

**Российский государственный гуманитарный университет
Институт филологии и истории**

Д.М. Магомедова

Русская литература конца XIX - начала XX вв.

**Пособие для иностранных студентов
(Программа Темпус)**

Москва

2005

Оглавление

Панорама литературных событий.....	3 – 47
Поэтика литературных направлений.....	47- 111
Словарь-минимум литературоведческих терминов (сост. Н.Д. Тмарченко и Д.М. Магомедова).....	112- 135
Биографические справки.....	136-147

Что нужно запомнить о Серебряном веке

Культурная эпоха, которую нам предстоит изучить, — одна из самых спорных в истории русской литературы. В ее оценках до сих пор не преодолен разнобой, вплоть до полярно противоположных суждений. В сущности, только в последние два десятилетия началось всестороннее изучение этого периода, не осложненное никакими идеологическими запретами, предписанными акцентами.

Трудно назвать в русской истории второй такой же краткий период, в который произошло бы столько исторических событий, оказавших беспрецедентное влияние на всю человеческую историю (две войны и три революции за тридцать лет!). И в то же время это одна из самых ярких страниц в истории русской культуры. Первое, что бросится в глаза при самом беглом обзоре литературных событий — их необычайное многообразие и сгущенность. Как писал историк литературы С.А. Венгеров, “когда бросишь общий взгляд на всю разнородность духовных складов, настроений, модных сюжетов и “проблем”, с такою быстротою сменявшихся в рассматриваемые годы, то получается такая пестрота, что в глазах рябит. К тому же ни один из предыдущих периодов нашей литературы не знал такого количества литературных имен, не знал такого быстрого достижения известности, таких головокружительных книгопродавческих успехов. Получается впечатление настоящего калейдоскопа, какое-то столпотворение “одежд, племен, наречий, состояний”. Язычество и христианские искания, аморализм и мистицизм, аполитизм и крайности политического радикализма, порнография и героизм, мрак отчаяния и величайшее напряжение чувства победы, космополитизм и национализм, аристократическое пренебрежение к толпе и апофеоз босячества и т.д., и т.д., — мало ли еще найдется таких антитез на пространстве 1890-1910-х гг.”.

В течение тридцати лет в литературе возникали новые литературные школы, трансформировались прежние направления, появлялись и исчезали журналы, кружки, издательства, художественные объединения. Этот период вместил в себя такие непохожие литературные течения, как классический реализм (Л. Толстой, А.П. Чехов, В.Г. Короленко, А. Куприн, И. Бунин, В. Вересаев), неоромантизм (молодой Максим Горький), символизм — “старший” (В. Брюсов, К. Бальмонт, Д. Мережковский, З. Гиппиус, Ф. Сологуб, И. Анненский), и “младший” (А. Блок, Андрей Белый, Вяч. Иванов), акмеизм (Н. Гумилев, О. Мандельштам, А. Ахматова), футуризм (Д. Бурлюк, В. Каменский, В. Маяковский, В. Хлебников), неореализм 1910-х годов (А.Н. Толстой, М. Пришвин, Е. Замятин, Б. Зайцев). А ведь были еще “крестьянские поэты” (Н. Клюев, С. Есенин) и писатели так называемых “промежуточных” направлений, совмещавших в своем творчестве черты реалистической и модернистской поэтики (Л. Андреев, А. Ремизов). И каждая из этих литературных школ дала русской культуре несомненно крупных художников, повлиявших на развитие русской и даже мировой культуры на протяжении всего XX века.

Периодизация. Границы эпохи. Надо помнить, что границы исторических периодов всегда в какой-то степени условны. А границы литературных эпох не обязательно совпадают с периодами политической истории. Даже после революции 1917 года не сразу возникает литература, которую с полным правом можно было бы назвать “советской”: продолжают работать писатели, чье мироощущение принадлежит прежней эпохе, еще выходят газеты и журналы, которые вскоре будут именоваться “дореволюционными”. Если же наступление нового литературного периода не сопровождается заметными историческими событиями, то указать на бесспорные даты его начала и конца еще труднее.

Для того, чтобы мы имели право сказать о начале новой *литературной* эпохи, должны произойти какие-то существенные изменения в самом литературном процессе. Это может быть *появление новых литературных*

школ. Признаком их появления часто оказываются шумные публичные декларации новых эстетических программ и возникновение литературно-критических дискуссий между представителями старых и новых течений. Иногда речь может идти не о возникновении совершенно новых школ, а об изменении соотношения между уже существующими школами. Вспомните, что романтизм и реализм достаточно долго существуют параллельно. Но в 1810-1830 гг., несомненно, господствует романтизм, а в 1840-х годах на первый план выходит реалистическая литература. Признаком новой литературной эпохи может быть и *перестройка жанровой системы*. В эпоху романтизма господствовали лирическая поэзия (элегия, послание, идиллия, баллада) и поэма, а с 1840-х годов вплоть до конца XIX века наступает время романа. Конечно, изменения в литературной жизни могут сопровождаться, а иногда и обуславливаться, подталкиваться внелитературными событиями: политическими, экономическими, общекультурными и т.п. Но важно помнить, что одних только этих внешних для литературы изменений мало, чтобы говорить о наступлении новой литературной эпохи.

То, что в 1890-е годы в России началась новая литературная и — шире — культурная эпоха, сразу почувствовали сами современники. Вот свидетельство известного историка литературы Семена Афанасьевича Венгерова: “Мы пережили полосу все более и более нарастающего чувства *чрезвычайности*. Со середины 1890 годов все определенно сознавали, что начинается нечто совсем новое, небывалое в русской жизни. То, что сейчас представляется уже нам легендарным — настроение 1905 года, — было только эффектным завершением целой полосы необычайности надежд и упований. Все жили в сплошном угаре, самое невероятное казалось вероятным, фантастика захватила всех”.

Но что же нового произошло в культурной, литературной жизни России в эти годы?

Именно в это десятилетие дебютировала новая литературная школа — символисты. В 1892 году Д.С. Мережковский, один из будущих мэтров

символизма, прочел в Петербурге лекцию “О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы” (в 1893 г. она вышла отдельным изданием), в которой впервые было заявлено о появлении литературного движения, противопоставленного господствующей реалистической школе. Мережковский назвал три главных элемента зарождающегося движения: “мистическое содержание, символы и расширение художественной впечатлительности”. В том же 1892 г. вышел стихотворный сборник Мережковского “Символы”. А в 1894-1895 гг. В. Брюсов выпускает три сборника “Русские символисты”. Так школа получила название. В 1900-е годы в литературу приходит младшее поколение символистов — А. Блок, Андрей Белый, Вяч. Иванов. В 1910-е годы возникли новые литературные школы — акмеизм и футуризм, которые вступили в дискуссию с символистами.

В том же 1892 г. произошло еще одно литературное событие, на которое, правда, в то время никто не обратил внимания: в тифлисской газете “Кавказ” был напечатан первый рассказ Максима Горького “Макар Чудра”. Как стало ясно уже позднее, это был дебют в будущем одного из самых знаменитых писателей эпохи, вокруг которого в издательстве “Знание” сгруппировались писатели-реалисты нового поколения (А.И. Куприн, Л.Н. Андреев, В.В. Вересаев, несколько особняком — И.А. Бунин и др.). В то же время в 1890-х годах творчество Горького было для читателя-современника знаком перемен, начавшихся в классической литературе, ее поворотом к неоромантическому направлению.

Итак, начало 1890-х годов — начало важных изменений именно в литературной жизни эпохи. Если же добавить, что в 1894 году внезапно скончался Александр III и на престол взошел новый император, Николай II, то станет ясно, что ощущение возможных коренных перемен возникло в это время не только в литературе, но и в русской общественной жизни. И все же обратите внимание, что предвестия новых течений в литературе возникли раньше, чем произошли изменения в политической истории страны.

Значительно труднее указать точную дату завершения эпохи. Обычно — и совершенно справедливо — называется 1917 г., время Февральской и Октябрьской революций, похоронивших весь традиционный культурный и общественно-политический, социальный уклад русской жизни. Но эстетические установки и литературный быт изменились не в 1917 г. Гораздо важнее для литературы другая дата — 1918 год, в течение которого были запрещены небольшевицкие периодические издания и деятельность частных книгоиздательств. Теперь выход писателя к читателю был предельно затруднен: всякая свобода творчества оказывалась под вопросом, писателя подталкивали к идеологическому приспособленчеству, на которое были способны далеко не все. Так под нажимом новой цензуры радикально менялась вся культурная ситуация в стране.

Признаком завершения литературной эпохи может быть смерть крупного художника, своего рода культурного символа своего времени. Так, смерть Достоевского, почти совпавшая по времени с убийством Александра II в 1881 году, оказалась рубежным событием, с которого начался отсчет так называемой эпохи “безвременья” 1880-х годов. Смерть Льва Толстого, М. Врубеля и В. Коммиссаржевской в 1910 году тоже воспринималась современниками как своего рода граница между разными культурными периодами. В августе 1921 г. умер Александр Блок, а несколькими неделями позже был расстрелян Николай Гумилев. Вспоминая о похоронах Блока, современники были единодушны — хоронят не писателя, а уходящую эпоху: “У всех было ощущение, что вместе с его смертью уходит в прошлое и этот город и целый мир. Молодые люди, окружившие гроб, понимали, что для них наступает новая эпоха. Как сам Блок и его современники были детьми “страшных лет России”, так мы стали *детьми Александра Блока*. Через несколько месяцев уже ничто не напоминало об этой поре русской жизни. Одни уехали, других выслали, третьи были уничтожены или скрывались. Приближалась новая эра”, — писала младшая современница Блока писательница Нина Берберова.

Наконец, вспомним и о высылке за границу на так называемом “философском пароходе” в 1922 г. известных русских философов, ученых, писателей, среди которых были Н. Бердяев, С. Франк, Л. Карсавин, Н. Лосский. П. Сорокин и др. Цвет русской философии и науки оказался за пределами страны. Ясно, что интеллектуальная ситуация в России тоже коренным образом менялась.

Итак, завершение литературной эпохи рубежа XIX-XX веков приходится на пятилетие между 1917-1922 гг. После этого мы с полным правом можем говорить о новой эпохе в культурной и литературной жизни России.

- 1. Чем отличается литературная эпоха от исторической? Какие признаки перехода к новой литературной эпохе вы можете назвать?*
- 2. Какие литературные эпохи вы могли бы выделить в 19 веке? Обоснуйте свои суждения.*
- 3. Какие признаки позволяют считать, что в начале 1890-х гг. началась новая литературная эпоха? Совпадает ли она с исторической?*
- 4. Какие признаки свидетельствуют об окончании эпохи «Серебряного века»?*

Наименования эпохи. “Ключевые слова”. Яркие культурные эпохи обычно обозначаются не только рубежными датами, но и наделяются каким-то запоминающимся наименованием. Иногда это название, которое дают современники. Так, 1880-е годы были названы “безвременьем” людьми, жившими в ту эпоху. Иногда происходит иначе. Первую треть XIX века мы называем Пушкинской эпохой, Золотым веком русской поэзии. Но современники и близкие потомки называли ее иначе: Александровской, по имени императора Александра I. Эпоха конца XIX — начала XX вв. имеет несколько названий. Одни из них принадлежат современникам, другие возникли позднее. Чаще всего используют два наименования: французское — *fin de siècle* (“конец века”) и русское — Серебряный век.

Fin de siècle. (“Конец века”). Сегодня мало кто помнит, что это словосочетание, давшее имя целой эпохе в европейской культуре, произошло от названия французской комедии совершенно забытых драматургов Жувено и де Микара. Она была поставлена в 1888 году, а уже в начале 1890-х годов именование “конец века” стало использоваться критиками, писателями, деятелями искусства для обозначения не столько временного отрезка, сколько особого умонастроения. Выражение “fin de siècle” (как и “конец века”) стало синонимом утонченности переживаний и нервной обостренности ощущений, пессимизма, усталости от жизни.

Серебряный век. В XIX веке поэтами Серебряного века называли Тютчева, Фета, Полонского, Майкова, Случевского, — иными словами, тех, кто пришел в литературу после пушкинского Золотого века и в своей эстетической программе следовал его традициям. Эпоха рубежа веков получила это название уже после ее завершения. Оно возникло в среде русской эмиграции, ретроспективно оценившей ушедшую эпоху как второй расцвет русской культуры после Пушкинского периода. На авторство претендовали философ Н. Бердяев, писатели Н. Оцуп, С. Маковский, есть предположение, что так говорили в окружении Н. Гумилева. Если “конец века” — термин общеевропейский, то о литературе Серебряного века говорят только в применении к русской культуре.

Помимо наименований, каждая эпоха отличается собственным словарем понятий, терминов, без которых невозможно описать ни эстетику этого времени, ни происходящие в этот период важнейшие культурные процессы. Будем называть такие понятия “ключевыми словами” эпохи. На рубеже XIX - XX веков такими словами стали “модернизм”, “модерн”, “декадентство” (“декаданс”), “авангард”.

1. Сравните между собой термины «Fin de siècle («конец века»)» и «Серебряный век». К каким явлениям культуры рубежа веков их можно применить и к каким нельзя?

2. Каково происхождение этих терминов и какое влияние оно оказывает на их значение?

Модернизм. Это самый общий и самый неопределенный термин, который относят не только к рубежу веков, но и к культуре XIX в. “Модернистским” называют любое неклассическое искусство (на Западе модернистами называли Ш. Бодлера, Р. Вагнера, Ф. Ницше и даже Г. Гейне). Модернистским считается искусство, исключая установку на “подражание жизни” и ставящее во главу угла новые, условные художественные формы. Одним из важнейших признаков модернистского мироощущения является отказ от классической картины мира, строящейся по законам разума и гармонии.

Понятие модернизма нельзя путать с понятием **модерна**: это особый стиль в искусстве рубежа веков (его синонимы — югендстиль, сецессион, art nouveau (“новое искусство”). Модерну было суждено стать своего рода лицом эпохи, он захватил не только живопись, скульптуру и архитектуру, но и прикладные искусства, повседневные формы быта: в стиле модерн расписывались стены домов, ткани, конструировались мебель и посуда, создавались модели одежды, причесок. Приверженцы этого стиля исходили из веры в приоритет естественных, органических жизненных сил перед мертвящей техницизацией, рационализацией современного мира. Одним из графических символов этого стиля было изображение кадки с цветущей яблоней, чьи корни ломают обручи, стягивающие кадку. Изначальные мотивы модерна связаны с живой, прежде всего растительной природой: гибкие растительные ветвящиеся орнаменты, плавные струящиеся или волнообразные линии: все это позволяло уйти от прямолинейных, угловатых форм механического мира. В определенной мере стиль модерн оказал влияние и на литературу: культ “естественного”, “стихийного”, “меняющегося” сказывается в излюбленных мотивах поэзии “старших” символистов.

1. Чем отличается термин «модернизм» от термина «модерн»?

2. Обратитесь к художественным альбомам с репродукциями живописных и архитектурных памятников рубежа веков и попытайтесь найти в них признаки стиля «модерн».

Декадентство (Декаданс). Буквальное значение французского слова *décadence* — упадок. Под таким названием в 1881 г. французский поэт Поль Верлен опубликовал быстро ставший знаменитым сонет о Римской империи времен упадка. В 1886 г. другой французский писатель Жюль Лафорг стал выпускать газету “Декадент”, и с этих пор слово навсегда приобрело значение литературного термина. Как и слово “модернизм”, оно имеет целый ряд значений.

Во-первых, критики зачастую называли декадентами представителей всех не-реалистических школ XX века, будь то символисты, акмеисты или футуристы (причем, явно с оттенком осуждения). Во-вторых, декадентами могли называть всех символистов, независимо от поколения. В-третьих, так называли только “старших” символистов, противопоставляя их “младшим”, или только поэтов-предсимволистов (Константин Фофанов, Мирра Лохвицкая).

Наконец, термин “декадентство” может обозначать не столько литературную школу, сколько определенное умонастроение, которое в той или иной мере может встретиться у писателей разных литературных течений. Речь идет о настроениях упадка, усталости от жизни, обреченности, отвращения к уродливому пошлому миру. Противопоставить ему можно только культ Красоты и сложное, утонченное собственное “Я”. Очень важно, что сама Красота понимается декадентами нетрадиционно: можно найти наслаждение не только в искусстве, природе или любви, но и в боли, страдании, смерти.

Вы можете заметить, что в содержании термина “декадентство” много общего с толкованием словосочетания “конец века”, хотя слово “декадентство” чаще всего прилагается только к литературе и искусству.

1. Назовите источник термина «декаданс».

2. В каких значениях употреблялся этот термин в критике начала XX в., в позднейших критических и историко-литературных работах?

3. Назовите близкое по значению термину «декаданс» «ключевое слово» эпохи, с которым вы уже познакомились в этой главе.

Авангард. Понятие “авангарда” (“авангардизма”) тоже связано с разными литературными школами в России и на Западе. Все они объединены общим стремлением к радикальному обновлению искусства (и, более того, традиционного жизненного уклада, социального строя, этических представлений). В искусстве это приводит к формальным экспериментам в области стиля, художественного языка, обращению к нетрадиционной тематике. В русской литературе начала XX века авангардистские тенденции более всего присущи футуристической школе.

1. Можно ли считать термин «авангард» синонимом «модернизма»?

2. Назовите признаки авангардных течений. Знакомы ли вам поэты, прозаики, художники, которых вы могли бы назвать авангардистами?

“Вырождение” или “возрождение”. Оценки эпохи. В критике современников, как и в сегодняшней критике и истории культуры, эпоха Серебряного века оценивается крайне неоднозначно. Еще в 1891 году австрийский врач-психиатр Макс Нордау написал книгу о современном искусстве под названием “Вырождение”. Анализ творчества Бодлера, Ибсена, английских художников-прерафаэлитов, французских символистов, Ф. Ницше, Р. Вагнера и даже Льва Толстого с точки зрения психиатрии приводит Нордау к выводу о том, что все современное искусство творится личностями с признаками дегенеративности, патологии, морального кретинизма. Признаками вырождения оказываются склонность к мистицизму, экзальтация, субъективизм, нарушение принципа правдоподобия. Нордау утверждал, что такое искусство чрезвычайно опасно для прогрессивного общественного развития и даже требует радикальных

мер для ограждения человечества от опасных влияний, вплоть до репрессий по отношению к современным художникам.

Без ссылок на Нордау эти оценки зачастую использовались в официальном советском литературоведении. К тому же представители не-реалистических течений обвинялись в разрыве с традициями русской гуманистической и демократической культуры. Слово “упадок”, которое Д.С. Мережковский применял к беллетристике и современной критике, в позднейших работах, тоже без ссылки на автора, было перенесено на весь литературный период, за исключением так называемого “социалистического реализма” в лице Горького и Маяковского.

Однако параллельно существовали и совершенно другие оценки эпохи Серебряного века. Еще в 1915 году Александр Блок в статье “Судьба Аполлона Григорьева” назвал начало XX века “первыми лучами русского возрождения”. Русский философ Николай Бердяев в своих мемуарах “Самопознание” охарактеризовал эпоху как “русский культурный ренессанс”: “Это была эпоха пробуждения в России самостоятельной философской мысли, расцвета поэзии и обострения эстетической чувствительности, религиозного беспокойства и искания, интереса к мистике и оккультизму. Появились новые души, были открыты новые источники творческой жизни, видели новые зори, соединяли чувства заката и гибели с чувством восхода и надеждой на преображение жизни”.

Сходные мысли высказывал и другой русский философ, Федор Степун в статье “Памяти Андрея Белого”. По его мнению, Россия пережила знаменательный культурный подъем: “На выставках “Мира искусства” зацвела освободившаяся от передвижничества русская живопись. Крепли музыкальные дарования — Скрябина, Метнера, Рахманинова. От достижения к достижению, пролагая все новые пути, подымался на недостигаемые высоты русский театр. Через все сферы этого культурного подъема, свидетельствуя о духовном здоровье России, отчетливо пролегали две линии интересов и симпатий — национальная и сверхнациональная. С одной стороны,

воскресали к новой жизни славянофилы, Достоевский, Соловьев, Пушкин, Баратынский, Гоголь, Тютчев, старинная икона (журнал “София”), старинный русский театр (апокрифы Ремизова), Мусоргский (на оперной сцене — Шаляпин, на концертной эстраде — М.А.Оленина-д’Альгейм). С другой стороны, с одинаковым подъемом и в значительной степени даже и теми же людьми издавались и изучались германские мистики <...> и Ницше. В театрах, и прежде всего на сцене Художественного театра, замечательно шли Ибсен, Гамсун, Стриндберг, Гольдони и другие, не говоря уже о классиках европейской сцены. Собирались изумительнейшие, мирового значения, коллекции новейшей французской живописи и неоднократно выслушивались в переполненных залах доклады и беседы таких “знатных иностранцев”, как Верхарн, Матисс, Коген...

Провинция тянулась за столицами. По всей России читались публичные лекции и всюду, даже и в отдаленнейших городах, собирались живые и внимательные аудитории, которые не всегда встретишь и на Западе”.

Достаточно взглянуть на имена русских писателей, художников, композиторов, которых упоминает Степун (перечень их далеко не полон!), чтобы убедиться в заслуженности высокой оценки русской культуры этого времени. Но при этом и Бердяев, и Степун делают примечательные оговорки, отмечая и несомненные признаки надвигающейся катастрофы, тоже заложенные в самой атмосфере этой эпохи. “Изначально в этот русский ренессанс вошли элементы упадочности, — писал Н.А. Бердяев. — Иногда казалось, что дышат воздухом теплицы, не было притока свежего воздуха. Культурный ренессанс явился у нас в предреволюционную эпоху и сопровождался острым чувством приближающейся гибели старой России”. Это чувство надвигающейся катастрофы окрашивает творчество всех больших художников Серебряного века, от Александра Блока и Андрея Белого, до Ивана Бунина, Велимира Хлебникова, Михаила Врубеля и Александра Скрябина.

