..
Бой идет святой и правый.
Смертный бой не ради славы,
Ради жизни на земле.

Твардовский первым показал все сложности возвращения к мирной жизни, что позже было развёрнуто в таких произведениях, как стихотворение М. Исаковского «Враги сожгли родную хату...», рассказ А. Платонова «Возвращение», рассказ М. Шолохова «Судьба человека».

Поэма выражала народную этику и философию жизни человека на войне, в ней воплощена атмосфера искренности и свободы. Ю. Буртин в статье «Война, пора свободы» не случайно считает, что Василий Тёркин сходит со страниц поэмы в момент освобождения родной земли: автор и герой свободны от геополитических притязаний, цель войны для них – изгнание захватчиков, и четыре заключительных главы («Про солдата-сироту», «По дороге на Берлин», «В бане», «От автора») выполняют роль эпилога. Ни малейшей уступки не сделал автор тому, что расходилось с его собственным опытом и народным взглядом не только на войну – на жизнь! Он и его герой отстаивали общечеловеческие ценности: Родину, дом, семью, землю, оставаясь свободными от власти официальной идеологии сталинского государства. Официозная критика 1940-х гг. и даже некоторые писатели – Н. Асеев, Н. Тихонов, А. Фадеев, А. Сурков – упрекали Твардовского в том, что он изобразил не человека советской эпохи, не коммуниста, а русского солдата вообще, не показал роли партии (действительно, в поэме нет ни одного упоминания ни о партии, ни о Сталине). Были и обвинения Твардовского в том, что его герой мало чем отличается от защитника отечества XIX века, тогда как критике был нужен именно «советский человек».

Но «русское» и «советское» в поэме соотносятся соответственно параметрам исторического времени, что убедительно доказал Ю. Буртин: «Советское» не отстранено, не забыто, но оно лишь малая часть, лишь современная черта и форма того, что заключено в слове «Россия», и восстановленное угрозою «потери» открылось ныне в полном своём тысячелетнем объёме»[615]. К тому же «русское» в годы войны – символ не только национальной, но и общесоветской общности; представители национальных меньшинств в боевом противостоянии нередко называли себя русскими. Но в поэме Твардовского русский характер несет в себе исконную ментальность русского этноса. Для поэта то, что солдат, воюющий с фашизмом, «*похож на русского солдата всех войн великих и времен*» (строки

[615] Буртин Ю. Война, пора свободы. «Василий Теркин» и духовная атмосфера военных лет // Октябрь. – 1993. – № 6. – С. 10.

из фронтового стихотворения Твардовского, датированного еще 5 декабря 1941 г.), было программной установкой.

Поэма «Василий Теркин» позволяет сделать вывод, что к середине века советская литература сделала шаг вперед в поисках национальной идентичности. И здесь необходимо сделать небольшое отступление.

В 1930-е гг. в условиях интернационализации советского образа жизни в литературе наблюдались нигилистические выпады против исторического прошлого России (пьеса Д. Бедного «Слезай с печки», где в сатирических красках представали, спроецированные на современников, образы былинных богатырей; стихи Алтаузена, направленные против Минина и Пожарского). Для русской лирики этого периода весьма характерен мотив кровного родства русского человека с теми народами, которые разделили историческую судьбу России. «...Я вспомнил, что я – грузин», – писал Маяковский. «И сам я тоже азиат в поступках, помыслах и слове», – говорил Есенин. Почти десятилетие спустя к тем же образам, «материализующим» идею духовного побратимства, прибегали П. Васильев («Азиат») и Б. Корнилов в стихотворении «Разговор с татарским поэтом»:

Я татарин – только с примесью
И других еще кровей.
Может быть, прабабка-пленница
Зачала под гром копыт –
И во мне дымит и пенится
Кровь Батыевой тропы.

Поэтическая условность в изображении якобы кровного родства была выразительной прелюдией к утверждению общности социальных судеб народов: «на татарском ли, на русском ли – песня все-таки одна» (Б. Корнилов). Русские писатели порой брали соответствующие псевдонимы (например, прозаик Амир Саргиджан печатался под именем Сергей Бородин).

К 1936 году – году принятия Конституции СССР – ситуация уже изменилась. Постановлением Комитета по делам искусств при Совнаркоме пьеса Д. Бедного была снята с репертуара как «чуждая советскому искусству». Последовало и постановление Союза писателей СССР, где серьезные обвинения были предъявлены В. Луговскому за публикацию стихотворения десятилетней давности – «Дорога» с ее концовкой «*Мне страшно назвать даже имя ее – свирепое имя Родины»*. Характерно, что эмигрантская критика (в частности, М. Алданов), которой такая смена ориентиров импонировала, иронизировала по поводу методов воспитания писателей в патриотическом духе и приказов властей предержащих «немедленно полюбить Родину». Но объективно воспитание чувства державности отвечало задачам исторического момента, так как в воздухе уже носилась угроза Второй мировой войны.

Вместе с тем особенно в конце Великой Отечественной войны становилась очевидной особая роль титульной нации – русского народа, что признавалось и представителями национальных меньшинств. Искренни и исполнены глубокого смысла слова известного казахского писателя Сабита

Муханова, произнесенные на одном из пленумов ССП: «Если бы русского народа не было бы, немцы нас давно задавили бы. Мы держимся потому, что имеем опору – русский народ». Русские писатели в эти годы как никогда ранее остро осознают проблему национальной идентичности. В поэзии, как и во всей литературе военных лет, понятиям «Родина», «Россия», «нация», «отечество», «русскость» возвращалось их исконное значение: *«Ты – русская – дыханьем, кровью, думой. В тебе соединились не вчера Мужицкое терпенье Аввакума И царская неистовость Петра»,* – писала О. Берггольц. О том, что «русская мать нас на свет родила», напоминал К. Симонов. Но самым ярким художественным решением проблем национальной идентичности в русской литературе стали поэма А. Твардовского «Василий Теркин» и рассказ А. Толстого «Русский характер» – наиболее значимые, знаковые произведения периода Великой Отечественной войны, остающиеся хрестоматийными и по сегодняшний день. Поэтому обвинения в адрес Теркина в «несоветскости», звучавшие в свое время, никакой критики не выдерживают, напротив, Твардовский чутко уловил тенденцию времени – актуальность художественного воплощения русской души. Разумеется, сказанное не исключает глубокой разработки русского национального характера в произведениях М. Шолохова, Л. Леонова, ранее – С. Есенина и многих других, но в ряду их произведений поэма Твардовского занимает особое место прежде всего по своей функциональной значимости. «Книга про бойца», печатавшаяся на страницах фронтовых газет, обрела многомиллионного читателя, а имя Василия Теркина стало синонимом русского национального характера.

Он идет, святой и грешный
Русский чудо-человек.

Но если в 1940-е гг. героя Твардовского обвиняли в отсутствии «советскости», то в постсоветской критике поэта, как и многих других, напротив, упрекают в смягчении внутренних конфликтов, снятии противостояния личность/государство в период тоталитарного режима[616]. На это можно ответить опять же словами И. Сухих: «Национальное в книге оказывается выше идеологического, чаще всего заменяет и отменяет его»[617]. Подобную же точку зрения высказал и Ю. Буртин: «Коренной особенностью и одним из главных достоинств «Книги про бойца» является «всеобщность» её содержания: мир общенародных чувств военного времени и те черты народного характера, что были тогда особенно ценны и важны. Оппозиционная направленность мыслей автора побудила бы его, наверное, ввести сюда сильную критическую тему, острием своим нацеленную на разрешение наших внутренних противоречий, то есть на то, что в те годы отошло на второй план и не вызывало общенародных чувств. А это значило

[616] См., например: Есаулов И. Сатанинские звезды и священная война. Современный роман в контексте русской духовной традиции // Новый мир. – 1994. – № 4.
[617] Сухих И. О смерти, войне, судьбе и родине – русской и советской (1941–1945. «Василий Теркин» А. Твардовского) // Звезда. – 2000. – № 8. – С. 228.

бы разрушить художественное своеобразие и единство книги»[618]. Теркинская философия народной войны, по мнению критика, близка той, что выражена в «Войне и мире».

Эпопея Л. Толстого стала прецедентом для «Книги про бойца» и в жанровом отношении. Общеизвестны слова классика: ««Что такое «Война и мир»? Это не роман, ещё менее поэма, ещё менее историческая хроника. «Война и мир» есть то, что хотел и мог выразить автор в той форме, в которой оно выразилось». Не менее важны размышления автора о жанре «Василия Тёркина» как книги.

«Я не долго томился сомнениями и опасениями относительно неопределённости жанра, отсутствия первоначального плана, обнимающего всё произведение наперёд, слабой сюжетной связанности глав между собой, – писал Твардовский. – Не поэма – ну и пусть себе не поэма, решил я; нет единого сюжета – пусть себе нет, не надо; нет самого начала вещи – некогда его выдумывать; не намечена кульминация и завершение всего повествования – пусть, надо писать о том, что горит, не ждёт, а там видно будет, разберёмся. И когда я так решил, порвав все внутренние обязательства перед условностями формы и махнув рукой на ту или иную возможную оценку литераторами этой моей работы, – мне стало весело и свободно»[619].

Поэма отличается удивительной свободой, естественностью проникновения в стихию народной жизни: нарушение законов жанра создавало новую жанровую традицию, подчиняющуюся «закону органического саморазвития темы» (И. Сухих). Это яркое проявление эпического начала в русской поэзии XX в.[620]

Своеобразен и характер взаимоотношений автора с героем. Вначале автор и герой несколько дистанцированы, присматриваются друг к другу, привыкают, их функции распределены, затем происходит взаимопроникновение образов автора и героя; в главах «Перед боем» и «О награде» проявляются уже диалогические контакты. В поэме усиливалось личностное начало, что стало достоянием литературы последующих десятилетий, особенно «деревенской» и «лейтенантской» прозы.

Саморазвитие темы и героя, характер взаимоотношений автора и героя обусловили и необычную композицию «Книги про бойца». В ней 30 глав, 4 главы названы «От автора» (1, 12, 24, 30), в середине всей поэмы помещена глава «О себе». Вначале намечалась и складывалась по фронтовым публикациям трёхчастная композиция поэмы, затем Твардовский снял деление на части (следы разбивки остались в главах «От автора»). При формировании книги для Твардовского принципиально важным было взаимодействие с читателем-фронтовиком: «Я должен был иметь в виду читателя, который хотя бы и незнаком был с предыдущими главами, нашёл

---

[618] Буртин Ю. Война, пора свободы. Василий Теркин и духовная атмосфера военных лет // Октябрь. – 1993. – № 6. – С. 10.

[619] Твардовский А. Как был написан «Василий Теркин» (Ответ читателям) // Твардовский А.Т. Избр. соч. – М., 1981. – С. 638–639.

[620] См.: Редькин В.А. Система эпического мира в поэмах А. Твардовского. Учеб. пособие. – Тверь, 1992.

бы в данной, напечатанной сегодня в газете, главе нечто целое, округлённое. Кроме того, этот читатель мог и не дождаться моей следующей главы: он был там, где и герой, – на войне. Этой примерной завершённостью каждой главы я и был более всего озабочен».

Стоит отметить особенности хронотопа произведения. Поскольку в основе сюжета лежат события Великой Отечественной войны, поэма отличается динамикой, в ней охвачено огромное пространство. И. Сухих указывает на панорамирование как способ расширения фабулы произведения: иногда мы видим войну, словно на глобусе, а не на карте-двухвёрстке. Такая панорама, особенно в главе «По дороге на Берлин», напоминает, по мнению критика, перечисления в романе «Евгений Онегин» или дорожные пейзажи в поэме «Мёртвые души»[621]. Перед читателем проходят «Белоруссия родная», «Украина золотая», Кавказ, «приднепровский отчий край», смоленщина, тамбовщина. Среди городов упоминаются столица Москва, Сталинград, Смоленск, Клин, населённые пункты малой родины Василия Тёркина и его земляка-автора: Борки, Ельня, Глинка, деревня Красный Мост. Встречаются и немецкие названия: Берлин, Тильзит, Кенигсберг. Важную роль в поэме играет природное пространство, маркирующее приметы Родины. Из рек по частотности первое место занимает Днепр, затем идут Волга, Москва-река, Ладога, Дон, Угра, Десна, Кубань, Иртыш, речка Лучеса. Гармоничный пространственно-временнной план поэмы позволяет вспомнить хронотоп романа А.С.Пушкина «Евгений Онегин». Действие в «Книге про бойца» происходит в разные времена года и суток, обращается внимание на характерные явления природы: дождь, темень, холод, снег, стужу, «зол мороз», сугробы, ветер, «февральскую вьюжную мглу». Чаще всего они связаны с тяготами и лишениями солдат, особенно пехотинцев, на войне, свидетельствуют об их жизнестойкости и выносливости.

Среди других элементов поэтики произведения стоит отметить художественные детали, придающие ему силу достоверности, психологической убедительности. Особенно много деталей военного быта (котелок, ложки, медаль, орден, кисет, ушанка, гимнастёрка, штаны, блиндаж, козья ножка, генеральские усы, махорка, папиросы «Казбек»). Иногда автор конкретизирует: «полотенце с петухами», «валенки с ноги», «рукавичка с руки», «суп холодный», «шлемы кожаные», «суконные портянки», «трёхлинейная винтовка на брезентовом ремне». Язык поэмы точен, выразителен, лаконичен. Концовки большинства глав закруглённые, афористичные, например: *«Свет пройди, нигде не сыщешь, Не случалось видеть мне Дружбы той святей и чище, Что бывает на войне»* (глава «Тёркин ранен»).

Ритмическая и строфическая организация поэмы отличается свободой и непринуждённостью, что подчёркивают исследователи поэмы

[621] Сухих И. О смерти, войне, судьбе и родине – русской и советской (1941–1945. «Василий Теркин» А. Твардовского) // Звезда. – 2000. – № 8. – С. 226–227.

Твардовского: рифмующихся строк ровно столько, «сколько потребуется автору в сию минуту для того, чтобы высказаться сполна» (С.Л. Страшнов).

Поэма получила высокие отзывы таких мастеров художественного слова, как И. Бунин, Б. Пастернак. В письме И. Бунина Н. Телешову есть строки: «Это поистине редкая книга: какая свобода, какая чудесная удаль, какая меткость, точность во всём и какой необыкновенный народный, солдатский язык – ни сучка, ни задоринки, ни единого фальшивого, готового, то есть литературно-пошлого слова». О всенародном признании поэмы свидетельствует переписка автора с фронтовиками.

По воспоминаниям современников, Твардовский любил поговорку «Всё минется, а правда останется», и поэма «Василий Тёркин» осталась в ряду лучших произведений XX в. о Великой Отечественной войне, перешагнула за рамки столетия. Отдаляясь от нас во времени, автор поэмы «Василий Теркин» становится ближе и яснее как поэт своей эпохи и народа.

После войны Твардовский создаст поэму «Дом у дороги» (1946), раскрывающую трагедию мирных жителей в годину жестокой войны. (Уже за рамками рассматриваемого периода будут созданы поэмы «За далью – даль», «По праву памяти», «Теркин на том свете»). Лирика Твардовского конца 1940-х гг. также сохранила свою реалистическую конкретику, расширила стилевой диапазон советской поэзии.

Поэзия послевоенного периода

Победа отделила живых от павших окончательной чертой, но, как говорил Твардовский, были «невозможность забвения, неизбежное ощущение как бы себя в них, а их в себе». В период, когда непосредственный отклик на события сменился горьким осмыслением тяжелых утрат, «горькой памятью» были созданы такие шедевры лирики, как «Я убит подо Ржевом…» (монолог погибшего бойца) А. Твардовского. Потрясающе и стихотворение М. Исаковского «Враги сожгли родную хату…», с органически присущим ему началом песенности, оно действительно было положено на музыку и в исполнении М. Бернеса обжигало душу даже тех, кто вырос после войны[622].

В послевоенной поэзии продолжалось содружество поэтов разных поколений, представлявших разные стилевые тенденции.

В «повествовательную» поэзию свою лепту внес старейший акмеист М. Зенкевич балладой «Найденыш» (1945) о драматической коллизии (вспомним и «Возвращение» А. Платонова) в семьях, разлученных войной:

… «Как звать тебя?»
«Аленушка».
«А дочь ты чья?»
Молчит... «Ничья.
Нашла маманька у ручья
За дальнею полосонькой,

[622] Об этом см.: Вишневецкий И. Частная война: голоса, которые я слышу // Новое литературное обозрение. – № 55. – 2002. – С. 251–253.

Под белою березонькой».
«А мамка где?» – «Укрылась в рожь.
Боится, что ты нас убьешь...»

Солдат воткнул в хлеб
Острый нож,
Оперся кулаком о стол,
Кулак свинцом налит, тяжел.
Молчит солдат, в окно глядит –
Туда, где тропка вьется вдаль.
Найденыш рядом с ним сидит,
Над сердцем теребит медаль.
Как быть? В тумане голова.

Проходит час, а может, два.
Солдат глядит в окно и ждет:
Придет жена иль не придет?
Как тут поладишь, жди не жди...
А девочка к его груди
Прижалась бледным личиком,
Дешевым блеклым ситчиком...

Взглянул:
у притолки жена
Стоит, потупившись, бледна...
«Входи, жена! Пеки блины.
Вернулся целым муж с войны,
Былое порастет быльем,
Как дальняя сторонушка.
По-новому мы заживем,
Вот наша дочь – Аленушка!»

Повествовательность не снимала накала чувств и в известном стихотворении Б. Слуцкого «Лошади в океане».

Противоположную стилевую тенденцию представляла философская лирика. Ее основой, позволяющей развернуть философский тезис, могли быть и непосредственные наблюдения автора, живые сценки, как в хрестоматийно известных поздних стихах Николая Заболоцкого «Журавли», «Некрасивая девочка», «В этой роще березовой», и поэтическая аллегория. Последняя встречается у Леонида Мартынова, вступившего в литературу в 1930-е гг., в стихотворениях «След» (1945) и особенно «Вода» (1946) с его неожиданным финалом, с утверждением полноты человеческой жизни, безбоязненного погружения в водовороты ее страстей. Казалось бы, воспета кристально чистая вода, но

…Ей
Не хватало
Ивы, тала
И горечи цветущих лоз.
Ей
Водорослей не хватало
И рыбы, жирной от стрекоз.
Ей

Не хватало быть волнистой,
Ей не хватало течь везде.
Ей жизни не хватало –
Чистой,
Дистиллированной
Воде.

Главное требование, которое предъявляла критика к поэзии в тот период, состояло в том, что она должна была отражать конкретные факты достижений социалистического строительства, подвигов советского народа. Именно поэтому в дискуссиях тех лет подчеркивалась бесперспективность интимной и философской лирики, противоречащей принципам соцреализма с его декларативным пафосом, установкой на жизненный материал и «тему дня». Поэтому собственно лирические темы в творчестве поэтов стали звучать приглушеннее, уходить на второй план. До сих пор не изучена досконально и не получила должной оценки лирика Марии Петровых, Арсения Тарковского – отца известного кинорежиссера. В то время они были известны в лучшем случае как переводчики. Лишь после перестройки стали доступны широкому кругу читателей и поэтические произведения Даниила Андреева (и его философская поэма в прозе «Роза мира»), сразу завоевавшие всеобщее признание[623].

Поэзия русского зарубежья

«Расколотая лира» – с таким образом ассоциируется судьба русской поэзии и литературы в целом 1920–1930-х годов. Выше в основном речь шла о литературе Советской России, хотя в главе шестой были представлены литературные объединения и журналы русского зарубежья, а в главе десятой учтен художественный опыт выдающегося исторического романиста Марка Алданова. Но авторы признают правоту А.В. Леденева, подчеркнувшего, что «литература первой волны эмиграции «заслуживает более детальной и, главное, самостоятельной характеристики: по составу основных имен именно она прямо продолжает линию Серебряного века, а по жанрово-стилевым и мировоззренческим ориентирам и приоритетам дает эстетическую картину, весьма несхожую с тем, что рождалось в творчестве писателей Советской России. Достаточно сказать, что явное стремление к эпичности, возобладавшее в 20-е годы в литературе метрополии, контрастно оттеняется сосредоточенностью большинства писателей-эмигрантов на создании замкнутых персональных «лирических миров» (экспансия лирических принципов самовыражения в эмиграции сказалась и на иерархии эпических жанров: здесь безусловными жанровыми фаворитами стали разнообразные формы «ностальгического» – мемуарного и автобиографического письма)»[624].

В поэзии русского зарубежья в 1930–1940-е гг. активно продолжали работать Марина Цветаева, Владимир Набоков (о чем будет сказано в

[623] Даниил Андреев в культуре XX века. – М., 2000.
[624] Леденев А.В. Новый хороший учебник по истории русской литературы // Вестник Ставропольского государственного университета. – 2004. – Вып. 39.– С. 218.

монографических главах); гораздо реже стал выступать Бунин-поэт, всецело отдавшись прозе, и в его немногочисленных стихах современники уже не находили «прежней силы и свежести».

Событием литературной жизни русского Парижа называли поэтический сборник Зинаиды Гиппиус «Сияния» (1938), представление о поэтической энергии которого дает одноименное стихотворение:

Сиянье слов… Такое есть ли?
Сиянье звезд, сиянье облаков –
Я все любил, люблю… но если
Мне скажут: вот сиянье слов –
Отвечу, не боясь признанья,
Что даже святости блаженное сиянье
Я за него отдать готов…
Все за одно сиянье слов!

Сиянье слов? о, повторять ли снова
Тебе, мой бедный человек-поэт,
Что говорю я о сияньи Слова,
Что на земле других сияний нет?

(«Сиянья»)

Не менее впечатляют другие стихи поэтессы, написанные в тот же период («Как он…», «Игра», «Сложности», «Грех» и др.).

Глубокий анализ поэзии русского зарубежья в 1930-е гг. дан в монографии А. Чагина «"Расколотая лира". Россия и зарубежье: Судьбы русской поэзии в 1920-е – 1930-е годы» (М., 1988), в которой показано соотношение двух потоков в русской поэзии, разделенных государственной границей, в результате чего она предстает как сложная противоречивая целостность; ее слагаемые взаимодействуют между собой. Но в России в 1930-е годы наблюдалось затухание авангардистского эксперимента, тогда как за рубежом его развитие продолжалось.

Особое внимание в поэзии русского зарубежья обращает на себя творчество **Георгия Иванова** (1894–1958), чья муза обрела второе дыхание именно в этот период.