1. Кому принадлежит термин «вырождение» по отношению к литературе рубежа веков? Обратите внимание на дату появления этого термина. Чем мотивирована эта оценка?
2. Кто ввел в русскую критику ключевое слово «упадок» для характеристики литературы рубежа веков. Какая литература при этом имела в виду?
3. Имела ли теория «вырождения» и «упадка» свое продолжение в последующие эпохи?
4. Кто впервые назвал эпоху рубежа веков временем культурного «возрождения»?
5. Как мотивируется эта оценка в статьях современников и позднейших историко-литературных работах?

Глава 1. Панорама литературных событий

1890-е годы — это время, когда появляются новые литературные имена, дебютируют И. Бунин, А. Куприн, Л. Андреев, М. Горький, В. Вересаев, В. Брюсов, К. Бальмонт. В печати появляются лучшие рассказы и повести Чехова, в театрах ставится его «Чайка». Лев Толстой публикуется мало, чаще выступая как публицист и религиозный проповедник. Однако само его присутствие в литературе чрезвычайно важно для современников, несмотря на крайне неоднозначное восприятие его учения. В 1899 году он публикует свой последний роман, ставший и последним классическим романом XIX века — «Воскресение». При этом Толстой все время продолжает работать не только над публицистикой, но и над художественными произведениями, однако предпочитает не публиковать их. Русский читатель лишь после смерти Толстого с удивлением узнал, что морально-религиозная проповедь не уничтожила Толстого-художника (в 1911 г. вышли три тома его посмертных произведений, куда вошли такие шедевры, как «После бала», «Хаджи-Мурат», «Отец Сергей» и многие другие повести и рассказы).

Постепенно оживляется журнальная периодика. В марте 1892 г. выходит первый номер нового народнического журнала “Русское богатство”, в руководство которого вошли Н.К. Михайловский и В.Г. Короленко. Именно этому журналу суждено было стать заменой “Отечественных записок” для демократически настроенного читателя.

Одновременно появились и журналы нового направления, связанные с начинающими символистами — “Северный вестник” и “Мир искусства”. Большую популярность приобрел журнал “Вопросы философии и психологии”, в котором печатались переводы современных западных философов-идеалистов, еще недавно игнорировавшихся революционными демократами, а также обзорные статьи, знакомящие русского читателя с новыми течениями в европейской духовной жизни. Публикует свои статьи по литературе и эстетике религиозный философ Владимир Сергеевич Соловьев.

Чрезвычайно важно, что в эти годы русский читатель знакомится с произведениями нового европейского искусства: очень существенна роль переводной литературы и популярных статей, знакомящих с новыми явлениями западной культуры. Появляются переводы пьес Г. Ибсена, М. Метерлинка, романов К. Гамсуна, стихотворений П. Верлена, С. Малларме, Ш. Бодлера, философских трактатов Ф. Ницше и других “властителей дум” Европы “конца века”.

1890-е годы. “Переоценка всех ценностей”. Мы уже говорили о том, что эпоху восьмидесятых годов современники воспринимали как годы “безвременья”, всеобщей “апатии” и даже культурного упадка. Между тем, в начале десятилетия были живы Тургенев, Островский, Лесков, Г. Успенский, Салтыков-Щедрин, Л. Толстой, Фет, Случевский, Полонский, начинали свой путь в литературе Чехов, Гаршин. Пессимизм современников во многом объяснялся тем, что новое десятилетие началось с убийства царя-реформатора Александра II и казни участников покушения, шестерых представителей самого радикального крыла партии “Народная воля”. Вслед

за этим начались правительственные репрессии против периодической печати: в 1884 г. был закрыт самый влиятельный и популярный журнал демократического направления — “Отечественные записки”, руководимые Салтыковым-Щедриным и Н.К. Михайловским. Одновременно были введены более жесткие цензурные ограничения, урезаны права университетов, ограничена свобода собраний и диспутов. Все это и создавало ощущение духовной несвободы, усталости, застоя.

Однако не забудем, что репрессии правительства были ответом на потрясший всю Россию террористический акт. Получилось так, что именно радикалы-народники спровоцировали отказ правительства от легальных демократических реформ. Последствия этого покушения до такой степени расходились с ожидаемыми результатами, что это заставило поставить под сомнение не только правомерность политического террора, но и все народническое, революционно-демократическое мировоззрение: в вину ему ставилось теперь все, что произошло. Все это породило комплекс настроений, который критика называла “отказом от наследства” и “переоценкой всех ценностей” (слова Ф. Ницше, которого в начале 1890-х годов стала узнавать русская читающая публика).

Один из представителей “отцов”, народнический публицист и революционный деятель Н.В. Шелгунов с горечью писал: “Та самая масса молодых сил, которая было устремилась за знанием, которую выдвинула Россия как необходимую для нее умственную силу, — эта самая интеллигенция повернулась против той, которая так долго вела ее, почти во всем уже успела и стояла, по-видимому, перед минутой окончательного торжества своего”.

В ответ на сетования “отцов”, писатель и философ В.В. Розанов в статье “Почему мы отказываемся от “наследства 60-70-х годов”?” вспоминал, как поразила “детей” после “катастрофы 1 марта” “сухость сердца, этот взгляд на человека и отношение к нему”: “Если мы видели, как опять и опять человек рассматривается только как средство, если мы с отвращением заметили, как

таким же средством становится и сама истина, могли ли мы не отвратиться от поколения, которое все это сделало?”

“Отказ от наследства” революционных демократов заставил русскую интеллигенцию в целом, и писателей, деятелей культуры и искусства, переоценить не только прежнюю политическую программу, но и сами основы революционно-демократического мировоззрения. Вера во всемогущество человеческого разума, науки, в неизбежное прогрессивное развитие человечества, — все эти незыблемые для “шестидесятников” истины воспринимались критически, и даже скептически людьми 1890-х годов. В литературной критике “отказ от наследства” выразился в борьбе с “утилитарным” подходом к задачам искусства, с подчинением искусства общественности. Примечательно, что в конце 1880-х — начале 1890-х годов ряд поэтов, начинавших как эпигоны гражданской народнической поэзии, пережили коренной мировоззренческий перелом, сказавшийся и в эстетической ориентации.

Так, Н. Минский еще в 1884 г. выступил в киевской газете “Заря” со статьей “Старинный спор”, в которой утверждал, что в шестидесятые годы “русская муза <...> стала служанкой у торжествующей публицистики”, и отстаивал права искусства на автономность. По мнению Минского, искусство должно не поучать, не морализировать, а создавать новый мир, заменять “дряхлый, приевшийся нам мир” “новым, трепещущим жизнью и красотой”. Свой поворот к новому пониманию искусства Минский позднее сформулировал и поэтически:

Я цепи старые свергаю,
Молитвы новые пою.

Подобный перелом пережил и Мережковский, тоже начинавший свой литературный путь в русле народничества, а в начале 1890-х годов ставший одним из родоначальников символистской школы.

1. Назовите имена писателей, вошедших в литературу в 1890-е гг.

2. *Какие новые журналы появляются в 1890-е гг.? Какова их литературная программа?*

3. *Что означает обсуждаемый в критике и публицистике «отказ от наследства»? Каким историческим событием было вызвано это умонастроение?*

Дебют символистов. Впервые слово “символизм” в применении к русской литературе прозвучало в лекции Д.С. Мережковского “О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы” (1892). В том же году вышел его поэтический сборник “Символы”. Однако настоящий дебют символистов, действительно замеченный критикой и читателями, состоялся лишь через два года, когда начинающий поэт Валерий Брюсов в 1894-1895 гг. издал в Москве три выпуска сборника “Русские символисты”.

Сам поэт в книге “Из моей жизни” вспоминал, что впервые услышал о символистах, прочитав “Вырождение” М. Нордау и, почти одновременно, статью З. Венгеровой в “Вестнике Европы” “Поэты-символисты во Франции”: “Я пошел в книжный магазин и купил себе Верлена, Малларме, А. Рембо и несколько драм Метерлинка. То было целое откровение для меня”. Волевой, честолюбивый, обладающий незаурядными организаторскими способностями, Брюсов еще гимназистом видел себя в мечтах главой новой литературной школы: “Талант, даже гений, честно дадут только медленный успех, если дадут его. Это мало! Мне мало. Надо выбрать иное... Найти путеводную звезду в тумане. И я вижу ее: это декадентство. Да! Что ни говорить, ложно ли оно, смешно ли, но оно идет вперед, развивается, и будущее будет принадлежать ему, особенно когда оно найдет достойного вождя. А этим вождем буду Я! Да, Я!”, — записывал он в юношеском дневнике.

Тоненькие книжки “Русских символистов” содержали небольшие вступительные заметки, разъясняющие принципы поэтики нового течения, стихи самого Валерия Брюсова, его переводы из французских символистов, а также стихи, принадлежащие двум-трем поэтам-дилетантам. Многие

стихотворения Брюсова были напечатаны под псевдонимами (В. Даров, З. Фукс, К. Созонтов и др.). Создавалось впечатление, что русские символисты — это целая школа. Для усиления этого впечатления В. Брюсов... взял интервью у самого себя и опубликовал его в газете за подписью Арсений Г. Цель была достигнута: о символистах заговорила критика, оживились пародисты, а русские читатели познакомились со стихотворениями, непривычными по форме, экзотичными по тематике, первое время эпатирующими публику. Чего стоило только однострочное стихотворение Брюсова “О, закрой свои бледные ноги!”

Одновременно появились первые сборники К. Бальмонта, Н. Минского, в журналах публикуются статьи З. Гиппиус, Ф. Сологуба. Непривычной оказалась и провозглашаемая символистами система ценностей. Читателя, привыкшего к гражданской поэзии, шокировали эпатирующие заявления символистов о самоценности Красоты, о бесконечной свободе художника-индивидуалиста. Таких деклараций у ранних символистов можно найти немало:

Беспощадна моя дорога,
 Она меня к смерти ведет.
 Но люблю я себя, как Бога, —
 Любовь мою душу спасет.

(З. Гиппиус)

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

(Ф. Сологуб)

Непривычны были и звучащие в стихах символистов утверждения об относительности человеческих представлений о Добре и Зле, о том, что истин — множество, что цель поэта — не служение единой истине, а упоение полнотой бытия, “мигом”, “мгновением”, Красотой во всех ее проявлениях:

Нет двух путей добра и зла,
 Есть два пути добра.
 Меня свобода привела
 К распутью в час утра
 И так сказала: две тропы,
 Две правды, два добра —
 Раздор и мука для толпы,
 Для мудреца — игра.

(Н. Минский)

Я не знаю мудрости, годной для других,
 Только мимолетности я влагаю в стих.
 В каждой мимолетности вижу я миры,
 Полные изменчивой, радужной игры.

(К. Бальмонт)

Неколебимой истине
 Не верю я давно,
 И все моря, все пристани
 Люблю, люблю равно.

Хочу, чтоб всюду плавала
 Свободная ладья,
 И Господа, и Дьявола
 Хочу прославить я.

(В. Брюсов)

Демократическая эстетика требовала от поэта подчинения искусства общественным задачам современности, самоотречения. В. Брюсов полемически оспаривал эти требования в стихотворении “Юному поэту” (1896):

Юноша бледный со взором горящим,
 Ныне тебе я даю три завета.

Первый прими: не живи настоящим,
Только грядущее — область поэта.

Помни второй: никому не сочувствуй,
Сам же себя полюби беспредельно.
Третий храни: поклоняйся искусству,
Только ему, безраздумно, бесцельно.

Непривычна была и символистская стилистика: смелые метафоры, стихи, построенные на одних эпитетах (“Волна” Н. Минского, “Все кругом” З. Гиппиус), поэтика недосказанности. Ведь для русского читателя 1880-х годов, приученного к рассудочной, прозаизированной лирике Надсона, Апухтина казались непонятными даже импрессионистические строчки Фета из стихотворения “Певице”:

Уноси мое сердце в звенящую даль,
Где, как месяц, за рощей печаль.

Пародии на символистов писали поэты противоположных литературных лагерей — от Виктора Буренина (под псевдонимом Граф Алексис Жасминов), фельетониста и критика “охранительной” газеты “Новое время”, до Владимира Соловьева, которого сами символисты считали “своим” и который действительно стал духовным учителем для второго поколения символистов в 1900-е годы. В пародиях были схвачены наиболее шокирующие публику, бросающиеся в глаза черты символистского стиля — алогические метафоры:

В золотых предместьях моей души
Гуляют голубые курицы с белокуроми волосами.
Они клохчут в сонной неге, а зеленое сомнение
Запеваает свою печальную, трупную песню.

(В. Буренин)

Горизонты вертикальные

В шоколадных небесах,
 Как мечты полужеркальные
 В лавровишневых лесах.

(Вл.Соловьев)

Но и пародии приковывали внимание публики к символистским публикациям, служили, говоря современным языком, рекламой новой школе. Интерес публики на первых порах подогревался и эпатирующими выходками начинающих символистов. В 1895 г. молодой поэт А.Н. Емельянов-Коханский выпустил стихотворный сборник “Обнаженные нервы” с развеселившим публику посвящением “Мне и царице Клеопатре” и с собственным портретом в костюме оперного Демона. Ходили смутные слухи о “черных мессах”, которые якобы служил у себя в комнате, обитой черной тканью, молодой петербургский поэт Александр Добролюбов. Все это сформировало отношение к едва вошедшим в литературу символистам как к литературному курьезу, забавному чудачеству. Читатель в это время почти не различает действительно курьезного Емельянова-Коханского, вскоре исчезнувшего из литературы, и по-настоящему серьезных поэтов, в те же годы напечатавших свои первые сборники — К. Бальмонта, З. Гиппиус, В. Брюсова.

На первых порах символисты выступали разрозненно и независимо друг от друга. Но именно это и было самым важным доказательством того, что, несмотря на эпатирующее начало, это было литературное движение, органически выраставшее из всей логики развития литературного процесса. Впоследствии символистам пришлось потратить определенные усилия для того, чтобы разрушить сложившуюся репутацию: достигнув скандальной известности, они оказались перед неприятным фактом — доступ в серьезные периодические издания был для них затруднен, а то и просто невозможен.

1. Кто выпустил сборники «Русские символисты»? Какую роль они сыграли в истории символизма?

2. *Какие поэтические декларации первых символистов были замечены читателями? Найдите стихотворения, процитированные в этой главе, в хрестоматии. Почему на первых порах они шокировали читателей и критиков?*

“Северный вестник” и “Мир искусства”. Первым журналом, на страницах которого появились символисты, стал **“Северный вестник”**. Он возник еще в середине 1880-х гг., но лишь в 1890 г., когда во главе его оказались критики Любовь Яковлевна Гуревич и Аким Львович Волинский (Флексер), обрел свое лицо, резко выделившись среди других “толстых” журналов. Главное, что отличало “Северный вестник” — резкая и систематическая полемика с критиками радикального и либерального направления, которая из номера в номер велась А.Л. Волинским. С 1891 г. начались его выступления против самого влиятельного критика народнического толка — Н.К. Михайловского, а затем последовала публикация целого цикла статей, посвященных “властителям дум” либеральной интеллигенции — от Белинского до Писарева. Позднее эти статьи были изданы в двух книгах — “Русские критики” и “Борьба за идеализм”.

Волинскому претил “бытовизм”, сосредоточенность писателя на мелких житейских вопросах, — то, что было свойственно почти всей беллетристике конца XIX века. Может быть, именно поэтому руководители журнала рискнули пойти на сотрудничество с символистами, которым в этот период также была чужда и бытовая тематика, и социально-политическая злободневность, а привлекали “вечные” философские вопросы относительности Добра и Зла, множественности истин, всевластия Красоты. Именно в “Северном вестнике” были напечатаны первые символистские романы — “Отверженный” (позднее — “Смерть богов. Юлиан Отступник”) Мережковского и “Тяжелые сны” Федора Сологуба (Тетерникова). Кстати, в редакции журнала и был придуман псевдоним для молодого писателя,

который в это время еще учительствовал, сначала в провинции, а затем в С.-Петербурге. Печатались рассказы и стихи З. Гиппиус, Н. Минского, Бальмонта.

Л.Я. Гуревич считала необходимым помещать в журнале переводы из Ибсена, Гамсуна, Габриэле д'Аннунцио, Метерлинка, которыми зачитывалась вся Европа. Подлинным событием стала публикация дневника Марии Башкирцевой, молодой русской художницы, недавно скончавшейся во Франции. Дневник быстро сделался бестселлером. Много в нем было непривычно, раздражало и захватывало одновременно. Казалась невероятной и разносторонняя одаренность (Башкирцева превосходно владела многими языками, пела, изучала историю и литературу, занималась живописью), и безмерная работоспособность, и одержимость мечтами о славе, об искусстве, и почти с детских лет проявившаяся склонность к углубленному и откровенному самоанализу.

Не привыкшая к сосредоточенности на собственных переживаниях, русская критика либерального крыла увидела в героине лишь “пустое сердце, начиненное тщеславием” (Н.К. Михайловский). Несколько иначе оценил дневник Чехов: “Чепуха, но к концу повеяло чем-то человеческим”. Символисты же увидели в Башкирцевой родственный себе тип человека и художника: ее дневник оказал огромное психологическое воздействие на молодого Брюсова (“ничто так не воскрешает меня, как дневник М.Башкирцевой, — записывал он в дневнике 1892 года. — Она — это я сам, со всеми своими мыслями, убеждениями и мечтами”), а спустя двадцать лет — на Марину Цветаеву, посвятившей памяти Башкирцевой свою первую книгу стихов.

В то же время нельзя было назвать “Северный вестник” символистским журналом в полном смысле этого слова. При всех новшествах в критическом и беллетристическом отделах, журнал сохранял облик традиционного “толстого” ежемесячника, как он сложился в России в XIX веке. Это означало, что в нем много места занимали разного рода политические

обзоры, статьи на экономические темы, провинциальные хроники, научно-популярные статьи (первоначально журнал был заявлен как “литературно-научный и политический”).

Впервые, может быть, в истории русских журналов, в критическом отделе “Северного вестника” подвергались нелицеприятному разбору: по неписаным законам “своих” авторов бранить было не принято. То, что Волынский пренебрег этими правилами, обостряло отношения журнала с писателями, вплоть до разрыва отношений с редакторами. Теряя авторов, журнал терял и подписчиков, что привело в конце концов к его банкротству и закрытию. Несколько лет спустя В. Брюсов назвал “Северный вестник” “передовым бойцом, который пожертвовал своей жизнью, чтобы открыть путь всей рати”.

Вторым журналом, связанным с символизмом, стал возникший в 1898 г. “**Мир искусства**”. Он был создан группой молодых петербургских художников и критиков. Среди его организаторов — Сергей Дягилев, Александр Бенуа, Константин Сомов, Лев Бакст, Евгений Лансере. Прежде чем решиться на собственный печатный орган, будущие “мирискусники” провели три художественные выставки, познакомив русскую публику с современным западным и русским искусством. Широко образованные, изучившие историю развития европейской и русской живописи прошлых эпох, молодые художники поставили перед собой задачу не только пропаганды “нового искусства”, но и возрождения русских национальных традиций. Этой цели должен был послужить и вновь создаваемый журнал, совершенно непохожий ни на один из существующих в России до сей поры.

Необычен был прежде всего внешний вид журнала. За образец были взяты европейские “тонкие” журналы. Нестандартный формат, обилие иллюстраций, репродукций, изящные виньетки, непривычный “елизаветинский” шрифт, — все это привлекало внимание образованного читателя. В первые же годы существования журнала стало очевидно, что вновь возникающие издательства сразу же стали считаться с новыми

веяниями в книжной графике, в оформлении книг. И это влияние мирискусников сохранилось даже тогда, когда само объединение прекратило свое существование.

Своим программным требованием, сформулированным в первом же номере журнала в статье С. Дягилева “Сложные вопросы”, мирискусники считали отказ от всякого “направленства”, “утилитаризма”. Художник должен быть свободен от “вне его лежащих целей”, будь то социальные или религиозные идеи. Искусство свободно, как и Красота, которая живет и в Добре, и в Зле.

Отчуждение от социальной проблематики оказалось тем пунктом эстетической программы мирискусников, в котором они совпали с символистами. Не удивительно, что среди сотрудников литературного отдела журнала оказались либо символисты, либо литераторы, близкие к символизму: Д.В. Философов, Д.С. Мережковский, В.С. Соловьев, Андрей Белый, К.Д. Бальмонт, В.Я. Брюсов, В.В. Розанов и др. “Мир искусства” — и в этом он тоже выделялся среди существующих журналов — отказался от отделов поэзии и беллетристики. Литераторы могли печатать в журнале лишь критические статьи (включая и работы по общим вопросам эстетики).

Однако статьи символистов в журнале достаточно быстро выявили расхождение литераторов и художников во втором пункте программных требований мирискусников. Символисты охотно освобождали искусство от злободневности, но не все из них могли примириться с таким же освобождением от религиозных задач. Ближе других к художникам стояли москвичи Брюсов и Бальмонт, но тон среди литераторов журнала задавали не они, а петербуржцы — Мережковский, Гиппиус, Дмитрий Философов, требующие от искусства мистического содержания.

В течение двух лет (1899-1900) на страницах журнала публиковалась большая работа Мережковского “Лев Толстой и Достоевский”, которая стала фундаментом формирующейся символистской религиозной эстетики. Проповеднический тон работы до такой степени расходился с представлениями художников-мирискусников о свободе творчества, что, не

мешая публикации, они решились на скрытые иронические выпады, пользуясь тем, что оформление журнала было целиком в их ведении. “Едва ли случайно, — вспоминал близкий символистам П. Перцов, — в тексте исследования, всегда прерывающемся иллюстрациями... вдруг, в самых торжественных местах, стали появляться более чем неуместные здесь воспроизведения остро-эротических набросков Бёрдсли... Мережковского этот иронический аккомпанемент выводил из себя. Он готов был прервать печатание, но где же было продолжать его?”

Скрытые и явные конфликты между художниками и литераторами в “Мире искусства” делали все очевиднее необходимость собственного журнала, где можно было бы и печатать художественные произведения, и выступать с эстетическими декларациями, без оглядки на чужие творческие установки. Об этом думали и Мережковские в Петербурге, и Брюсов в Москве. И такие журналы появились в начале 1900-х годов.

1. *В чем было отличие журнала «Северный вестник» от других «толстых» журналов? С какими направлениями велась полемика на его страницах?*
2. *Кто из символистов печатался в «Северном вестнике»?*
3. *Какова роль «Северного вестника» в пропаганде нового искусства?*
4. *Можно ли было считать «Северный вестник» символистским журналом?*
5. *Когда возник журнал «Мир искусства»? Кто входил в число его сотрудников?*
6. *Какие программные задачи ставились участниками журнала?*
7. *В чем заключались расхождения между художниками и литераторами в журнале? Почему «Мир искусства» не вполне отвечал потребностям писателей-символистов?*

Горький и его легенда. Одной из самых громких сенсаций конца 1890-х годов стало вхождение в литературу молодого писателя Максима Горького (Алексея Максимовича Пешкова). До середины 1890-х годов он печатался в провинциальных газетах, почти не обращая на себя внимания критики. Даже публикация нескольких рассказов в “Северном вестнике” и “Русском богатстве” в 1897 г. не выделила Горького из числа других молодых писателей. Но после того как в 1898 году удалось опубликовать двухтомное собрание рассказов, произошел неожиданный взрыв читательского интереса: Горький внезапно стал самым популярным писателем. Критика не уставала повторять “яркий”, “свежий”, “молодой талант”. Его книги в считанные дни расходились в немыслимых дотоле тиражах в десятках тысяч экземпляров. Публика зачитывалась романтическими сказками и аллегориями (“О маленькой фее и молодом чабане”, “Старуха Изергиль”, “Макар Чудра”, “Песня о Соколе”), рассказами о бродягах и босяках (“Челкаш”, “Мальва”, “Коновалов”, “Бывшие люди”). Старая литература, если и писала о таких героях, то лишь в контексте физиологических очерков. У Горького босяки оказались носителями новой морали, утверждавшей абсолютную ценность индивидуальной свободы личности. Горький даже получил репутацию русского нищезанца.

Однако успех у публики объяснялся не только новизной героя, но и новизной личности и биографии автора. Почти сразу возникла легенда о том, что и сам Горький — такой же босяк, пришедший из самых низов. Большая часть читателей не подозревала, что рано умерший отец писателя был управляющим паровой конторой в Астрахани, дед по материнской линии, в чьем доме рос Алеша Пешков, — владельцем красильной мастерской, хотя впоследствии и разорившимся. Раскупались не только книги, но и изображения Горького — на открытках, конфетных и папиросных коробках! Публика и журналисты гонялись за Горьким, не давали ему проходу, провоцируя его иногда на грубый отпор (газеты писали о том, как в Художественном театре во время антракта он потребовал оставить его в

покое: “Я не Венера Медицейская, не балерина, не утопленник!”). В автобиографическом рассказе “О писателе, который зазнался” Горький признавал, что его успех больше напоминает моду, что читатели любят не столько его произведения, сколько экзотическую биографию: “Мне кажется, будто вы меня за то любите, что я не ношу сюртука и в своих рассказах употребляю неприличные слова. И порой мне кажется, что если бы я научился лирические стихи писать левой ногой, вы бы еще теплее, еще с большим вниманием относились ко мне”.

Горький первым из русских писателей, дебютировавших в 1890-е годы, стал мировой знаменитостью — его быстро перевели на все европейские языки. Однако впереди писателя ожидали творческие кризисы, отход от романтизма, прямое сотрудничество с большевиками (вплоть до вступления в РСДРП), обращение к революционной тематике, недолгий период богоискательства, широкая организационная деятельность в издательстве товарищества “Знание”, осложнение взаимоотношений с читателями и критикой, даже заявлявшей в 1907 г. о “конце Горького”.

- 1. Когда Горький стал заметной фигурой литературного процесса? Где печатались его первые рассказы? Какое издание сделало его знаменитым?*
- 2. Перечислите устойчивые характеристики в критических отзывах на публикации первых сборников Горького.*
- 3. Какова роль биографии Горького в сенсационном успехе его произведений?*

1900-е годы. Жизнетворчество и первая русская революция

Самые важные исторические события 1900-х годов — русско-японская война и последовавшая за ней революция 1905-1907 гг. Ее влияние сказывается на всех событиях культурной жизни этого времени. Очень важно, что,

благодаря царскому манифесту 17 октября 1905 г. Россия получает невиданную доселе свободу слова и печати: периодика и художественные издания освобождаются от предварительной цензуры, один за другим возникают новые журналы (в том числе множество сатирических), газеты, альманахи. Литература реагирует на революционные катаклизмы многообразно. Во-первых, появляются прямые отражения происходящего в художественных произведениях: роман М. Горького “Мать”, рассказы Леонида Андреева “Губернатор”, “Рассказ о семи повешенных”, стихи Н. Минского “Гимн рабочих”, А. Блока “Митинг”, “Все ли спокойно в народе?..”, “Политические сказочки” Ф. Сологуба. Почти все русские писатели поначалу отнеслись к революционным событиям с единодушным сочувствием, сотрудничали в радикальной прессе, даже в большевистской легальной газете “Новая жизнь”. И лишь позднее пришло понимание, что революция почти не затронула широкие народные массы или что народные выступления могли носить характер бессмысленных разрушений, самосудов, а то и черносотенных погромов.

Но, кроме прямых отражений революционных событий в литературе, были и более сложные, опосредованные воздействия революции на литературу. Русская революция сделала особенно очевидным, что основа и природного, и исторического национального бытия — стихия, не подчиняющаяся законам рассудка и логики. Отсюда — важнейшая роль мотивов огня, пожара, метели, ветра в поэзии этого времени (сборник “Будем как Солнце” К. Бальмонта, стихотворные циклы “Снежная Маска” и “Заклятие огнем и мраком” Блока, “симфония” Андрея Белого “Кубок метелей”). Революция заставила писателей задуматься о глубинных законах русской истории (романы Д. Мережковского “Петр и Алексей”, “14 декабря”, “Александр I”, цикл Блока “На поле Куликовом”), вновь обратиться к изучению русского фольклора — ключа к пониманию национального характера (сборники Сергея Городецкого “Ярь” и “Перун”, сборник Алексея Ремизова “Посолонь” и др.).

Но еще важнее, что приближение революционных катаклизмов осмыслялось многими художниками этого времени как знак апокалиптических, эсхатологических событий: революция представлялась прежде всего как “революция духа”, как будущее радикальное обновление не только социального, но и вселенского бытия. Это мироощущение влекло за собой новое отношение к жизни и искусству. Вместо характерного для 1890-х годов ухода от грубой и жестокой жизни в Красоту, в искусство, художники 1900-х годов стремятся активно воздействовать на жизнь, перенести законы художественного творчества на творчество жизни в целом.

- 1. Перечислите важнейшие исторические события начала 1900-х гг.*
- 2. Назовите произведения, в которых события первой русской революции находят прямое отражение.*
- 3. Какова роль революционных событий в глубинных изменениях тематического репертуара в русской литературе этого времени?*
- 4. В чем новизна решения вопроса о соотношении литературы и жизни в творчестве писателей нового литературного поколения?*

“Старшие” и “младшие” символисты. 1900-е годы — время расцвета всех литературных школ, возникших в 1890-е годы. Русский символизм достигает настоящей зрелости. В литературе появляется второе поколение символистов. В 1903-1905 годах вышли первые поэтические сборники Александра Блока (“Стихи о Прекрасной Даме”), Андрей Белый (Борис Бугаев) (“Золото в лазури”), Вячеслав Иванов (“Кормчие звезды”) и др. Критика быстро усваивает деление символистов на **“старших”** (Д.Мережковский, З.Гиппиус, Н.Минский, В.Брюсов, Ф.Сологуб, К.Бальмонт) и **“младших”**.

Речь идет, конечно, не о возрасте писателей. Вячеслав Иванов старше Брюсова, но относится к поколению “младших”. Имеется в виду, во-первых, время, когда писатели дебютировали в литературе, а во-вторых — различия в

эстетической программе. Для “старших” символистов была чрезвычайно важна идея самоценного искусства, свободного от утилитарных целей. В 1900-е годы эта идея начинает изживать себя даже в глазах некоторых “старших”: Мережковские выдвинули идею соединения религиозных исканий и общественного служения, социально-политической проблематики, искусства и религии. По их инициативе в Петербурге в 1902 г. были организованы Религиозно-философские собрания — первая попытка диалога между интеллигенцией и духовенством по вопросам свободы веры, взаимоотношений культуры и религии.

“Младшие” символисты с самого начала относились к искусству иначе: они стремились подчинить искусство более общим жизненным задачам. Правда, “жизненные задачи” они понимали совсем не так, как поколения демократов, народников, революционеров-марксистов. Речь шла не о политике, не о социальной или общественной проблематике. Они стремились к религиозному преображению жизни по законам Истины, Добра и Красоты. Как писал младший участник символистского движения, поэт Владислав Ходасевич, “символизм не хотел быть только художественной школой, литературным течением. Все время он порывался стать жизненно-творческим методом, и в том была его глубочайшая, быть может, невоплотимая правда, но в постоянном стремлении к этой правде протекла, в сущности, вся его история. Это был ряд попыток, порой истинно-героических, — найти сплав жизни и творчества, своего рода философский камень творчества”.

Их духовным учителем был русский философ и поэт **Владимир Сергеевич Соловьев** (1853-1900). Он не считал себя символистом, но его лирика и эстетика оказали огромное влияние на целое поэтическое поколение, он дал им особый язык: набор сюжетов, образов, мифов.

По учению Соловьева, современное человечество переживает период всеобщей разобщенности, мир отпал от Бога и находится во власти зла. Причина лежит в глубинах космической истории, когда Душа мира, Вечная Женственность, София-Премудрость захотела творить не от Бога, а от себя,

создала несовершенный мир зла и сама оказалась его пленницей. Теперь человечеству и каждому человеку в отдельности предстоит пройти заново путь от всеобщего разъединения и хаоса к соединению с Богом, спасти пленную Душу мира, Вечную Женственность от власти зла.

Путь к этому спасению — любовь, позволяющая раскрыть в любимом существе, в природном мире скрытое софийное начало. Этот мифопоэтический сюжет лежит в основе первых сборников младших символистов — “Стихи о Прекрасной Даме” А. Блока, “Золото в лазури” Андрея Белого.

Но мало воплотить сюжет о встрече с Вечной Женственностью в литературе, гораздо важнее для последователей Владимира Соловьева подчинить этой задаче жизнь. В контексте этого сюжета воспринимались взаимоотношения Блока со своей будущей женой Любовью Дмитриевной Менделеевой, мистическая влюбленность юного Андрея Белого в жену богатого фабриканта, меценатку Маргариту Кирилловну Морозову, которую он увидел на концерте и в течение нескольких месяцев засыпал анонимными письмами.

В 1903 г. в Москве возник кружок “аргонавтов”, куда входили поэт Андрей Белый, племянник философа Сергей Соловьев, Эллис, но одновременно и их однокурсники по Московскому университету, не имеющие никакого отношения к искусству: способность творить жизнь ценилась “аргонавтами” не меньше, а может быть, и больше, чем способность создавать произведения искусства. Дружеские письма, беседы, прогулки по Арбату и в окрестностях Новодевичьего монастыря, где был похоронен Вл. Соловьев, созерцания необыкновенных вечерних “зорь”, в которых виделось предзнаменование будущих “неслыханных перемен”, преображения жизни, — все это было так же важно, как стихи, музыка, живопись.

В 1905 г. в Россию из долгой заграничной поездки вернулся поэт и теоретик символизма Вячеслав Иванович Иванов (1866-1949). Вместе с женой, начинающей писательницей Лидией Зиновьевой-Аннибал они нанимают

большую квартиру в верхнем этаже доходного дома на Таврической улице и по средам организуют вечера, на которые собираются писатели, художники, музыканты, актеры, философы и даже политики. Ивановские “среды” получают название вечеров на “башне”: на верхнем этаже квартира была полукруглой, а прямо из квартиры можно было выйти на крышу здания, огороженную решеткой. На “башне” проводились литературные чтения, музыкальные вечера, читались эстетические и философские трактаты, спорили об искусстве, ставились спектакли, которые трудно было назвать любительскими: ведь в их написании и постановке принимали участие профессиональные писатели, режиссеры и актеры. Сам Иванов мечтал о новом театре, где раз навсегда будет уничтожена граница между сценой и зрителем, где творчество новых форм искусства станет одновременно и поиском новых форм жизни. Он поощрял коллективные формы творчества, стремился привлекать на “башню” молодых художников, говорил о необходимости духовного ученичества.

В проповеди творчества жизни — **жизнетворчества** и коренилось главное отличие “старших” и “младших” символистов.

1. *Какие поэты-символисты дебютировали в начале 1900-х гг.? Назовите их первые стихотворные сборники.*
2. *Почему эти символисты получили именование «младших»? Какие признаки отличают их от «старших»?*
3. *В чем разница между представлениями о «жизненных задачах» у символистов и у демократов, народников, марксистов?*
4. *В чем состоит учение Вл. Соловьева о Вечной Женственности и Душе мира?*
5. *Как сказало учение Соловьева в творчестве и жизни «младших» символистов?*

- б. Назовите «жизнетворческие» кружки, возникшие в Москве и Петербурге. Кто в них входил?

Журналы символистов. В 1900 г. в Москве появляется издательство “Скорпион”, основанное по инициативе В. Брюсова и К. Бальмонта на деньги мецената, московского промышленника и литератора-дилетанта С.А. Полякова. Теперь символисты могли наладить широкое издание своих сочинений. Они начали с выпуска альманаха “Северные цветы”, названного так в память об альманахе пушкинской поры. В 1904 г. появился первый символистский литературно-критический журнал “Весы”. Душой журнала, его фактическим руководителем, главным редактором стал Валерий Брюсов (официально редактором-издателем числился С.А. Поляков). Впервые вокруг журнала смогли объединиться все приверженцы символизма. Первые два года “Весы” были критико-библиографическим журналом. Брюсов организовал широкую сеть корреспондентов, работавших в странах Европы и знакомящих русского читателя со всеми заметными новинками современной европейской культуры. Печатались и лирико-публицистические статьи, эссе, философские этюды.

С 1906 г. в журнале стали печататься стихи, рассказы, романы, пьесы, переводы символистов. Именно на страницах “Весов” впервые появились статьи Вячеслава Иванова (“Поэт и чернь”, “Ницше и Дионис”), важнейшие теоретические статьи Брюсова (“Ключи тайн”), роман В. Брюсова “Огненный ангел”, повесть Андрея Белого “Серебряный голубь”, драма Блока “Незнакомка”. Особенно ярко была представлена символистская поэзия — стихи и поэму Брюсова, Бальмонта, Сологуба, Блока, Белого, — здесь с “Весами” не мог сравниться ни один русский литературный журнал. Как и “Мир искусства”, “Весы” были “тонким” журналом. Изящные заставки, виньетки, репродукции современных художников-модернистов (в оформлении журнала участвовали Л.С. Бакст, В.Э. Борисов-Мусатов, Н.К.

Рерих, французские художники Одилон Рэдон, Шарль Лакост и др.) делали “Весы” подлинным произведением книжного искусства.

В 1906 г. в Петербурге появился еще один символистский журнал — “Золотое руно”. Он издавался на деньги миллионера Николая Рябушинского. В отличие от Полякова, руководившего “Весами” лишь номинально, Рябушинский обладал немалыми амбициями и претендовал на единоличное руководство журналом. Таланта у него не было, однако он пытался писать стихи и прозу, занимался живописью. Денег на журнал он не жалел. Писателям платили большие гонорары, и первое время почти все символисты охотно печатались в журнале.

В отличие от изысканно-скромных “Весов”, “Золотое руно” поражало купеческой роскошью: необычно большой формат, атласная бумага, богатые иллюстрации, занимающие половину журнала, текст на русском и французском языках, золотой обрез. Поначалу это было едва ли не единственное отличие между журналами. “Весы” посмеивались над безвкусной роскошью (Гиппиус сравнила внешний облик “Руна” с “наибогатейшей московской свадьбой”, были и более резкие обвинения в вульгарности, банальности, бескультурье).

Однако в 1906 г. в редакции “Золотого руна” произошло несколько скандалов с Рябушинским, после чего в журнале перестали печататься многие московские символисты — Брюсов, Белый, а за ними ушли и Мережковские. С начала 1907 г. в журнале произошли значительные перемены. В журнал был приглашен вести критические обозрения Александр Блок. Столь же регулярно печатались в журнале статьи Вяч. Иванова по теории символизма.

Проповедь преодоления индивидуализма, “соборности”, сочувственное внимание к творчеству писателей-знаниевцев, к специфике русской культуры, к проблеме трагического разрыва народа и интеллигенции, стремление преодолеть “направленческие” рамки, — все это было мало похоже на приверженность “Весов” к идее свободного и самоценного

искусства. Между журналами началась полемика, которая продолжалась почти три года и закончилась лишь с закрытием обоих журналов в 1909 г.

1. *Назовите первый символистский журнал в России. Кто его издавал, кто в нем сотрудничал?*
2. *Как менялось содержание журнала по мере его развития?*
3. *Когда возник второй символистский журнал? Кто его издавал? Чем он отличался от «Весов»?*
4. *Кто из символистов изменил идеологическую программу «Золотого руна»?*

Круг писателей-знаниевцев. В 1899 г. в Москве небольшая группа молодых писателей, а также любителей литературы и искусства стала по средам собираться на квартире писателя Николая Дмитриевича Телешова. Среди них были братья Иван и Юлий Бунины, Александр Куприн, Викентий Вересаев, Леонид Андреев, Скиталец, немного позже к ним присоединился Горький. На заседаниях бывали артисты, музыканты, художники — В.И. Качалов, Ф.И. Шаляпин, И.И. Левитан. На заседаниях кружка читались и обсуждались неопубликованные произведения его участников. Именно здесь Горький впервые прочел свою пьесу “На дне”.

У кружка не было какой-либо четко заявленной эстетической программы. Однако было очевидно, что все его участники — писатели-реалисты с демократическими убеждениями, и — в той или иной степени — сочувствием революционной идеологии, с интересом к общественной проблематике.

Первое время у кружка не было и своего издательства или хотя бы своего печатного органа. Они активно печатались в журнале “Жизнь”, однако его вскоре запретили. Газета “Курьер”, широко публиковавшая их рассказы, все же могла печатать только стихи, рассказы или очерки, но не романы или крупные пьесы. Положение радикально изменилась только в 1900 г., когда петербургское книгоиздательство “Знание”, прежде печатавшее только

популярные книги по естествознанию, педагогике, искусству, провело реорганизацию своей деятельности и привлекла к сотрудничеству Горького. С этого времени “Знание” стало выпускать художественные произведения участников “Сред”, а с 1903 г. под руководством Горького начали формироваться сборники товарищества “Знание”.

Форма сборника — в отличие от журнала — была удобна для его организаторов, поскольку сборники были освобождены от предварительной цензуры, не зависели от подписчиков, от политики того или иного журнала и предполагали большую свободу писателей. Сборники товарищества “Знание” выходили огромными тиражами, пользовались большой популярностью у читателей. Именно эти сборники и стали печатной трибуной для участников “Сред”. Здесь были напечатаны “Вишневый сад” Чехова, “Поединок” Куприна, “Жизнь Василия Фивейского” Андреева, пьесы Горького и его роман “Мать”, стихи и рассказы Бунина. Чем популярнее становились сборники, тем больше с ними связывались имена тех, кто в них публиковался — “средовцев” стали называть «знаниевцами».

«Мы» и «они». В 1900-е гг. литературное движение в России совершенно отчетливо разделилось на два лагеря. К одному из них принадлежали писатели либерально-демократической ориентации, называющие себя реалистами и пишущие по преимуществу прозу (Леонид Андреев, Иван Бунин, Максим Горький, Владимир Короленко, Александр Куприн и мн. др.). Ко второму – писатели, близкие к символизму. Это разделение существовало и в самоощущении писателей: те и другие описывали современную литературу словами «мы» и «они». У каждого литературного стана были свои издательства, журналы, альманахи, где авторы тоже делились на своих и чужих. У «реалистов» самым крупным издательством было «Знание», у символистов – «Скорпион», позднее – «Мусагет». «Своими» и «чужими» были и читатели. Массовый читатель отдавал свои симпатии «знаниевцам», о чем свидетельствовали десятитысячные тиражи их изданий. Символистские издательства на массовый успех не рассчитывали: книги и журналы,

выходящие в «Скорпионе», «Грифе», «Сирине», «Орах» были дороги, выходили небольшими тирадами и адресовались лишь элитному читателю. Лишь немногие из символистов – Мережковский, Ф. Сологуб, - могли похвастать массовыми тиражами, сравнимыми с «знаниевскими».