Георгий Иванов навсегда покинул Россию в 1922 г. Начался новый период его творчества, который критики и исследователи поэзии Иванова связывают с подлинным обретением поэтом себя, с превращением «милого томного мальчика», автора изящных, но, по мнению многих, лишенных подлинной оригинальности стихов в «первого поэта русской эмиграции» (Р. Гуль). Когда-то в рецензии на одну из ранних книг Иванова К. Чуковский пожелал ему… горя, настоящего человеческого горя, которое, по мнению рецензента, должно было бы разбудить в умелом стихотворце живую, способную радоваться и страдать человеческую душу. В этом же смысле высказались Г. Адамович и В. Ходасевич. Пожелание очень скоро сбылось: таким горем, заставившим по-новому взглянуть на привычно уютный мир, стали «петербургская зима» первых послереволюционных лет и последовавшая затем эмиграция.

В 1931 г. в Париже после весьма длительного перерыва выходит новая книга стихов Георгия Иванова «Розы». Мнение читателей и критики об этой книге было почти единодушным: поэт значительно вырос. До «Роз» он был тонким мастером, писавшим «прелестные», «очаровательные» стихи, в «Розах» он стал поэтом. Привычное для читателей Иванова поэтическое мастерство сочеталось с несомненной оригинальностью, в которой «умелому стихотворцу» так долго отказывали. Пронзительная искренность, боль и нежность, подлинная музыка (один из самых значимых для поэта словообразов) в сочетании с язвительной иронией и редким в отечественной литературе метафизическим нигилизмом сделали новую книгу Иванова событием в русской поэзии.

Своеобразие этой книги, признанное всеми ее рецензентами, заключалось более всего… в отсутствии видимых «своеобразных» приемов. Пафос «Роз» – пафос «прекрасной банальности», по определению самого поэта. Иванов совершил почти невозможное, освежив эту банальность, составив книгу почти из одних штампов, предельно изношенных поэтами всех времен и народов, иногда вызывающих в памяти «красивости» жестокого романса, он возвращает им прежний поэтический аромат. Помимо многократно упоминаемых «роз», это «звезды», «соловьи», «весна», «вечная любовь», «счастье», «свет» («сиянье») и т.п. Любимые Ивановым эпитеты тоже не поражают оригинальностью или глубиной образа: «печальный», «прекрасный», «нежный», «небесный», «грустный» или «черный», «холодный», «безнадежный», «мертвый» и др. Читатель, рассчитывающий найти в книге какие-то поэтические откровения, скорее всего будет разочарован. «И, конечно, жизнь прекрасна, и, конечно, смерть страшна…» Но то, что Иванов называет музыкой, буквально «захлестывает» (Ю.М. Кублановский) читателя с первой же строки:

Над закатами и розами –
Остальное все равно –
Над торжественными звездами
Наше счастье зажжено.

Счастье мучить или мучиться,
Ревновать и забывать.
Счастье, нам от Бога данное,
Счастье наше долгожданное,
И другому не бывать.

Все другое – только музыка,
Отраженье, колдовство –
Или синее, холодное,
Бесконечное, бесплодное
Мировое торжество.

(«Над закатами и розами…»)

В этом, открывающем «Розы», стихотворении поэт несколькими штрихами набрасывает свою картину мира, весьма отличную от его ранних

или акмеистских представлений и отражающую новое мироощущение. Основа этого мироощущения – резкое противопоставление «Я» и «Оно», хрупкой человеческой индивидуальности с ее обреченностью любви и смерти – и холодной, равнодушной или даже враждебной человеку силы. Последняя у Иванова почти никогда не персонифицируется (Бог, упомянутый в стихотворении, не более реален для поэта, чем, например, для атеиста, восклицающего «Боже мой!» или «Слава Богу!»). Кроме человека, во Вселенной есть лишь неопределенное и безличное Нечто – для Иванова скорее Ничто, обладающее, однако, какой-то самостоятельной сущностью, которое поэт называет «мировым торжеством», «сиянием», «вечностью», «ледяной бесконечностью», «синим царством эфира» и т.п. В мире есть лишь две истинные сущности – «Я» с его подлинным бытием (любовью и страхом смерти) и Нечто. Остальное – лишь фантомы, созданные людьми для защиты от ужаса бытия и собственного одиночества. В конечном счете, мир для человека начинается с «Я» и им же заканчивается. Взгляд «Я», охватив все, что может предложить ему «человечество», не находит ничего действительно ценного и значимого и возвращается к себе как к единственной определенности. Иногда лирический герой Иванова пытается сопротивляться равнодушной силе вечности и вступает с ней в безмолвный, но упорно возобновляемый диалог. Так, в стихотворении «От синих звезд, которым дела нет…» человек отвечает на вызов «синего света» ответным лучом, который рождается в сердце и дерзко стремится уничтожить дистанцию («сиянье» – один из любимых словообразов Иванова – атрибут не только Вселенной, но и человеческой души).

Чаще, однако, лирический субъект смеется над собой и своими амбициями мотылька-однодневки, и тогда единственным способом сохранить человеческое достоинство, как например, в стихотворении «Глядя на огонь или дремля…», является согласие на неизбежную смерть, означающую уничтожение дистанции и возвращение в Ничто: «*Так и надо – навсегда уснуть… Больше ничего не надо».* Почти каждое стихотворение «Роз» завершается вариациями на ту же тему: «*Иль просто – лечь в холодную кровать, Закрыть глаза и больше не проснуться…»* («По улицам рассеянно мы бродим…»), или:

Пахнет розами. Спокойной ночи.
Ветер с моря. Руки на груди.
И в последний раз в пустые очи
Звезд бессмертных – погляди.
(«Грустно, друг. Все слаще, все нежнее…»)

Тема смерти или, что то же, тема музыки и красоты, действующих на человека тем неотразимее, чем неумолимее к ним смерть, становится в «Розах» центральной:

Все розы, которые в мире цвели,
И все соловьи, и все журавли,

И в черном гробу восковая рука,

И все паруса, и все облака,

И все корабли, и все имена,
И эта, забытая Богом, страна!

Так черные ангелы медленно падали в мрак,
Так черною тенью Титаник клонился ко дну,
Так сердце твое оборвется когда-нибудь – так,
Сквозь розы и ночь, снега и весну…

(«Все розы, которые…»).

Первая часть этого, завершающего «Розы», стихотворения представляет собой не очень понятное вначале перечисление предметов и явлений. Мысль поэта проясняется для читателя во второй части: все это обречено на гибель, включая и самое ценное – человеческое «Я». Полное отсутствие предикатов (вообще довольно типичный прием «эмигрантского» Иванова) в первых шести строках отчасти компенсируется, восстанавливаясь с помощью контекста последних четырех: «падали», «клонился», «оборвется». Тема смерти, обреченности, горестной бессмысленности подчеркивается одним из любимых эпитетов Иванова – эпитетом «черный», трижды повторенным буквально и усиленным через актуализацию семантики слов, имеющих отношение к смерти: «гроб», «мрак», «ночь», «тень», «дно». Для поэта существование явления и его состояние важнее производимого им действия, он вообще довольно часто заменяет основные глаголы деепричастиями или даже обходится без них («Как в Грецию Байрон, о, без сожаленья…», «Синий вечер, тихий ветер…»).

Как в Грецию Байрон, о, без сожаленья,
Сквозь звезды, и розы, и тьму,
На голос бессмысленно-сладкого пенья…
– И ты не поможешь ему.

Сквозь звезды, которые снятся влюбленным,
И небо, где нет ничего,
В холодную полночь – платком надушенным…
– И ты не удержишь его.

На голос бессмысленно-сладкого пенья,
Как Байрон за бледным огнем,
Сквозь полночь и розы, о, без сожаленья…
– И ты позабудешь о нем.

(«Как в Грецию Байрон, о, без сожаленья…»)

Обращает на себя внимание доведение Ивановым почти до абсурда одного из его любимых приемов: в основном сюжетном плане формально отсутствует не только предикат, но и субъект: «что-то происходит», но не ясно, что именно и с кем. Здесь мы встречаемся с потоком стихии «чистой лирики» («музыки», как сказал бы Иванов), абсолютно игнорирующей рациональность и логику, но от этого отнюдь не проигрывающей в эмоциональном воздействии на читателя – скорее наоборот. Субъект стихотворения, некий «он», обреченный на исчезновение и забвение, – это

либо поэт, либо (что вероятнее) вообще любой человек, попавший под власть «бессмысленно-сладкого пенья», то есть соблазна мировой красоты и «музыки». По-видимому, субъект стихотворения не справился с властью лирической стихии, и не названное в тексте действие, совершаемое им, – уход из этого мира, исчезновение, умирание. Его действие предполагает движение, потому что нечто делается «сквозь» тьму, звезды, небо и т.п., и имеет направление «на голос…». Тема смерти вводится несколько неожиданным сравнением с Байроном («как в Грецию Байрон», бросив все «без сожаленья», – значит, скорее всего, «за смертью») и двукратным упоминанием в качестве причины гибели «сладкого пенья», вызывающего в памяти сирен и Лорелею. Трагико-ироническое звучание стихотворению придает очень характерный для Иванова (особенно в 1940–1950-е г.) прием «другого голоса», обычно иронически комментирующего тему «первого голоса» либо придающего стихотворению эффект «двоящегося фокуса». То же мы видим в одном из самых популярных в среде эмигрантской поэтической молодежи стихотворении:

Синеватое облако
(Холодок у виска)
Синеватое облако
И еще облака…
И старинная яблоня
(Может быть, подождать?)
Простодушная яблоня
Зацветает опять.

Все какое-то русское –
(Улыбнись и нажми!)
Это облако узкое,
Словно лодка с детьми,
И особенно синяя
(С первым боем часов…)
Безнадежная линия
Бесконечных лесов.

(«Синеватое облако»)

Поэт Валерий Перелешин в своих мемуарах, описывающих жизнь русской «литературной» эмиграции в Китае 1930-х г., сообщает, что этим стихотворением «все просто бредили». Цитируя заключительные строки первого четверостишия, он пишет: «И это было бесподобно. Лучше и Ахматовой, и Гумилева, и Блока». Такая популярность стихотворения объясняется не только «самоубийственной» тематикой и настроением, близким значительной части русской литературной молодежи первой волны эмиграции, но и той аскетической простотой выразительных средств, отсутствием риторики и пафоса, которые тогда же культивировались авторитетной в то время «парижской нотой» с ее главным идеологом и некогда близким другом Иванова – Г. Адамовичем. Но от «ноты», к которой его часто приписывали, Иванова отличает большая ироничность: в самых «серьезных» стихах слышится параллельный основному лирическому голосу «голосок», и почти все эти стихи допускают ироническую интерпретацию. Так, в «Синеватом облаке», явно двуголосном, главный эффект достигается одновременным развитием «объективного» лирического сюжета и «субъективного» – во вторых строчках каждого четверостишия, взятых в скобки. Ирония этого стихотворения заключается, конечно, в первую очередь в традиционном столкновении живого человеческого «Я» с его болью и одиночеством и «равнодушной природы», наглядно демонстрирующей человеку краткость и бессмысленность его бытия. Но для Иванова с его мировосприятием это звучало бы слишком «серьезно», слишком романтически, а значит, неприемлемо. Обращаясь к теме самоубийства (особенно часто – в последних стихах), Иванов избегает и банальности, почти неизбежной в случае абсолютной серьезности, и бестактного в данной лирической ситуации поверхностного ерничанья, оставаясь при этом серьезным по существу. Это удается благодаря ироническому «голоску». Так, вторая реплика в скобках («Может быть, подождать?») может быть прочитана и как естественное проявление последней слабости, и как издевка. Последнее вполне вероятно, учитывая, что в других случаях обращения Иванова к этой теме возникает иронический диалог с самим собой: *«Умереть? Да вот не умираю»; «Не прочь и «подальше» отправиться, А все же боюсь. Сознаюсь…»*; *«Узкою бритвой иль скользкой петлей. – Страшно? А ты говорил – развлечение. Видишь, дружок, как меняется мнение»*.

Стремление героя к ледяному и прекрасному Ничто достигает максимума в одном из центральных стихотворений «Роз», которое предвосхищает некоторые мотивы поэзии Иванова 1940–1950-х г.

Хорошо, что нет Царя.
Хорошо, что нет России.
Хорошо, что Бога нет.

Только желтая заря.
Только звезды ледяные.
Только миллионы лет…
(«Хорошо, что нет Царя»)

Стихотворение не просто пародирует традиционную и свято чтимую некоторыми эмигрантскими кругами формулу «Бог, Царь и Отечество». К откровенной пародии, как и к сатире, Иванов обращался крайне редко (например, в «советских» стихах 1950-х г.), к тому же общеизвестны были его монархические и консервативные взгляды (знаменитое «Правее меня только стенка»). Собственно, к политике эти строки имеют очень отдаленное отношение, поскольку речь идет о предельной степени одиночества, когда человек остается один на один с ледяной бесконечностью, и самые безусловные ценности уже не кажутся ему таковыми. Стихотворение становится прямо-таки манифестом новообращенного экзистенциалиста: ценой утраты прежней опоры в бытии и всех иллюзий («*Хорошо – что никого, Хорошо, что ничего… Что никто нам не поможет И не надо помогать»* («Хорошо, что нет Царя…»)). Лирический герой погружается в бездну отчаяния («отчаяние» – одно из ключевых слов в поэзии позднего Иванова), и только так он обретает подлинную свободу и «самостоянье».

После выхода «Роз» Иванов много печатается в парижской русской периодике и почти «официально» считается первым поэтом русской эмиграции. Лучшее из опубликованного в этот период Иванов включил в первый раздел книги избранных стихотворений «Отплытие на остров Цитеру» (1937). Книга названа почти так же, как и самая первая книга Иванова «Отплытье на о. Цитеру», выпущенная в 1912 г. петербургским издательством «Ego», что, конечно, имело для поэта особое значение. Уже в самом факте повторения названия, да еще такого наивно-безмятежного, двадцать пять лет спустя, когда так много и так страшно изменилось, заключается горькая ирония. Время обогатило это название новыми смысловыми оттенками: теперь «отплытие» – это и тоска по прежней России, представляющейся землей обетованной, и путь к островам блаженных – метафора медленного умирания, и характерное для Иванова тесное переплетение темы любви и темы смерти: упоминание острова Цитеры, естественно, говорит о торжестве любви, а путешествие по воде, как и «лодка», «кораблик», «ялик», в индивидуальной символике поэта обозначает смерть. Тематически «Отплытие на остров Цитеру» – «пограничная» книга, соединяющая в себе пронзительную лирику «Садов» и «Роз» с такой же интенсивной иронией, правда, пока еще не достигшей разрушительной силы циничного сарказма «Посмертного дневника» (1958).

Наиболее интересным в этой книге нам представляется развитие одной из основных для поэта темы «музыки». У Иванова «музыка» – то единственная вечная ценность, чистая идея мировой красоты, только ее надо слушать и ей одной доверять, то величайший соблазн, «бессмысленно-сладкое пенье», ослабляющее волю к жизни, – ей нельзя доверять, она лжет. Еще в «Розах», размышляя о жизни и смерти Пушкина (одна из самых близких Иванову тем), поэт с горечью говорит, что даже величайшего гения русской поэзии, который, как и другие, «именье закладывал или жену ревновал», «музыка» не спасла и не защитила. Теперь оправдания или обвинения «музыке» – едва ли не в каждом стихотворении «Отплытия…», и простой подсчет, «чего больше», не позволит

сделать окончательный вывод о том, чем же является для поэта «музыка». *«Музыка миру прощает То, что жизнь никогда не простит»* – и она же «сводит с ума». *«Только она Одна не обманет»* – и внушает ложные надежды, не в силах их осуществить: *«Я надежда, я жизнь, я свобода, Но снегами меня замело»*. Мир «бессмертной музыкой звучит», и тут же «ширится и погибает» – обещанное бессмертие мнимо. В знаменитом стихотворении «Над розовым морем вставала луна…» «музыка», превращаясь в музыку земную, создает иллюзию возвращения в прошлое, разоблаченную мудрой и печальной иронией героини: *«– Нет, вы ошибаетесь, друг дорогой. Мы жили тогда на планете другой, И слишком устали, и слишком мы стары Для этого вальса и этой гитары»*.

В одном из стихотворений прямо утверждается: *«Музыка мне больше не нужна»*. Тем не менее «музыка» не исчезает из поэзии Иванова вплоть до «Посмертного дневника» (1958), где, вопреки решительному господству «остроумного рода» и нарочитой какофонии, сменившей прежний «лад», нельзя не расслышать прежней гармонической красоты и надежды на какую-то новую. Более того, можно утверждать, что именно оптимальная пропорция «музыки» и иронии, лирического и «остроумного рода», искусное балансирование на грани между абсолютным «да» и абсолютным «нет» как раз и придают поэзии Иванова неповторимое своеобразие и обаяние.

Ироническое начало «Отплытия…» проявляется также и в том, что Иванов здесь активно использует один из самых распространенных приемов иронии – «переворачивание» смысла текста последней фразой. Этот прием применяется более чем в трети стихотворений (в восьми из двадцати), причем ироническая природа этих строк настолько очевидна, что воспринимается как таковая даже вне «основного» текста: *«Что ж, дорогие мои современники, Весело вам?»; «Но тому, кто тихо плачет, Молча стоя у окна, Ничего уже не значит, Что задача решена»; «И полною грудью поется, Когда уже не о чем петь»; «А была одна минутка. Мог поймать. Не повезло»*. Нужно отметить, что последние из процитированных строк завершают книгу («новый» раздел) и тем самым могут восприниматься как ирония над всей вообще человеческой «бессмысленной жизнью», поскольку относятся к человеку, прожившему «ничем не озарившийся» век и не успевшему ничего по-настоящему почувствовать и понять: *«На минуту будто ожил. Что там. Полезай в дыру»*.

С «бессмыслицей» у Иванова органично связана другая чрезвычайно значимая для него тема – тема «расплывающегося» мира, который утрачивает форму и ясность очертаний, отчуждается от человека и стремится вновь вернуться в хаос. Интересно, что впервые эта тема возникает в художественном сознании поэта еще в период близости к акмеизму, как известно, любящему четкость, определенность, «ясные мысли и точные числа» («Мы из каменных глыб создаем города…», 1922). В отличие от акмеистов, Иванова уже тогда буквально завораживала прелесть всего преходящего, красота увядания, движения к небытию. Распад личности и мира (ведущая тема позднего Иванова) начинается с недоверия к Логосу. Жертвами мировой бессмыслицы прежде

всего становятся слова. (Уже в «Розах» – *«рассыпаются слова и не значат ничего»*.) Утрачивая смысл, слова утрачивают власть и уже не могут удержать мир от постепенного впадения в хаос. Предметы теряют четкость очертаний, как в стихотворении «Мир оплывает, как свеча…», формы расплываются, явления и понятия переходят друг в друга: *«Мир оплывает, как свеча, И пламя пальцы обжигает. Бессмертной музыкой звуча»*. «Расплывающийся», как бы размытый, мир последних поэтических книг Иванова сюрреалистичен.

После «Роз», «Отплытия…» и «Распада атома» «музыка» становится для поэта «все более невозможной», и около десяти лет (до середины 1940-х гг., по Е. Витковскому) он почти совсем не пишет стихов. Лишь в 1950 г. появляется новая книга Иванова – «Портрет без сходства», еще более безжалостная к «музыке», бессмыслице «расплывающегося мира» и затерянному в нем «Я».

Известность в Европе получило и творчество харбинского поэта Арсения Несмелова, последователя гумилевской эстетики, воплощающей апофеоз мужественности. Москвич, занесенный армией Колчака на Дальний Восток, он жил в Харбине. В августе 1945 г. поэт был арестован и умер в пересыльной тюрьме уже на территории СССР. От первой, изданной еще во Владивостоке футуристической книги «Стихи» (1922) до последней – «Белая флотилия» *(«Плавно без усилия шествует в лазурь Белая флотилия отгремевших бурь»)*, вышедшей в 1942 г. в Харбине, – он везде был талантливым певцом России.

На 1940-е гг. приходится вторая волна русской эмиграции, давшая своих поэтов. Только после перестройки пришли к читателю и книги тех, кто оказался за рубежом после Второй мировой войны. Среди них надо выделить Ивана Елагина (1918–1987), уже в конце периода выпустившего три поэтических сборника, в которых отразились трагедии сталинских репрессий и Второй мировой войны, Дмитрия Кленовского (1892–1976), чей первый сборник «След жизни» (1950) имел необычный для западного книжного рынка успех[625].

Ныне поэзия русского зарубежья 1930–1940-х гг. вливается в общую историю русской литературы этого периода.

Литература

1. Арьев А.Ю. Жизнь Георгия Иванова. Документальное повествование. - СПб., 2009.
2. Абрамов А.М. Лирика и эпос Великой Отечественной войны. – М., 1972.
3. Гасиева В.З. Поэтика песен М. Исаковского. – Владикавказ, 2013.
4. Георгий Владимирович Иванов. Исследования и материалы. – М., 2011.
5. Зайцев В.А. Русская поэзия XX века. 1940-е – 1990-е г. – М., 2001.
6. З.Н. Гиппиус: pro et contra: личность и творчество Зинаиды Гиппиус в оценке современников и исследователей: антология. – Изд-во: Русский христианский гуманитарный институт, 2008.
7. Карпов А.С. Русская советская поэма 1917–1941. – М., 1989.

[625] Подробно см.: Зайцев В.А. Творческие поиски русских поэтов второй волны эмиграции // Филологические науки. – 1997. – № 4. – С. 3–17.

8. Македонов А.В. Поэзия народного подвига. – М., 1986.
9. Михайлов О.Н. От Мережковского до Бродского. Литература русского зарубежья. – М., 2001.
10. Советская литература в канун Великой Отечественной войны: Научно-аналитический обзор. – М., 1991.
11. Чагин А.И. Расколотая лира (Россия и зарубежье: судьба русской поэзии в 20–30-е годы). – М., 1998.

Глава 12. ДРАМАТУРГИЯ

Приступая к обзору драматургии 1930–1940-х гг., еще раз подчеркнем условность классификации «проза, поэзия, драматургия» (см. главу 7). Такие жанровые разновидности, как «драматическая поэма», «пьеса в стихах» – родоначальница драматургии нового времени, получившая развитие и в литературе Серебряного века, тому пример. В рассматриваемый период были созданы оригинальные произведения лирико-драматического жанра – «Двадцать лет спустя» (1940) М. Светлова, «Слава» (1936), «Весна в Москве» (1941) В. Гусева. Большой популярностью пользовались стихотворные переводы драм Шекспира, выполненные Б. Пастернаком. К жанру пьесы в стихах обращалась и А. Ахматова.

Своеобразие драматургических решений

Драматургия 1930-х гг. отдала щедрую дань теме революции. В 1933 г. была поставлена «Оптимистическая трагедия» Всеволода Вишневского (1900–1951). Прототипами ее главной героини – женщины-комиссара – были Розалия Землячка и Лариса Рейснер, но многое писатель почерпнул из своего личного опыта. Дворянин, интеллигент, бесстрашно бросившийся в водоворот Гражданской войны, он был бойцом Первого морского отряда, Первой конной армии, пулеметчиком на бронепоезде. Известность В. Вишневскому принесли пьесы «Первая конная» (1929) и особенно «Оптимистическая трагедия» (1933). Название последней рождалось трудно: «Гимн матросам» – «Да здравствует жизнь!» – «Из хаоса» – и, наконец, – последнее, в котором запечатлен героический дух времени и новизна литературы социалистического реализма.

В основе сюжета пьесы эпизод Гражданской войны: превращение «свободного анархо-революционного отряда» в революционный «Первый морской полк». Автор использовал особые романтические средства типизации – воссоздание сильных контрастных образов в исключительных обстоятельствах. Конфликты пьесы носят ярко выраженный социально-политический характер: посланник коммунистической партии женщина-комиссар (ее имени мы не знаем, что придает образу предельную обобщенность) вступает в борьбу с анархистской вольницей на корабле, возглавляемой Вожаком. Приходится ей бороться за командира корабля Беринга, человека долга и чести, чей род служил еще Петру Первому. Комиссар старается привлечь на сторону революции и Алексея, Балтийского флота матроса первой статьи. В ее образе воплощены сила, стойкость, разум партии.

Исключительные ситуации требуют от Комиссара быстрых, решительных и мудрых действий не «по бумаге», а «по обстановке». Оставшись один на один с толпой анархистов-моряков, она, женственная и привлекательная, знающая наизусть стихи Гумилева, с револьвером в руках защищает честь – свою и партии; отстаивая справедливость, подписывает ведомости не на сливочное, а на ружейное масло; берет на себя всю ответственность в эпизоде чтения смертного приговора Вожаку и назначает

Алексея исполнителем этого приговора. Комиссар подает пример мужества в бою и простой командой останавливает отступающих моряков. Взятая в плен, она погибает со словами «Держите марку военного флота», погибает, уверенная в справедливости построения нового общества.

Однако важно, что В. Вишневский показал Комиссара не только в действии, но и в раздумьях, в сомнениях. Так, выразительна авторская ремарка в конце I акта:

«Комиссар над чем-то задумался. Что-то решил. Комиссар вообще больше наблюдает и думает, чем говорит, потому что он должен сделать очень многое».

В письме Комиссара близкому человеку (матери или подруге) есть строки: «Не знаю, как справлюсь с зрелыми людьми, – народ трудноватый. Откровенно говоря, не сплю ни одной ночи…» Она прекрасно осознает: «Ну, что ж, работать приходится с теми людьми, которые есть, а не с теми, которых воображаешь». Комиссар убеждает людей делом, словом, интонацией, жестом. Характерны ее диалоги с командиром корабля о будущей культуре и гуманизме, с Алексеем – о судьбе деревни.

Антиподом Комиссара в пьесе является Вожак – жестокий и лицемерный человек, «хитрая сила», «властолюбивая скотина», по оценке самих же моряков. Он стремится заразить всех, кто с ним сближается, скептицизмом и цинизмом. «Все лживые скоты. Все отравлены. Под корень всех рубить надо – в каждом старая жизнь сидит», – говорит Вожак своему помощнику Сиплому. Сиплый – еще более низкий и лицемерный тип, совершающий двойное предательство: вначале предает Вожака, а затем – первый морской полк. Назначенный часовым, он убивает коммуниста Вайнонена, открывая путь иностранным интервентам.

Сложен и колоритен образ матроса Алексея. Он скорее рядится в анархистские одежды, являясь в сущности правдоискателем, мучительно стремясь найти своё место в водовороте революционных событий.

«Нет, ты мне объясни, что такое хорошо …(Резко). Я раньше, как по уставу, знал: служить хорошо, невесту любить хорошо, Богу молиться хорошо… Всё было ясно. И всё было спокойно, и я был матрос первой статьи. И быть матросом было хорошо. А теперь? Что теперь хорошо?»
– обращается он к коммунисту Вайнонену. Из лаконичных реплик выясняется, что Алексей был на Тихом океане, Америке, участвовал в событиях штурма Зимнего дворца, ходил на Каледина. Он гордится моряками: «Бродяги у нас – в хорошем, морском смысле – вокруг света бродили, из крепости бегали, прошли войны, плен…». Эпатируя окружающих своими репликами и поступками, Алексей остаётся человеком, обострённо реагирующим на жестокость и несправедливость. Он становится на сторону беззащитных (пленных офицеров, например), а в кульминационный момент противоборства Комиссара с анархистами – на сторону революции. Речь его всегда эмоционально окрашена, богата интонациями, нередко сопровождается аккомпанементом на гармони, ставшей важнейшим средством раскрытия характера Алексея и сценических ситуаций. А в последнем эпизоде прощания моряков с умирающим Комиссаром

гармонь уже символ: Алексей играет на гармони старый мотив «незабвенного 1905 года».

При современном прочтении пьесы может быть актуализирована проблема судьбы интеллигенции в революции на примере командира корабля. На вопрос Комиссара, почему он нервничает, думая о «светлом будущем», командир горько и недобро отвечает:

«Счастье и благо всего человечества?! включая меня и членов моей семьи, расстрелянной вами где-то с милой небрежностью… Стоит ли внимания человек, когда речь идёт о человечестве.»

Запоминаются и трагические образы двух офицеров-окопников, возвращающихся из немецкого плена домой и прошедших всю Польшу и Малороссию. Они искалечены Первой мировой войной физически: один оглох, у другого рука на перевязи, но самое страшное – крушение их иллюзий о человечности революции:

«Я думал, что наша русская революция будет светлой, человеколюбивой… Здесь, в нашей России, куда мы, наконец, вернулись, сверкнул первый проблеск человечности…»

Не внимая призывам к человечности, Вожак отдаёт безжалостный приказ расстрелять пленных. Приведённые примеры свидетельствуют о разработке В. Вишневским проблемы революции и гуманизма.

Большую идейную эстетическую нагрузку несут образы двух ведущих, придающих пьесе цельность, философскую насыщенность и возвышенную лирико-публицистическую направленность: «Слушайте, если даже один матрос в живых останется, не считайте наш флот конченным, а моря наши отданными…» (1-ый акт). Именно в речах ведущих наиболее полно раскрыта авторская позиция:

«Слушайте. До последнего издыхания, до последней возможности двинуть рукой, хотя бы левой, боец-коммунист будет действовать. Нельзя действовать – есть язык. Убеждай, бодри, заставь действовать других… Не можешь говорить – делай знаки. Тебя повели, избивают. Не сгибайся. Не можешь пошевелиться, уже связан, положен, заткнут рот – выплюнь кляп в лицо палачу. Гибнешь, топор падает на шею – и последнюю мысль отдай революции. Помни, что и смерть бывает партийной работой» (3-ий акт).

Не менее важны авторские ремарки, в связи с чем приведем заключительную ремарку пьесы, подчеркнем, что «Оптимистическая трагедия» окружена атмосферой поэтизации не только революционных, но и героических традиций отечественного флота, поэтизации жизни вообще:

«Мотив почти замирает. Он замер. Комиссар мертва. Полк головы обнажил. Матросы стоят в подъёме своих нервов и сил – мужественные. Солнце отражается в глазах. Сверкают золотые имена кораблей. Тишину оборвал музыкальный призыв. Ритмы полка. Они зовут в бой, в них мощь, они понятны и не вызывают колебаний. Это обнажённый, трепещущий порыв и ликующие шестиорудийные залпы, взлетающие над равнинами, Альпами и Пиренеями. Всё живёт. Пыль сверкает на утреннем солнце. Живёт бесчисленное количество существ. Всюду движение, шуршание, биение и трепет неиссякаемой жизни. Восторг поднимается в груди при виде мира, рождающего людей, плюющих в лицо застарелой лжи о страхе смерти. Пульсируют артерии. Как течение великих лет, залитых светом, как подавляющие грандиозные силы природы, страшные в своём нарастании, идут звуки, уже очищенные от мелодии, сырые, грубые, колоссальные – рёвы катаклизмов и потоков жизни».

Монументальная эпическая тема разрабатывалась В.Вишневским в романтическом ключе. В 1930-е гг. автор актуализировал жанр *романтической трагедии* в советской драматургии. В одном из выступлений он утверждал:

«Крайне важно поставить проблему: возможна ли трагедия в условиях бесклассового общества? Думаю, что можно сказать: да, они будут! Беспримерные образцы греческой, германской и английской трагедии будут перекрыты беспримерными образцами нового искусства – оптимистическими трагедиями!.. Я думаю, что даже и в бесклассовом обществе жизнь будет построена отнюдь не на одних улыбках, – жизнь останется жизнью, страсти не будут сняты…»

В то же время «Оптимистическая трагедия» обладает и признаками классической трагедии: действие строится на остром социальном конфликте, главный герой гибнет, в коллективных сценах представлено массовое хоровое начало, пьеса отличается строгостью, логичностью, соразмерностью частей, формы и содержания.

Актуализация философской проблематики, обобщённость образов, романтическая символика, экспрессивность, развёрнутость, музыкальность ремарок свидетельствуют о близости драматургии В. Вишневского сценическому наследию Л. Андреева, В. Маяковского, пластического театра.

Поставленная Камерным театром А. Таирова в декабре 1933 г., «Оптимистическая трагедия» стала яркой страницей истории советского сценического искусства и была экранизирована в 1960-е г. Думается, этот легендарный спектакль лучших времен советского театра еще вернется на сцену.

Широко известна созданная в те же 1930-е гг. лениниана одного из крупнейших драматургов советского театра Николая Погодина (1900–1962): «Человек с ружьем», «Кремлевские куранты», «Третья патетическая» (написанная значительно позже). Ее апологическое содержание, конечно, обнаружило свою историческую ограниченность, но как художественное воплощение утвердившегося мифа о Ленине она безупречна.

Производственная тема опять-таки была представлена Н. Погодиным. Вначале его художественные решения были достаточно «лобовыми» («Поэма о топоре», «Темп»), но «Мой друг» и «После бала» держались в репертуаре театров достаточно долго. К сожалению, следование конъюнктуре привело писателя к недопустимому противоречию между эстетическим и этическим в пьесе «Аристократы» (1934), посвященной успехам «перевоспитания» заключенных – строителей Беломоро-Балтийского канала.

В литературоведении давно утвердилась мысль о многообразии художественных тенденций в драме 1930-х гг. Ее полярными полюсами стали героика, патетика Вишневского и Погодина и камерность Афиногенова и Арбузова. (Особое место в этом противостоянии занимали социально-психологические драмы Леонова.) Молодой драматург Алексей Арбузов (1908–1986) дебютировал в середине 1930-х годов, создав вскоре образец камерной, психологически углубленной пьесы «Таня», которая и сейчас может быть предметом глубокой и увлекательной сценической интерпретации. Эта тенденция была поддержана Александром Афиногеновым (1904–1941) и его

пьесой «Машенька», посвященной духовному становлению девочки-подростка, ее «взрослым» переживаниям. Добрый, светлый, хотя и полный противоречий мир семейных, любовных, дружеских отношений героев – современников зрителя – прочно утвердился на сцене, делая честь русской драматургии. Это воздействовало и на произведения производственной тематики. Популярной была согретая лиризмом пьеса Афиногенова «Далекое» о жизни сибирского железнодорожного полустанка. Определяя жанр своей пьесы «Город на заре», посвященной строителям Комсомольска-на-Амуре, Алексей Арбузов назвал ее «романтической хроникой»: созданные в ней события исключительны и рождают лирический отклик («хоровое начало»), разные сюжетные линии самодостаточны и развиваются параллельно.

Но на этот мир надвигалась зловещая тень репрессий, что ярче всего показано в пьесе Леонова «Метель», сразу запрещенной и только в 1960-е г. получившей широкое признание.

Несколько ранее на ту же тему была написана пьеса А. Афиногенова «Ложь» (1933), выразившая неудовлетворенность от происходящего в стране и интересная своим социально-психологическим прогнозом большого террора. Пьеса была выношена «с кровью», как говорил сам Афиногенов, отсылая ее Горькому. Авторская позиция выражена в монологе молодой коммунистки Нины Ивановой. Одержимые разоблачительством карьеристы Горчакова и Кулик в своих доносах не брезгуют фальсификацией. «Почему-то все партийцы у вас уродами вышли», – напишет Сталин Афиногенову, сопровождая вывод многочисленными замечаниями. Искренне искавший истину драматург (потому и послал пьесу «вождю народов») представил второй, «смягченный» вариант пьесы, ее репетировали в 300 театрах, но спектакль состоялся только в одном, и этот вариант был признан Сталиным неудачным. Современные исследователи видят в сталинских «уроках» Афиногенову истоки пресловутой теории бесконфликтности, перечеркнувшей судьбу советской литературы в конце 1940-х гг.[626].

Драматурги русского зарубежья в 1930-е годы развивали темы предшествующего десятилетия. Судьба русских беженцев на чужбине нашла отражение не только в драмах, но и в комедиях, появлявшихся в разных центрах эмиграции. Они интересны запечатленными комическими характерами, деталями и эпизодами реальной жизни, но смех в этих пьесах не превращается в сатиру или пародию, он сдерживается художественным чутьем авторов, которые стремятся различить в драме эмиграции комические штрихи. В этом юморе, как правило, чувствуется примесь грусти, печали, горькой иронии. Такое взаимопроникновение комического и драматического начал наблюдается в пьесах Андрея Ренникова «Сказка жизни» (1931), Надежды Тэффи «Момент судьбы» (1931), Всеволода Хомицкого «Эмигрант Бунчук» (1935) и др., которые, с определенными оговорками, можно причислить к жанру трагикомедии.

[626] Караганов Л.П. Ложь и Правда // Театр. – 1989. – № 1. – С. 148–153.

Так, в сатирическом освещении, предстает жизнь эмигрантов в комедии Валентина Горянского «Лабардан» (1936–1940). Структурообразующее значение в пьесе имеет эпиграф, намекающий на финал пьесы Николая Гоголя «Ревизор»: «Не с Хлестаковым, а с настоящим Ревизором оглянем себя!» Автор как будто продолжает сюжет гоголевской комедии, перенося ее героев в современность и помещая их в эмигрантскую действительность. При этом он соответствующим образом модернизирует роль главных действующих лиц, устраняет некоторых второстепенных персонажей, а также вводит ряд новых, таких, например, как Художник, Парикмахер, Помешанный, Пациент, как уродливые фигуры Глухого, Слепого, Хромого и Горбатой. По-своему Горянский организует и сюжет пьесы. Настоящий Ревизор, прибывший в Париж, чтобы «обследовать эмиграцию и определить достойных возвращения на родину», дает Хлестакову деньги и предлагает ему устраниться, уехать куда-нибудь, сам же приступает к делу и под маской Полисмена наблюдает жизнь русских беженцев. Он уверяется, что гоголевские персонажи, несмотря на изменившиеся условия, ведут себя в эмиграции по-прежнему. Они небрежно относятся к своим обязанностям, занимаются сплетнями, доносительством, любостяжанием и безразличны к судьбе нуждающихся. Гоголевские чиновники и обыватели становятся обладателями Лабардана, огромной рыбы – символа материальных благ, которыми они не желают делиться с неимущими и несчастными соотечественниками. Однако в конце пьесы Горянского зло, воплощенное в образах «ненасытных пожирателей Лабардана», терпит поражение и торжествует добро и справедливость. Ревизор объявляет свое решение: право возвращения на родину в будущем даруется бедным, но честным русским эмигрантам, обойденным при разделе Лабардана, «всем тем, кто друг в друге любил Россию». Среди них оказываются бедный Помешанный, «оскорбленный и безнадежный» капитан Борода, дочь Сквозник-Дмухановского, Марья Антоновна, которая, правда, уже с ошибками говорит по-русски, но думает о России, о Пушкине, о возвращении на родину, а также искренне влюбленный в нее молодой Художник. Вслед затем следует гневный приговор группе Сквозник-Дмухановского: «...покиньте общество живых и обыкновенных. Вам даруется бессмертие в презрении и позоре. Обретайтесь в скуке ваших низменных вожделений, неразрывно связанные между собой и вечно повторяющие свою недостойную жизнь. Да будет она вашим Адом».

Эта финальная, весьма эффектная и мастерски прописанная сцена в пьесе Горянского сопровождается авторской ремаркой: «Справа и слева на заднем плане появляются гоголевские жандармы. Они растягивают занавес на задней стене, обнаружив как бы обложку книги, на которой написано ‘Ревизор’. В книге небольшая дверь, куда направляется и входит Хлестаков с неразлучным Осипом. За ними униженно и согбенно следуют: Земляника, Хлопов, Ляпкин-Тяпкин, Шпекин, Бобчинский и Добчинский. Последним – Сквозник-Дмухановский, влекущий за собой Анну Андреевну». Завершающая пьесу сцена несет в себе аллюзии с финалом «Бани» В. Маяковского, в которой прибывшая из будущего Фосфорическая женщина забирает с собой «для

переброски в коммунистический век» людей простых, дерзающих, оставляя за бортом «машины времени» бюрократов и консерваторов.

Невероятный успех выпал на трехактную комедию И.Д. Сургучева «Игра» (1930). Сюжетно она относится к разряду пьес «о взятых в долг и невозвращенных деньгах, о проигравших в рулетку, о сборе пожертвований на нуждающихся...»

Это справедливое замечание обозревателя парижского журнала «Театр и жизнь» вполне можно отнести и к пьесе И.Д. Сургучева, с которой зритель впервые познакомился со сцены Интимного театра Дины Кировой 9 февраля 1930 года. Успех постановки стал поводом к ее публикации в «Казачьем журнале» (№№ 1-3), которую предваряло интервью автора.

Главный герой «Игры» – единственный по пьесе Русский, – выиграв крупную сумму денег, внезапно прекращает игру. Дирекцию казино такое поведение игрока не устраивает. Чтобы заманить Русского обратно в игорный дом (где он должен оставить свой выигрыш), она прибегает к различным ухищрениям. Для этой цели директор казино нанимает актеров, среди которых две хорошенькие женщины: Элен и Бланш.

Пьеса насыщена «сигналами» самоидентификации русских. Сургучев строит сюжет на таком уровне подтекста, который связан и с русской культурой, и с театром. Очень важна для зрителя характеристика главного героя, звучащая из уст француза, директора казино: «Он – обыкновенный, типичный русский, которые тысячами живут в нашей грешной старой Европе. Скромен в одежде, скромен в движениях, умно причесан, учтив». Здесь же открыто выражается и его оценка: «И знаете? Я ненавижу этого человека и в то же время я влюблен в него! Влюблен! <...> Откуда он к нам попал? Какими судьбами? В конце концов, что мы знаем о русских? Знаем, что это какой-то странный и непонятный народ. Знаем, что у них – какая-то нелепая революция, знаем, что они тысячами истребляют друг друга, знаем, что они дикари и едят сальные свечи, а, с другой стороны, не угодно ли вам? Толстой, Достоевский, балет, театр, музыка... Шаляпин... Не угодно ли все это примерить? От них всего ждать можно. И, кроме того, есть в них какой-то непостижимый, таинственный шарм. Говорю же вам: этот молодчик обыграл меня вдребезги, а я влюблен в него! Видел его издали всего два раза и, как старая монахиня, во сне его вижу! И, если бы у меня была дочь, ни одной минуты не задумываясь, выдал бы ее за него замуж!»

Звучащие со сцены слова максимально способствовали вовлечению зрителя-эмигранта в происходящие события: «Русский велик не потому, что он выиграл сколько-то там миллионов. Это – ерунда, феерия, сон в летнюю ночь. У нас часто выигрывают очень крупные суммы и через три дня проигрывают их обратно. Русский велик потому, что он уезжает завтра, что у него оказалась неслыханная выдержка! Русский велик потому, что у него нашлись силы преодолеть магнит, обуздать жадность, перешагнуть через жажду наживы».

Совершенно очевидно, что «Игра» построена на двух параметрах: с одной стороны, – это пьеса водевильного типа, задерживающая внимание тем, что

герой попадает в разные сложные ситуации (французская жизнь, с вполне корректным отношением к французам и мечтой эмигранта выйти из материальной нужды), и в то же время всё значительно глубже, так как на уровне подтекста пьеса несёт в себе глубоко христианское начало, с его бродяжничеством и безразличием ко всякой собственности, и вписывается в русскую народную сказку.

Но Сургучев идет дальше. Драматург искусной интригой заставляет читателя-зрителя следить не за завсегдатаями казино, их действиями и поступками – они лишь естественный фон, – а за *театральной игрой* – не персонифицированной, но настоящей героиней произведения. В состязание игрока и казино вмешивается театр – искусство перевоплощения, иллюзии, подражания, то есть те самые «бутафории, гримировальные карандаши, псевдонимы». Управляющие казино придумывают хитроумные схемы, чтобы вернуть деньги, выигранные удачливым игроком. С помощью роковой блондинки они вынуждают его снова сесть за рулетку, чтобы проиграть. Потому и пьеса названа «Игра». Не герой обыгрывает казино, побеждает театр. Мир искусства одерживает верх над миром порока и наживы.

Злободневный сюжет произведения, его детективно-сказочная интрига, неординарная режиссура и талантливая игра актеров сделали этот спектакль одним из самых любимых у парижского зрителя, причем не только русского, но и французского. Устойчивый успех пьесы вызвал интерес и в среде голливудских кинематографистов. И.Д. Сургучеву было предложено написать киносценарий на ее основе. Газета «Возрождение от 18 октября 1935 года сообщала: «Голливуд. Компания «United Artists» готовила постановку фильма «Человек, который сорвал банк в Монте-Карло» по сценарию И. Сургучева. «На съемки приглашены двести человек из русской колонии…». И уже в феврале 1936 года парижские газеты пестрели сообщениями о том, что «в кинотеатре «Studio Universel» состоялся показ английской версии фильма Стивена Робертса «Человек, который сорвал банк в Монте-Карло» (авт. сцен. И. Сургучев)»[627].