1. Назовите писателей, художников, актеров, посещавших «среды» у Н. Телешова. Была ли у этого кружка эстетическая программа?

2 В каких газетах и журналах печатались участники «сред»?

3. Какую роль в организации нового издательства сыграл М. Горький?

4. Почему издательство «Знание» избрало для себя форму сборников, а не журнала?

1910-е годы. Кризис символизма и постсимволизм

В Предисловии к поэме “Возмездие” Александр Блок называет ряд событий, благодаря которым начало 1910-х годов воспринималось современниками как время рубежа: “1910 год — это смерть Коммиссаржевской, смерть Врубеля и смерть Толстого. С Коммиссаржевской умерла лирическая нота на сцене; с Врубелем — громадный личный мир художника, безумное упорство, ненасытность исканий — вплоть до помешательства. С Толстым умерла человеческая нежность — мудрая человечность.

Далее, 1910-й 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 и к символизму, и друг к другу: акмеизм, эгофутуризм и первые начатки футуризма”.

В конце 1909 г. одновременно закрылись два ведущих символистских журнала — “Весы” и “Золотое руно”. К этому времени давно забылись эпатажные дебюты символистов. Они стали признанными участниками литературной жизни, их охотно печатали журналы всех направлений — острой необходимости в чисто символистском журнале больше не было.

На смену обоим журналам уже в 1909 г. пришел журнал **“Аполлон”**, вновь, как когда-то **“Мир искусства”**, объединивший писателей и художников. В редакции **“Аполлона”** устраивались литературные и музыкальные вечера, на которых выступали А.Н. Скрябин, С.С. Прокофьев, И.В. Стравинский. Проводились художественные выставки. Среди его организаторов были бывшие **“мирискусники”** — А.Н. Бенуа, Л. Бакст. Но этот журнал уже допускал на свои страницы не только символистов, но и молодых писателей, принадлежащих к новым литературным школам. Незаметно переоценивались литературные авторитеты. Самым почитаемым поэтом старшего поколения для литературной молодежи неожиданно стал Иннокентий Анненский, который только в конце жизни дождался настоящего литературного признания (он внезапно скончался от сердечного приступа в том же 1909 г.). Символизм не прекратил своего существования — в эти годы появляются такие вершинные произведения, как роман Андрея Белого **“Петербург”**, драма Блока **“Роза и Крест”** и его стихотворный цикл **“Кармен”**. Но художники-символисты уже не связывали себя с узким кружком единомышленников — у каждого был свой индивидуальный путь в общем литературном движении эпохи.

“Цех поэтов”. На **“башне”** Вяч. Иванова весной 1909 г. по просьбе нескольких молодых поэтов начались лекции по стихосложению. Но уже осенью они были перенесены в помещение редакции **“Аполлона”** и получили название **“Поэтической Академии”** (**“Общества ревнителей художественного слова”**). На заседаниях мэтры символизма (Вяч. Иванов, И. Анненский, Андрей Белый) не только читали лекции о метрике, инструментовке стиха, рифмовке, но и анализировали стихи молодых поэтов, указывали на формальные просчеты и удачи. Некоторые заседания проходили в форме диспутов. Но **“диспутировали”** между собой только сами **“мэтры”**. Как вспоминал один из участников Поэтической Академии поэт Владислав Пяст, **“молодежь играла роль хора, вопреки обычаю греческих трагедий,**

безмолвного и безгласного”. Через некоторое время эта роль перестала удовлетворять молодую аудиторию.

20 октября 1911 г. группа поэтов во главе с Николаем Гумилевым и Сергеем Городецким решила создать собственное объединение, назвав его “Цех поэтов”. Уроки “Поэтической Академии” не прошли даром: слово “Цех”, вызывающее в памяти средневековые цеха мастеров, подчеркивало, какое внимание уделяется вопросам профессионального ремесла, поэтической техники. По аналогии со средневековыми цехами, руководители “Цеха поэтов” — Н. Гумилев и С. Городецкий — были названы “синдиками”. В новое объединение вошли Анна Ахматова, Осип Мандельштам, Владимир Нарбут, Михаил Зенкевич. Именно эти поэты и стали ядром новой поэтической школы, получившей имя “акмеистов”. Кроме них, заседания посещали будущий переводчик Шекспира и Данте Михаил Лозинский, Василий Комаровский, Георгий Иванов, Георгий Адамович, бывал на них крестьянский поэт Николай Клюев, будущие футуристы Велимир Хлебников, Николай Бурлюк и др. Но причислять их к акмеизму нельзя.

Участники “Цеха” печатались в “Аполлоне”. Но был у них и свой печатный орган — небольшой журнал “Гиперборей” (1912-1913). В конце 1900-х — начале 1910-х годов все они заявили о себе и первыми поэтическими сборниками: “Путь конквистадоров” (1905), “Романтические цветы” (1908), “Чужое небо” (1912) Н. Гумилева, “Вечер” (1912), “Четки” (1914) А. Ахматовой, “Камень” (1913) О. Мандельштама.

Первое время заседания “Цеха” проходили так же, как в “Академии”: читались и “по кругу” разбирались стихи участников. Только в роли мэтров выступали сами же молодые поэты. Но, как вспоминала Анна Ахматова, на четвертом или пятом заседании заговорили о том, что “необходимо отмежеваться от символизма, поднять новое поэтическое знамя, <...> дать и название новому направлению”. Было предложено два имени. Одно из них — “акмеизм”, от греческого слова “акме” — “вершина”, “острие”, “расцвет”. Второе — “адамизм”, от имени первого библейского человека. В это

название вкладывался иной смысл: мужественный прямой взгляд на мир, первозданный Адам, дающий всему новые имена.

В 1913 г. появились две статьи, ставшие манифестами нового направления. Первая — **“Наследие символизма и акмеизм”**, была написана Н.С. Гумилевым. Вторая — **“Некоторые течения в современной русской поэзии”** — С. Городецким. В обоих манифестах утверждалось, что символизм “закончил свой круг развития и теперь падает” (Н. Гумилев). Новая поэтическая школа не объявляла себя врагом символизма. Более того, подчеркивалась преемственность новой школы от символистов. Гумилев писал: “Чтобы это течение утвердило себя во всей полноте и явилось достойным преемником предшествующего, надо, чтобы оно приняло его наследство и ответило на все поставленные им вопросы. Слава предков обязывает, а символизм был достойным отцом”.

В обоих манифестах перечислялось и то, что было неприемлемо в символизме для нового поколения поэтов. Прежде всего акмеисты выступили против *склонности символистов к мистике, к непознаваемой области бытия*. Гумилев формулировал: “Непознаваемое по самому смыслу этого слова нельзя познать. <...>Всегда помнить о непознаваемом, но не оскорблять своей мысли о нем более или менее вероятными догадками — вот принцип акмеизма”. Второе, в чем расходились акмеисты с символистами — *отношение к поэтическому слову*. Об этом вы подробнее узнаете в разделе об акмеистическом стихотворении.

Символисты не спешили признавать акмеистов своими поэтическими наследниками. Скорее — эпигонами, неправоммерно претендующими на новизну. В. Брюсов в статье “Вчера, сегодня и завтра нашей поэзии” писал, что акмеисты “ограничились лишь тем, что выкинули новое знамя, не изменив принципам символизма в творчестве”. В статье “Новые течения в русской поэзии” Брюсов даже отказывал новому кружку в праве считаться самостоятельной школой: “Акмеизм — выдумка, прихоть, столичная причуда, и обсуждать его серьезно можно лишь потому, что под его

призрачное знамя стало несколько поэтов, несомненно талантливых”. Еще резче высказался А. Блок в статье “Без божества, без вдохновенья...”. По его мнению, “Н. Гумилев и некоторые другие “акмеисты”, несомненно даровитые, топят самих себя в холодном болоте бездушных теорий и всяческого формализма; они спят непробудным сном без сновидений; они не имеют и не желают иметь тени представления о русской жизни и о жизни мира вообще; в своей поэзии <...> они замалчивают самое главное, единственно ценное: *душу*”.

“Цех поэтов” распался во время первой мировой войны. Его дважды пытались возродить — в 1917 г., а затем в 1921 г. Но второй и третий “Цех” просуществовали еще меньше, чем первый. Окончательная гибель “Цеха поэтов” совпадает с трагической гибелью его руководителя Николая Гумилева, расстрелянного в августе 1921 г.

1. *В каком году возникло Общество ревнителей художественного слова (Поэтическая Академия)? Кто был его руководителем? Какую задачу оно ставило перед собой? Как проходили его заседания?*
2. *Когда из состава участников Поэтической Академии вышла группа молодых поэтов? Назовите их имена. Опишите структуру нового объединения.*
3. *Объясните, почему новый кружок назвал себя «цехом», какой полемический смысл содержался в таком именовании?*
4. *Какая разница в наименованиях «акмеизм» и «адамизм»?*
5. *Какие статьи считаются манифестами новой школы? Когда они были опубликованы?*
6. *С какими принципами символистской поэзии полемизировали авторы манифестов?*
7. *Прочитайте в хрестоматии отрывок из статьи Н. Гумилева «Наследие символизма и акмеизм» и ответьте на вопросы.*

Группировки и сборники русских футуристов. Термин “футуризм” (от латинского *futurum* — будущее) возник в Италии. Так называла себя авангардная поэтическая группировка под руководством Филиппо Томмазо Маринетти, заявившая о себе в 1909 г. Ее лозунги — “Нет шедевров без агрессивности”, “Рычащий автомобиль, кажущийся бегущим по картечи, прекраснее Самофракийской победы”, “Мы хотим прославить войну — единственную гигиену мира”, “Мы хотим разрушить музеи, библиотеки” быстро стали известны в Европе, писали о новой группировке и в России. Однако новые авангардные кружки в России первоначально не называли себя футуристами — так их окрестили критики, усмотрев в их декларациях много общего с итальянцами. Первые русские футуристы называли себя “будетлянами”. Позднее возникли четыре кружка — “Гилея” (они же — “кубофутуристы”), “Центрифуга”, “Эгофутуристы” и “Мезонин поэзии”.

Самой многочисленной и шумной была группа “Гилея”. В нее входили художники и поэты — братья Бурлюки (Давид, Владимир и Николай), Велимир Хлебников, Владимир Маяковский, Василий Каменский, Елена Гуро и др. В группу “Центрифуга” входил Борис Пастернак. Самым известным эгофутуристом был Игорь Северянин. Группу “Мезонин поэзии” возглавлял Вадим Шершеневич.

Первый сборник “будетлян” — “Садок судей” (1910), напечатанный на обоях, — прошел незамеченным. Как вспоминал один из участников кружка, художник и композитор Михаил Матюшин, братья Бурлюки, попав на один из вечеров на “башне” Вяч. Иванова, уходя, рассовали по карманам пальто всех присутствовавших по книжечке “Садка судей”. Но заметного отклика эта акция не получила. “На наше первое выступление символисты почти не обратили внимания, приняв бомбу за обыкновенную детскую хлопушку”, — писал М. Матюшин.

Но уже второй сборник “будетлян” — “Пощечина общественному вкусу” (1912) — произвел самый скандальный эффект, а его название стало

нарицательным. Нарочито эпатирующими были и названия их последующих сборников и альманахов: “Дохлая луна”, “Затычка”, “Молоко кобылиц”. Близкие к футуризму художественные группировки именовались “Ослиный хвост” и “Бубновый валет”.

Критики на все лады склоняли лозунги, провозглашающие полный разрыв новой школы с классическими традициями и со всей современной литературой: “Только *мы* — *лицо* нашего Времени”. “Бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч. с Парохода современности”. Поэзию Бальмонта в манифесте именовали “парфюмерным блюдом”, книги Леонида Андреева — “грязной слизью”, остальные обвинялись в “ничтожестве”: “Всем этим Куприным, Блокам, Сологубам, Ремизовым, Аверченкам, Черным, Кузминым, Буниным и проч. и проч. нужна лишь дача на реке. Такую награду дает судьба портным”. В отрицании культурных традиций русские “будетляне” действительно напоминали итальянских футуристов. Однако они не воспевали войну, агрессию, не было у них и культа техники. Главный акцент в их манифестах делался на праве современного художника на языковые эксперименты (“словоновшество”, или “словотворчество”).

Еще более скандальными были многочисленные выступления футуристов на поэтических вечерах, диспутах, публичных лекциях (Д. Бурлюк и В. Маяковский даже предприняли турне по России с лекциями о новом направлении). Футуристы являлись на лекции с разрисованными лицами, с пучками моркови в петлицах, в нарочито экстравагантных одеяниях (долго вспоминалась, например, желтая кофта Маяковского), вступали с публикой в перебранки, а то и драки. Нередко приходилось вмешиваться полиции. Газеты печатали отклики на сборники и вечера под заголовками: “Поэзия свихнувшихся мозгов”, “Рыцари безумия”.

Иначе выстраивал свой публичный образ Игорь Северянин. Он предпочитал выступать самостоятельно, свои вечера называл “Эгические поэзовечера”, или “Поэзоконцерты”. Он появлялся на сцене в длинном черном сюртуке с орхидеей в петлице, распевая свои стихи на мотивы цыганских романсов или

шансонеток. На вечера “будетлян” публика поначалу ходила поглазеть на скандал. Северянина осаждали восторженные поклонницы — после выхода сборника “Громокипящий кубок” (1913) он стал самым модным поэтом. Дело доходило до того, что Северянин печатно объявлял о часах, когда он готов принимать поклонниц и букеты.

Однако за скандальными выходками и откровенной саморекламой стояли действительно серьезные творческие открытия футуристов в области поэтического языка, обновления жанров, о чем мы будем говорить в разделе о футуристическом стихотворении.

1. *Что означает слово «футуризм»? Где и как оно возникло? Кто в России стал использовать это именование для новых литературных группировок? Как они сами себя называли?*
2. *Как относились друг к другу русские и итальянские футуристы? Что было общего в их эстетических установках и в чем они расходились?*
3. *Назовите важнейшие футуристические группировки. Какие поэты в них участвовали?*
4. *Какими сборниками заявили о себе русские футуристы?*
5. *Какова роль публичных выступлений и диспутов в истории футуризма? Как проходили выступления футуристов на эстраде? Как реагировала публика и критика на их вечера? Почему для них так важен был скандал и эпатаж?*

Глава 2. Поэтика литературных направлений

1. Символ и символистское стихотворение.

Что такое символ? Мы уже видели, что история русского символизма распадается на три этапа: 1890-е годы – дебют «старших» символистов; 1900-е годы – появление «младших» символистов и расцвет символистской школы; 1910-е годы –

дискуссии о кризисе символизма и расширение его границ. Но со времен первых выступлений символистов и вплоть до 1910-х гг. поэты-символисты не только публиковали свои стихи, но и пытались определить, что же такое символ и символистское стихотворение, чем оно отличается от не-символистских текстов.

«Старшие» символисты ставили перед собой по преимуществу задачи обновления и обогащения поэтического языка, метрики, строфики, рифмы, звукописи. Они были убеждены, что сложнейший внутренний мир современного человека, его психологические глубины, как и бесконечная глубина внешнего мира, природы, вселенной не поддается передаче с помощью обычных слов или традиционных поэтических средств. «Искусство начинается в тот миг, когда художник пытается уяснить самому себе свои темные, тайные чувствования, - так формулировал задачу поэзии В. Брюсов в статье «Ключи тайн» (1903). Тонкие переливы настроений, смутные ощущения, «несказанные» переживания скорее подвластны музыкальному выражению – и не случайно музыка всегда была для символистов высшим искусством. Они сочувственно цитировали Тютчева («Мысль изреченная есть ложь»), Лермонтова («А душу можно ль рассказать!»), Фета («О, если б без слова / Сказаться душой было можно!»), а также стихотворение французского символиста Поля Верлена «Искусство поэзии»:

О музыке всегда и снова!
 Стихи крылатые твои
 Пусть ищут за чертой земного,
 Иных небес, иной любви!

(Перевод В. Брюсова)

Самые совершенные стихи – те, что максимально приближаются к музыке. Но что значит «приблизиться к музыке»?

Можно усилить внимание к **звуковой организации стиха**. У символистов немало стихотворений, где именно звуковые повторы, ассонансы, аллитерации служат главным средством выразительности и даже создания поэтического образа. В стихотворении К. Бальмонта «Воспоминания о вечере в Амстердаме. Медленные строки» именно повторам гласных в сочетании с *м* и *н* принадлежит главная роль в воссоздании «звукового портрета» старинного города. Каждая строчка заканчивается рифмой, воспроизводящей колокольный звон. То же впечатление создается повторением одних и тех же сочетаний слов с *м* и *н* («К твоим церковным звонам / К твоим как бы усталым, // К твоим как бы затонам»), переключками гласных *о*, *а*:

О, тихий Амстердам,
 С певучим перезвоном
 Старинных колоколен!
 Зачем я здесь, не там,
 Зачем уйти не волен,
 О, тихий Амстердам,
 К твоим церковным звонам,
 К твоим как бы усталым,
 К твоим как бы затонам,
 Загрязившим каналам,
 С безжизненным их лоном,
 С закатом запоздалым,
 И ласковым и алым,
 Горящим здесь и там,
 По этим сонным водам,
 По сумрачным мостам,
 По окнам и по сводам
 Домов и колоколен,

Где, преданный мечтам,
 Какой-то призрак болен,
 Упрек сдержать не волен,
 Тоскует с долгим стоном,
 И вечным перезвоном
 Поет и здесь и там...
 О, тихий Амстердам!
 О, тихий Амстердам!

Но можно понять «приближение к музыке» и иначе: уйти от точных предметных описаний, от рациональных построений: ведь музыка противится логическому пересказу. В предисловии к первому выпуску «Русских символистов» В. Брюсов писал, что «цель символизма – рядом сопоставленных образов как бы загипнотизировать читателя, вызвать в нем известное настроение». Символистское стихотворение не **описывает**, а **намекает**, требует от читателя активного сотворчества, работы воображения. Но это означает, что у символистского стихотворения нет и не может быть единственно возможного смысла: оно принципиально **многозначно**, оно подразумевает множество равноправных прочтений, ни одно из которых не отменяет предыдущего.

Символисты дали немало определений символа. Д.С. Мережковский писал, что “символы выражают безграничную сторону мысли”. А.Л. Волынский утверждал: “Для символа нужна способность видеть все преходящее в связи с безграничным духовным началом, на котором держится мир”. Символ “многолик, многосмыслен и всегда темен в последней глубине”, — писал Вяч. Иванов. В символическом искусстве “образ предметного мира — только окно в бесконечность”, символический образ способен “вместить в себя многозначительное содержание”, — утверждал Ф. Сологуб.

Как видим, определения эти очень разные, но все они указывают на два общих свойства символа. Во-первых, символ — это *иносказание*, которое указывает на большее, чем прямо говорят слова. Во-вторых, символ *многозначен*, и этим отличается от других, уже знакомых вам по басням иносказаний — аллегорий. За каждым явлением, за каждым предметом символист видит бесконечную цепь “*соответствий*” (так называлось очень важное для символистов стихотворение французского поэта Шарля Бодлера) — аналогий, ассоциаций, которые должен разгадать поэт, чтобы приблизиться к скрытой от обычного взгляда тайной сущности мировой жизни.

Каждое явление для символиста существует не само по себе, одно намекает на другое, обладает тайным сходством с ним. Внешние события, предметы – это знаки душевного состояния, духовного мира. Между ними нет жестких границ: звуки могут пахнуть или обладать цветом, предметы могут петь и т.д. И эти “соответствия” постепенно расширяют смысл знакомого и простого, усложняют его.

Примером такого движения по цепочке “соответствий” может быть стихотворение З.Н. Гиппиус “Швея” (1901):

Уж третий день ни с кем не говорю...

А мысли — жадные и злые.

Болит спина; куда ни посмотрю —

Повсюду пятна голубые.

Церковный колокол гудел; умолк;

Я все наедине с собою.

Скрипит и гнется жарко-алый шелк

Под неумелою иглою.

На всех явлениях лежит печать.
 Одно с другим как будто слито.
 Приняв одно — стараюсь угадать
 За ним другое, — то, что скрыто.

И это шелк мне кажется — Огнем.
 И вот уж не огнем, а Кровьюю.
 А кровь — лишь знак того, что мы зовем
 На бедном языке — Любовьюю.

Любовь — лишь звук... Но в этот поздний час
 Того, что дальше, не открою.
 Нет, не огонь, не кровь, а лишь атлас
 Скрипит под робкою иглою.

Стихотворение начинается вполне реалистической бытовой зарисовкой: швея с иглой над алым атласным шелком. Третья строфа — перелом в действии. Теперь перед нами не внешняя, а внутренняя сторона этой сценки: образ шелка в восприятии девушки-швеи. Эта строфа — ключ к созданию символической цепочки “соответствий”: за каждым явлением угадывается следующий, более глубокий план. Следующие две строфы и воспроизводят это “угадывание”: сначала алый цвет шелка ассоциируется с огнем, затем — переход из неодушевленного мира явлений к человеку — огонь ассоциируется с кровью. Наконец — переход к самому глубокому, одухотворенному “соответствию” — любви. Каждое новое «соответствие» раскрывает все более глубокий и все более одухотворенный план бытия: алый шелк — простой предмет, огонь — стихия, кровь — физическое начало живой жизни, любовь — ее высшее духовное проявление.