Стихия театральности, как способ рефлексии над действительностью, доминирует в лучших образцах драматургии русского зарубежья 1930-х годов. Формула «Мир как Театр» изначально близка мироощущению Набокова-художника. Художественная ткань его пьес «Событие», «Изобретения Вальса» пронизаны реминисцентными мотивами и образами из творений античных авторов, В. Шекспира, Н.В. Гоголя, А.П. Чехова и др. Образы персонажей, часто «подсвеченные» тем или иным прообразом, предстают как аллегорическая маска. Развернутая метафора «жизнь человеческая – художественное произведение» лежит в основе его поэтики, о чем пойдет речь в соответствующей монографической главе.

Идея театральности жизни пронизывает и пьесу Николая Евреинова «Шаги Немезиды». Написана она в 1939 году под впечатлением событий

[627] См., напр.: Последние новости, Париж. – 1936. – 28 февр.; Возрождение, Париж. – 1936. – 28 февр.; Возрождение, Париж. – 1936. – 6 марта.

«большого террора». В ней – советская страна предстает как сплошной дьявольский театр, где все, начиная от Сталина, Бухарина, Вышинского, Зиновьева, Каменева и Радека, притворяются, играют роли, прячут под масками слуг народа свои личные эгоистические стремления и цели. Так об этом говорит Генрих Ягода в завершающем произведение монологе: «Жизнь – это игра. Вглядитесь только, что сейчас происходит на подмостках России! – все власть имущие действуют под псевдонимами, словно в театре, ходят в масках, потайными ходами, притворяются верноподданными ее величества Партии и пресмыкаются перед ее вождями, которых норовят стащить за ногу и сбросить в подвалы Лубянки. Всюду одна лишь комедия: комедия служения народу. Комедия обожания вождей! Комедия суда и принесения повинной! Комедия, наконец, смертной казни! Какая-то беспардонная игра в театр или кровавая мелодрама».

В «Шагах Немезиды» Н.Н. Евреинов переосмысливает свою идею «театрализации жизни», которая последовательно была выражена им самим в пьесе «Самое главное» (1921), где устами главного героя Параклета писатель доказывает необходимость преображения окружающей действительности в нечто более яркое, праздничное, путем мистификации, сценического «очаровательного обмана». В «Шагах Немезиды» царствует удручающая атмосфера подозрительности, страха, доносов и террора. Тут появляется демоническая, фантастически-зловещая фигура Сталина, а из радио слышатся жесткие, наполненные демагогической риторикой лет «большого террора» передачи о новых государственных преступниках, об энергичной поступи шагов советской Немезиды, а также угрозы-предсказания скорой расправы «с явными и тайными врагами отечества».

В завершение подчеркнем, что в целом феномен русской драматургии в эмиграции возник на пересечении традиционного и экспериментального, новаторского. В лучших пьесах писателей первой волны старые формы, преображаясь в некое качественно новое эстетическое целое, дали удивительно могучие и животворные ростки в театральное искусство и драматургию будущего.

Драматургия военных лет

В годы Великой Отечественной войны драматурги стали в единый строй с защитниками Отечества, а первые пьесы, как, например, «Русские люди» Симонова, выполняли свою агитационно-публицистическую роль. Вершиной драматургии военных лет стала пьеса Леонова «Нашествие» (1942). Эта социально-психологическая драма надолго определила основные ориентиры советского театра и кино.

Пьеса выразила общий с другими произведениями тех лет патриотический пафос и показала испытание социально-нравственных ценностей в экстремальных обстоятельствах вражеского нашествия. Осложнялась задача драматурга и выбором места действия – оккупированного немцами «маленького русского города». Уже в названии подчеркнут эпический

масштаб пьесы, где камерность случившегося в семье врача Ивана Тихоновича Таланова и его жены Анны Николаевны вписана в картину народного бедствия и народного сопротивления. Отсюда и важнейшая идейно-композиционная роль образа Демидьевны, няньки теперь уже взрослых детей Талановых – Ольги и Федора. Она по-прежнему «свой человек в доме», носитель народной точки зрения на происходящее, выразитель духовного сопротивления фашизму. Она не хочет «в немки... записаться», не боится сказать врагу острое слово. А когда Фаюнин предложил Демидьевне за хорошее вознаграждение выдать руководителя подполья Колесникова, она, не тая издевки, спрашивает: «А как уладимся-то, змей? По чистому весу, с нагиша, станешь платить али с одежой? а ну-к, у его бомбы в карманах? Ведь, поди, чугунные».

Право на глубочайшее презрение к врагам Демидьевна оплатила дорогой ценой – разорением родного деревенского дома, гибелью внука, трагической судьбой внучки Аниски. Всезнающая, она приносит весть об активных действиях народных мстителей:

«**Демидьевна**: Опять нонче четверых немцев нашли заколотых. А сверху записочка на всех общая.

Анна Николаевна: А в записке что?

Демидьевна: А в записочке надпись, сказывают, – «добро пожаловать»».

Эта фраза «добро пожаловать» будет комически обыгрываться по ходу действия, ибо, слыша такое даже из уст поборников гитлеровского режима, немцы воспринимают ее как сигнал к боевой тревоге.

Близок Демидьевне Таланов-отец. Он отказывается от эвакуации, ибо не хочет отделить свою судьбу от судьбы народа: «Я родился в этом городе. Я стал его принадлежностью... За эти тридцать лет я полгорода принял на свои руки во время родов...». Он как должное воспринимает, что его дочь Ольга связана с подпольем, а его жена – «железная старушка», по аттестации врага, – ничем не выдала себя, когда Федор, обрекая себя на смерть, представляется Андреем Колесниковым. Симптоматичен и ответ Федора на вопрос немца «Ваше звание, сословие, занятие»: «Я русский. Защищаю родину».

Трактуя своих героев как народные характеры, Леонов использует «говорящую» фамилию (талан – доля). Раскрывая героическое и трагическое в образе воюющего народа, Леонов в IV акте выносит действие из дома Талановых в подвал – тюрьму, акцентируя эпические тенденции произведения, героем которого становится народ. Здесь и партизаны – Егоров, Татарников, и Федор, и Ольга, и «старик в кожухе», и «мальчик в лапотках», и зябнущая женщина и др. Этот собирательный образ народа убеждает зрителя в успешном духовном противостоянии вражескому нашествию.

Достаточно подробно изображен в пьесе и лагерь врагов: это не только немцы, но и Фаюнин, спешащий представить свои права на дореволюционную собственность (на дом, где живет семья Талановых), и прислуживающие ему ничтожные людишки «из эмигрантского поколенья» – Кокорышкин и Мосальский. Писатель, сочувственно относившийся к белой эмиграции (образы Евгении Ивановны, Федора Сыроварова), непримирим к тем, кто сотрудничал с

немцами в жажде реванша (так же относилась к ним и большая часть русской эмиграции).

Леонова, по его собственным словам, интересовала «социальная мудрость» людей, переживших фашистскую оккупацию, проблемы нравственные. Поэтому он сетовал на то, что критика не поняла этой важнейшей сути пьесы. А выражена она во взаимоотношениях главных действующих лиц, которые необходимо подробно рассмотреть, раскрывая скрытый смысл трагедии семьи Талановых

Фабула пьесы укладывается в несколько строк: в канун оккупации домой из заключения вернулся Федор. В первой редакции он был осужден за то, что стрелял в женщину из ревности, что делало несколько странной реакцию семьи – страх – на его возвращение. Во второй редакции, созданной в 1960 гг., раскрывается истинный смысл трагедии Федора: он – жертва политических репрессий: об этом свидетельствует новая реплика-вопрос Демидьевны: «А то, бывает, слово-то неосторожное при плохом товарище произнес?». Вычеркнув теперь все упоминания о роковой любви, Леонов горько-ироничными репликами Федора набрасывает штрихи лагерной жизни: «...Через болото тысячеверстное трассу вели... под самый подбородок, так что буквально по горло занят был». Есть и другие новые вкрапления в монологи Федора: «Если миллион – единица со множеством безмолвных нулей, то почему ж меня зачеркнули, а они не исчезают». Характерен новый поворот эпизода в тюрьме: слушая, как старик рассказывает мальчику о том, что Сталин все знает, Федор говорит сестре: «Слышала сказку?».

Ольга: Позволь мне промолчать об этом.

Федор: Две грани мифа, смежные при этом. И какого мифа.

Во второй редакции становятся понятными (это особенно важно подчеркнуть) уже знакомые нам штрихи. Фаюнин и по первой редакции представлял немцам сына Таланова как известного борца против советской власти, что вызвало у старого врача вспышку негодования и стыда (отец и сын действительно расходились во взглядах). Понятна и реплика Федора «Три года в обнимку со смертью спал» (наказание за выстрел из ревности не могло быть столь суровым). Получает мотивировку недоброжелательное отношение Федора к знакомому с детства Колесникову как к представителю бывшей власти. Федор (отцу): «Слушай, неужели ты и теперь боишься его? Сколько я понимаю в артиллерии, эта пушка уже не стреляет». Мотивирован, естественно, и отказ Колесникова взять Федора в подпольную группу, несмотря на всю искренность его просьбы.

Диалог отца и сына Талановых в первой редакции также подтверждает, что судьба Федора изначально мыслилась писателем как судьба репрессированного. «Нашествие» – одно из самых первых произведений о репрессиях, а упоминание о выстреле из ревности в первой редакции было лишь вынужденным прикрытием из цензурных соображений. Федор буквально взрывается, слыша из уст отца слово «справедливость». Оно, как будто нечто раскаленное, расплавленное, пролилось на его душевную рану.

«**Федор**: Справедливость? (Возгораясь темным огоньком). А к тебе, к тебе самому справедливы они, которых ты лечил тридцать лет? Это ты первый, еще до знаменитостей, стал делать операции на сердце. Это ты на свои кровные копейки зачинал поликлинику. Это ты стал принадлежностью города, коммунальным инвентарем, как его пожарная труба...

Таланов (слушая с полузакрытыми глазами): Отлично сказано, продолжай.

Федор: И вот нибелунги движутся на восток, ломая все. Людишки бегут, людишки отрезы вывозят и теток глухонемых. Так что же они тебя забыли, старый лекарь, а? выдь, встань на перекрестке, ухватись за сундук с чужим барахлом: авось подсадят. (И зашелся в кашле.) Э, все клокочет там... и горит, горит».

И хотя появление Колесникова, предлагающего врачу и его жене эвакуироваться, как будто снимает обвинение Федора, однако Колесников – человек, близкий семье Талановых, влюбленный в Ольгу, его помощь вряд ли может рассматриваться как опровержение филиппики Федора, сохраняющей, таким образом, свой обличительный заряд.

Возвращение герою его истинного статуса объясняет и отношение к нему семьи. Не радость, столь бы естественную в первом случае, испытывает она, а страх, что обиженный на советскую власть Федор пойдет служить немцам. (Это тем более страшно, так как дочь Талановых связана с подпольем.) Федор мучительно переживает недоверие близких людей, их вынужденную ложь: только что получив заверение, что в комнате никого нет, он вдруг видит таз с окровавленными бинтами, сдвигая ширму, видит раненого Колесникова (а ранее там же от Колесникова прятали Федора). Вызывающее поведение Федора – всего лишь маска человека, который не хочет, чтобы его жалели, но и не хочет, чтобы ему лгали, сомневались в его гражданской совести. Он, как замечено критикой, «видит мир через призму своей боли». Демидьевна, не понимая и не принимая рефлексию Федора, переживающего тяжелейший душевный кризис, попросту ему советует:

«**Демидьевна:** Люди, жизни не щадя, с горем бьются. а ты все в сердце свое черствое глядишь. (...)

Федор (сдаваясь): ...Продрог я от жизни моей.

Демидьевна: То-то продрог. Тебе бы, горький ты мой, самую какую ни есть шинелишку солдатскую. Она шибче тысячных бобров греет. Да в самый огонь-то с головой, по маковку!»

Только увидев истерзанную немцами Аниску, Федор забывает о своей боли, испытывая лишь действенное чувство мести. Схваченный немцами, он гибнет как герой.

В новой редакции «Нашествия» Ольга говорит брату:

«Но верь мне, Федор, не только от стыда и страха молчали мы. Есть такое, чего нельзя узнать во всем разбеге, чтобы не разбиться, не сойти с ума. Иное знание разъедает душу... самое железо точит (шепотом). А нам нельзя, никак нельзя сегодня. Значит, история, как порох, иногда сильнее те, кто его делает».

В этих словах – ключ и к авторской позиции.

К такому пониманию, по сути дела, приходит и Федор, принимая, по верному наблюдению С. Шерлаимовой, высший смысл порядка Колесникова, и прощает ему (порядку) несправедливость по отношению к себе. Внутренняя связь Колесникова и Федора как народных мстителей подчеркивается тем, что

первым слова «добро пожаловать», ставшие, как уже сказано выше, лейтмотивом пьесы, впервые произносит Федор в разговоре с Колесниковым:

«**Федор:** Вот вы обронили давеча, что остаетесь в городе. Разумеется, с группкой верных людей. Как говорится – добро пожаловать, немецкие друзья, на русскую рогатину».

Однако здесь – в признании порядка – не все так просто. Когда партизаны принимали героя в свою семью, то самый ход и смысл сцены напоминает «нравственную инквизицию», а имя Колесникова становится фетишем. Люди, привыкшие ко всеобщей подозрительности, вначале сомневаются в праве Федора, которого Колесников побоялся принять в свой отряд, взять имя Колесникова (праве, подчеркнем, оплаченном собственной жизнью). Им надобно «заседание провесть» и донимать обреченного на смерть вопросом, почему он поступил именно так:

«**Татаров**: А ты не из обиды Колесниковым стал? Не хочешь, дескать, живого приятеля, примешь мертвым. Полюбуйся, мол, из папашина окошка, как я на качелках за тебя покачиваюсь... Так нам таких не надо!»

Едва угадываемая гротескность проступает в картине «голосования», сопровождаемого репликой Старика: «В герои не просятся... Туды самовольно вступают». Это выражение народной точки зрения. Жестокую неправду происходящего в подвале понимает и сам Федор: *«Я протянул вам жизнь и расписки в получении не требую»*.

Литература военных лет, прежде всего романтическая проза Л. Соловьева, Н. Тихонова, Б. Лавренева, изображала подвиг как прямое действие, нередко имеющее субъективно-эмоциональную мотивировку. Здесь и вдруг пришедшее чувство предельного восторга самопожертвования, и отрешенность человека от самого себя. Но в пьесе «Нашествие» подвиг Федора Таланова непосредственно в сценическом действии не воссоздан, а раскрывается как поступок в бахтинском смысле «отречения от себя или самоотречения». Говоря словами М.М. Бахтина из его «Философии поступка», поступок Федора «расколот на объективное смысловое содержание и субъективный процесс свершения». Этот последний можно определить как путь героя от «я – для себя» к «я – для другого», и он волею писателя проложен через обстоятельства почти экспериментальные. Помимо того душевного надлома, который, естественно, испытывает Федор, оказавшись в атмосфере недоверия и вынужденной лжи, в пьесе есть и некоторая изначальная противопоставленность его семье, когда он это недоверие и ложь еще ощутить не мог. И нетерпеливая интонация, с какой не дает он матери повесить его пальто, и то, что он ставит его «торчком на полу» и как здоровается с Демидьевной («А постарела нянька. Не скувырнулась еще?»), показывают его отчужденность от близких людей. В дальнейшем он тем более бравирует своим положением изгоя, фиглярничает, усугубляя мучительные психологические коллизии (в этом Леонов следует традициям Достоевского). Критика военных лет не без оснований видела во внутренней драме Федора расплату за индивидуализм и эгоизм (тем более, что истинные ее причины тогда не могли быть прояснены). Но и в современных изданиях можно встретить такие эпитеты в адрес героя, как «отщепенец», человек с «заскорузлой душой». Думается,

такая категоричность не может быть ключом к характеру героя драмы философской. Его путь от «я – для себя» к «я – для других» достигает кульминации подвига, отраженного в саморефлексии: «Просто спеклось все во мне... после Аниски. Я себя не помнил, вот», – говорит Федор.

Леонов-драматург – подлинный мастер социально-психологической драмы. Современная критика, обращаясь к образу Анны Николаевны, нередко полагает, что драматург лишил ее материнских чувств, показал «потрясающую глухоту матери!». В леоновском тексте – иное. В самом начале действия, когда зритель впервые видит Таланову, она пишет Федору письмо (даже не надеясь получить ответ). Она помнит, что Федора с ними нет «три года уже ... и восемь дней. Сегодня девятый пошел» (то есть буквально считает дни разлуки). Достаточно малейшего повода в разговоре, чтобы она тотчас вспомнила о сыне:

«**Анна Николаевна**: Ломтево! Там Иван Тихонович работу начинал. Федя родился, на каникулы туда приезжал».

Вспомним, наконец, как готовится она к встрече с сыном, узнав от растерянной дочери, что та видела Федора в городе. И вот из передней слышен (цитируем авторскую ремарку) ее «слабый стонущий вскрик. Так может только мать». Тем сильнее впечатляют сцены, где действительно проявляется отчуждение матери, и это сознательный «пережим» автора, который показал деформирование естественных человеческих чувств в тоталитарном обществе, когда близкие и любящие люди отрекались друг от друга или просто не хотели понять тех, на кого наезжала репрессивная государственная машина. Об этом Леонов говорил еще в 1942 г. – свидетельство духовного противостояния писателя тоталитаризму. Автор «Нашествия» (как и «Метели») верил в то, что истинный гуманизм несовместим с мрачной подозрительностью, злобным недоверием к человеку.

Но было в редакции 1942 г. и то, что навязывалось художнику «кураторами» литературы – лобовой, плакатный финал. Настойчивые «советы» подействовали на писателя, которому «представилось тогда, что наступило время прямого действия взамен бокового отраженного показа событий». Увидев повешенного сына, Анна Николаевна, как сказано в ремарке, «во всю силу боли своей» склоняется к плечу дочери, но произносит неподобающие трагической ситуации слова: «Он вернулся, он мой, он с нами...». Автору этих строк от самого Леонова довелось слышать сетования на фальшь заключительных слов, которые, однако, пришлись ко двору критике военных лет. Она увидела в них «апофеоз Анны Талановой»: «Способна на величайшее самопожертвование и огромное волевое напряжение». В финале последней редакции мать на сцене не появляется. Только на вопрос Ольги: «Она уже видела?» – Колесников отвечает: «Да...». «Как эхо» (ремарка) звучат повторенные за Колесниковым последние слова Ольги о «великой» победе, оплаченной такой дорогой ценой.

Как видим, пьесе «Нашествие», как и другим драматургическим произведениям Л. Леонова, свойственны особые «косвенные» пути раскрытия психологии героев (из-за чего леоновские пьесы нередко считались не сценичными, но на деле требуют соответствующих режиссерских и актерских решений).

В драматургии военных лет, пожалуй, ярче, чем в других литературных родах, проявилась необходимая для развития искусства художественная альтернативность. Мы имеем в виду пьесу Е. Шварца **«Дракон»**.

Евгений Шварц (1896–1958), писатель, драматург, киносценарист, провёл 1917–1921 гг. в Ростове-на-Дону, и его молодость была связана с ростовской сценой. В 1921 г. вместе с коллективом театральной мастерской он переехал в Ленинград, где сблизился с литературной группой «Серапионовы братья», вступил на поприще литературных исканий и стал известен как автор произведений для детей. Уже приобщившегося к сцене Шварца не могли не привлечь театральные постановки того периода, обогащенные опытом народного театра, импровизациями в рамках известных мотивов, и стиль молодого драматурга формировался не без влияния литературной группы ОБЭРИУ. Но особенно большое значение для становления Шварца-драматурга имело многолетнее сотрудничество с Ленинградским театром комедии и его руководителем, главным режиссёром Н.П. Акимовым. В начале 1930-х гг. Шварц пишет известные пьесы, хотя и с несчастливой судьбой. Так, «Голый король» был запрещен Главреперткомом в 1933 г., поставлен «Современником» уже после смерти драматурга – в 1960 и вновь изъят в 1972.

В третьей главе уже шла речь об условном театре или о маяковско-брехтовском, как его называли, направлении драматургии, лидировавшем в 1920-е гг. Пьесы Шварца обнаруживают заметное сходство с брехтовским театром: сочетание откровенно подчеркнутой условности, подчас сказочной, и политической злободневности, использование заимствованного сюжета в абсолютно новых целях (например, андерсеновских сюжетов в пьесах «Голый король» (1934), «Снежная королева» (1938), «Тень» (1940). Это дало дополнительную смысловую нагрузку образам и предвосхитило постмодернистский римейк. Эксцентрический вымысел, остроумная шутка, игра со значением и звучанием слова – отличительные черты драматурга. Сказочная форма создала эффект вневременности происходящего. Как отмечает Д. Медриш, «…извлекая событийный ряд произведений из реального плана, Шварц выстраивает обобщенную модель мира», в которой представлена современность[628]. В последние годы пьеса была предметом ряда исследований, в том числе диссертации А.В. Кривокрысенко (Ставрополь, 2007).

Пьеса «Дракон» – одно из главных произведений Евгения Шварца, принесших ему мировую известность. Задуманная как заключительная для цикла *антифашистских*, антивоенных пьес – «Голый король» (1939), «Тень» (1940), «Дракон» (1943), она неожиданно приобрела острый политический подтекст: за «драконовскими» порядками сказочного государства явно просматривались параллели с современной писателю советской действительностью. Оказалось, что Дракон – это олицетворение *любого* тоталитарного режима, в том числе и сталинского, хотя это, к счастью для автора, было понято далеко не сразу. При жизни драматурга пьеса увидела свет

[628] Медриш Д. Структура художественного времени в фольклоре и литературе. Ритм, пространство, время. – Л., 1974. – С. 138.

всего однажды – 4 августа 1944 г. – в Ленинградском театре комедии в период его гастролей в Москве. И сразу, еще в период репетиций, в газете «Литература и искусство» появилась направленная против Шварца разгромная статья С.П. Бородина – «Вредная сказка». Дневниковые записи драматурга отражают процесс окончательного «свёртывания» пьесы из-за бесконечных реперткомовских требований. Текст пришлось «перекраивать» трижды[629]. Наконец, запись от 9 декабря свидетельствует о том, что пьесу запретили, подтверждая реальность драконовских порядков.

Итак, городом, в который попадает главный герой пьесы, Ланцелот, уже несколько веков правит Дракон. Сам по себе существо мифологическое, Дракон сумел стать для своих подданных привычным, обыденным явлением. Его даже называют совсем по-домашнему – Дракошей. Он в подлинном смысле слова царит над городом. Характеристика, которую даёт ему кот в первом действии пьесы («ростом примерно *с церковь*»), указывает на то, что Дракон прочно завладел не только умами, но и душами людей. Страх, который сперва испытывали подданные, пытаясь бороться с деспотичным правлением, постепенно перерос в привычку, традицию, *веру в Дракона*. Если проводить параллель с христианскими мотивами, а ими богат текст пьесы, то мы найдём много признаков, указывающих на то, что драконовские порядки города – религия его жителей. Здесь и чисто внешние признаки – Дракон, как и положено этому сказочному чудовищу, о трёх головах, но никогда не появляется трехголовым (един в трёх лицах).

При всех косвенных характеристиках, присущих дракону как сказочному чудовищу, Дракон Шварца имеет вид обыкновенного человека, что не только вызывает иллюзию реальности изображаемого, важную для театрального зрителя, но и выводит действие на внутренний, скрытый, «подтекстовый» уровень философского характера.

Накануне исполнения одного из традиционных драконовских ритуалов – женитьбе Дракона на самой красивой девушке города Эльзе в городе появляется странствующий рыцарь Ланцелот. Он – целитель человеческих душ. Именно поэтому Шварц приводит нас к мысли, что важен не столько факт уничтожения самого Дракона, сколько «изгнание» его из каждой души – омертвевшей, изуродованной многовековым деспотичным драконовским правлением. Об этом свидетельствуют уже первые слова Ланцелота, произнесенные в доме архивариуса Шарлеманя: «Живая душа, откликнись!» Казалось бы, привычная, стертая фраза обретает особый смысл в свете последующей характеристики душ горожан, которых представляет Ланцелоту Дракон: «Если бы ты увидел их души – ох, задрожал бы. (…) Убежал бы даже». Как известно, роль охотника за душами мёртвыми, согласно мифической традиции, принадлежит Дьяволу, антагонисту Бога. И тогда параллель между Драконом (Дьяволом) и Ланцелотом (Богом) становится очевидна. Именно об этом пишет известная

[629] Об истории создания пьесы и об вынужденных ее переделках (в РГАЛИ хранятся различные варианты) см.: Головчинер В.Е. Эпический театр Евгения Шварца. – Томск, 1992.

исследовательница творчества драматурга В.Е. Головчинер, полагая, что диалог Ланцелота и Дракона в пьесе – это диалог Бога и Дьявола[630].

Действия героев пьесы с самого начала предопределены рыцарским кодексом: Ланцелот должен сразиться с Драконом, вступившись за прекрасную Эльзу. Далее сюжет развивается по правилам «змееборческой» сказки. В роли волшебных помощников героя выступают кот и осел, и то, что Ланцелот понимает их язык, – следствие инициации, дающей юноше власть над животными. Традиционное развитие сюжета выполняет скорее роль фатума, рока, судьбы Ланцелота. Об этом говорит и своеобразное «хвастовство» происхождением и знаменитыми предками накануне боя. У Дракона оказался достойный соперник, о чем свидетельствует следующий диалог:

Дракон. Вы потомок известного странствующего рыцаря Ланцелота?

Ланцелот. Это мой дальний родственник.

И тогда Дракон разражается панегириком в собственный адрес:

Дракон. Вы знаете, в какой день я появился на свет? (...) В день страшной битвы. В тот день сам Аттила потерпел поражение (...) Земля пропиталась кровью. Листья на деревьях к полуночи стали коричневыми. К рассвету огромные чёрные грибы – они называются гробовики – выросли под деревьями. А вслед за ними из-под земли выполз я. Я – сын войны. Война – это я. Кровь мёртвых гуннов течёт в моих жилах – это холодная кровь. В бою я холоден, спокоен и точен.

Оригинально переосмыслив традиционный «змееборческий» сюжет, Е. Шварц значительно расширил контекст пьесы, внося дополнительные смысловые оттенки в её основной конфликт: поединок Ланцелота и Дракона неизбежен не только потому, что предопределён «персональным» мифом каждого из героев – рыцаря и чудовища, но и мифопоэтической традицией: *Зло* (Дракон) и *Добро* (Ланцелот) постоянно борются между собой за господство над человеческими душами. Для того, чтобы познать добро, нужно познать и зло и научиться отличать добро от зла. Миссия Ланцелота – особая: отвоевать у Дракона человеческие души. Мотив покупки-продажи человеческой души – философский, и как философский он чужд традиционной комбинации мотивов, образующих сюжет «змееборческой» сказки. Таким образом, сказочный уровень пьесы – не самый важный в ее композиции. Ситуация Дракона проигрывается как бы дважды: первый раз – на сказочном уровне, второй – на реальном. Взаимодействуя в тексте пьесы, традиционный сюжет волшебной сказки и философский мотив борьбы за человеческую душу выводят действие на скрытый, социально-философский уровень.

Несмотря на сказочно-мифологический сюжет, пьеса Шварца не лишена историзма, и отдельные ее перипетии вполне узнаваемы. В народных преданиях горожан Дракон знаменит «добрыми» делами – изгнанием цыган (аллюзия на цыганский геноцид, проводимый Гитлером): «Это бродяги по природе, по крови. Они – враги любой государственной системы, иначе бы они обосновались где-нибудь, а не бродили бы туда-сюда. Их песни лишены мужественности, а идеи разрушительны. Они воруют детей. Они проникают

[630] Головчинер В.Е. Эпический театр Евгения Шварца. – Томск, 1992.

всюду».

Второе «доброе» дело – избавление города от эпидемии холеры («Когда нашему городу грозила холера, он по просьбе городского врача дохнул своим огнём на озеро и вскипятил его. Весь город пил кипячёную воду и был спасён от эпидемии») – может быть соотнесено с реальными благами национал-социализма или социализма в России, о котором его сторонники вспоминают и по сей день.

Но к «добрым» делам Дракона надо причислить и покалеченные души горожан, чем он похвалялся перед Ланцелотом: «Нет, нет, таких душ нигде не подберёшь. Только в моём городе. Безрукие души, безногие души, глухонемые души, цепные души, легавые души, окаянные души. (...) Дырявые души, продажные души, прожжённые души, мёртвые души». И этому предшествует все объясняющая фраза Дракона: «*Я же их, любезный мой, лично покалечил».* Механизм духовного порабощения раскрыт Шварцем блестяще – в диалогах, репликах, поступках горожан. (Кстати, в упомянутой выше статье С. Бородина, появившейся после репетиции спектакля, подчеркивалось, что народ в пьесе показан в виде безнадежно искалеченных, пассивных, эгоистичных обывателей, да и рыцарь берется их освобождать только потому, что не знает всей низости людей, ради которых борется.)

Ланцелот, однако, понимает многое. Образ, созданный Шварцем, глубок и многогранен. Перед читателем-зрителем предстаёт вовсе не идеализирующий ситуацию рыцарь, готовый на бесконечные подвиги во имя идеи. Миссия убить Дракона, конечно же, традиционно принадлежит ему, Ланцелоту, но он до поры до времени сомневается, стоит ли брать на себя такую большую ответственность?

Ланцелот. (...) Говори же, кот, что тут случилось. А вдруг я спасу твоих хозяев? *Со мною это бывало*.

Кот. Вы будете драться с ним?

Ланцелот. *Посмотрим.* (Курсив мой – А.К.)

И даже узнав от Кота, что в доме, куда он прибыл, живёт девушка, которой предстоит выйти замуж за Дракона, Ланцелот не спешит принимать решение о бое с Драконом: «Хоть бы она мне понравилась, ах, если бы она мне понравилась! Это так помогает…»

И все же конфликт и открытая схватка между Драконом и Ланцелотом неизбежны.

Теперь обратим внимание на другие, второстепенные персонажи. Они уточняют и конкретизируют основной конфликт пьесы. Здесь стоит отметить одну интересную особенность Шварца-драматурга: в реплики и действия отдельных второстепенных персонажей он обычно вкладывает многое от собственного мировосприятия. Группа персонажей образует бинарную оппозицию, подобную описанной выше оппозиции Ланцелот – Дракон. Это архивариус Шарлемань, его дочь Эльза и Бургомистр, его сын Генрих. И с той и с другой стороны – те самые «продырявленные» души, о которых говорил Дракон. И с той и с другой стороны – беспрекословное служение Дракону, подчинение его воле. Разница лишь в том, на какую почву пали семена

драконовской религии: Шарлемань и Эльза, представители просвещённого общества города, покорны своей судьбе. *«…Самое печальное в этой истории и есть то, что они улыбаются»,* – говорит Кот Ланцелоту о своих хозяевах. *«…Тут уж ничего не поделаешь… Тут уж ничего нельзя сделать… Завтра, как только Дракон уведёт её, я тоже умру»,* – говорит Шарлемань Ланцелоту. О Драконе Эльза и её отец говорят как о строгом, но справедливом правителе, который всё делает для блага своих подданных. В женитьбе Дракона на Эльзе присутствует даже некая торжественная трагичность: девушка не жалуется и не ропщет на свою судьбу. То обстоятельство, что отец умрёт от горя, когда её не станет, воспринимается Эльзой своеобразно: *«… он умрёт как раз тогда, когда ему хочется умереть. Это, в сущности, счастье»*. Эльза готова умереть за свой родной город, предаваясь мечтам:

«… Весь город погрузится в траур. Целых три дня никто не будет есть мяса. К чаю будут подаваться особые булочки под названием «бедная девушка» – в память обо мне».

Таким образом, в системе мировоззрения горожан счастье – это умереть тогда, когда хочется, долг – принести себя в жертву для процветания города.

Бургомистр и Генрих – представители правящей верхушки города, на которых возложена ответственность за доведение до сведения горожан приказов и распоряжений Дракона. По описаниям, Бургомистр – душевнобольной, страдающий раздвоением, а то и «растроением» личности. Его сын Генрих, бывший жених Эльзы, – секретарь Дракона. Накануне перед боем Дракона и Ланцелота разворачивается диалог Бургомистра со своим сыном, и Шварц наглядно иллюстрирует нам картину нравов, царящих в так называемых властных структурах: доносительство, подкуп, карьеризм, угодничество; традиционные моральные ценности – дружба, любовь, – приобретают уродливые формы:

Бургомистр. (...) Я так, понимаешь, малыш, искренне привязан к нашему дракоше! Вот честное слово даю. Сроднился я с ним, что ли? (...) Он, голубчик, победит! Он победит, чудушко-юдушко! Душечка-цыпочка! Летун-хлопотун! Ох, люблю я его как! Ой, люблю! Люблю – и крышка.

Характеры Бургомистра и его сына, Эльзы и её отца – неизбежное следствие отношений «палач – жертва», царящих в городе. Здесь Шварц подводит читателя-зрителя к вопросу: кто более виноват в бедах города: Дракон, калечащий души своих жертв, или его жертвы, покорно согласившиеся играть свою роль? Автор полемизирует с традиционными требованиями христианской добродетели, с толстовской религией непротивления и даёт свой ответ на вопрос о степени вины: виновны все. Дракон не случайно устало выговаривает Ланцелоту за то, что тот хочет освободить горожан: «Напрасно стараешься. Они не хотят, боятся свободы». Горожане виновны своей покорностью, своим молчанием, своим *ничегонеделанием*. Бессобытийность – одна из черт города, в который попадает Ланцелот, об этом ему говорит архивариус: «У нас вы можете хорошо отдохнуть. У нас очень тихий город. Здесь никогда и ничего не случается».

Таким образом, город, в который попал Ланцелот, – мёртвый город. Души горожан, населяющих этот город, также мертвы. И Ланцелот явился не

просто для того, чтобы отвоевать у Дракона души человеческие, но для того, чтобы *оживить* их. И это процесс очень трудный, ведь порой ярые приверженцы драконовских методов оказываются по-своему наиболее целеустремленными и подготовленными людьми:

Генрих. Но позвольте! Если глубоко рассмотреть, то я лично ни в чем не виноват. Меня так учили.

Ланцелот. Всех учили. Но зачем ты оказался первым учеником, скотина такая?

Теперь главная задача Ланцелота – «в каждом из этих людей убить Дракона».

Жизнь души Шварц видит в одном состоянии: в состоянии любви. И первой от мёртвого сна пробуждается душа дамы сердца рыцаря – Эльзы. Шварц подсказывает единственно возможный путь к спасению человечества: любовь. Во второе действие пьесы автор вводит сцену объяснения Ланцелота с Эльзой. Это – не простой атрибут рыцарского кодекса чести, это – диалог двух влюблённых людей:

Ланцелот. (...) Вот вы сейчас первый раз за сегодняшний день посмотрели мне в глаза. И меня всего так и пронизало теплом, как будто вы приласкали меня. Я странник, лёгкий человек, но вся жизнь моя происходила в тяжёлых боях. Тут дракон, там людоеды, там великаны. Возишься, возишься… (...) Но я всё-таки был вечно счастлив. Я не уставал. И часто влюблялся.

Эльза. Часто?

Ланцелот. Конечно. Ходишь-бродишь, дерёшься и знакомишься с девушками. Ведь они вечно попадают то в плен к разбойникам, то в мешок к великану, то на кухню к людоеду. А эти злодеи всегда выбирают девушек получше, особенно людоеды. Ну вот и влюбишься, бывало. Но разве так, как теперь? С теми я всё шутил. Смешил их. А вас, Эльза, если бы мы были одни, то всё целовал бы. Правда. И увёл бы вас отсюда. Мы вдвоём шагали бы по лесам и горам – это совсем не трудно. Нет, я добыл бы вам коня с таким седлом, что вы бы никогда не уставали. И я шёл бы у вашего стремени и любовался на вас. И ни один человек не посмел бы вас обидеть.

Теперь это уже не тот казавшийся легкомысленным герой, который появился в первом действии, не просто рыцарь, которому положено убить дракона и прославить имя дамы сердца. Перед нами человек, узнавший, что такое боль, сострадание, жалость, искренняя привязанность к человеку, одним словом, *истинная любовь*. Он сам говорит об этом Эльзе так:

«Ах, разве знают в вашем народе, как можно любить друг друга? Страх, усталость, недоверие сгорят в тебе, исчезнут навеки, вот как я буду любить тебя. А ты, засыпая, будешь улыбаться и, просыпаясь, будешь улыбаться и звать меня – вот как ты меня будешь любить. И себя полюбишь тоже. Ты будешь ходить спокойная и гордая. Ты поймёшь, что уж раз я тебя такую целую, значит, ты хороша. (...) И все будут рады нам, потому что настоящие влюблённые приносят счастье».

Счастье, по Шварцу, – это любовь. И как всякое настоящее чувство, любовь беззащитна, а подданными Дракона считается безумием, сумасшествием. Именно поэтому городское самоуправление вручает Ланцелоту в качестве оружия цирюльничий таз и медный поднос. Первый призван выполнять функции шлема, второй – щита. Атрибуты Дон Кихота позволяют понять лирическую философию Евгения Шварца. Его герой беззащитен перед мировым злом; его единственное оружие – любовь. Инертная людская масса не понимает и не принимает Ланцелота.

Третье действие пьесы (с временным интервалом в год) зеркально отражает первое. После победы Ланцелота над Драконом слава победителя переходит к Бургомистру, и в его речи и манерах появляются *те же* «драконовские» интонации и слова. Генрих в свою очередь занимает пост бургомистра города (он, несостоявшийся жених Эльзы, опять не сможет жениться на ней). Казалось бы, финал подан в духе леонидо-андреевского «так было, так будет».

Выясняется, однако, что смертельно раненный герой покинул город на спине осла (вспоминается реплика героя, брошенная до этого: «Но я жив до сих пор, потому что я не только легок, как пушинка, а еще и упрям, как осел»), и его в далекой пещере выходила жена дровосека. Вернувшись в тот же город, он вновь увидел «страшную жизнь». «Я освободил вас, а вы что сделали?» – скорбно вопрошает он. Идейные противники Шварца, такие, как упомянутый С. Бородин, считали, что «мораль этой сказки, ее «намек», заключается в отрицании поступка Ланцелота: бессмысленно бороться с драконом – на его место придут другие драконы, помельче, да и народ не стоит того, чтобы ради него копья ломать, что расходилось с официозной эстетикой соцреализма. С последней Шварц действительно расходился, но поступок Ланцелота не считал бессмысленным. «Я умираю недаром», – говорит смертельно раненный Ланцелот. Автор разделяет уверенность своего героя: «И все-таки они (горожане) люди», а значит, могут победить в себе дракона.

В критике жанр «Дракона» определяется как сказка сатирическая, но как уже говорилось на страницах настоящего издания, сатира в этот период выступает не как жанр или художественный прием, разоблачающий зло с позиции авторского идеала, а как черта мироощущения художника, подчеркивающая изначальный алогизм и гротескность мира. Последнее особенно характерно для обэриутов, к которым Шварц был близок. Но в отличие от обэриутов или Л. Андреева, его творчество куда как более оптимистично и жизнеутверждающе. Последние слова пьесы: «И все мы после долгих забот и мучений будем счастливы, очень счастливы, наконец!» Он как романтик дает шанс своим героям, воскрешая их к жизни, утверждая таким образом приоритеты истинных человеческих чувств и ценностей над миром ложных и пагубных страстей. Поставленная, наконец, в 1962 г., уже после смерти автора, пьеса «Дракон» оказала огромное влияние на развитие общественного сознания 1960-х гг.

В послевоенные годы драматургия Е.Л. Шварца обогатилась новыми мотивами при сохранении поэтической, сказочной условности. В ней усилился лирический элемент, внимание к психологическим и бытовым подробностям жизни современного человека. Эти тенденции нашли воплощение в одной из последних пьес – «Обыкновенном чуде» (1956), которую можно назвать гимном любви. Несмотря на сказочный сюжет, это, уже не привязанное столь откровенно к классическим образцам, произведение считают самой

автобиографической пьесой Шварца: «Хозяин в пьесе это ведь прозрачно замаскированный автор. Если угодно, alter ego его»[631].

«Дракон» Е. Шварца и «Нашествие» Л. Леонова продемонстрировали разные тенденции в драматургии военных лет. Они не отхошли в прошлое вместе со своим временем, а открывают новые грани смысла, решают новые встающие перед социумом проблемы.

Во второй половине 1940-х гг. поддержанная властью «теория бесконфликтности» нанесла драматургии непоправимый удар, ибо бесконфликтность противопоказана драме по определению. Драматургия скатывалась либо к политической публицистике: «Русский вопрос» К. Симонова, «Голос Америки» Б. Лавренева, где конфликты носили идеологический, в духе необъявленной «холодной» войны характер, либо к сусальным пьесам о столкновении лучшего с хорошим. Только отдельные произведения, как, например, «За тех, кто в море» Б. Лавренева (1945) и особенно «Золотая карета» (1946) Леонова, ставили во главу угла нравственные конфликты, обозначая в русской литературе истинные ориентиры.

Литература

1. Головчинер В. Е. Эпическая драма в русской литературе XX века. – Томск: Издательство Томск, гос. пед. ун-та, 2001.
2. Канунникова И. А. Русская драматургия XX века. – М.: Флинта; Наука, 2003.
3. Литаврина М. Русский театральный Париж. – СПб.: Алатейя, 2003.
4. Пэк Сын-Му Драматургия М. А. Булгакова. Тема «театра» в контексте театральных теорий Серебряного века. – СПб.: Mipb, 2008Розанов Ю. В. Драматургия Алексея Ремизова и проблема стилизации в русской литературе начала XX века. – Вологда, 2002.
5. Стахорский С. В. Искания русской театральной мысли. – М.: Свободное издательство, 2007.
6. Степанова Г. А. Идея «соборного театра» в поэтической философии Вячеслава Иванова. – М.: ГИТС, 2005.
7. Фокин А.А. И.Д. Сургучев – драматург. – Ставрополь: Изд-во СГУ, 2008.

[631] Левицкий Л. Евгений Шварц: до и после // Вопросы литературы. – 1997. – № 3. – С. 11.

Глава 13. ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОТКРЫТИЕ ИНОНАЦИОНАЛЬНОГО МИРА

В исторической обстановке 1930-х гг. традиционные для русской литературы инонациональные мотивы наполнились новым содержанием. В литературной атмосфере продолжали витать идеи евразийства, которые по-своему эксплуатировались и руководством СССР. Генеральная тема переустройства жизни окраин огромной империи на социалистических основах (хотя чаще это было элементарное распространение цивилизованности) пришлась по душе даже неофициозным писателям. Как известно, центр вкладывал огромные средства в промышленное и культурное развитие именно национальных окраин, направлял туда лучших специалистов. Строители-гидротехники чувствовали себя, говоря словами Владимира Луговского, – «в каждом ауле, в кибитке и юрте как дома»:

Это русские люди,
Как нас называли, Иваны,
Рыли в снежной Сибири,
В казахской степи
Котлованы.
(«Друзьям тридцатого года»)

Наиболее крупные писатели не ограничивались «социальным заказом», а совершали подлинно художественные открытия различных инонациональных миров. Даже небольшие очерковые произведения тех лет, например «Кавказские рассказы» М. Пришвина, отразившие впечатления писателя от пребывания в Кабардино-Балкарии, являются ценным социально-психологическим срезом времени, а художественный мир в рассказе «Такыр» и повести «Джан» А. Платонова лежит, как писал Л. Аннинский, в точке, где соединяются Восток и Запад, давая нечто третье, качественно неповторимое: «Европу он пишет как бы глазами Азии, Азию – глазами Европы. Взаимный магнетизм связывает в платоновской прозе эти крайние точки его мироохвата»[632].

Социальные аспекты своеобразия инонационального мира, его природы и быта раскрывают стихи Н. Тихонова, В. Луговского, П. Васильева, удэгейские главы «Последнего из удэге» А. Фадеева, проза Н. Тихонова, Вс. Иванова, К. Паустовского. Так, в имевшей большой успех очерковой повести «Кара-Бугаз» (1932) Паустовского одним из первых на сторону советской власти перешел туркмен Гузар, бойкий и толковый юноша, интересовавшийся буквально всем, даже историей первичной и вторичной нефти. На промысле Гузар становится ударником, помогая партийцам вести разъяснительную работу среди кочевников: «Наутро Гузар снова помчался по кибиткам, а к концу следующего дня первые медлительные верблюды, навьюченные кошмами, гнутыми палками и детьми, торжественно прошли по бесплодным берегам в сторону Ала-Тепе».