Но и здесь цепочка не завершена, хотя “то, что дальше”, в стихотворении не называется, а действие возвращается к своему началу, к “здешней” действительности. Читатель может сам продолжить эти “соответствия”: Бог? Тайна? Для символиста последняя глубина бытия невыразима словом: умалчивает о ней и лирическая героиня в стихотворении Гиппиус.

Здесь легко увидеть и **отличие символа от аллегии**. В аллегии есть только два значения: прямое и переносное. Предметное, прямое значение играет лишь вспомогательную роль. Мы твердо знаем, что осел в баснях Эзопа или Крылова – не осел, а упрямец или дурак, лиса – хитрец, заяц – трус, и именно ради этого второго плана и пишется аллегорический текст. Но в стихотворении Гиппиус шелк (атлас) — не аллегория, он так же важен для смысла стихотворения, как и более скрытые значения, которые «просвечивают» сквозь него.

Поэтому при чтении символистских стихов ни в коем случае не спешите отказываться от «первого плана». Прислушайтесь к совету М.Л. Гаспарова, как нужно читать (воспринимать) стихи поэтов Серебряного века:

«Как можно проще. Не следует заранее искать в стихах иносказаний. Всякую фразу, которую можно понять буквально, с точки зрения здравого смысла, следует понимать именно так; после каждой новой фразы оглядываться на предыдущие и задумываться, - что она вносит в наше сознание нового и как переосмысляет уже прочитанное. Те фразы, или словосочетания, или обороты, которые буквально быть поняты не могут или связь которых с предыдущими представляется непонятной, отмечать сознанием и читать дальше, стараясь восстановить такой общий контекст, в котором отмеченные куски приобретают какой-то, хотя бы расплывчатый смысл, - такую ситуацию, которую могли бы описывать или в

которой могли бы быть произнесены читаемые строки. Там, где получающийся смысл неоднозначен, так и следует оставлять его в сознании неоднозначным и лишь давать себе отчет, в какую сторону направляет поэт наши субъективные догадки».

Стихотворение “Швея” воплощает один из основных принципов соединения разнородных явлений в символическом единстве: *одно через разное*. Но возможен и обратный ход в развитии темы: *разное как единое*. В этом случае движение идет не от явления к множеству аналогий и ассоциаций, а от множества явлений к тому общему, что их соединяет в единый символ. Примером может послужить стихотворение Бальмонта из сборника “Будем как Солнце”:

Мне снятся караваны,
Моря и небосвод,
Подводные вулканы
С игрой горячих вод.

Воздушные пространства,
Где не было людей,
Игра непостоянства
На пиршестве страстей.

Чудовищная тина
Среди болотной тьмы,
Могильная лавина
Губительной чумы.

Мне снится, что змеится
И что бежит в простор,
Что хочет измениться

Всему наперекор.

Первые три строфы построены как перечисление — это самые разнородные явления бытия, и на первый взгляд их объединяет только то, что все они сняты поэту. Можно заметить, что среди этих “снов” нет ни одного реально очерченного предмета: это или природные стихии (*моря, небосвод, вулканы, воздушные пространства*) или душевные движения (*игра непостоянства на пиришестве страстей*). Но последняя строфа объединяет эти “сны” иначе: это органически изменчивый, прихотливо меняющийся, преодолевающий внешние запреты и границы образ стихийного мира. В первой главе, в разделе о модернизме мы уже говорили о значении мотива вьющегося растения, изгибающейся линии для всего пластического облика эпохи рубежа веков. Теперь мы можем увидеть его воплощение и в словесном искусстве.

Вопросы и задания.

1. Кто из известных вам поэтов-символистов вошел в литературу в 1890-е и кто – в 1900-е годы?
2. Что общего можно найти во всех определениях символа, которые даны разными поэтами-символистами?
3. Почему символисты считали музыку наиболее совершенным искусством? Какой должна стать поэзия, чтобы максимально приблизиться к музыке?
4. Что значит принцип «соответствий» в символистском стихотворении?
6. Прочитайте стихотворение Федор Сологуба «Качели». Сравните между собой первую и вторую строфы стихотворения. Какие мотивы в них повторяются (повторяться могут одни и те же слова, а также слова, сходные по смыслу)? Как меняется образ качелей от первой строфы ко второй? Как проявляется в этом стихотворении принцип «соответствий»?

Качели

В истоме тихого заката
 Грустило жаркое светило.
 Под кровлей ветхой гнулась хата
 И тенью сад приосенила.
 Березы в нем угомонились
 И неподвижно пламенели.
 То в тень, то в свет переносились
 Со скрипом зыбкие качели.

Печали ветхой злою тенью
 Моя душа полуодета,
 И то стремится жадно к тленью,
 То ищет радостей и света.
 И покоряясь вдохновенно
 Моей судьбы предначертаньям,
 Переношусь попеременно
 От безнадежности к желаньям.

Стихотворение-шифр. Поэтика намека. Почему же появилась потребность в символическом выражении смысла?

Главное, что отличало символистов от реалистической поэзии, — убежденность в том, что за этим, внешним миром, который открыт любому человеку, есть иной, не подвластный человеческому рассудку, не выразимый прямыми предметными словами. Но именно этот таинственный иной мир — и есть подлинный мир Божества, истинное бытие. Наш, здешний мир — только его слабое отражение. Так рождается поэтика *двоемирия*, противопоставления двух миров — земного и небесного, “здесь” и “иного”. Как писал Владимир Соловьев,

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 чуешь,
Что одно на целом свете —
Только то, что сердце к сердцу
Говорит в немом привете?

Таким же таинственным и бесконечным миром для символистов был внутренний мир человека, углубленность и сложность переживаний, тонкие, неуловимые переливы настроений. Об этом нельзя рассказать прямо, рассудочный язык бессилён передать эту бесконечную сложность.

Конечно, поэзия не могла отказаться от слова. Но изменялись задачи, которые ставились перед словом: оно должно было не изображать и описывать, а внушать, создавать настроение, намекать на то, о чем все равно нельзя просто рассказать.

В таких стихах логические связи ослаблены, а слова “распредмечены”: символисты широко пользуются сложными метафорами, которые и создают впечатление неясности, загадочности. Читателю предлагается своего рода “поэтический ребус”, который нужно расшифровать. Один из знаменитых примеров — стихотворение В.Брюсова “Творчество”(1895):

Тень несозданных созданий
Колыхается во сне,

Словно лопасти латаний
На эмалевой стене.

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

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

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

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

На первый взгляд в стихотворении много неясного и даже нелепого. Что за “эмалевая стена”, на которой шевелится “тень несозданных созданий”? Разве можно “чертить звуки”? Что за “киоски” (здесь это слово употреблено в старинном значении — “беседки”) “вырастают” при свете луны? Вы сами можете продолжить этот ряд вопросов, они напрашиваются сами собой. Особенно удивляли современников строчки «Всходит месяц обнаженный / При лазоревой луне». Владимир Соловьев в своей

рецензии на сборник “Русские символисты” иронизировал: “...Обнаженному *месяцу* всходить при лазоревой *луне* не только неприлично, но и вовсе невозможно, так как месяц и луна суть только два названия для одного и того же предмета”.

Но Брюсов не спешил прояснять для читателя смысл стихотворения. Он лишь возражал на эти замечания: “Какое мне дело до того, что на земле не могут быть одновременно видны две луны, если для того, чтобы вызвать в читателе известное настроение, мне необходимо допустить эти две луны, на одном и том же небосклоне. В стихотворении <...> моей задачей было изобразить процесс творчества”.

Но если — как это видно и из заглавия — в стихотворении изображается процесс творчества, тогда понятно, что “тень несозданных созданий” — это возникновение поэтического замысла. В первой строфе это только “тень” будущего творения в душе поэта, а наяву — тень латании (комнатного растения). Во второй строфе внутренний мир и внешний мир соединяются в образе “звонко-звучной тишины”: наяву — тишина, но замысел уже обретает звучность. Далее — образ “киосков” — будущее творение становится зримым. В четвертой строфе перед нами два мира — сотворенный и реальный. Потому-то и две луны: одна из них — реальная, вторая — в созданном художественном творении. Последняя строфа очень похожа на первую, но теперь “создания” уже созданы, и сравнение с “тенью латаний” уже не нужно: теперь это два равноправных мира.

Все ли теперь понятно в этом стихотворении? Нет, не совсем. Мы по-прежнему не понимаем, откуда взялась “эмалевая стена”, на которой движутся “фиолетовые руки”, почему творимый мир становится видимым как “прозрачные киоски”. Может быть, мы никогда не получили бы ответа на эти вопросы, если бы не

воспоминания младшего современника Брюсова, поэта Владислава Ходасевича. Побывав в доме у Брюсова, он внезапно узнал в обстановке одной из комнат мир, который описывается в “Творчестве”: “Было в нем зальце, средняя часть которого двумя арками отделялась от боковых. Полукруглые печи примыкали к аркам. В кафелях печей отражались лапчатые тени больших латаний и синева окон. Эти латании, печи и окна дают реальную расшифровку одного из ранних брюсовских стихотворений, в свое время провозглашенного верхом бессмыслицы”.

Теперь все становится на свои места. “Эмалевая стена” — это блестящая кафельная печь, в которой отражаются и тени латаний, и оконные рамы (“прозрачные киоски”!), и восходящая за окном луна. Вот почему оказалось возможным увидеть “месяц обнаженный при лазоревой луне”.

Стихотворение Брюсова, как и многие другие символистские стихотворения, построено по принципу загадки или шифра: в описании вполне реального мира опущены некоторые звенья (в данном случае — печь и окно), что и создает впечатление неясности. Но стоит восстановить эти пропущенные звенья, как смысл стихотворения проясняется сам собой.

Вопросы и задания

1. Прочитайте стихотворение Иннокентия Анненского «Идеал».

Идеал

Тупые звуки вспышек газа
 Над мертвой яркостью голов,
 И скуки черная зараза
 От покидаемых столов,

 И там, среди зеленолицых,
 Тоску привычки затая,

Решать на выцветших страницах

Постылый ребус бытия.

Попробуем разобраться, что же в нем изображено. Для этого сначала присмотритесь к первой строфе. Что для вас кажется в ней понятным, а что – нет? Как вы понимаете слова «тупые звуки вспышек газа»? Знаете ли вы, как выглядело газовое освещение в начале века? Почему эти вспышки оказались «над мертвой яркостью голов»? Из какой точки пространства можно увидеть одновременно головы и столы? Можете ли вы хотя бы предположить, где происходит действие? Чтобы помочь себе, выделите в тексте стихотворения слова, обозначающие реальные предметы и действия. Как вы думаете, какая ситуация может объединить их?

2. *Теперь прочитайте вторую строфу. Почему героя стихотворения окружают «зеленолицые»? Чтобы ответить на этот вопрос, вспомните, как выглядят письменные столы, освещенные лампой.*
3. *Обратите внимание на те строки, в которых говорится об эмоциональном состоянии героя. Как по-вашему, чем занят герой стихотворения? Как вы понимаете слова «постылый ребус бытия»?*
4. *Можно ли сказать, что стихотворение просто делает загадочной и неузнаваемой обыденную ситуацию, знакомое любому читателю пространство? Может быть, «скука», «тоска привычки» и «постылый ребус бытия» - это не только эмоциональное состояние героя стихотворения? Какие смысловые планы раскрываются через эти мотивы?*

“Мифологический” символ. Многозначность в символистском стихотворении может создаваться и иными

способами: с помощью мифологических образов, которые сами по себе предполагают множество возможных истолкований.

Так, “младшие” символисты, входившие в московский кружок “аргонавтов” (Андрей Белый, Сергей Соловьев, Эллис) активно разрабатывали в своей поэзии мотивы греческого мифа о путешествии Ясона и его спутников за золотым руном на корабле “Арго”. Рассмотрим, например, небольшой стихотворный цикл Андрея Белого “Золотое руно” (1903). Он состоит из двух стихотворений. В первом стихотворении (“Золотея, эфир просветится...”) устанавливается основное символическое “соответствие”: “золотым руном” оказывается солнце:

Встали груды утесов
среди трепещущей солнечной ткани.
Солнце село. Рыданий
полон крик альбатросов:

“Дети солнца, вновь холод бесстрастья!
Закатилось оно —
золотое старинное счастье —
золотое руно!”

Но сразу же понятно, что “солнце” тоже получает в стихотворении цепочку “соответствий”: закат солнца назван “закатом счастья”, “холодом бесстрастья”. “Золотое руно” становится символом счастья, страсти, любви — и этим возможные истолкования этого символа не исчерпываются. Во втором стихотворении цикла путешествие аргонавтов становится символом духовных странствий, поисков счастья, высшей мудрости, новой преображенной жизни. Обратите внимание, что в стихотворении Белого аргонавты не плывут, а летят, отрываясь от земли:

Пожаром склон неба объят...

И вот аргонавты нам в рог отлетаний
трубят...
Внимайте, внимайте...
Довольно страданий!
Броню надевайте
Из солнечной ткани!

Зовет за собою
старик аргонавт,
взывает
трубой
золотою:
“За солнцем, за солнцем, свободу любя,
умчимся в эфир
голубой!..”
Старик аргонавт призывает на солнечный пир,
трубя
в золотеющий мир.

Все небо в рубинах.
Шар солнца почил.
Все небо в рубинах
над нами.
На горных вершинах
наш Арго,
наш Арго,
готовясь лететь, золотыми крылами
забил.

В качестве мифологических персонажей или мотивов могут выступать и герои мировой литературы, “вечные образы” мировой

культуры, истории. «Младшие» символисты – Блок, Андрей Белый, Вяч. Иванов – зачастую выстраивали многоплановость своих стихотворений, ориентируясь на известные читателю мифологические сюжеты – об Орфее, Дионисе, Персее и т.д. В качестве мифов Нового времени могли выступать сюжеты о Дон Жуане, Кармен, Дульцинее-Альдонсе. Так, у Брюсова Дон Жуан становится символом многомирия в душе современного человека (сонет “Дон Жуан”).

В творчестве «младших» символистов был и общий для всех миф, восходящий к древним сюжетам о том, как некогда Душа мира (София, Вечная Женственность) отпала от Божественного начала и как она ныне томится в земном плену, ожидая героя-спасителя, миф о борьбе сил Хаоса и Космоса за Душу мира. Впервые в русской культуре этот сюжет нашел свое воплощение в поэзии и философии **Владимира Соловьева** (1853-1900). Вариациями этого мифа оказывались и сказочные сюжеты о спящей красавице, мертвой царевне, пленной царевне, о Людмиле в плену у Черномора, о гоголевской пани Катерине в плену у колдуна и еще множество похожих сюжетов.

В стихотворении Вячеслава Иванова «Мертвая царевна» сквозь пейзажное описание лунного восхода над поляной «просвечивает» облик царевны в гробу:

Помертвела белая поляна,
Мреет бледно призрачностью снежной.
Высоко над пологом тумана
Алый венчик тлеет зорькой нежной.

В лунных льнах в гробу лежит царевна;
Тусклый венчик над челом высоким.
Месячно за облаком широким, -

А в душе пустынно и напевно.

В первой строфе перед читателем как будто просто пейзажная зарисовка. Правда, в этом описании останавливают какие-то «одушевленные» детали: о поляне говорится, что она «помертвела», туман назван «пологом», словно речь идет о ложе (чьем?), вечерняя заря именуется «венчиком». Вторая строфа – уже знакомое нам мифологическое «соответствие» лунному пейзажу. Иванов использует одни и те же мотивы в обеих строфах, подсказывая, что лунная поляна и мертвая царевна – одно (*помертвела белая поляна – в гробу лежит царевна; высоко – над челом высоким; над пологом тумана – в лунных льнах*). И в то же время читатель, владеющий соловьевским мифологическим ключом к этому тексту, понимал, что речь идет и о Душе мира в земном плену.

Поэт может создать и собственный поэтический миф, опираясь на знакомые фольклорные или мифологические мотивы. Так **Федор Сологуб (1863-1927)** использует диалектное слово “недотыкомка” (то, до чего нельзя дотронуться), чтобы создать образ фантастического существа, воплощающего злой абсурд и нелепость окружающей повседневной жизни. Этот образ появляется и в его романе “Мелкий бес”, и в лирике:

Недотыкомка серая

Всё вокруг меня вьется да вертится —

То не Лихо ль со мною очертится

Во единый погибельный круг?

Недотыкомка серая

Истомила коварной улыбкою,

Истомила присядкою зыбкою,

Помоги мне, таинственный друг!

Недотыкомку серую
 Отгони ты волшебными чарами,
 Или наотмашь, что ли, ударами,
 Или слово заветным каким.

Недотыкомку серую
 Хоть со мной умертви ты, ехидную,
 Чтоб она хоть в тоску панихидную
 Не ругалась над прахом моим.

Вопросы и задания

1. Прочтите стихотворение Владимира Соловьева:

У царицы моей есть высокий дворец,
 О семи он столбах золотых.
 У царицы моей семигранный венец,
 В нем без счету камней дорогих.

И в зеленом саду у царицы моей
 Роз и лилий краса расцвела,
 И в прозрачной волне серебристый ручей
 Ловит отблеск кудрей и чела.

Но не слышит царица, что шепчет ручей,
 На цветы и не взглянет она:
 Ей туманит печаль свет лазурных очей,
 И мечта ее скорби полна.

Она видит: далеко, в полночной краю,
 Среди морозных туманов и вьюг,
 С злою силою тьмы, в одиночном бою

Гибнет ею покинутый друг.

И бросает она свой алмазный венец,
Оставляет чертог золотой
И к неверному другу – нежданный пришлец,-
Благодатной стучится рукой.

И над мрачной зимой молодая весна –
Вся сияя, склонилась над ним
И покрыла его, тихой ласки полна,
Лучезарным покровом своим.

И низринуты темные силы во прах,
Чистым пламенем весь он горит,
И с любовью вечной в лазурных очах
Тихо другу она говорит:

«Знаю, воля твоя волн морских не верней:
Ты мне верность клялся сохранить,
Клятве ты изменил, - но изменой своей
Мог ли сердце мое изменить?»

2. Сравните его со стихотворением А.А. Фета:

Я ждал. Невестю-царицей
Опять на землю ты сошла.
И утро блещет багрянницей,
И все ты воздаешь сторицей,
Что осень скудная взяла.

Ты пронеслась, ты победила,
 О тайнах шепчет божество.
 Цветет недавняя могила,
 И бессознательная сила
 Свое ликует торжество.

3. Прочитайте сначала стихотворение А.А. Фета. Как по-вашему, кто героиня этого стихотворения? Можно ли сказать, что автор именуется ее «невеста-царица»? Обратите внимание, что эти слова употреблены в творительном падеже. Что это означает? Почему героиня противопоставляется осени? Почему ее сошествие на землю связано с «утром»? Как вы понимаете слова: «цветет недавняя могила»?

4. Что общего со стихотворением Фета в стихотворении Вл. Соловьева? Обратите внимание, как именуется героиня в тексте стихотворения. Как связаны с героиней стихотворения мотивы времен года, тьмы и света?

5. Попробуйте описать пространство этого стихотворения. Можно ли сказать, что мир его един? Или вы обнаруживаете в нем несколько обособленных миров? С какими героями стихотворения они связаны? Какие мотивы использованы для описания каждого из этих миров?

6. Как по-вашему, кто героиня этого стихотворения? Чтобы правильно ответить на этот вопрос, обратите внимание на строчки о дворце «царицы»: «О семи он столбах золотых». Сравните эти строки с фрагментом из «Притчей Соломоновых»: «Премудрость построила себе дом, вытесала семь столбов его» (9, 1).

7. Что же означают в тексте стихотворения Вл. Соловьева мотивы времен года, тьмы и света, холода, мороза, пламени? Какие новые смыслы («соответствия») появились у этих мотивов в лирике Вл. Соловьева и в поэзии «младших» символистов?

“Реальный” символ. В поэзии символистов, особенно в поздний период, встречаются и такие стихотворения, которые на первый взгляд кажутся вполне реалистическим воспроизведением действительности, но и в них присутствует та же многозначность, что и в стихотворениях-шифрах или в “мифологических” символических стихах.

В сборнике Андрея Белого “Пепел” (1909), посвященном памяти Н.А. Некрасова, немало стихотворений, рисующих социальные противоречия, воссоздающих реалистические сценки, пейзажи. И все-таки социальное содержание этих стихов — лишь часть более общих, “вечных” проблем, а предчувствия социальных взрывов — лишь форма ожидания эсхатологической катастрофы.

Рассмотрим, например, стихотворение “Веселье на Руси”. Поначалу кажется, что в нем изображена просто бытовая сатирическая сценка в духе передвижников. Но если знать, что духовным лицам православие строго запрещало не только плясать, но даже смотреть на пляски, то станет ясно, что перед нами — кощунственное действо. Это “выворотный мир” — обратите внимание, что дьякон упал “носом в лужу, пяткой — в твердь”. Потому и завершается стихотворение апокалипсическим образом Смерти, вставшей над Россией:

Дьякон, писарь, поп, дьячок

Повалили на лужок.

Эх —

Людям грех!

Эх — курам смех!

Трепаком-паком размашисто пошли: —

Трепаком, душа, ходи-валяй-вали:

<.....>

Что там думать, что там ждать:

Дунуть, плюнуть — наплевать:

Наплевать, да растоптать:

Веселиться, пить да жрать.

Гомилетика, каноника —

Раздувай-дувай, моя гармоника!

Дьякон пляшет —

Дьякон, дьякон —

Рясой машет —

Дьякон, дьякон —

Что такое, дьякон, смерть?

— “Что такое? То и это:

Носом — в лужу, пяткой — в твердь...”