[632] Аннинский Л. Запад и Восток в творчестве Андрея Платонова // Народы Азии и Африки. – 1967. – № 4. – С. 114.

Специфика решения инонациональной проблематики в русской литературе 1930-х гг. проявилась в отчетливом разграничении двух стилевых тенденций – романтической и реалистической.

Романтическое решение темы

Свойственное романтикам стремление к необычному, яркому объясняет, почему первопроходцами инонациональной темы чаще становятся писатели, для которых характерно романтическое мироощущение. Их привлекают районы малоизвестные и необжитые; национальные окраины, где строительство социализма приобрело формы поистине легендарные. Не случайно в первую ударную писательскую бригаду, отправившуюся в 1930 г. в Туркменистан, вошли и такие признанные романтики, как Вс. Иванов, В. Луговской, Н. Тихонов. Романтические краски есть и в повести реалиста Л. Леонова, написавшего тогда «Саранчу». Горными тропами Кавказа прошли Н. Тихонов, В. Луговской, П. Павленко, Ю. Либединский. У писателей-романтиков, обратившихся к изображению национальных окраин страны, проявлялась способность видеть мир с яркой стороны, обусловленная как их пристрастием к отражению экзотических сторон жизни, так и литературными традициями. Необычным, экзотическим было место действия: пустыня и необитаемый остров, залив смерти, наводивший ужас на кочевников («Кара-Бугаз» Паустовского); отрезанный от мира горный аул («Клятве в тумане» Тихонова); края, отличающиеся своеобразной величественной природой Закавказья или Средней Азии («Колхида» Паустовского, «Путешествие в страну, которой еще нет» Вс. Иванова).

Так, в повести Паустовского «Колхида» (1934), посвященной Мингрелии, Габуния – молодой, красивый, очень застенчивый, по определению автора, инженер – близок ему своей любовью к природе, иногда жалостью к им же самим уничтожаемым джунглям: «Экскаваторы шаг за шагом врезались в легендарные земли, рвали лианы, вычерпывали озера вместе со смуглыми, золотыми фазанами». Пейзажными образами пронизан и фантастически-поэтический бред заболевшего Габунии: «Звезды, очевидно, падали в горах, как ливень, и в Колхиде каждую ночь начиналось невиданное наводнение. Вместо воды страну затопляло белое пламя. Оно подходило к груди, и в этом пламени с невероятной болью сгорало сердце».

При романтическом решении проблемы инонационального характера едва ли не на первый план выдвигается духовная сопричастность к самым величайшим ценностям мировой культуры. Паустовскому импонируют глубокая внутренняя культура, деликатность, начитанность Габунии, который наделен не только любовью к картинам Нико Пиросманишвили, но и к искусству античной эпохи, к музыке Чайковского, поэзии Блока и Маяковского. С образом Габунии связан наиболее драматический момент в развитии сюжета «Колхиды». Свойственная романтической повести напряженность действия ярко проявилась в эпизоде наводнения, когда люди, затерянные в лесах и болотах, отрезаны от всего мира, помощи нет и не может быть. Герои действуют на пределе

физических и духовных сил: «Люди... хрипло дышали и швыряли землю так ожесточенно, будто окапывались под ураганным огнем». Только при свете молнии можно было увидеть серые океаны воды, отвесно лившейся с неба, людей, облепленных глиной, стоящих по щиколотку в воде, бешеные струи, лизавшие верхушки валов; хрипение людей казалось предсмертным. Дальнейшее дается через восприятие Габунии, его отчаяние и неожиданную радость победы над стихией. Большой поэтической силы достигает это описание: эмоционально напряжена каждая строчка, ритм фраз – резкий, грохочущий, насыщенный аллитерациями, – воспринимается, как победная музыка:

«Экскаватор стремительно пронес над головами людей исполинский ковш с мокрой глиной, тяжело сбросил ее на перемычку и закупорил прорыв.

Восторженный крик людей, казалось, остановил ливень. Габуния видел поднятые руки, бледные лица, изорванные плащи. Он видел, как старик-мингрел протянул к машине дрожащие руки».

Новыми Одиссеями кажутся автору загорелые босоногие матросы, ведущие суда по новому каналу. Романтически красочная картина праздника заставляет читателя поверить в окончательную победу человека над враждебной стихией. «Барабаны гудели глухо и торопливо», – говорит писатель, создавая настоящую «симфонию» танца: в ней и легкая стремительная пляска Габунии, дикий азарт прораба Михи, страсть и упоение Вано Ахметелли и даже, «казалось, звездное небо опустилось на землю и летит над лесами и кружится вихрем...».

Если в образе Габунии на первый план выступают черты общечеловеческие, подчас «очищенные» от национальных форм их проявления, то в образе охотника Гулии национальный склад мышления и речи весьма ощутим. Конечно, и здесь преобладает аспект, характерный для писателя-романтика, изображающего горца как дикого и вольного сына природы. (Кстати, прототип – Бесо Гоголиашвили, – на чью жизненную историю опирался Паустовский, к моменту знакомства последнего с ним вовсе не был в столь «первобытном состоянии», как Гулия.) Характерно, что археологические находки, изменившие жизнь Гоголиашвили, превращены в повести в открытие статуи «женщины фазианской», роль которой в повествовании отнюдь не случайна. Творение «неведомого гениального скульптора» осознается романтическим героем (и автором) как олицетворение совершенной красоты, находящей отзвук в душе человека любой национальности. Образ Гулии полнее всего отвечает традиционному представлению о кавказце: это бродяга, «высокий, мрачный, с ружьем, закинутым за плечо. Глаза его дико сверкали». Он впервые появляется в повести в эффектной позе удачливого охотника, гордо несущего за хвост черного мохнатого зверя, с морды которого падают капли дождя и крови.

История прошлой жизни Гулии, неотделимой от судьбы народа, укладывается в несколько печальных строк:

«Жизнь шла медленно и неспокойно. Каждый год ждали новых налогов. Каждый год умирали от лихорадки соседи и издыхали буйволы. Каждый год наводнение заливало глухую

деревню холодной водой, мчавшейся с проклятых гор (единственное определение, противоречащее психологическому складу горца – Л.Е.). А к началу революции деревня целиком вымерла от лихорадки. И не она одна, на памяти Гулии вымерло семь деревень».

Тогда героем и был избран жизненный путь бродяги-охотника. Гулия выслеживал зверя, ночевал у костров, проваливался в трясины, пропадал в болотах, а жизнь – уже новая и изменившаяся – проходила мимо него: «Люди шли в колхозы, на Риони строили электрическую станцию, но в болотах было, как всегда, душно, глухо, и на десятки километров стояла по рытвинам *гнилая* вода». Так пейзажная деталь обретает символическое звучание, раскрывая бесперспективность и унылость жизни отшельника, чья нехитрая жизненная философия сводится к добыче пропитания. Житель джунглей, он мог бы дать немало ценных секретов людям, издавна боровшимся с наводнением, но Гулия молчал: «Его не спрашивали, его никогда и ни о чем не спрашивали. Глупые люди!» Путь к сердцу старого охотника нашел инженер Габуния, и Гулия стал рабочим разведывательной партии.

Действие повести Вс. Иванова «Путешествие в страну, которой еще нет» (1930) также разворачивается в экзотической долине Тба, отрезанной от мира недоступными горами, наполненной грохотом бесконечных обвалов. Главный герой – Павликов, он же Тасан-Муктай (его отец – крещеный казах) – вступает в острый конфликт со старыми специалистами, преодолевает сопротивление кулаков. Но в повести нет типичного конфликта произведений о социалистическом строительстве, в ней возникают ситуации, напоминающие традиционные приключенческие сюжеты. Образ Павликова выражает социальный оптимизм писателя и его веру в реальность романтической мечты, что соответствовало и соцреалистическому канону. Об этом свидетельствует многозначительный диалог побежденного и победившего героев, когда клокочет фонтан найденной, наконец, нефти:

« – Я думаю... что вы, Павликов, один из тех людей, которые совершили путешествие в страну, которой еще нет.

– Но которая будет?

– Да».

Повесть демонстрирует принцип романтизации инонационального характера. В портрете Павликова все указывает на его несомненную силу и целеустремленность. В таком портрете подчеркнуты необычные черты внешности героя, вызвающие представление о таких же исключительных чертах его духовного облика.

В лирико-романтической прозе, как мы уже говорили, на первый план выступает не острый сюжет, а образ повествователя (рассказы «Хранитель могилы Тимура» и «Разговор с каменотесом» Вс. Иванова, «Бирюзовый полковник» (1927), «Чайхана у Ляби-Хоуза», «Кавалькада» (1945) Н. Тихонова). Так, незаслуженно забытые в наши дни рассказы Николая Тихонова (1896–1979) отличаются мастерством импрессионистской словесной живописи. Еще в конце 1920-х гг. писатель воочию убедился, что природа Туркменистана живет своей особенной жизнью. Как поразительна игра света в ночи, когда все на земле казалось черным или белым, промежутков не было, и черная листва

перегибалась через белые глиняные ограды. Сказочна игра света в ночных джунглях, мастерски переданная писателем в рассказе «Бирюзовый полковник» (кстати, высоко ценимом А. Ахматовой): «Черный наплыв стволов, листьев, ветвей дожидался луны, чтобы превратиться в светло-зеленый. Весь мир казался загроможденным. Тропинки умерли, лужайки исчезли». И даже зверя автор наделил восприятием мира как изменчивого и сказочного: «Черная ветка, изорванная барсом, превратилась в коричневую, потом в почти белую. Он огляделся широкими изумленными глазами. Мир изменился торжественно и быстро». Именно таинственность и сокровенность жизни природы настраивает рассказчика на лирический лад. Особенно великолепны кавказские страницы прозы Н. Тихонова. Его кавказские повести различны по своей стилевой ориентации. «Клятва в тумане» наиболее экзотична; «Кавалькада» напоминает прозу Лермонтова благородством и тональностью словесного рисунка.

О том, как романтика горных восхождений питала музу Николая Тихонова, можно говорить бесконечно. В вечные анналы поэзии врезаны его строки: *«…Я сам шагал по вздыбленному снегу, В тот чудный мир, не знавший берегов, Где ястреба как бы прибиты к небу Над чашами искрящихся лугов»*. Мало кто из русских писателей удостаивался такого искреннего и восторженного признания со стороны тех, кому посвящалось его творчество:

...В твоих строках мощно дышат горы наши, наши кручи,
Словно ты и впрямь родился на Баксане, меж теснин,
Как в свою родную саклю, в стих торжественно певучий
Смуглорукая горянка вносит глиняный кувшин, –

писал известный балкарский поэт Кайсын Кулиев.

Дарование Тихонова-поэта с наибольшей силой раскрылось в его «Стихах о Кахетии» (1935). Названия вошедших в цикл стихотворений – вехи тихоновских машрутов: «Гомборы», «Джугань», «Цинандали» (название совхоза), «Башни Сигнаха», «Ночной праздник в Алаверды». В них звучит тема дружбы народов; кавказская природа помогает поэту выразить романтический идеал сильной, свободной человеческой личности, ибо горные выси вызывают ассоциации с высотами души, с грандиозными свершениями в стране-новостройке. И здесь можно увидеть созвучность тихоновских стихов кавказским мотивам в лирике Пастернака, также влюбленного в Грузию, соотносившего высоту с пафосом человеческих деяний:

Кавказ был весь, как на ладони,
И весь – как смятая постель,
И лед голов сиял бездонный,
Теплом нагретых пропастей (…)

О, если б нам подобный случай
И из времен, как сквозь туман,
На нас смотрел такой же кручей
Наш день, наш генеральный план!
(«Волны»)

Тихоновские стихи о Кахетии потрясают силой лиризма, яркой образностью, обогащенной открытиями грузинских поэтов, музыкой стиха. В

кавказских произведениях Н. Тихонова сам инонациональный материал оказался очень близким поэту, более созвучным его душе, отозвавшись чудом художественного перевоплощения.

…Потому, что я прохожий,
Легкой тени полоса,
Шел, на скалы непохожий,
Непохожий на леса.
Я прошел над Алазанью.
Над волшебною водой,
Поседелый, как сказанье,
И, как песня, молодой.
(«Цинандали».)

В стихотворении «Ночной праздник в Алаверды» лирический герой захвачен фантастической картиной хевсурского праздника, он «словно горец в шапке черной, и в горах остался дом, но в такой трущобе горной, что найдешь его с трудом». Но этот момент перевоплощения не выдается за действительность, автор мастерски подчеркивает поэтическую ирреальность момента, да и лирический герой по складу мыслей и мечтаний остается русским литератором. Но как великолепно передано это вдруг овладевшее им чувство отрешенности от самого себя: *«И скользя в крови бараньей, шел, на шкуры наступая, И волненье очень смутно стало шириться во мне... И упал я в этот бубен, что, владычеству,я выплыл, Я забыл другие ночи, мысли дымные клубя, И руками рвал я мясо, пил из рога, пел я хрипло, Сел я рядом с тамадою, непохожий на себя».* Скачущие всадники с горящими факелами, неистовство музыки – обо всем этом рассказано с взволнованной и напряженной интонацией; даже ритм стиха меняется в такт убыстряющейся мелодии. За всей этой картиной мы видим переживания лирического героя, пораженного новизной открывающегося ему мира народной жизни. Такая интимная сопричастность жизни другого, но ставшего родным, народа пронизана социальными чувствами, воспоминаниями о революционной молодости: *«Словно был я партизаном в Алазанской стороне и теперь увидел заново этот край, знакомый мне...».*

Как писатель-романтик, Тихонов тяготеет к большим обобщениям, образам-символам, выражающим его философию природы. При всем обилии в его стихах географических названий – Гуниб, Гомборы, Бичесын, Теберда, Хулам и т. д. – узко региональное изучение его творчества представляется мало плодотворным. К обобщенному образу Кавказа прибегали многие романтики, но в поэзии Тихонова эта особенность романтического пейзажа, построенного на инонациональном материале, достигает наивысшего выражения. Несмотря на указание места действия, образ горного края в его поэзии утрачивает узко локальный смысл и как бы сосредоточивает в себе представления о прекрасном и романтичном. Поэт без конца варьирует строки о чудном, странном и безбрежном мире, похожем на «разбившийся сон», о мире, где «все цвета не те», где горы высятся «в зеленом трепете неверном», а воды причудливы и седы, как сказанья. И в позднейших его произведениях Кавказ – это нечто

опровергающее привычные представления человека, изумленного легкостью каменных волн:

...Но где найдется чувству мера,
Когда встает перед тобой
Волной вселенного размера
Лесов немеркнувший прибой.
(«Серго в горах»)

Неиссякаемое удивление перед чудом природы рождает возвышенный настрой кавказской поэзии Тихонова.

Заслуживает внимания и инонациональный мир Владимира Луговского (1901–1957). Он – автор четырех поэтических книг, изданных под названием «Большевикам пустыни и весны», из которых первые две были написаны в 1930-е гг. Еще в юности будущий поэт хорошо знал карту хребтов и дорог великих азиатских просторов, подолгу простаивал перед картинами Верещагина. С самого начала творческого пути Луговской тяготел к раскрытию романтики обычного, повседневного. К тому же поэт в значительной мере испытывал воздействие популярной установки «на правду факта», что порой приводило к мелкотемью. И все же в его лучших среднеазиатских стихах проблема «человек и вселенная» поставлена в поистине планетарном масштабе.

Две зари
друг другу отдавали
Рваные отары облаков,
Вдоль карагачей,
сухих дувалов
Я иду легко и далеко.
Так легко,
что ни землей,
ни камнем
Мой уход
не потревожен был.
И летела сзади
облаками
Азиатская
седая пыль.
(«Жизнь»)

Азиатские впечатления интересуют поэта не своей бытовой, конкретно-реалистической стороной, а как основа философских раздумий о величии и бессмертии человеческого дела, человеческой мысли. «Это, – как говорил впоследствии сам поэт, – не стихи о Средней Азии, – это стихи о жизни и смерти, о любви и дружбе, о работе и подвигах». В стихотворении «Пустыня и я» лирический герой потрясен и пространственной, и временной безграничностью Кара-Кумов: *«Великански велик этот мир человеческих дум, Шум людского песка, вековечная слава пустыни…»*

В годы войны эвакуация в Узбекистан дала новый импульс романтической музе Луговского. Заветными словами стали для него «Льва Толстого, 4» – его ташкентский адрес тех военных лет: так он назвал одно из лучших стихотворений из позднейшего цикла «Солнцеворот»:

…А бывало, пылали
Тополя под луной,
Мотыльки умирали
Возле лампы весной.
И влетали рассветы
Розоватой пыльцой,
Гладил утренний ветер
Золотое лицо.
…Из неведомой дали,
Как ночная гроза,
Открываясь, мерцали
Чуть косые глаза.

Как всегда, у Луговского любовный мотив значительнее и величественнее, чем просто увлечение сердца. Скорее это любовь к жизни, ее таинственным и непознанным силам, что, волнуя поэта, сливались в его воображении с обликом древней мудрой Азии. В стихотворении борются между собой две мелодии – весеннего обновления, начала жизни *(«Азиатские реки ждут памирской весны»*) и ее быстротечности. Весна приносит ветер разлуки, напоминание о неизбежности конца, и, как яркая веха пройденного пути, вновь и вновь вспоминаются военные годы и ташкентский адрес:

Жизни нить все короче.
Ночью смотрят глаза –
Древней Азии очи,
Как степная гроза.
И тяжелый, как гиря,
Голос грома зовет:
Льва Толстого, 4,
Карагач у ворот.

Реалистическое решение темы

Иной по тональности была лироэпическая поэзия. Поэма «Соляной бунт» Павла Васильева (1910–1936) посвящена трагическим событиям предреволюционных лет, но с выходом в современность в эпилоге. В основе сюжета лежит рассказ о подавлении казаками киргизского (точнее, казахского, ибо киргизами тогда называли и казахов) бунта в ауле Джатак, жители которого, измучившись каторжной работой на соляном прииске, – *«Бела соль, страшна соль, прилипчива, как тоска»*, – хотели вернуться к кочевой жизни. Этот острый конфликт убедительно раскрывается в социально-психологическом повествовании. Как и реалистическую прозу Горького, Леонова, Фадеева, поэму Васильева нельзя ограничить только инонациональной тематикой. Это в такой же мере произведение о русском казачестве, в какой и о казахах. В поэме выделены крупным планом образы атамана Яркова, казака Григория Босого, владельца соляного прииска купца Дерова, богача Амильжана Хаджибергенова. В изображении «классового врага» автор не доходит до шаржа и гротеска, свойственных агитационной поэзии. Он объективно передает сами по себе яркие и поэтичные краски сопровождавшей Хаджибергенова свиты – знатных людей аула: *«Красным лисьим мехом горя, их малахаи неслись, махая вялым*

крылом, и неслась заря, красная, как их малахаи». Автор поэтически передает движение необозримых стад: *«Идут, колышутся без конца его табуны к Китаю, ой-е-ей идут табуны, гордость и слава его страны...»*. В общей совокупности черт многогранного образа Хаджибергенова находит свое место и экзотика:

В сощурах глаз
Ястребиных, карих, –
Сладковатый, полынный дым.
Пламя ночных и полдневных марев
Азии нависает над ним.

С глубокой горечью, порой со скрытым сарказмом рассказывает автор о том, как спровоцированные Деровым и Хаджибергеновым казаки собираются в свой бесславный и кровавый поход: *«И то вроде гульбища – масленой плясать над арбой косоглазой забава... Нагайкой – налево и саблей – направо»*. Столкновение чистого детского сознания, еще не отравленного шовинистическими предрассудками, с моралью, рубивших, «от радости чуть не плача», передано в страшном своим подтекстом диалоге.

– Батька, ба, пошто эти сабли?
– Куда собираешься?
– Кыргызов жечь.
– А пошто?
– По то, что озябли.
– А ты бы им шубы.
– Не хватит шуб.
Дите задумалось: «Ую-ю,
Так ты увези им дедов тулуп,
Мамкину шаль и шубу мою».

Основная тональность главы, посвященной аулу Джатак, – песенная, родившаяся из глубокого знания писателем фольклора народа-соседа. Лирическое обращение к читателю («Ты разгляди эту стужу...»), которым начинается глава, усиливается символическим образом «осиротевших песен». Метонимическое использование этого образа выражает крайнюю степень изнеможения и бедствия народного. Тогда критика (О. Бескин, Н. Степанов, В. Катанян, И. Гронский) не оценила своеобразное решение национального характера. Васильева обвиняли в стилизации, экзотичности, схематичности, обедненности образов, декларации и риторике, наконец, в том, что герои-киргизы «как бы выпадают из поэмы». Даже благожелательно относившийся к поэту И. Гронский считал, что в изображении киргизов поэту не хватает голоса, красок, не хватает дыхания. Естественно, конечно, что П. Васильев был менее знаком с чужим бытом, чем с родным, русским, но все же гораздо лучше, чем его критики, к тому же он хорошо знал языки. То, что критикам казалось схематичностью, было проявлением особой романтизации (в рамках реалистической структуры); инонациональному противопоставлялся реальный казачий уклад. Именно поэтому народная песня становится лирико-эмоциональным ключом к пониманию инонационального характера; строки из нее, не претендуя на буквальную передачу содержания (поэтому большинство

слов часто дано без перевода), вливаются во взволнованную речь поэта-повествователя:

Брали дудку
И горестно сквозь нее
Пропускали скупое дыханье.
«Ай-налайн, ай-налайн...»[633]
А степь навстречу шлет туман,
Мягкорукий, гиблый: «Джаман, Джаман!»
А степь навстречу пургой, пургой:
«Ой, кайда барасен?
Ой-пу-урмой!»

«Ой-пу-урмой» – восклицание горестного удивления, сопровождающего вопрос «Ой, кайда барасен?» – «Куда пойдешь?», – становится лейтмотивом образа угнетенного народа. Он возникнет еще не раз, усиленный мотивами тоскливого зимнего ненастья. Трагическая песня звучит как предел отчаяния; ей предшествовали и тревожные предсказания дуанов (знахарей), «кричавших в уши своей страны: – горе идет! – Горе идет?», и «шепот голода». Но поэт-реалист Васильев не ограничивается лирически-песенным рассказом о соляном бунте. Его сменяет деловито-трезвое объяснение медноскулым аксакалом психологических причин ухода кочевников с соляных копей: *«Начальник, ты мудр, золотоплеч, Владеет нами племя твое... **Мы** черны, как степные карагачи, **Ты** бел, как соль...»* (выделено мной – Л.Е.). Разная ментальность обусловливает различия в поведении.