.....

Раскидалась в ветре, — пляшет —

Полевая жердь: —

Веткой хлюпающей машет

Прямо в твердь.

Бирюзовою волною

Нежит твердь.

Над страной моей родною

Встала Смерть.

Стихотворение И.Анненского “То было на Валлен-Коски” — редкий для символической поэзии сюжетный “рассказ в стихах”. На потеху туристам в водопад бросают тряпичную куклу, каждый раз вытаскивая ее обратно. Описание этой сцены ничем не отличается от реалистически точного предметного видения мира:

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.

<.....>

Но даром лизала пена
Суставы прижатых рук, —
Спасенье ее неизменно
Для новых и новых рук.

Но вторая половина стихотворения теряет характер сюжетного повествования: рассказ о кукле и водопаде важен не сам по себе, а как средство воссоздания сложного психологического состояния лирического героя:

Бывает такое небо,
Такая игра лучей
Что сердцу обида куклы
Обиды своей жалчей.

Как листья тогда мы чутки:
Как камень седой, ожив,

Стал другом, а голос друга,
 Как детская скрипка, фальшив.

Последняя строфа переводит все изображенное в универсальный план: все происходящее — символ человеческого одиночества и беспомощности в абсурдно жестоком, отчужденном мире:

И в сердце сознание глубоко,
 Что с ним родился только страх,
 Что в мире оно одиноко,
 Как старая кукла в волнах.

Такие “обобщающие” строфы (или строки) — почти обязательное условие перехода реалистического описания в символическую картину.

Такие “реальные” символы — своего рода переход от поэтики символизма к предметной поэтике акмеизма и футуризма.

Вопросы и задания

1. Прочитайте стихотворение Александра Блока «Ночь, улица, фонарь, аптека...».

Ночь, улица, фонарь, аптека,
 Бессмысленный и тусклый свет.
 Живи еще хоть четверть века –
 Все будет так. Исхода нет.

Умрешь – начнешь опять сначала,
 И повторится все, как встарь:
 Ночь, ледяная рябь канала,
 Аптека, улица, фонарь.

Как по-вашему, можно ли воспринять это стихотворение как описание реального мира?

2. Сравните между собой две строфы этого стихотворения. Как каждая из них начинается и заканчивается? Как соотносятся настоящее, прошлое и будущее время в тексте этого стихотворения?
3. Как вы понимаете слова «Умрешь, начнешь опять сначала / И повторится все, как встарь»? Как по-вашему, связаны ли с этими словами повторяющееся описание улицы в начале и в конце стихотворения?

Постсимволистское стихотворение

Постсимволизм — не единое литературное направление. В это понятие включаются и те школы, которые возникли в 1910-е годы и заявили о себе как литературные оппоненты символистов, — **акмеизм** и **футуризм**, — и поэты, не примкнувшие ни к одной литературной школе, но тоже развивавшиеся вне рамок символизма — Марина Цветаева, Владислав Ходасевич, Сергей Есенин¹ и др.

Главное, что делало поэтов нового поколения не похожими на символистов, было их отношение к внешнему миру и, как следствие, к поэтическому слову. Для постсимволистов внешний мир был не “тенью” и “отблеском” истинной духовной реальности, а самостоятельной ценностью. Возвращалось прямое, предметное значение и поэтическому слову. Однако для каждой поэтической школы, для каждого поэта эти принципы претворялись по-своему.

¹ Группа **имажинистов**, к которой примыкал Есенин, возникла уже после Октябрьской революции, в 1919 г., когда Есенин уже сложился как самобытный поэт. Эта группа вряд ли может считаться полноценной литературной школой. Входящих в нее С. Кусикова, А. Мариенгофа, В. Шершеневича не объединяло ничего, кроме самой общей декларации, в которой главная цель литературного творчества определялась как создание оригинальных художественных образов.

Акмеистическое стихотворение. Предметный мир и поэтическое слово. В своих статьях-декларациях акмеисты прежде всего подчеркивали, что борьба между символизмом и акмеизмом “есть, прежде всего, борьба за этот мир, звучащий, красочный, имеющий формы, вес и время, за нашу планету Землю” (С. Городецкий. «Некоторые течения в современной русской поэзии»). Что означало это положение в поэтической практике?

Мы видели, что в поэзии символистов “здешний”, вещный предметный мир зачастую дематериализуется, слова теряют свое предметное значение, превращаются в намек на то, что нельзя выразить на языке логики. Одним из важнейших поэтических средств при этом становилась метафора. В своих ранних стихах акмеисты решительно отказались от сплошной метафоризации, иногда демонстративно противопоставляя свое “простое” видение мира символистскому.

Сравните между собой начало стихотворения В. Брюсова “Сумерки” (1906) и стихотворение О. Мандельштама “Нет, не луна, а светлый циферблат...”(1916).

Сумерки

Горят электричеством луны
 На выгнутых, длинных стеблях.
 Гудят телеграфные струны
 В незримых и нежных руках.

Круги циферблатов янтарных
 Волшебнo зажглись над толпой
 И жажduщих плит тротуарных
 Коснулся прохладный покой.

.....

Картина вечернего города в первой строфе брюсовского стихотворения с помощью метафоры-загадки (“горят электричеством луны”) превращается в фантастически преображенный, таинственный мир. Во второй строфе та же картина дается иначе, к загадке подыскана разгадка: “луны” оказываются светящимися циферблатами уличных электрических часов. Такой прием “перевода” метафорического языка на язык “прямого” описания нередко встречается в поэзии символистов — это одно из средств создания многозначности или поэтического двоемирия.

Мандельштам в первой же строке своего стихотворения вступает в полемику именно с символистским методом “метафорической загадки”:

Нет, не луна, а светлый циферблат
Сияет мне, и чем я виноват,
Что слабых звезд я осязаю млечность?

И Батюшкова мне противна спесь:
“Который час?” — его спросили здесь,
И он ответил любопытным: “Вечность”.

Ясно, что начало стихотворения Мандельштама — ответ на стихотворение Брюсова (“луна” — “циферблат”). В своем стремлении видеть “вещность” окружающего мира Мандельштам придает “осязаемость” даже свету звезд, вспоминает о прямом значении стершейся языковой метафоры “Млечный путь”.

Вторая часть стихотворения на первый взгляд мало связана с первой — разве только образом часов (“Светлый циферблат” — “Который час”). Читатель может вспомнить эпизод из биографии Батюшкова: лишившийся рассудка поэт спрашивал себя: “Который

час” — и отвечал “Вечность”. Но почему Мандельштам в своей полемике с символистами вспомнил об этой истории?

Со-противопоставление мира времени (“Здесь”) и мира вечности (“Там”) — основа романтического видения мира (творчество Батюшкова тоже принадлежит к романтической традиции). Но столь же важно это противопоставление и для символистской картины мира. И романтики, и символисты были убеждены, что истинно реален только мир Вечности, а земной преходящий мир времени — только его “отблеск”, слабое “подобие”. Ясно, почему Батюшков не желает замечать времени, даже находясь “здесь”. Любопытно, что об этом эпизоде биографии Батюшкова вспоминал и герой символистского романа Д.С. Мережковского “Александр I” (1911-1912)². Но для поэта-акмеиста такое пренебрежение временем так же неприемлемо, как и восприятие здешнего мира только как отблеска истинного, “иного”. Обе части этого стихотворения полемизируют с символистским (а заодно и с романтическим) восприятием мира и противопоставляют ему собственное “приятие” земного, “вещного” мира времени.

Означает ли возвращение акмеистов к «здешнему» миру полный отказ от поэтики «двоемирия», которое так важно у романтиков и символистов? В стихотворениях Гумилева, Мандельштама и других акмеистов мы встречаем мотивы «другого мира», но похож ли он на символистский «иной мир»?

В стихотворении **Николая Степановича Гумилева (1886-1921)** “Я и вы” содержится противопоставление “обычного” мира, в котором живет большинство современных людей, с его обычными предметными приметами (“гитара”, “залы”, “салоны”, “темные платья”, “пиджаки”, “постель”, “нотариус”), — и мир поэта-

² Ср.: “Часы опять пробили. “Который час?” — Вечность. — Кто это сказал? Да, сумасшедший поэт Батюшков, — Жуковский рассказывал...”

путешественника, открывающего для себя естественный и красочный мир, не затронутый цивилизацией (“зурна”, “драконы”, “водопады”, “облака”, “араб в пустыне”, “дикая щель”). Но это не уход от земной действительности, а расширение ее горизонтов. И именно этот мир, как явствует из финала стихотворения, где появляются евангельские персонажи (“разбойник, мытарь и блудница”), оказывается более праведным, чем нормативный “протестантский” рай:

Да, я знаю, я вам не пара,
Я пришел из иной страны,
И мне нравится не гитара,
А дикарский напев зурны.

Не по залам и по салонам
Темным платьям и пиджакам —
Я читаю стихи драконам,
Водопадам и облакам.

Я люблю — как араб в пустыне
Припадает к воде и пьет,
А не рыцарем на картине,
Что на звезды смотрит и ждет.

И умру я не на постели,
При нотариусе и враче,
А в какой-нибудь дикой щели,
Утонувшей в густом плюще,

Чтоб войти не во всем открытый,

Протестантский, прибранный рай,
А туда, где разбойник, мытарь
И блудница крикнут: “Вставай!”.

В стихотворении Гумилева “Жираф” можно увидеть определенные признаки “двоемирия”: есть яркий, радостный и необычный мир “на озере Чад”, о котором вспоминает герой, и есть мир обыденности, дождя, тумана, — мир героини, которую к тому же мучит невысказанная драма:

Сегодня, я вижу, особенно грустен твой взгляд
И руки особенно тонки, колени обняв.
Послушай: далёко, далёко, на озере Чад
Изысканный бродит жираф.

Ему грациозная стройность и нега дана,
И шкуру его украшает волшебный узор,
С которым сравниться осмелится только луна,
Дробясь и качаясь на глади широких озер.

Вдали он подобен цветным парусам корабля,
И бег его плавен, как радостный птичий полет.
Я знаю, что много чудесного видит земля,
Когда на рассвете он прячется в мраморный грот.

Я знаю веселые сказки таинственных стран
Про черную деву, про страсть молодого вождя,
Но ты слишком долго вдыхала тяжелый туман,
Ты верить не хочешь во что-нибудь, кроме дождя.

И как я тебе расскажу про тропический сад,
 Про стройные пальмы, про запах немислимых трав...
 Ты плачешь? Послушай... далеко на озере Чад
 Изысканный бродит жираф.

Но двоемирие и в этом стихотворении Гумилева носит совсем иной характер, чем в поэзии символистов. При всем контрасте между почти сказочным миром экзотической Африки и миром дождя и тяжелого тумана (северной страны? Петербурга? русского имени в средней полосе России?), оба эти мира — “здешние”, земные. Там, где у символистов и романтиков — противопоставление неба и земли, идеального и материального, у акмеистов — горизонталь. Герои тоже принадлежат к этому, земному миру и связаны между собой вполне земными отношениями. Весь рассказ о жирафе возникает потому, что героиня грустит, это попытка помочь ей справиться с тем, что не названо прямо, — с ее внутренней драмой. Рассказ о необычном не помогает — героиня плачет, подлинные переживания оказываются сильнее красивой и чужой сказки. Герой только беспомощно возвращается к началу своей истории, уже понимая, что она бессильна победить истинную сложность “здешней” жизни.

Чем двоемирие у символистов отличается от акмеистического?

Означает ли возвращение акмеистов к «здешнему» миру полный отказ от поэтики «двоемирия», которое так важно у романтиков и символистов? В стихотворениях Гумилева, Мандельштама и других акмеистов мы встречаем мотивы «другого мира», но похож ли он на символистский «иной мир»?

В стихотворении **Николая Степановича Гумилева (1886-1921)** “Я и вы” содержится противопоставление “обычного” мира, в котором живет большинство современных людей, с его обычными предметными приметами (“гитара”, “залы”, “салоны”, “темные платья”, “пиджаки”, “постель”, “нотариус”), — и мир поэта-путешественника, открывающего для себя естественный и красочный мир, не затронутый цивилизацией (“зурна”, “драконы”, “водопады”, “облака”, “араб в пустыне”, “дикая щель”). Но это не уход от земной действительности, а расширение ее горизонтов. И именно этот мир, как явствует из финала стихотворения, где появляются евангельские персонажи (“разбойник, мытарь и блудница”), оказывается более праведным, чем нормативный “протестантский” рай:

Да, я знаю, я вам не пара,
Я пришел из иной страны,
И мне нравится не гитара,
А дикарский напев зурны.

Не по залам и по салонам
Темным платьям и пиджакам —
Я читаю стихи драконам,
Водопадам и облакам.

Я люблю — как араб в пустыне
Припадает к воде и пьет,
А не рыцарем на картине,
Что на звезды смотрит и ждет.

И умру я не на постели,

При нотариусе и враче,
 А в какой-нибудь дикой щели,
 Утонувшей в густом плюще,

Чтоб войти не во всем открытый,
 Протестантский, прибранный рай,
 А туда, где разбойник, мытарь
 И блудница крикнут: “Вставай!”.

В стихотворении Гумилева “Жираф” можно увидеть определенные признаки “двоемирия”: есть яркий, радостный и необычный мир “на озере Чад”, о котором вспоминает герой, и есть мир обыденности, дождя, тумана, — мир героини, которую к тому же мучит невысказанная драма:

Сегодня, я вижу, особенно грустен твой взгляд
 И руки особенно тонки, колени обняв.
 Послушай: далёко, далёко, на озере Чад
 Изысканный бродит жираф.

Ему грациозная стройность и нега дана,
 И шкуру его украшает волшебный узор,
 С которым сравниться осмелится только луна,
 Дробясь и качаясь на глади широких озер.

Вдали он подобен цветным парусам корабля,
 И бег его плавен, как радостный птичий полет.
 Я знаю, что много чудесного видит земля,
 Когда на рассвете он прячется в мраморный грот.

Я знаю веселые сказки таинственных стран
 Про черную деву, про страсть молодого вождя,
 Но ты слишком долго вдыхала тяжелый туман,
 Ты верить не хочешь во что-нибудь, кроме дождя.

И как я тебе расскажу про тропический сад,
 Про стройные пальмы, про запах немислимых трав...
 Ты плачешь? Послушай... далеко на озере Чад
 Изысканный бродит жираф.

Но двоемирие и в этом стихотворении Гумилева носит совсем иной характер, чем в поэзии символистов. При всем контрасте между почти сказочным миром экзотической Африки и миром дождя и тяжелого тумана (северной страны? Петербурга? русского имения в средней полосе России?), оба эти мира — “здешние”, земные. Там, где у символистов и романтиков — противопоставление неба и земли, идеального и материального, у акмеистов — горизонталь. Герои тоже принадлежат к этому, земному миру и связаны между собой вполне земными отношениями. Весь рассказ о жирафе возникает потому, что героиня грустит, это попытка помочь ей справиться с тем, что не названо прямо, — с ее внутренней драмой. Рассказ о необычном не помогает — героиня плачет, подлинные переживания оказываются сильнее красивой и чужой сказки. Герой только беспомощно возвращается к началу своей истории, уже понимая, что она бессильна победить истинную сложность “здешней” жизни.

1. В чем различие в отношении к слову у акмеистов и символистов?
2. Чем двоемирие у символистов отличается от акмеистического?

Не разделяли акмеисты и символистского пренебрежения пластическими искусствами. Призыв Верлена “Почти бесплотность предпочти // Тому, что слишком плоть и тело” — был для них совершенно чужд. Напротив, в их иерархии искусств едва ли не на первое место вышла архитектура: работа с тяжелым и грубым материалом, его превращение в подлинное произведение искусства требует от художника большего мастерства. Они сочувственно цитировали стихотворение “Искусство” французского поэта-парнасца Теофиля Готье:

Искусство тем прекрасней,

Чем взятый материал

Бесстрастней:

Стих, мрамор, иль металл.

(Перевод Н.Гумилева)

В поэзии акмеистов большое место занимают именно “строительные”, “архитектурные” мотивы, один из самых частых — храм, собор. В статье “Наследие символизма и акмеизм” Н.Гумилев утверждает: “Акмеистом труднее быть, чем символистом, как труднее построить собор, чем башню”. Не случайно первый сборник О. Мандельштама называется “Камень” (1913), а в программном стихотворении “Notre Dame” (1912) он уподобляет идеальное поэтическое творчество сложному структурному совершенству готического собора:

Где римский судия судил чужой народ,

Стоит базилика — и, радостный и первый,

Как некогда Адам, распластывая нервы,

Играет мышцами крестовый легкий свод.

Но выдает себя снаружи тайный план!

Здесь позаботилась подпружных арок сила,
 Чтоб масса грузная стены не сокрушила,
 И свода дерзкого бездействует таран.

Стихийный лабиринт, непостижимый лес,
 Души готической рассудочная пропасть,
 Египетская мощь и христианства робость,
 С тростинкой рядом — дуб, и всюду царь — отвес.

Но чем внимательней, твердыня Notre Dame,
 Я изучал твои чудовищные ребра, —
 Тем чаще думал я: из тяжести недоброй
 И я когда-нибудь прекрасное создам.

1. Прочтите стихотворение Мандельштама «Notre Dame». Приходилось ли вам видеть изображения Собора Парижской Богоматери, который в нем описывается?
2. Почему в первой же строфе собор (базилика) сравнивается с Адамом? Вспомните, что означало это имя для акмеистов. Для этого перечитайте в хрестоматии отрывок из статьи Н.С. Гумилева «Наследие символизма и акмеизм».
3. Почему сравнению базилики с Адамом противопоставлен «тайный план» собора? Сопоставьте первое и второе описание собора. Чем они отличаются друг от друга?
4. Что общего между мотивами «лабиринта» и «леса»? Как по-вашему, они противопоставлены друг другу или оказываются синонимами? Чтобы ответить на этот вопрос, обратите внимание также на словосочетание «рассудочная пропасть». Вспомните, что в символистской поэтике мотив «леса» часто обозначал таинственный мир символов, окружающих человека.

5. В третьей строфе в описании собора использованы противопоставления. Почему при этом «отвес» назван царем?
6. Чем последняя строфа отличается от всех остальных? Почему появляется тема творчества, созидания? Вспомните стихотворение Брюсова «Творчество». Чем представление о творчестве поэта-акмеиста отличается от символистских представлений о творчестве?

Возвращение к “здешнему” миру особенно очевидно в поэзии **Анны Андреевны Ахматовой** (1889-1966). Начиная с ее первого сборника “Вечер” (1912), критика заговорила об ее способности “понимать и любить вещи <...> в их непонятной связи с переживаемыми минутами” (М. Кузмин). До 1917 г. вышли еще два сборника — “Четки” (1914) и “Белая стая” (1917). Одновременно было замечено и другое: склонность к повествовательности, даже к “прозаизации”, говорилось о “новеллистичности”, а то и “романности” ее стихотворений.

Ахматова действительно вернула в поэзию “рассказ в стихах”, преобразив его почти до неузнаваемости. Этот жанр появился в русской лирике в творчестве Некрасова, а затем развивался в поэзии Курочкина, Апухтина, Случевского, Надсона. Прозаический сюжет, прозаические персонажи с социально очерченной характеристикой, с характерными “предысториями” так активно проникали в поэзию, в объемные “рассказы в стихах” (вспомните хотя бы “Размышления у парадного подъезда”), что к 1880-м годам появилось опасение, что лирика может лишиться своей родовой специфики, превратиться в зарифмованную прозу. Символисты в 1890-е годы резко отказались от повествовательной поэзии, обратившись к недосказанности лирического фрагмента. Но в творчестве Ахматовой эта традиция неожиданно получила свое продолжение.

В.М. Жирмунский писал: “Целый ряд стихотворений Ахматовой может быть назван маленькими повестями, новеллами; обыкновенно каждое стихотворение — это новелла в извлечении,

Ахматова отказывается от обстоятельного разворачивания повествовательного сюжета. Она воспроизводит лишь один, “выхваченный” сюжетный фрагмент, обычно — самый острый, бросающий отсвет на то, что осталось нерасказанным в тексте стихотворения:

Сжала руки под темной вуалью:

“Отчего ты сегодня бледна?”

— Оттого, что я терпкой печалью

Напоила его допьяна.

Как забуду? Он вышел, шатаясь,

Искривился мучительно рот...

Я сбежала, перил не касаясь,

Я бежала за ним до ворот.

Задыхаясь, я крикнула: “Шутка

Все, что было. Уйдешь, я умру”.

Улыбнулся спокойно и жутко

И сказал мне: “Не стой на ветру”.

Вместо развернутого психологического анализа — несколько выразительных жестов (“сжала руки”, “искривился мучительно рот”). От всей истории взаимоотношений героев в стихотворении Ахматовой остались лишь две реплики, завершающие разрыв. Один из знаков того, что продолжение отношений невозможно —

“мнимый” ответ героя на реплику героини, его “не стой на ветру” никак не соотносится с ее “уйдешь — я умру”.

“Вещный” мир в стихах Ахматовой предельно прост и конкретен:

В ремешках пенал и книги были,
 Возвращалась я домой из школы.
 Эти липы, верно, не забыли
 Нашей встречи, мальчик мой веселый.

(“В ремешках пенал и книги...”)

Журавль у ветхого колодца,
 Над ним, как кипень, облака,
 В полях скрипучие воротца,
 И запах хлеба, и тоска.

(“Ты знаешь, я томлюсь в неволе...”)

Стать бы снова приморской девчонкой,
 Туфли на босу ногу надеть,
 И закладывать косы коронкой,
 И взволнованным голосом петь.