В заключительной главе поэмы вновь звучит лирическая тема Джатака, дословно повторяются строфы с метонимическим образом «осиротевших песен», лейтмотив «Ой-пур-мой». Проклятия судьбе, опредмеченной образом страшной соли, вылились в новые песни тоски и горя. Но жизнь продолжается, и как символ ее неодолимости в последней главе в скорбные напевы песен-проклятий вдруг неожиданно врывается любовная песня. Фольклорная стихия, таким образом, становится для реалиста Васильева выразительным средством раскрытия народного национального бытия, народной психологии.

Наряду с живописными неизбитыми деталями внешнего облика киргизов *(«женщины медной гулкой кожи», «перебирая белое пламя бород, аксакалы впереди...»*), есть и дополняющие их экзотические представления русского человека:

Степь шла кругом
Полынью дикой,
Все в ней мерещилось:
Гнутый лук,
Тонкие петли арканов, пики,
Шашки
И пальцы скрюченных рук.

Новое испытание – чума – подстерегает откочевавших от соляных копей казахов (их караван движется к Монголии). В последний раз забила ключом удивительная изобразительная сила молодого поэта, его мастерское умение

[633] Моя милая, моя милая (прим. П. Васильева).

передавать словом движущееся мгновение бытия, живые подробности, казалось бы, второстепенные, но складывающиеся в единое целое деталей:

И вот уже
Первая крыса Азии
Насторожила седой ус,
В острых зубах
Хороня заразу
С глазами холодных
Быстрых бус,
Бурая, важная
Пригнула плечи
И – ринулась,
Темнее теней.
И крысы пошли
Каравану навстречу,
Лапками перебирая за ней.

Значительная и еще в полной мере не оцененная литературоведением поэма Павла Васильева «Соляной бунт» по праву входит в то направление русской советской литературы, которое подошло к изображению жизни народов СССР с позиций глубоко реалистических, но оно развивалось и обогащалось в творческом соревновании с романтическим «крылом» русской поэзии. Творческая удача выпала и на долю Ксении Некрасовой, вошедшей в русскую поэзию во второй половине 1930-х гг., поэта явно реалистического склада (не зря ее стихи любил Ярослав Смеляков). Стихотворение Некрасовой «Мальчик», опубликованное в «Новом мире» в 1947 г., вызвало восторг у ценителей поэзии художественной достоверностью деталей:

Но чудесней всего на свете
в глинобитной кибитке киргиза
баранчук –
годовалый мальчик;
он в пухлом халате на вате,
азиатским платком подпоясан.
Перламутровых пуговок ряд
на спине у халата звездится,
и ястреба легкие перья
в тюбетейке пучком стоят...

В заключение остановимся подробно на «удэгейских главах» романа А. Фадеева «Последний из удэге». О его проблематике мы уже говорили выше, но сюжетные линии главных героев Сергея Костенецкого и Мартемьянова переплетаются с изображением жизни удэгейского племени, его вождя Сарла. К нему Мартемьянов привел Костенецкого в разгар Гражданской войны, но зампредседателя ревкома бывал здесь и раньше, скрывался от преследований, и его воспоминания существенно дополняют непосредственные впечатления Сергея.

В замысле Фадеева тема удэге с самого начала была составной частью темы революционного преобразования Дальнего Востока, но его декларации остались нереализованными: видимо, чутье художника, мечтавшего «сомкнуть позавчерашний и завтрашний день человечества», заставляло его все более

углубляться в описание патриархального мира удэге. Это в корне отличает его произведение от многочисленных однодневок, авторы которых спешили рассказать о социалистическом преобразовании национальных окраин. Конкретизация современного аспекта замысла была намечена Фадеевым только в 1932 г., когда он решает добавить к шести задуманным частям романа (написаны были только три) эпилог, рассказывающий о социалистической нови. Однако в 1948 г. он от этого плана отказывается, хронологически ограничивая замысел романа событиями Гражданской войны.

Совершенные в художественном плане «удэгейские страницы» фадеевского романа могут быть представлены отдельным изданием и, безусловно, найдут своего читателя. Как известно из признаний самого Фадеева, замысел романа зародился под большим влиянием книги Ф.Энгельса «Происхождение семьи, частной собственности и государства» и на основе личных наблюдений автора за жизнью коренного населения Уссурийского края. Отчасти эта тема была традиционной. Поэтические стороны первобытного коммунизма, не знавшего эксплуатации и угнетения, привлекали внимание многих писателей и читателей, в том числе почитателей Купера. То, что написано Фадеевым, – это поэтическая история удэгейских племен за многие поколения: особенности их кочевой жизни, костры войны, годы, запомнившиеся особыми удачами или несчастьями: год оспы, год засухи, год цинги...

Стремясь вписать жизнь маленького безвестного племени во всемирную историю, в жизнь всего человечества, Фадеев прибегает к толстовской конструкции фразы, передавая сложную временную связь событий сложностью синтаксического построения:

«В том самом году, когда Аахенский конгресс скрепил «Священный союз» (...) В том самом году, холодной осенью, среди людей, не знавших, что всякое такое происходит на свете, родился на берегу быстрой горной реки Колумбе, в юрте из кедровой коры, мальчик Масенда, сын женщины Сале и воина Актана из рода Гялондика».

Эта приведенная нами в значительном сокращении, а на самом деле занимающая целую страницу фраза была предметом особого внимания писателя и имела многочисленные варианты (мы опираемся на фонд Фадеева в РГАЛИ). Она то пестрела вычеркнутыми строками, то вновь увеличивалась за счет введения новых исторических фактов и имен. Фадеев называет Занда, Коцебу, Метерлинка, Шелли, Маркса, Дарвина, Гюго, Монро, Шереметьева, Морозовых, Наполеона, Оуэна, Бетховена, Дениса Давыдова, сопрягая факты их жизни с 1815 годом. На таком историческом фоне писатель показывает «век Масенды», как бы подчеркивая сопричастность жизни своего героя – представителя безвестного племени – великой жизни мира.

С образом Масенды связаны традиция, история народа. В его образе автором подчеркнуты наиболее традиционные вехи жизни мужчины и воина: память о теплой груди матери (у удэгейцев кормили грудью до семи лет); раннее обручение (удэгейская невеста еще лежит в колыске); испытания голодом, жаждой, опасностью охотничьей жизни в течение семи дней и семи

ночей; умыкание понравившейся девушки и женитьба. Масенда – олицетворение вековой мудрости удэге, к голосу которого прислушиваются соплеменники. Он не препятствует новому, хотя и не может быть активным его строителем, как Сарл. Последний, в отличие от Масенды, – не только олицетворение нового поколения удэге, но и незаурядная личность. Он отличался от своих соплеменников тем, что каждую вещь, каждое дело и каждого человека видел с той особенной внутренней стороны, с какой их не видели другие, и сам он «чувствовал в себе эту незримую, ищущую и жадную – самую человеческую из всех сил – силу таланта, только он считал ее божественной...» Подобно так называемому культурному герою древних эпических песен (это уподобление особенно заметно в черновых набросках к роману), Сарл одержим тем, что открылось ему в одну из бессонных звездных ночей и должно было изменить весь уклад жизни его народа: «Земля работай нету – все удэге помирай!» Не раз возникает в романе – то в раздумьях Сарла, то в его беседах с Мартемьяновым – чувство глубокой тревоги за судьбу народа, обреченного на вымирание, на потерю собственного лица. Сарл живо откликнулся на революционные события, связывая с ними и судьбу удэге, их противостояние хунхузам, их переход к новому, оседлому образу жизни. Поэтому герой смог подняться над интересами только своего племени: ходил в разведку по поручению Гладких, участвовал с его отрядом во взятии приморского города Ольги, живо заинтересовался сообщением Мартемьянова о предстоящем съезде Советов. Пусть занимающие его вопросы – переход к земледелию, развитие огородничества, мечта о ручной мельнице – отстали от вопросов русского промышленного и сельскохозяйственного производства едва ли не на тысячу лет, но и они – революция в жизни кочующего первобытного племени. Решение их требует от Сарла героических усилий.

Писателю хотелось надеяться на то, что семена Сарла падут на благоприятную почву, но невольно для самого себя он запечатлел ситуацию, которая может быть правильно оценена лишь с учетом последующего исторического опыта. Теперь, зная трагическую судьбу малых народов советского Севера, Дальнего Востока, мы вступаем в диалог с писателем, противясь той настойчивости, с какой революционная власть вмешивалась в исконный охотничий быт, искусственно и молниеносно переводя стрелки исторического времени. У Фадеева не было понимания пагубности всех последствий этого «перевода», понимания того, что нужны были многие поколения сарлов, чтобы люди его рода смогли вступить в новую историческую фазу. Но Фадеев объективно и художественно выразительно показал исходную ситуацию, и в этом его заслуга.

Говоря о мастерстве раскрытия инонационального характера в романе Фадеева, надо отметить определенный полифонизм: одни и те же события в жизни удэге освещаются автором с разных сторон, причем повествователь непосредственно не заявляет о себе. Автором взяты три «источника» освещения жизни удэге. Прежде всего это восприятие Сарла – сына племени, стоящего на доисторической ступени развития; его мышление, несмотря на изменения,

происшедшие в сознании, несет отпечаток мифологичности. Второй стилевой пласт в произведении связан с образом бывалого и грубоватого русского рабочего Мартемьянова, понявшего бесхитростную и доверчивую душу народа удэге. Наконец, значительна роль в раскрытии мира удэге Сергея Костенецкого, интеллигентного юноши с романтическим восприятием действительности и поисками смысла жизни. Сарл вспоминает о прошлом народа, «весь отдаваясь прозрачному и легкому, очищенному от понятий потоку образов и чувств, окрашенному шепотом воды и ритмом крови». Голос повествователя как бы сливается с голосом человека, вышедшего из глубины веков и принесшего миру свое самое человечное. Так же звучит и повествование удэгейца о том, как когда-то был подобран и возвращен к жизни раненый Мартемьянов. Романтический пафос описания ощущается в его особом поэтическом синтаксисе: «Из темной воды возник языкастый костер – он пламенел, он жег, он обрастал людьми, этот далекий костер юности».

Рассказ о том же самого Мартемьянова – это сказ, передающий самое существенное в событиях: «Очухался я уж совсем ночью... Лежу я, понимаешь, у огня, небо темное, возле меня старуха какая-то...» Из его дальнейшего рассказа читатель узнает, что, получив чужой паспорт, Мартемьянов увез с собой на рудник Сарла, но тот промаялся на руднике года полтора и сбежал.

Романтически взволнованное восприятие удэге как древнего, воинственного народа раскрывается в романе благодаря образу Сергея Костенецкого. Это во многом (но далеко не во всем) автобиографический образ. Летом 1919 г. Фадеев, как и Сережа, вместе с заместителем предревкома Мартыновым (в романе – Мартемьянов) прошел по деревням и селам освобожденного Ольгинского уезда для подготовки Первого уездного съезда Советов и черпал материал для романа прежде всего из своих личных воспоминаний. И даже из впечатлений отрочества: «Походы с ночевкой в самодельных шалашах... Лесные пожары. Наводнения. Тайфуны. Хунхузы. Гольды и удэге. Огромный чудесный раскрытый мир». Образ Костенецкого однако не стал alter ego автора, как это обычно бывает в произведении романтическом. Автор полагал, что правда, понятая Сергеем Костенецким, – это еще не вся правда Гражданской войны. Но в решении темы удэге Сергею принадлежит роль ведущая. Многозначительно следующее замечание автора-повествователя: больше месяца бродил Сережа по селам и стойбищам, бродил, «в сущности, не интересуясь ими (людьми – Л.Е.), рассматривая их как что-то внешнее, что создано для того, чтобы украшать его жизнь, оттенять его чувства и преклоняться перед его поступками». Костенецкий пока что смотрит в сторону народа, не замечая его (в отличие от Мартемьянова, прожившего с удэге восемь лет). И в то же время его восприятие интересует автора больше, чем восприятие Мартемьянова. И дело здесь не только в автобиографичности образа, но и в том, что первое посещение Сергеем стойбища позволяет передать непосредственность, свежесть его восприятия. Кроме того, по складу мышления и по воспитанию Костенецкий как раз был героем, который позволял выявить взгляд европейца на экзотику Востока.

Постоянная борьба в душе Сережи романтических настроений, интереса к древнему таинственному племени и, с другой стороны, брезгливого отношения европейца-интеллигента к некоторым специфическим сторонам чужого быта поражает реалистической достоверностью и глубиной психологических контрастов. Сергею не удавалось вначале даже отличить мужчин от женщин, «благодаря их одинаковым одеждам и резко выраженным типовым особенностям лица, тогда как Сарл позволяет автору даже в групповом портрете отметить индивидуальные особенности хотя бы некоторых фигур: Люрл, Масенда. Сарл, однако, не замечает таких, ставших для него привычными подробностей, которые, напротив, подчеркнуты в портрете, поданном через восприятие Сергея. Сарл только отметил, что женщины, хлопотавшие вокруг убитого зверя, были в длинных, разузоренных по борту и подолу кожаных рубахах, тогда как Костенецкий замечает, что «легкие наколенники и нарукавники разузорены были спиральными кругами, изображавшими птиц и зверей; на груди, на подоле и рукавах нашиты были светлые пуговицы, раковины, бубенчики, разные медные побрякушки, отчего при ходьбе от одежд исходил тихий шелестящий звон». Столь же различно их восприятие внешности Люрла. Движения Монгули – дикие, нелепые, смешные, даже унизительные в глазах Сережи – воспринимались удэге с неизменно серьезным, бесстрастным и сосредоточенным выражением. То, что для русского было экзотикой, для Сарла (в его воспоминаниях) становится источником горячей сыновней любви к своему племени. Она глубоко передана и самой музыкой фразы, и отдельными поэтическими деталями: «Люди, недвижно скрестившие у огня кривые, в остроконечных улах ноги, непоколебимо молчат (…) на шапках их золотятся беличьи хвосты, и красный, идущий от костра ветер колышет над ними весеннюю листву...»

Такая же многогранность портретной характеристики свойственна индивидуальным портретам даже эпизодических персонажей. Дважды дается в романе портрет жены Сарла – Янсели. Первый раз он возникает перед глазами любящего Сарла, подошедшего к жилищу после долгой для людей его племени разлуки с женой. В его восприятии облик женщины сливается с воспоминаниями юности. Когда же несколько дней спустя Янсели увидел Сережа, то в его восприятии ее портрет – бесстрастен и просто информативен: на корточках сидела немолодая скуластая женщина, с тонкими черными бровями и серьгой в носу.

Анализируя психологические состояния героев, русская советская литература взяла на вооружение толстовский принцип многогранного и психологически убедительного изображения человека иной национальности, и «Последний из удэге» был значительным шагом в этом направлении, продолжающим толстовские традиции (Фадеев особенно ценил «Хаджи-Мурата»). Не только мастерские портретные детали, но и черты, характерные звукосочетания, ментальные особенности, формируемые образом жизни, позволяют воссоздать своеобразие мышления и чувств человека, находящегося почти на первобытной ступени развития, а также чувства европейца, попавшего

в первобытный патриархальный мир. (Кстати, «мотив чужестранца» как форма выявления национального своеобразия изображаемого писателем мира актуализируется и современным литературоведением).

Художественные открытия Фадеева во многом предопределили пути развития как русской, так и других советских литератур, открывая новые пути в изображении инонационального мира.

В годы Великой Отечественной войны интернациональное единство народов СССР, их сплоченность вокруг русского народа упрочились. Представители национальных меньшинств называли себя русскими бойцами, о чем взволнованно писал в своих записных книжках Эффенди Капиев. «Русские не сдаются», – такими были предсмертные слова Героя Советского Союза, писателя-адыгейца Хусена Андрухаева. «Но я солдатом русским был. Так звали все меня народы», – говорил чуваш Петр Хузангай. «Нас Европа… русскими Иванами звала», – вспомнил войну мордвин И. Девин. Это не могло не отразиться на характере литературной жизни и в художественном творчестве[634]. В поэзии и прозе актуализировались традиционные инонациональные мотивы. Русским писателям принадлежали строки, исполненные боли, гнева, тревоги за судьбы Украины и Белоруссии, оказавшихся под вражеской пятой: *«… Как будто я сам в Украине родился И белую пыль эту с детства топтал…»* (А. Твардовский).

Л. Леонов, А. Твардовский, Н. Тихонов, А. Бек создали удивительные образы воинов-сыновей Кавказа, Казахстана, Средней Азии, многонационального Поволжья. Напротив, Э. Капиев, К. Кулиев, М. Джалиль и многие другие создавали образы русских воинов. Обращение к инонациональной тематике в 1941–1945 гг. приобретает существенно новые черты, получает массовый характер, становится агитационно-пропагандистским[635].

Завершая разговор о русской литературе 1930–1940-х гг., еще раз напомним о судьбе социалистического реализма. Формирование жесткой монистической концепции литературного развития привело к дальнейшему насильственному устранению эстетического инакомыслия и художественных альтернатив, к деградации, особенно во второй половине 1940–1950-х гг. Единственное генеральное течение превратилось в явление нормативное и потому нежизнеспособное. Появилась масса конъюнктурных произведений, вообще не имеющих никакой художественной ценности, воспевающих культ личности или последнее партийное постановление. Возрождение литературы началось за пределами изучаемого периода, когда вновь появились необходимые для нормального литературного развития альтернативные художественные течения и тенденции: «лейтенантская проза», «деревенская

[634] Подробнее см.: Егорова Л.П. К проблеме интернационального единства в годы Великой Отечественной войны // Взаимодействие и взаимообогащение. Русская литература и литература народов СССР. – Л., 1988. – С. 148–166.

[635] Шошин В. Интернационалисты. К проблеме взаимодействия национальных литератур. – Л., 1982. – С. 277.

проза», «проза сорокалетних», поэзия андеграунда в ее самых различных художественных проявлениях. Однако в историко-культурном плане опыт двух десятилетий, рассмотренных в главе, – важная полоса в литературном развитии России. Она представляет теоретический интерес, о чем свидетельствуют и зарубежные, и отечественные исследования последних лет. Значимость опыта литературы 1930–1940-х гг. для современного историко-литературного процесса несомненна.

Литература

1. Взаимодействие и взаимообогащение. Русская литература и литература народов СССР. – Л., 1988.
2. Егорова Л.П. В семье единой. Русская советская проза в ее связях с жизнью народов СССР. – М., 1986.
3. Егорова Л.П. Интернациональные мотивы в русской советской поэзии. – Ставрополь, 1987.
4. Шошин В. Интернационалисты. К проблеме взаимодействия национальных литератур. – Л., 1982.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ УКАЗАТЕЛЬ

1. Художественные произведения

а) Сочинения

1. Аверченко А.Т. Сочинения: В 2 т. – М.: Лаком–книга, 2001.
2. Адамович Г.В. Собрание сочинений: стихи. Проза. Переводы. – СПб.: Алетейя, 1999.
3. Алданов М. Сочинения: Повести. Романы. Рассказы. Публицистика / Сост. А.А. Чернышев. – М.: Книжная палата, 2002.
4. Амфитеатров А.В. Мертвые боги: Рассказы. Роман / Вступ. ст. и примеч. Н.Ю. Грякаловой. – М.: Современник, 1991.
5. Андреев Л.Н. Собрание сочинений: В 6 т. / Сост. и подгот. текста В. Александрова, И. Андреевой и др.; Вступ ст. А. Богданова; Коммент. А. Богданова и др. – М.: Худож. лит., 1990–1996.
6. Анненский И. Избранные произведения / Сост., вст. ст., коммент. А. Федорова. – Л.: Худож лит., 1988.
7. Арцыбашев М.П. Собрание сочинений: В 3 т. / Вст. ст. Т. Прокопова. – М.: Терра, 1994.
8. Ахматова А.А. Собрание сочинений: В 6 т. / Сост., коммент. Н. Королевой. – М.: Эллис Лак, 1998.
9. Бальмонт К.Д. Собрание сочинений: В 2 т. – М.: Терра, 1994.
10. Бабель И.Э. Сочинения: в 2 т. – М.: Терра, 1996.
11. Белый А. Собрание сочинений / Под общ. ред. В.М. Пискунова.– М.: Республика, 1994–2000.
12. Беляев А.Р. Собрание сочинений: В 9 т. / Сост. В. Поситко. – М.: Терра, 1993–1994.
13. Берггольц О.Ф. Собрание сочинений: В 3 т. / Редкол.: Г. Горбовский и др.; Вступ. ст. А. Павловского; Примеч. Т. Голованової. – Л.: Худож. лит. Ленингр. отд-ние, 1988.
14. Блок А.А. Собрание сочинений: В 6 т. / Вступит. ст. М. Дудина; Коммент. В. Орлова. – Л.: Худож. лит.,1980–1983.
15. Брюсов В.Я. Собрание сочинений: В 7 т. / Под общ. ред. П.Г. Антокольского. Вступит. ст. П.Г. Антокольского. – М.: Худож. лит., 1973–1975.
16. Булгаков М.А. Собрание сочинений: В 8 т. / Сост., подг. текста, вступ ст., коммент. В.И. Лосева. – СПб.: Азбука–классика, 2002.
17. Бунин И.А. Собрание сочинений: В 6 т. / Вступ. Ст. И. Панкеев. – М.: Терра, 1996.
18. Введенский А.И. Полное собрание произведений: В 2 т. / Вст. ст. и примеч. М. Мейлаха. – М.: Гилея, 1993.
19. Веселый А. Избранное / Сост, вступ. ст. и коммент. З.А. Веселой. – М.: Правда, 1990.
20. Волошин М.А. Жизнь – бесконечное познанье: Стихотворения и поэмы. Поза. Воспоминания современников. Посвяения / Сост., подгот тектов, втуп.