(“Вижу выцветший флаг над таможенной...”)

Однако далеко не все акмеисты в своем стремлении восстановить в правах “здешний” мир обращались к простой и близкой действительности. Ахматова скорее исключение. “Здешний” мир в поэзии Гумилева, Мандельштама, Зенкевича — это мир экзотический, или мир культуры, искусства, истории.

1. Найдите в хрестоматии стихотворение Ахматовой «Песня последней встречи». Обратите внимание, какие детали

передают внутреннее состояние героини в первой строфе стихотворения?

2. *Кто является собеседником героини во второй и третьей строфах? Какую роль играет диалог в этом стихотворении?*

3. *Можно ли сказать, как складывались взаимоотношения героев стихотворения до разрыва? Возлюбленный героини в тексте не появляется. Какие детали в тексте позволяют догадаться о его роли в этом разрыве?*

Иначе выглядит в поэзии акмеистов и **обращение к мифу**. Миф об Одиссее в стихотворении О. Мандельштама “Золотистого меда струя из бутылки стекла...” странным образом соединяется с мифом о золотом руне, столь важном для “младших” символистов. Миф непосредственно живет в современном бытовом мире, как в крымском мире Тавриды проступают черты древней Эллады. А орудиями древней памяти выступают самые простые предметы и атрибуты быта — золотистый мед, белые колонны, бочки, шалаш, виноградник, сад, прялка, уксус, вино. Предметы, которыми пользовались во все века, хранят в себе память о вечном и вмещают в себя сразу все времена — такие предметы Мандельштам называл “утварью”. Потому-то и возможно у Мандельштама соединение разных мифов в единый сюжет, потому в современный быт с питьем чая органически входит древнее и вечное.

Золотистого меда струя из бутылки стекла

Так тягуче и долго, что молвить хозяйка успела:

“Здесь, в печальной Тавриде, куда нас судьба занесла,

Мы совсем не скучаем”, — и через плечо поглядела.

Всюду Бахуса службы, как будто на свете одни

Сторожа и собаки, — идешь — никого не заметишь.
 Как тяжелые бочки, спокойные катятся дни,
 Далеко в шалаше голоса — не поймешь, не ответишь.

После чаю мы вышли в огромный коричневый сад,
 Как ресницы на окнах, опущены темные шторы.
 Мимо белых колонн мы пошли посмотреть виноград,
 Где воздушным стеклом обливаются сонные горы.

Я сказал: “Виноград, как старинная битва, живет,
 Где курчавые всадники бьются в кудрявом порядке,
 В каменистой Тавриде наука Эллады, — и вот
 Золотых десятин благородные ржавые грядки”.

Ну, а в комнате белой как прялка стоит тишина.
 Пахнет уксусом, краской и свежим вином из подвала.
 Помнишь, в греческом доме: любимая всеми жена, —
 Не Елена, другая, — как долго она вышивала?

Золотое руно, где же ты, золотое руно?
 Всю дорогу шумели морские тяжелые волны,
 И, покинув корабль, натрудивший в морях полотно,
 Одиссей возвратился, пространством и временем полный.

Мандельштам определял акмеизм как “тоску по мировой культуре”. Следы мировой культуры привычнее всего искать в произведениях искусства — таких стихотворений немало и у символистов. Но символисты почти не знали ощущения мифологической памяти в простом предмете, которое мы увидели сейчас в стихотворении Мандельштама.

1.

Футуристическое стихотворение. Словотворчество. В своих манифестах футуристы требовали “читать права поэтов” на “увеличение словаря в его объеме произвольными и производными словами”. Этот процесс они называли “слово-новшество”, или “словотворчество”. Целью и смыслом поэтического творчества они считали “слово как таковое” (так назывался один из знаменитых футуристических манифестов). Что же это требование означало реально?

Читатель-современник порой видел в футуристических стихах сплошную бессмыслицу. Тем более, что футуристы в своих манифестах говорили и о необходимости создавать так называемый “заумный” язык. Один из его создателей, Алексей Крученых, даже заявлял, что в его заумном пятистишии “более русского национального, чем во всей поэзии Пушкина”:

Дыр, бул, щыл,
убещур
скум
вы со бу
р л эз

Если судить о футуризме только по таким его крайностям, то и впрямь можно заключить, что футуристическое стихотворение создается только для того, чтобы эпатировать публику. Но ведь не судим же мы о символизме по эпатирующему однострочнику Брюсова “О закрой свои бледные ноги”. Футуристы гораздо шире, чем любая другая поэтическая школа, допускали многообразные языковые эксперименты. И эти эксперименты давали возможность по-новому осмыслить возможности поэтического слова.

Прочитаем начало стихотворения одного из самых талантливых поэтов-футуристов **Велимира Хлебникова (1885-1922)**:

Там, где жили свиристели,
 Где качались тихо ели,
 Пролетели, улетели
 Стая легких времирей.
 Где шумели тихо ели,
 Где поюны крик пропели,
 Пролетели, улетели
 Стая легких времирей.

Что изображено в этом отрывке? Конечно, лесной пейзаж: ели и свиристели — его узнаваемые детали. Но что такое “времири” и “поюны”? Этих слов нет ни в одном словаре. Но зато легко узнаются их корни: “время” и “пой”. Непривычны только суффиксы. Мы встречали их в других словах. Суффикс “-ирь” — в слове “снегирь”, а суффикс “-юн” (“-ун”) — в словах, обозначающих “деятели”: “вьюн”, “колдун”, “скакун”, “игрун”, “плясун”, “щебетун”. Корень “врем” и суффикс “-ирь” соединились и образовали новое слово, в котором просвечивают оба значения, и время, и снегири (птицы). “Стаи легких времирей” — это и время, летящее птицей, и птицы, символизирующие время. В таком соединении морфем разных слов не просто возникают новые слова, а формируются новые образные значения — это и есть принцип **словотворчества**.

Велимир Хлебников приводит другие выразительные примеры словотворчества: “Если мы имеем пару таких слов, как *двор* и *твор*, и знаем о слове *дворяне*, мы можем построить слово *творяне* — творцы жизни. Или, если мы знаем слово *землероб*, мы можем создать слово *времяпахарь*, *времяроб*, т.е. назвать прямым словом

людей, так же возделывающих свое время, как земледелец свою почву”.

Принцип словотворчества оказался очень заразительным: мы встречаем его почти у всех поэтов-футуристов.

Но футуристическое стихотворение отличается не только смелыми языковыми экспериментами, но и новым пониманием “поэтического” и “непоэтического”. Футуристы увидели поэзию там, где ее не замечали ни классики, ни символисты. И в то же время футуристы принципиально снижали, пародировали образы традиционной “высокой” поэзии. Как заметил близкий к футуристам критик-филолог Виктор Шкловский, при взгляде на отражение лунного света в воде символист скажет, что это — серебряная дорожка, а футурист — что эта дорожка похожа на селедку. И добавит: хорошо бы к этой селедке хлеба.

И поэтизацию “низкого”, и снижение “высокого” можно наблюдать в поэзии одного из самых известных поэтов-футуристов — **Владимира Владимировича Маяковского (1893-1930)**.

Прочитаем его стихотворение “А вы могли бы?” — своеобразный манифест поэта-футуриста:

Я сразу смазал карту будня,
Плеснувши краску из стакана;
Я показал на блюде студня
Косые скулы океана.
На чешуе жестяной рыбы
Прочел я зовы новых губ.
А вы
ноктюрн сыграть
могли бы
на флейте водосточных труб?

Легко увидеть, что в стихотворении две части: первая — до слов “Прочел я зовы новых губ”, где главное действующее лицо — сам лирический герой (“Я”). Вторая — от строчки “А вы” до конца, где появляется какая-то аудитория (“вы”), к которой обращается поэт.

Рассмотрим сначала первую часть. В ней три предложения. Каждое предложение занимает две строчки. Каждое двестишестое, в то же время, — самостоятельное действие героя стихотворения. Что же это за действия?

Первые две строчки одновременно и понятны, и непонятны. Если на карту плеснуть краской, то она и в самом деле окажется смазанной. Но что означает “карта будня”? И почему возникает образ краски?

На этот вопрос легко ответить, если вспомнить, что существуют выражения “скрасить жизнь”, “скрасить будни”. Правда, нам почти не приходит в голову, что в этих выражениях есть “краска” — это стершаяся языковая метафора (как не замечаем мы глагола движения в таких словах, как “дождь идет” или “нервы расходились”). Маяковский заставляет читателя заново увидеть этот забытый образ: краска наливается в стакан, а будни предстают картой, в которую плещут краской. Но какой смысл вкладывается в этот “оживленный” образ?

Если спросить у вас, какие представления связываются со словом “карта”, вы наверняка ответите: схематичность, расчерченность, неяркость, может быть, предсказуемость, узнаваемость. Итак, “смазать карту будня” — разрушить схематичность, сделать знакомое незнакомым, неяркое — ярким.

Второе действие — второе двестишестое — приравнивает блюдо студня и океан. Что между ними общего? Только то, что блюдо студня немного похоже на водоем. Но студень — нечто

неподвижное, застывшее, океан — само движение, буря. Студень — самое обычное бытовое блюдо, океан — воплощение необычности, недаром образ океана так любили романтики и символисты. К тому же блюдо студня — ограниченное, малое пространство, а океан — нечто огромное, безграничное. Увидеть движение в неподвижном, необычное в обычном, огромное в малом, — таков смысл второго двустишия.

Чтобы объяснить третье двустишие, где “чешуя” приравнивается к “зовам новых губ”, надо понять, что “жестяная рыба” — это вывеска над лавкой. Огромные полукружия чешуи действительно по форме могут напоминать губы. Но чешуя — это нечто приземленное, вывеска — часть быта, а “зовы новых губ” — это, может быть, мечта о новой любви, а может быть — новые идеи. Так или иначе, это образ, связанный с жизнью человеческой души. Увидеть духовное в материальном, высокое — в низком, — это смысл третьего двустишия.

Итак, все три двустишия — вариации на одну и ту же тему: сделать обычное необычным, увидеть поэзию в окружающем быте.

Теперь обратимся ко второй части стихотворения. Легко увидеть, что от своих противников (очевидно, аудитория в этом стихотворении, как и всегда у раннего Маяковского — недружественная, чужая) Маяковский требует того же действия: увидеть в “водосточной трубе” флейту, да еще и сыграть на ней ноктюрн. Снова тот же смысл — найти высокое в низком, искусство в быте. Но все-таки кто эти “вы” в стихотворении Маяковского?

Первое, что может прийти в голову — это толпа, нехудожники, им недоступно творческое отношение к жизни. Но случайно ли только во второй части появились музыкальные образы флейты и ноктюрна? Ведь в первой части стихотворения все

действия и предметы были связаны с изобразительным искусством — краска, карта (блюдо, рыба с вывески — это излюбленные предметы натюрмортов). Вспомните, что все футуристы были одновременно и художниками, а музыку считали высшим искусством их литературные противники — символисты. И тогда последние строчки окажутся не просто противопоставлением художника и толпы, но, может быть, и полемическим выпадом против символистов.

Второй принцип футуристической поэзии — снижение традиционно высокого — можно увидеть в стихотворении В. Маяковского “Послушайте!”

Послушайте!

Ведь, если звезды зажигают —

значит — это кому-нибудь нужно?

Значит — кто-то хочет, чтобы они были?

Значит — кто-то называет эти плевочки жемчужиной?

И, надрываясь

в метелях полуденной пыли,

врывается к Богу,

боится, что опоздал,

плачет,

целует ему жилистую руку,

просит —

чтоб обязательно была звезда! —

клянется —

не перенесет эту беззвездную муку!

А после

ходит тревожный,

но спокойный наружно.

Говорит кому-то

“Ведь теперь тебе ничего?
 Не страшно?
 Да?!”
 Послушайте!
 Ведь, если звезды
 зажигают —
 значит — это кому-нибудь нужно?
 Значит — это необходимо,
 чтобы каждый вечер
 над крышами
 загоралась хоть одна звезда?!

Стихотворение делится на три части. Первая и третья очень похожи (этот прием называется *композиционное кольцо*): начальные строчки в них полностью повторяют друг друга, различия начинаются лишь после слов “Значит — это кому-нибудь нужно?” Присмотримся пока что к первой, самой важной части стихотворения.

Главное в первых пяти строчках стихотворения — своеобразная синонимическая цепочка: “звезды” — “плевочки” — “жемчужины”. В словаре эти слова совсем не синонимы. Перед нами как будто слова из разных “языков”, на которые переводится слово “звезды”. Чьи же эти языки?

Очевидно, “жемчужинами” звезды может называть романтик или наследники романтизма, символисты. Вспомним хотя бы строчку из стихотворения Андрея Белого “Поэт — ты не понят людьми...”, где о звездном небе говорится: “Там матовой, узкой каймой / Протянута нитка жемчужин”. “Плевочками” звезды может называть только поэт-футурист — это и есть снижение традиционно высоких значений, характерное для футуристической поэзии. “Звезды” между этими двумя метафорами выглядят как

нейтральный синоним. Но если спросить, к какому полюсу — “жемчужинам” или “плевочкам” — это слово ближе, ответ будет один: конечно, к романтическому.

Перед нами не только два “языка”, но и два персонажа, которые на них говорят. Романтик в стихотворении назван “кто-нибудь” и “кто-то”. Для повествователя в этом стихотворении “родной язык” — футуристический. Но — и это самое главное: футурист в этом стихотворении над романтиком, может быть, и посмеивается, но не издевается!

Вся средняя часть стихотворения — это попытка понять, что может чувствовать романтик (“кто-то”), если из мира исчезнет высокое (“звезда”). Перед нами снова оживление стертой метафоры “просить Бога”: Бог тоже становится персонажем стихотворения, к нему “врываються”, как на прием к начальству, перед ним плачут, у него жилистая рука, которую целует проситель. В конце этой сцены становится ясно, что этот страх перед исчезновением высокого в мире испытывает и кто-то близкий персонажу-романтику (“Ведь теперь тебе ничего? / Не страшно? / Да?!”). Более того, автор в этот момент уже не только наблюдает за этим смешным и трогательным персонажем, но и чувствует его состояние как бы изнутри (“Ходит тревожный, / но спокойный наружно”).

Если хотя бы один человек несчастен оттого, что мир теряет романтику, она имеет право на существование. Вот почему стихотворение заканчивается иначе, чем начинается: на просто “это кому-нибудь нужно”, а “это необходимо”.

О чем же это стихотворение? О необходимости понимать другого, даже совсем чужого, не похожего на тебя человека. О том, что в мире должны существовать самые разные, даже противоположные точки зрения, о том, что безусловную ценность имеет каждая человеческая личность.

Для раннего Маяковского тема одиночества человека в жестоком и чуждом мире, тоска о любви и жажда понимания — одна из самых важных в его поэзии. Непонимание художника толпой обывателей — одна из вариаций этой темы (стихотворения “Нате!”, “Кофта фата”). В стихотворении “Дешевая распродажа” поэт, твердо знающий о своей посмертной славе, готов обменять ее на единственное слово сочувствия:

Слушайте ж:

все, чем владеет моя душа,
 — а ее богатства пойдите смерти ей! —
 великолепие,
 что в вечность украсит мой шаг,
 и самое мое бессмертие,
 которое, громяхая по всем векам,
 коленопреклоненным соберет мировое вече, —
 все это — хотите? —
 сейчас отдам
 за одно только слово
 ласковое,
 человечье.

Герой Маяковского сравнивает себя то с одинокой рыдающей скрипкой, которую не хочет слышать оркестр (“Скрипка и немножко нервно”):

“Знаете что, скрипка?
 Мы ужасно похожи:
 я вот тоже
 ору —
 а доказать ничего не умею!”

то с усталой, упавшей на улице лошадию, над которой смеется уличная толпа (“Хорошее отношение к лошадям”):

“Лошадь, не надо.
 Лошадь, слушайте —
 чего вы думаете, что вы их плоше?
 Деточка,
 все мы немножко лошади,
 каждый из нас по-своему лошадь”.

В небольшом стихотворном цикле “Я” Маяковский создает страшный образ города-Голгофы, где казни подвергаются и города, и улицы, и каждый человек. И в то же время Голгофа — воплощение внутреннего мира поэта. Из стертой метафоры “мир души” рождается тождество “душа — мир”, “душа — город”, в котором есть мостовые, перекрестки и прохожие. А из шума шагов прохожих рождаются слова и фразы:

По мостовой
 моей души изъезженной
 шаги помешанных
 вьют жестких фраз пяты.
 Где города
 повешены
 и в петле облака
 застыли
 башен
 кривые выи, —
 иду
 один рыдать,
 что перекрестком
 распяты
 городовые.

Маяковский оказался единственным футуристом, создавшим убедительный образ лирического героя, прячущего за эпатажем и громогласностью ранимость и горечь одинокого человека во враждебном мире, уставшего от равнодушия не только толпы, но и любимой женщины (“Лиличка! Вместо письма”). В последнем стихотворении цикла “Я” Маяковский находит для своего героя сравнение, напоминающее картину Питера Брейгеля “Слепые”:

Я одинок, как последний глаз
Идущего к слепым человека!

Появление лирического героя и стало причиной несомненного читательского успеха Маяковского, которым не мог похвастаться ни один из его собратьев по футуризму.

1. *Чем отличается словотворчество у Хлебникова от «зауми» А. Крученых?*

2. *Прочтите стихотворение В. Хлебникова «О, Достоевскиймо бегущей тучи...»:*

О Достоевскиймо бегущей тучи!
О пушкиноты млеющего полдня!
Ночь смотрится как Тютчев,
Безмерное замирным полня.

Имена Достоевского и Пушкина превращены в нем в существительные. С какими корнями сочетаются суффиксы –мо и –оты? Попробуйте вспомнить как можно больше слов с такими суффиксами.

3. *Скажите, какие новые значения возникают при соединении имен писателей с чужеродными суффиксами?*

4. *Почему имя Достоевского дано в сочетании с мотивом «бегущей тучи», Пушкина – с мотивом «млеющего полдня»,*

а Тютчева – с «ночью»? Можно ли увидеть какую-то логику в последовательности этих мотивов?

Реалистическая проза

Упадок или кризис? Дискуссии о кризисе реализма. 1880-1890-е годы – время, когда один за другим ушли из жизни Достоевский, Тургенев, Салтыков-Щедрин, Островский, Гончаров, Лесков (вспомните даты их смерти!). Правда, в это же время в литературу вошли А.П. Чехов и В.Г. Короленко, немного позднее – М. Горький, И.А. Бунин, А.И. Куприн, Л.Н. Андреев и другие писатели-реалисты младшего поколения. Но на первых порах никто из них не воспринимался читателями как достойный преемник традиций русского реализма 19 века. Утраты в литературе были столь очевидны и значительны, что критика заговорила о наступлении эпохи литературных эпигонов. Д.С. Мережковский не случайно назвал свою лекцию, о которой вы уже читали в первой главе учебника, «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы». «Перевелись таланты!» - восклицал А. Блок в лекции «О театре». Слово «упадок» надолго становится устойчивой характеристикой русской реалистической прозы рубежа веков.

Читатели тоже чувствовали, что литература становится другой. Устами героя своей повести «Без дороги» земского врача Чеканова В.В. Вересаев оценивает современную литературу резко и беспощадно: «Самые светлые имена вдруг потускнели, слова самые великие стали пошлыми и смешными; на смену вчерашнему поколению явилось новое, и не верилось: неужели *эти* – всего только младшие братья вчерашних?».

Для сегодняшних читателей ясно, что нельзя говорить об упадке реализма, когда в литературе одновременно были Лев Толстой, Чехов, молодые Бунин и Горький. Вернее было бы сказать, что в литературе шел поиск новых форм, новых героев, тем и сюжетов. Такие переломные моменты в истории литературы обычно называют *кризисными*. Но это не

значит, что произведения кризисной эпохи хуже, слабее. Они просто другие, они используют новые художественные средства, к которым читатель и критика постепенно привыкает.

1. *Почему на рубеже XIX – XX вв. читателям и критикам казалось, что реалистическая проза переживает упадок?*
2. *Чем «кризис» отличается от «упадка»? Почему первый термин предпочтительнее для оценки литературного процесса Серебряного века?*

Поворот к малым жанрам. Начиная с тридцатых годов XIX века, ведущим жанром в русской литературе был роман. Но к концу столетия стало ясно, что писательский интерес к этому жанру угасает. За все десятилетие с 1890 по 1900 г. появился лишь один роман, который можно было бы сравнить с классическими образцами – «Воскресение» Л.Н. Толстого (1899). Но именно Толстому принадлежат многочисленные высказывания об исчерпанности старых литературных форм, в том числе и формы романа: «Форма романа не только не вечна, но она проходит. Совесть писать неправду, что было то, чего не было. Если хочешь что сказать, скажи прямо», - записывает он в дневнике в 1893 г. Позднее, в 1987 г. он писал: «Литература была белый лист, а теперь он весь исписан. Надо перевернуть или достать другой».