ст., краткая биохроника, коммент. В.П. Купченко. – М.: Педагогика–пресс, 1995.
21. Газданов Г.И. Собрание сочинений: В 3 т. / Сост., подг. текста Л. Диенеша, С.С. Никоненко, Ф.Х. Хадановой; Вступ. ст. С. Никоненко. – М.: Терра, 1996.
22. Гиппиус З.Н. Собрание сочинений: В 8 т. / Сост. и примеч Т.Ф. Прокопова. – М.: Русская книга, 2001–2003.
23. Горький М. Полное собрание сочинений. Художественные произведения: В 25 т. / Редколлегия: Л.М. Леонов и др. – М.: Наука, 1968–1975.
24. Горький М. Собрание сочинений: В 30 т. – М.: ГИХЛ, 1949–1956.
25. Грин А.С. Собрание сочинений: В 5 т. / Предисл. В. Ковалевского. – М., 1991–1997.
26. Гумилев Н.С. Сочинения: В 3 т. / Вступ ст., сост., примеч. Н.А. Богомолова. – М.: Худож. лит., 1991.
27. Есенин С. Полное собрание сочинений: В 7 т. / Гл. ред. Ю.Л. Прокушев. – М.: Наука; Голос, 1995–2000.
28. Зайцев Б.К. Сочинения: В 3 т. / Сост., подг. коммент., вст. ст. Е. Воропаевой, А. Тархова. – М.: Терра, 1993.
29. Замятин Е. Избранные произведения: В 2 т. / Вст. ст. и примеч. О. Михайлова. – М.: Худож. лит., 1990.
30. Зенкевич М.А. Сказочная эра: Стихотворения. Повесть. Беллетристические мемуары / Сост., подготовка текстов, прим., краткая биохроника С.Е. Зенкевича; Вступ. ст. Л.А. Озерова. – М.: Школа–пресс, 1994.
31. Зощенко М.М. Собрание сочинений: В 4 т. / Сост., подготовка текста, вступ. статья, примечания Ю. Томашевского. – М.: Альд; Империум Пресс; Литература, 2002.
32. Иванов Вс. Вяч. Собрание сочинений: В 8 т. / Вст. ст. Л.А. Гладковской. – М.: Худож. лит., 1973–1978.
33. Иванов Г.В. Собрание сочинений: В 3 т. / Вст. ст. Е. Витковского. – М.: Согласие, 1994.
34. Ильф и Петров. Собрание сочинений: В 5 т. / Коммент. А. Вулиса, Б. Галанова и др. – М.: Терра–Книжный клуб, 2003.
35. Клюев Н.А. Стихотворения и поэмы. – М.: Русская книга, 1997.
36. Кузмин М. Избранные произведения / Сост. подгот. текста, вступ. ст., коммент. А. Лаврова, Р. Тименчика. – Л.: Худож. лит., 1990.
37. Куприн А.И. Собрание сочинений: В 5 т. / Сост., общ. ред. и предисл. Н.Н. Жегалова. – М.: Правда, 1982.
38. Леонов Л.М. Собрание сочинений: В 10 т. / Вст. ст. О. Михайлова. – М.: Худож. лит., 1981–1984.
39. Мандельштам О.Э. Собрание сочинений: В 4 т. / Сост. П.М. Нерлер, А. Никитеев. – М.: Арт-Бизнес-Центр, 1993–1999.
40. Маяковский В. Собрание сочинений: В 12 т. / Под ред. Ф.Ф. Кузнецова и др.; Вступ. ст. А.И. Метченко. – М.: Правда, 1978–1979.

41. Мережковский Д.С. Собрание сочинений: В 4 т. / Сост. и общая редакция О.Н. Михайлова. – М.: Правда, 1990.
42. Набоков В.В. Собрание сочинений: В 4 т. / Составитель В.В. Ерофеев. – М.: Правда, 1990.
43. Набоков В.В. Собрание сочинений американского периода / Сост. С. Ильина; коммент. А. Люксембурга: В 5 т. – СПб.: Симпозиум, 1997.
44. Осоргин М.А. Собрание сочинений: В 2 т. / Сост., предисл., коммент. О.Ю. Авдеевой. – М.: Моск. рабочий; НПК «Интелвак», 1999.
45. Островский Н.А. Собрание сочинений: В 3 т. / Подг. текста и прим. Е. Будни. – М.: Молодая гвардия, 1989–1990.
46. Пастернак Б.Л. Собрание сочинений: В 5 т. / Сост. и коммент. Е.В. Пастернак, К.М. Поливанова. – М.: Худож. лит., 1989–1992.
47. Паустовский К.Г. Собрание сочинений: В 9 т. / Вст. ст. Г. Трофимовой; Примеч. Л. Левицкого. – М.: Худож. лит., 1981.
48. Пильняк Б.А. Романы / Сост., вступ. ст. И.О. Шайтанова; Подг. текста Б.Б. Пильняка-Андроникашвили. – М.: Современник, 1990.
49. Платонов А.П. Собрание сочинений: В 3 т. / Сост., вст. ст., примеч. В.А. Чалмаева. – М.: Сов. Россия, 1984–1985.
50. Пришвин М.М. Собрание сочинений: В 8 т. / Редкол.: В.В. Кожинов и др.; Вступ. ст. В.Д. Пришвиной; Коммент. А.Л. Киселева. – М.: Худож. лит., 1982–1986.
51. Ремизов А.М. Сочинения: В 2 т. / Ред., вступ. ст. и коммент. А.Н. Ужанков. – М.: Терра, 1993.
52. Розанов В.В. Собрания сочинений: В 9 т. / Под общей ред. А.Н. Николюкина. – М.: Республика, 1994–1998.
53. Северянин И. Сочинения: В 5 т. / Под ред. В.А. Кошелева и В.А. Сапогова. – СПб., 1995–1997.
54. Серафимович А.С. Собрание сочинений: В 4 т. – М.: Правда, 1987.
55. Сургучев И.Д. Губернатор: Повесть. Рассказы / Вступ. ст. А.М. Кузнецова. – М.: Современник, 1987.
56. Твардовский А.Т. Собрание сочинений: В 6 т. / Предисл. К. Симонова; Примеч. Ю. Буртина и Р. Романовой. – М.: Худож. лит., 1976–1983.
57. Тэффи Н.А. Собрание сочинений: В 2 т. / Сост и подгот. Текста Д.Д. Николаева, Е.М. Трубиловой. – М.: Терра, 1998.
58. Толстой А.Н. Собрание сочинений: В 10 т. / Вст. ст. В.И. Баранова; Коммент. И.И. Щербаковой. – М.: Худож. лит., 1982–1987.
59. Тренев К. Избранные произведения: В 2 т. / Сост. Е. Тренева. – М.: Художественная литература, 1986.
60. Фадеев А.А. Собрание сочинений: В 4 т. / Вступ. ст. С. Заики. – М.: Правда, 1987.
61. Федин К.А. Собрание сочинений: В 12 т. / Редкол.: Г.М. Марков; коммент. А. Старкова. – М.: Худож. лит., 1982–1986.
62. Хармс Д. Собрание сочинений: В 3 т. – СПб.: Азбука, 2000.

63. Хлебников В.В. Поэзия. Драматические произведения. Проза. Публицистика / Сост. и коммент. А.Е. Парниса. – М.: Слово, 2001.
64. Ходасевич В. Собрание сочинений: В 4 т. / Сост. и коммент. И.П. Андреевой, С.И. Богатыревой, С.Г. Бочарова и др. – М.: Согласие, 1996.
65. Цветаева М.И. Собрание сочинений: В 7 т. / Сост., коммент. А. Саакянц. – М.: Терра, 1997–1998.
66. Черный Саша Собрание сочинений: В 5 т. / Сост., подг. текста и коммент. А.С. Иванова. – М.: Эллис Лак, 1996.
67. Шварц Е.Л. Избранное: Пьесы. Сказки. Повести. Киносценарии. – СПб.: Кристалл, 1998.
68. Шишков В.Я. Собрание сочинений: В 8 т. / Под общ. ред. Н. Еселева. – М.: Правда, 1983.
69. Шмелев И.С. Собрание сочинений: В 5 т. / Сост., предисл. Е.А. Осьмановой. – М.: Русская книга, 1998.
70. Шолохов М.А. Собрание сочинений: В 9 т. / Сост. и примеч. Е. Васильевой. – М.: Терра – Книжный клуб., 2002.

б) Антологии

1. Антология русского советского рассказа (20–е годы) / Сост., вступ. ст. и примеч. С. Боровикова. – М.: Современник, 1985.
2. Антология русского советского рассказа (30–е годы) / Сост., вступ. ст. и примеч. С. Боровикова. – М.: Современник, 1986.
3. Антология русского советского рассказа (40–е годы) / Сост., вступ. ст. и примеч. С. Журавлева. – М.: Современник, 1987.
4. Великая Отечественная: Стихотворения и поэмы: В 2 т. – М.: Худож. лит., 1975.
5. Всеобщая история обработанная «Сатириконом» / Вступ. ст. Д.Г. Макогоненко; Коммент., указатель. Д.Э. Харитонович. – М.: Книга, 1991.
6. «Вставай страна огромная…» Рассказы о Великой отечественной войне: В 2 т. / Сост. и предисл. В. Пискунова. – М.: Худож. лит., 1969.
7. Гражданская война в лирике и прозе. В 2 т. / Сост., вступ. ст., коммент. С.Н. Семанова, П.И. Руднева. – М., Дрофа, 2003.
8. Жемчужины русской духовной поэзии: В 2 т. / Сост. Ю.В. Гришин. – СПб.: Христианское общество «Библия для всех», 2002.
9. Ковчег: Поэзия первой эмиграции / Сост., авт. предисл. и коммент. В. Крейда. – М.: Политиздат, 1991.
10. К огню вселенскому: русская советская поэзия 1920–1930-х годов / Сост., предисл. и коммент. Е.В. Грековой. – М.: Правда, 1989.
11. Последний Лель: Проза поэтов есенинского круга / Сост. и примеч. С. Куняева. – М.: Современник, 1989.
12. Литература русского зарубежья. Антология: В 6 т. / Научн. ред., авт. вступ. ст. А.Л. Афанасьев; Сост. и имен. указ. В.В. Лаврова. – М.: Книга, 1990.
13. Литература русского зарубежья: 1920–1940. / Сост. и отв. ред. О.Н. Михайлов. – М.: Наследие, 1993.

14. «Мы жили тогда на планете другой…»: Антология поэзии русского зарубежья, 1920–1990: В 4 кн. / Сост., вступ ст. Е.В. Витковского. – М.: Моск. рабочий, 1995.
15. Новеллы серебряного века: Сборник / Сост. Т. Берегулева-Дмитриева. – М.: Терра, 1997.
16. Окрыленные временем. Рассказ 20–х годов / Сост. Н. Банникова и В. Чернышева; Вступ. ст. и биогр. справки Н. Банникова. – М.: Худож. лит, 1990.
17. Поэзия периода Великой Отечественной войны и первых послевоенных лет / Сост. В.М. Курганова; Вступ. ст. Е.М. Винокурова. – М.: Сов. Россия, 1983.
18. Поэзия серебряного века: В 2 т. / Сост., вступ. ст., комент. А.В. Леденева, Л.Г. Кихней. – М.: Дрофа, 2002.
19. Поэты группы «ОБЭРИУ»: Сборник стихов / Биограф. справка, сост., подгот. тектов и примеч. М.Б. Мейлаха и др.; Вступ. ст. М.Б. Мейлаха. – СПб.: Сов. писатель, 1994.
20. Русская драматургия начала XX века / Сост., авт. примеч. С.К. Никулин. – М.: Современник, 1989.
21. Русская историческая поэма конца XVIII– начала XX века / Вступ ст., сост. и примеч. Ю.А. Беляева. – М.: Сов. Россия, 1984.
22. Русская литература XX века в зеркале пародии: Антология / Сост., вступ. ст., ст. к разд., коммент. О.Б. Кушкиной. – М.: Высш. школа, 1993.
23. Русская литературная сказка XVIII–XX вв.: В 2 т. / Сост. и комент. Л.В. Овчинниковой. – М.: Дрофа, 2003.
24. Русская поэзия «серебряного века», 1890–1917: Антология / Вступ. ст. М.Л. Гаспарова. – М.: Наука, 1993.
25. Русская проза первой половины XX века: В 2 т. / Сост., вступ. ст., комент. Г.В. Иванова. – М.: Дрофа, 2003.
26. Русская советская сатирическая повесть. 20-е годы / Сост., вступ. ст., примеч. С.Г. Боровикова. – М.: Сов. Россия, 1989.
27. Сатира и юмор первой половины XX века / Сост., вступ. ст., коммент. Л.С. Калюжной. – М.: Дрофа, 2003.
28. Серебряный век русской поэзии / Сост., вступ. ст., примеч. Н.В. Банникова. – М.: Просвещение, 1993.
29. Сказки серебряного века: Сборник / Сост. и коммент. Т. Берегулевой-Дмитриевой. – М.: Терра, 1994.
30. Советская фантастика 20–40-х годов / Сост., вступ. ст. и коммент. Д. Зиберова. – М.: Правда, 1987.
31. Советский русский рассказ 20-х годов / Сост., общ. ред. Е.Б. Скороспеловой. – М.: МГУ, 1990.
32. Сонет серебряного века. Русский сонет конца XIX – начала XX века / Сост., вступ. ст. и коммент. О.И. Федотова. – М.: Правда, 1990.
33. Страницы русской поэзии (20–30 годы) / Сост. А.Ф. Кошляк, А.П. Баронас. – Томск: ТГУ, 1988.

34. Строка, оборванная пулей: Московские писатели, павшие на фронтах Великой Отечественной войны. Стихи, рассказы, дневники, очерки, статьи, воспоминания / Ред.-сост. и авт. предисл. А.Г. Коган, Э.П. Корзинкина. – М.: Моск. рабочий, 1985.
35. Строфы века. Антология русской поэзии / Сост. Е.А. Евтушенко. – М.: Мн.: Полифакт, 1994.
36. Фантастика и приключения: В 2 т. / Сост., вступ. ст., коммент. В.И. Пищенко, Е.В. Харитонова. – М.: Дрофа, 2003.
37. Эолова арфа: Антология баллады / Сост., предисл., коммент. А.А. Гугнина. – М.: Высшая школа, 1989.
38. Эрос. Россия. Серебряный век / Сост. А. Щуплов. – М.: Серебряный бор, 1992.

в) Мемуары

1. Анненков Ю. Дневник моих встреч: Цикл трагедий. В 2 кн. / Вступ ст. П. Николаева. – М.: Худож. лит., 1991.
2. Белый А. Воспоминания: В 3 кн. Кн. 1. На рубеже веков; Кн. 2. Начало века; Кн. 3. Между двух революций / Редкол.: В. Вацуро, Н. Гей и др.; Вступ. ст., подгот. текста и коммент. А. Лаврова. – М.: Худож. лит., 1989–1990.
3. Берберова Н.Н. Курсив мой: Автобиография / Вступ ст. Е.В. Витковского; коммент. В.П. Кочеткова, Г.И. Мосешвили. – М.: Согласие, 1999.
4. Воспоминания о Серебряном веке / Сост., авт. предисл. и коммент. В. Крейда. – М.: Республика, 1993.
5. Гиппиус З. Живые лица: Воспоминания. – Л.: Искусство, 1991.
6. Записки очевидца: Воспоминания, дневники / Сост. М. Вострышев. – М.: Современник, 1991.
7. Маковский С.К. На Парнасе Серебряного века / Предисл. В. Нехотина. – М., XXI век; Согласие, 2000.
8. Маковский С.К. Портреты современников / Послесл. В. Нехотина. – М., XXI век; Согласие, 2000.
9. Одоевцева И.В. На берегах Невы: Литературные мемуары / Вступ. ст. К. Кедрова; послесл. А. Сабова. – М.: Худож. литература, 1989.
10. Одоевцева И.В. На берегах Сены: Литературные мемуары – М.: Худож. лит., 1989.
11. Ремизов А.М. Дальние берега: Портреты писателей эмиграции / Сост., авт. предисл. и коммент. В. Крейда. – М., 1994.
12. Серебряный век. Мемуары (Сборник) / Сост. Т. Дубинская-Жалилова. – М.: Известия, 1990.
13. Ходасевич В.Ф. Некрополь: Воспоминания. – М.: Сов. писатель; Олимп, 1991.
14. Чуковский Н.К. Литературные воспоминания / Сост. М.Н. Чуковская; Вступ. ст. Л.И. Левина. – М.: Сов. писатель, 1989.

2. Сборники литературно-критических статей

1. Адамович Г. В. Критическая проза / Вступ. ст., сост. и примеч. О. Коростелева. – М., 1996.
2. Айхенвальд Ю. Силуэты русских писателей / Предисл. В. Крейда. – М.: Республика, 1994.
3. Белый А. Символизм как миропонимание /Сост., вступ. ст. и примеч. Л.А. Сугай. – М.: Республика, 1944.
4. Бердяев Н.А. О русских классиках / Авт. вступ. ст. К.Г. Исупова; сост. и коммент. А.С. Гришина. – М.: Высшая школа, 1993.
5. Бицилли П.М. Трагедия русской культуры: Исследования, статьи, рецензии / Сост., вступ. ст., коммент. М. Васильевой. – М.: Русский путь, 2000.
6. Блок А.А. О литературе / Вступ. ст. Д.Е. Максимова; сост. и примеч. Т.Н. Бедняковой. – М.: Худож. лит., 1980.
7. Бухарин Н.И. Революция и культура: Статьи и выступления 1923–1936 гг. / Сост., вступ. ст. и коммент. Б.Я. Фрезинского. – М.: Фонд им. Бухарина, 1993.
8. Волошин М.А. Лики творчества / Изд. подгот. В.А. Мануйлов и др. – Л.: Наука, 1989.
9. Воровский В. Эстетика. Литература. Искусство. / Сост. и примеч. О. Семеновского и И.С. Черноуцана. – М., 1975.
10. Воронский А. Искусство видеть мир: Портреты. Статьи / Вступ. ст. Г. Белой; сост. Г.А. Воронская и И.С. Исаев. – М.: Сов. писатель, 1987.
11. Гумилев Н.С. Письма о русской поэзии / Сост. и вступ. ст. Г.М. Фридлендлера. Подгот. текста Р.Д. Тименчика – М.: Современник, 1990.
12. Жирмунский В.М. Поэтика русской поэзии. – СПб.: Азбука-классика, 2001.
13. Иванов Вяч. И. Лик и личины России: Эстетика и литературная теория / Сост., предисл., примеч. С.С. Аверинцева. – М.: Искусство, 1995.
14. Ильин И.А. Собрание сочинений: Статьи. Лекции. Выступления. Рецензии. (1906-1954). – М.: Русская книга, 2001.
15. Критика начала XX века / Сост., вступ. ст. Е.В. Ивановой. – М.: Олимп; АСТ, 2002.
16. Критика русского зарубежья: В 2 ч. / Сост. авт. предисл., преамбулы, примеч. О.А. Коростелев, Н.Г. Мельников. – М.: Олимп; АСТ, 2002.
17. Литературные манифесты от символизма до наших дней / Сост. и предисловие С.Б. Джилебанова. – М.: XXI век; Согласие, 2000.
18. Литературные манифесты: От символизма до «Октября» / Сост. Н.Л. Бродский, Н.П. Сидоров. – М.: Аграф, 2001.
19. Луначарский А.В. Статьи о литературе: В 2 т. / Вступ. ст. Н.А. Трифонова. – М.: Худож. лит., 1988.
20. Михайловский Н.К. Литературная критика: статьи о русской литературе XIX – начала XX века / Сост. и подг. текста., вступ. ст., коммент. Б. Аверина. – Л.: Худож. лит., 1989.
21. Пастернак Б.Л. Об искусстве: «Охранная грамота» и заметки о художественном творчестве / Сост. и примеч. Е.Б. и Е.В. Пастернак; вступ. ст. В.Ф. Асмуса. – М.: Искусство, 1990.

22. Перхин В.В. «Открывать красоты и недостатки…» Литературная критика от рецензии до некролога. Серебряный век. – СПб.: Лицей, 2001.
23. Писатели о писателях. Литературные портреты / Сост., вступ. ст., коммент. А.Д. Романенко. – М.: Дрофа, 2003.
24. Полонский В.П. О литературе: Избранные работы / Вступ. ст., сост. и примеч. В.В. Эйдиновой. – М.: Сов. писатель, 1988.
25. Святополк-Мирский Д.П. Поэты и Россия: Статьи, рецензии, портреты, некрологи / Сост., подгот. текстов, примеч. и вступ. ст. В.В. Перхина. – СПб.: Алетейя, 2002.
26. Степун Ф.А. Портреты. Очерки о представителях русской культуры XIX – первой половины XX века / Сост. и послесл. А.А. Ермичева. – СПб.: РХГИ, 1999.
27. Струве Г. Русская литература в изгнании. – Париж; М.: YMCA–Press; русский путь, 1996.
28. Терапиано Ю. Литературная жизнь русского Парижа за полвека (1924-1974): Эссе, воспоминания, статьи. – Париж; Нью-Йорк: Альбатрос; Третья волна, 1987.
29. Троцкий Л.Д. Литература и революция. Печатается по изданию 1923 г. / Вступ. ст. Ю. Борева. – М.: Политиздат, 1991.
30. Тынянов Ю.Н. История литературы. Критика. – СПб.: Азбука–классика, 2001.
31. Шкловский В.Б. Гамбургский счет: Сборник. – СПб.: Лимбус-Пресс, 2000.

3. Энциклопедические издания

1. Литературная энциклопедия Русского Зарубежья 1918–1940. / Гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. Т. 1. Писатели русского зарубежья – М.: РОССПЭН, 1997; Т. 2. Периодика и литературные центры – М.: РОССПЭН, 2000; Т. 3. Книги Периодика и литературные центры – М.: РОССПЭН, 2002.
2. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Гл. ред. и сост. А.И. Николюкин. – М.: НПК «Интелвак», 2001.
3. Руднев В.П. Словарь культуры XX века. – М.: Аграф, 1997.
4. Русские писатели XX века: Биобиблиографический словарь: В 2 ч. / Под ред. Н.Н. Скатова. – М.: Просвещение, 1988.
5. Русские писатели XX века: Биографический словарь / Гл. ред. и сост. П.А. Николаев. – М.: Большая Российская энциклопедия; Рандеву–А.М., 2000.
6. Словарь поэтов русского зарубежья / Под ред. В. Крейда. – СПб.: РХГИ, 1999.

Учебное издание

История русской литературы XX века. Первая половина. Кн. 1. Общие вопросы

Учебник

Егорова Людмила Петровна
Иванова Ирина Николаевна
Фокин Александр Алексеевич и др.

Под общ. ред. д-ра филол. наук, проф. Л.П. Егоровой

Подписано в печать 10.02.2014.

Электронное издание для распространения через Интернет.

ООО «ФЛИНТА», 117342, г. Москва, ул. Бутлерова, д. 17-Б, комн. 324. Тел./факс: (495) 334-82-65; тел. (495) 336-03-11.
E-mail: flinta@mail.ru; WebSite: www.flinta.ru.