На смену роману пришли рассказы, новеллы, повести, миниатюры, заметки, напоминающие дневниковые записи. Начиная с Чехова, все прозаики рубежа веков – И.А. Бунин, М. Горький, Л.Н. Андреев, А.И. Куприн и др., - обращаются прежде всего к малым прозаическим жанрам. Писатели тяготеют не столько к масштабным обобщениям, сколько к острым наблюдениям над единичным эпизодом, событием, частной судьбой, случаем. Озлобленный мальчик из бедной семьи попадает на елку в чужой богатый дом, получает в подарок елочную игрушку - воскового золоченого ангелочка. Весь вечер рассматривает игрушку вместе с отцом, в его душе как будто просыпаются какие-то новые чувства. А под утро, когда мальчик

засыпает, ангелочек тает возле горячей печки («Ангелочек» Л.Н. Андреева). Мелкий чиновник в театре случайно чихнул генералу на лысину и в течение нескольких дней извинялся, пока генерал не вышел из себя и не выгнал его вон. Чиновник пришел домой, лег на диван и «помер» («Смерть чиновника» А.П. Чехова). Голодная крестьянская девочка случайно оказывается в барском доме, где ее напоили чаем и уложили спать на диване («Танька» И.А. Бунина).

Особенности сюжета и организации повествования в малых жанрах. В малых жанрах право на писательское внимание получили не только крупные личности и драматически сложные события, но и незначительные, как будто не отобранные, а случайно попавшие на глаза бытовые, житейские мелочи. Но за этим на первый взгляд случайным набором фактов была сложная художественная задача, которую не сразу поняли современники. Задача эта заключалась в том, чтобы увидеть глубину и драматизм там, где прежде видели только мелких людей, обыденность и не заслуживающие внимания происшествия. Для того чтобы незначительное событие стало восприниматься как нечто важное, понадобилось изменить способ повествования: рассказать о том, что случилось, с точки зрения героя. То, что всем кажется мелким и даже смешным извне, изнутри может видеться совсем по-другому.

В самом деле, что происходит в рассказе А.П. Чехова «Шуточка» (1886-1899)? Молодой человек всю зиму ходит с барышней на каток и каждый раз, катая ее на санках, шепчет при спуске с горы: «Я люблю вас, Надя». Сколько ни пытается героиня понять, говорит ли это ее спутник или эти слова чудятся ей в шуме ветра, загадка так и не разрешается. Весной герой надолго уезжает в Петербург, Наденька выходит замуж за секретаря губернской управы, у нее трое детей, но то, как ветер доносил до нее слова о любви, не забыто: это самое чистое и прекрасное воспоминание в жизни. Сам герой признается: «А мне теперь, когда я стал старше, уже непонятно, зачем я говорил те слова, для чего шутил...». Ни слова о том, что

происшедшее повлекло за собой какие-то драматические переживания. Правда, Наденька плачет, когда наступает весна и тает ледяная гора. Но стоит ей снова услышать в шуме ветра слова «Я люблю вас, Надя!» (их произносит герой, стоящий в соседнем дворе, но она этого не знает), как она «вскрикивает, улыбается во все лицо и протягивает навстречу ветру руки, радостная, счастливая, такая красивая».

Можно ли считать, что «Шуточка» - это рассказ о розыгрыше, о мелком, не стоящем внимания событии? Для того чтобы ответить на этот вопрос, нужно обратить внимание не только на то, о чем рассказывается, но и на то, кто и как рассказывает об этом.

Рассказчиком в «Шуточке» выступает сам герой – перед нами повествование от 1 лица. В этом случае мы вправе ожидать, что рассказчик будет подробно говорить о собственных переживаниях, ведь о том, что думает и чувствует героиня, он может только догадываться. Но рассказ строится совершенно иначе. Герой рассказывает о себе так, как мог бы рассказать сторонний наблюдатель: он описывает только свое внешнее поведение: «А я стою возле нее, курю и внимательно рассматриваю свою перчатку». «Наденька <...> долго всматривается в мое лицо, вслушивается в мой голос, равнодушный и бесстрастный». «Но я прикладываю к губам платок, кашляю». И так – до самого конца рассказа. Зато о Наденьке герой рассказывает совершенно по-другому: весь ее внутренний мир раскрывается так, как если бы она сама говорила о себе: «Я вижу, она борется с собой, ей нужно что-то сказать, о чем-то спросить, но она не находит слов, ей неловко, страшно, мешает радость». «Скоро Наденька привыкает к этой фразе, как к вину или морфию. Она жить без нее не может. Правда, лететь с горы по-прежнему страшно, но теперь уже страх и опасность придают особое очарование словам о любви, словам, которые по-прежнему составляют загадку и томят душу». Зачем же понадобилось автору так странно выстраивать этот рассказ?

Обратим внимание, что и время в этом рассказе изображено не совсем обычно. С самого начала у читателя создается впечатление, что события происходят у него на глазах, в настоящем времени: «Мы стоим на высокой горе». «Мы спускаемся в третий раз». «А я иду укладываться». И лишь в конце рассказа вдруг обнаруживается, что перед нами события, давно уже минувшие («Это было уже давно. Теперь Наденька уже замужем»).

Если мы зададим себе вопрос: что непонятно в этом рассказе, то ответ придет сразу: непонятно, что заставляло героя вести этот розыгрыш. То, что происходило с героиней, понятно: она ждала любви, и пока еще не успела полюбить сама. Если бы полюбила – перед нами был бы рассказ о сломанной жизни, об обманутых ожиданиях. Но героиня помнит об этом только как о самом счастливом времени. И действительно, для нее тогда одушевился и преобразился весь мир. Достаточно увидеть, например, как меняется в ее глазах третий участник этого события – ветер. В начале рассказа – это злое враждебное существо, он «ревет, свистит в ушах, рвет, больно щиплет от злости, хочет сорвать с плеч голову», он сравнивается с дьяволом. Но во второй половине рассказа ветер для нее так же важен, как и герой: «Подозреваются все те же двое: я и ветер. Кто из двух признается ей в любви, она не знает, но ей, по-видимому, уже все равно; из какого сосуда ни пить – все равно, лишь бы быть пьяным». В конце рассказа ветер в сознании героини, в ее воспоминаниях вообще как-то вытесняет героя: «То, как мы вместе когда-то ходили на каток и как ветер доносил до нее слова “Я вас люблю, Наденька”, не забыто...». Если прочитать «Шуточку» с точки зрения героини, то перед нами окажется рассказ о том, как внешне незначительное событие просветлило и одухотворило для нее весь окружающий мир. Или о том, как розыгрыш остался в памяти самым счастливым эпизодом жизни, то есть опять – о том, что внешний смысл происходящего не равен его внутреннему смыслу.

Но то, что происходило с героем, для читателя совсем не так очевидно. Он, как мы видели, почти ничего ни говорит о своих мыслях и чувствах,

оставляя читателю возможность предлагать самые разные объяснения его поведения. Скорее всего, такая необъяснимость, немотивированность его поведения входит в авторский замысел Чехова. Но ведь это именно герой рассказывает о прошлом так живо и детально, как будто оно происходит в настоящем времени. Не означает ли это, что и он почему-то не может забыть этой «шуточки», хотя он не только не признается в этом, но как будто скрывает это от себя самого? И значит, мы снова встречаемся с той же темой неадекватности внешнего смысла человеческих поступков их внутреннему значению в духовной жизни личности.

Более того, если взглянуть на рассказанную историю с точки зрения героя, то это будет еще и рассказ о парадоксах человеческой психологии. Чехов разрушает привычные классические представления о том, что человеку понятнее его собственный внутренний мир, нежели чужие переживания. Но герою «Шуточки» неизмеримо легче понять душевную жизнь другого, чем объяснить хотя бы самому себе мотивы собственных поступков.

Мы подробно проанализировали рассказ Чехова, чтобы показать, как важно при чтении произведений малых жанров обращать внимание на то, кто в рассказе (новелле, повести) ведет повествование, с внутренней или внешней точки зрения описывается все происходящее, в какой временной последовательности выстраиваются события. Нужно обращать внимание на повторяющиеся слова, выражения, детали, на то, как в авторском повествовании именуется герой, как меняется авторская интонация от начала рассказа к концу. Иными словами, если читатель не понимает, как устроен рассказ, то он сможет только пересказать внешние события, фабулу, но внутренний смысл произведения будет непонятен.

1. *Какие прозаические жанры пришли на смену реалистическому роману?*
2. *Чем объяснить кризис романной формы и интерес к малым жанрам?*

3. *Чем отличается сюжет и организация повествования в малых прозаических жанрах от романной поэтики?*

«Переписывание классики». Литературная традиция глазами автора или героя. Поиски новых жанровых форм, сюжетов, героев, стилистики в литературе рубежа веков нередко выражались в возвращении к классическим сюжетам и мотивам русской литературы XIX века и сознательном полемическом их воспроизведении. При этом можно указать на два основных типа отношений между текстами. В первом случае (наиболее частом) герой помнит о своей родословной и сознательно соотносит собственное поведение с поступками своего литературного прародителя. Во втором случае герой ничего не знает о своем предшественнике, и вся полемика ведется автором-повествователем. Среди излюбленных “переписываемых” классических текстов оказываются произведения, создавшие важнейшие идейно-поведенческие комплексы для нескольких поколений русского образованного читателя. Особенно часто писатели рубежа веков «переписывают» сюжеты о «новых людях», о «маленьком человеке», «преступлении и наказании». Иногда это делалось демонстративно: например, З. Гиппиус назвала один из своих сборников рассказов «Новые люди». Она понимала, что читатели привыкли называть так героев Чернышевского и Тургенева и будут шокированы, встретив в ее рассказах совсем не похожих персонажей.

Рассмотрим, как трансформируется сюжет о “маленьком человеке” в хорошо известных вам чеховских рассказах “Смерть чиновника” и “Толстый и тонкий”. От чего умирает герой “Смерти чиновника”? Оттого ли, что его унизил и выгнал с криком “Пошел вон!” генерал? Или потому, что сам Червяков довел до абсурда необходимость извиниться за случайное чихание во время спектакля? Ясно, что объект авторского сарказма в рассказе вовсе не генерал. Он ведет себя так, как вел бы себя любой человек, попавший в подобную ситуацию. Сначала он отвечает «Ничего, ничего», потом – «Ах, полноте... Я уж забыл, а вы все о том же»,

на следующий день – «Какие пустяки!», «Да вы просто смеетесь, милостисдарь». И лишь на третий день, после шестого извинения, генерал выходит из себя. Даже в неслужебной обстановке Червяков “докладывает” извинения, он чувствует себя «эксекутором», «чиновником», даже в театре. Он извиняется сначала за чихание, а затем — за форму своего извинения, которую генерал принял за насмешку. Вот почему Чехов не жалеет своего «маленького человека», как это происходило в «Шинели» Гоголя или в «Бедных людях» Достоевского. Они доказывали, что «маленький человек» так же чувствует, думает, ощущает свое достоинство, и в этом равен любому другому человеку. Но для Червякова внешнее положение стало его внутренней сущностью. И потому у Чехова предмет авторской иронии — маленький человек, сам переставший ощущать себя человеком.

Почему перестали быть “приятелями” «толстый и тонкий»? В классическом сюжете вина была бы переложена на сильного мира сего, не узнающего в маленьком коллежском асессоре прежнего друга детства. У Чехова ситуация парадоксально переосмыслена: это маленький человек не может видеть в тайном советнике старого приятеля и переходит на официальный тон чиновничества. Впервые “маленький человек” оказывается не объектом жалости, а предметом саркастической насмешки. Ему предъявлен своего рода нравственный счет: для того, чтобы в нем видели человека, он не должен унижать самого себя. Добровольная утрата достоинства и самоуважения лишают маленького человека права на жалость.

Обратите внимание, что ни Червяков, ни герои рассказа «Толстый и тонкий» не знают о своих литературных прародителях. Все оценки и акценты расставлены автором-повествователем. Но в текстах, «переписывающих» «Преступление и наказание» Достоевского в прямую полемику со своим прототипом вступает сам герой.

Сюжет «Преступления и наказания» воспроизводится у многих авторов: в романе Ф. Сологуба “Тяжелые сны”, в повести М. Горького

“Трое”, в рассказах “Мысль” Л. Андреева и “Петлистые уши” И. Бунина. В двух из этих текстов — в рассказах Андреева и Бунина — герои предпринимают попытку собственной судьбой переписать сюжет романа Достоевского, вступая с его автором в риторическую полемику. Так, герой рассказа Бунина “Петлистые уши” прямо претендует на замену текста Достоевского собственным текстом: “Довольно сочинять романы о преступлениях с наказаниями, пора написать о преступлении без всякого наказания”. Герой рассказа Л. Андреева доктор Керженцев³ тоже подчеркивает свое превосходство перед Раскольниковым и жалеет “этого так жалко и так нелепо погибшего человека”. Удалась ли такая попытка героям Бунина и Достоевского и совпадает ли позиция автора с позицией героя, вы увидите сами, если обратитесь к этим рассказам в оригинале.

Способов «переписывания классики» было много. Вместо воспроизведения и переосмысления одного классического сюжета автор может сосредоточиться на стилизации – воспроизведении и иногда пародировании чужой повествовательной авторской манеры, чаще всего – Пушкина или Гоголя. Особенно много пушкинских стилизаций появилось в 1910-х годах, в столетие победы России над Наполеоном. В повестях А.Н. Толстого «Катенька», М. Кузмина «Набег на Барсуковку», С. Ауслендера «Туфелька Нелидовой» варьировались сюжеты и стилистика «Повестей Белкина», «Капитанской дочери», «Пиковой дамы».

Возможны были и иные взаимоотношения с классикой, не столько «переписывание», сколько переоценка классических сюжетов или персонажей с точки зрения нового героя, - иногда неграмотного, принадлежащего к другому кругу. Таких примеров много в творчестве Горького: обратите внимание, как часто в его произведениях встречаются эпизоды, в которых герой читает (или ему читают) и оценивает прочитанное. Эти эпизоды очень важны в рассказах «Коновалов», «Как

³ Для современника Андреева фамилия прозрачно отсылала к имени героя Достоевского: Керженские леса — место, где были расположены раскольничьи скиты.

меня отбрили», повести «Варенька Олесова», романах «Детство», «В людях» и многих других произведениях.

1. *Какие сюжеты классической русской литературы чаще всего подвергались «переписыванию» в прозе рубежа веков?*
2. *Какие существуют варианты позиций автора и героя по отношению к тексту-источнику?*
3. *Прочтите повесть Л. Андреева «Мысль» и ответьте на вопросы:*
 - 3.1. *Сравните сюжет рассказа Л. Андреева с сюжетом «Преступления и наказания». Какие события у Л. Андреева напоминают роман Достоевского?*
 - 3.2. *Как мотивируется преступление в романе Достоевского и в рассказе Андреева? В чем вы видите отличие и в чем сходство между объяснениями героев?*
 - 3.4. *После одного из своих «экспериментов», «переступающих» общечеловеческую мораль, Керженцев становится в позу Наполеона (найдите это описание в рассказе). Как эта деталь связана с героем «Преступления и наказания»?*
 - 3.4. *Фамилия героя рассказа Керженцев. Знаете ли вы, от какого географического названия она образована? Почему современники Л. Андреева воспринимали эту фамилию как «говорящую»?*
 - 3.5. *Найдите в размышлениях Керженцева прямые отсылки к своему литературному предшественнику. Почему он считает себя выше Раскольникова и убежден, что ему удастся избежать наказания?*
 - 3.6. *Найдите в тексте и сравните между собой все упоминания героя о собственной мысли. Как меняются ее описания? Чем вы можете объяснить эти изменения? Почему рассказ Андреева называется «Мысль»?*

- 3.7. *Как меняется стиль изложения в записках Керженцева от одного «листка» к другому? Попробуйте сравнить эти изменения с тем, как меняются описания мысли.*
- 3.8. *Какую роль в рассказе занимают авторские описания? Сравните между собой начало и конец рассказа. Можно ли сказать, что автор не дает происходящему никакой оценки? Сравните ее с оценкой консилиума психиатров.*

.Словарь-минимум литературоведческих терминов

Авангард (авангардизм) – течения в литературе и искусстве, ориентированные на формальные и стилистические эксперименты, радикальное обновление средств художественной выразительности, пересмотр границ искусства. Формальное обновление художественного языка обычно сопровождается теоретико-эстетическими декларациями, отстаивающими право искусства на автономию от социальных, утилитарных задач, а также разрушающими «классические» представления о красоте. А. не является особым литературным направлением, его элементы свойственны многим литературным школам и направлениям XX в., в частности, в русской литературе, символизму и в особенности футуризму.

Акмеизм (от греч. акmé – острое, вершина, высшая точка расцвета) – литературная поэтическая школа, возникшая в России в начале 1910-х гг. Группа, называвшая себя «акмеистами» (второе самоназвание – **адамизм**), сформировалась внутри более широкого литературного объединения «Цех поэтов» (1911 -1914 гг.) под руководством Н.С. Гумилева и С.М. Городецкого. Кроме них, в круг акмеистов входили А.А. Ахматова, О.Э. Мандельштам, М.А. Зенкевич, В.И. Нарбут. Печатались в журналах «Аполлон» и «Гипреборей». В 1913 г. акмеисты выступили со статьями-декларациями, в которых обосновывали эстетические и поэтические принципы новой школы (Н.С. Гумилев. «Наследие символизма и акмеизм»; С.М. Городецкий. «Некоторые течения в современной русской поэзии»). Называя символизм «достойным отцом», идеологи акмеизма подвергли критике символистскую приверженность к мистической сфере «непознаваемого», а также символистскую поэтику «соответствий», требуя восстановить в правах предметное поэтическое слово. Реальная поэтическая практика акмеистов не всегда отвечала принципам, провозглашенным в

манифестах, что давало символистам повод называть новую школу эпигонами символизма. Споры о том, является ли акмеизм реальной или мнимой школой, продолжаются в современном литературоведении.

Аллегория (греч. *allēgoria* – иносказание) – выражение отвлеченной идеи (понятия) в предметной, пластической форме. Самые известные примеры А. поэтому – из области скульптуры или живописи. Такие образы возникали в результате переосмысления античной мифологии: например, женщина с весами в руках и завязанными глазами – богиня Фемида, т. е. справедливость. В литературе близки А. некоторые (не все) олицетворения: так, герои басен – не А., поскольку представляют собой определенные психологические типы (фольклорного происхождения); но персонификации времен года в поэзии скорее А. Очень близки А. также образы-эмблемы, характерные для позднего средневековья, в особенности – для эпохи барокко.

Баллада (франц. *ballade* – танцевальная песня) — начиная со второй половины XVIII века, когда она возникает на фольклорной основе в качестве особого литературного жанра — сюжетное поэтическое произведение. В ее центре — встреча героя с персонажем, представляющим иной мир или к нему принадлежащим (черти, ведьмы; привидения — мертвый жених, мертвая невеста; русалки, голоса “оттуда”, предсказатели и т.п.). Инициативу контакта чаще берет на себя антагонист героя-человека — определенный персонаж или некая таинственная безличная сила (“Лесной царь” Гете). Но и там, где первый шаг делается со стороны обитателя “здешнего” мира (“Ивиковы журавли” Шиллера), решающее значение имеет ответное действие сверхчеловеческих и надземных сил. Одна из основных тем — столкновение человеческой (шире — земной) воли с предопределенной судьбой. Выражение противоположных точек зрения, жизненных позиций в диалоге сближает Б. с драмой. Но в целом произведение строится на эпическом принципе рассказывания и имеет характер сообщения о чудесном

происшествии, которое опирается на предание. Однако рассказ стремится с помощью намеков, возгласов и рефренов создать определенный эмоциональный настрой слушателя-читателя, приобщить его к переживаниям субъекта высказывания и изображения, т.е. сохраняет лирическую природу. Именно поэтому смысл сюжетной катастрофы Б. — в разрушении привычного взгляда слушателя-читателя на мир, а не в гибели героя — что бывает не всегда — или его антагониста (что случается еще реже).

Декадентство, декаданс (франц. *décadence* от лат. *decadentia* – упадок) – течения в литературе и искусстве Европы и России, рубежа XIX-XX вв. связанные с умонастроением пессимизма, усталости от жизни, болезненного отвращения к миру и т.п. С представлениями о декадентстве связана эстетизация гибели, смерти, подчеркнутое противопоставление этического эстетическому, культ красоты, индивидуалистическая замкнутость. Как и авангард, декадентство не является самостоятельной литературной школой или направлением, его элементы проявляются как в творчестве символистов (Ф. Сологуб, В.Я. Брюсов), так и в творчестве художников других направлений, не исключая и реализма (С.Я. Надсон, К.К. Случевский). С понятием декаданса тесно связан термин *Fin de siècle* («Конец века») (см.).

Драма (греч. – *dráma*, буквально - действие) — **совокупность** литературного произведений; представление о ней включает общие признаки таких *жанров*, как комедия, трагедия, фарс, водевиль, мелодрама, мистерия и т. п.

В Д. речи персонажей - это и есть главные события и поступки: о них не нужно "сообщать", мы их видим. Другая особенность драматического действия состоит в том, что читатель-зритель всегда присутствует при рождении события, а не видит его готовым. Всё наиболее значительное – то, что подталкивает действие к развязке - происходит в настоящем, "на глазах"

у читателя-зрителя и при его эмоциональном соучастии. Читатель должен вместе с персонажами напряженно ждать того момента, когда все противоречия будут разрешены, и пережить это итоговое событие вместе с ними.

Такое событие называют “катастрофой”. Это внезапная “перемена к противоположному” (по Аристотелю, - перипетия), т. е. как от счастья к несчастью, так и наоборот; **потрясение**, после которого жизнь персонажей по-прежнему продолжаться уже не может. Катастрофа, к свершению которой направлено все действие Д., с одной стороны, — результат поступков персонажей. Но, с другой, она происходит по необходимости (хотя бы потому, что любая драма должна закончиться развязкой), следовательно, осуществляется независимо от чьих-либо поступков. При таком построении действия персонажи вынуждены “пожинать плоды” своих действий. Герой, а вместе с ним и читатель должны пережить и осознать ответственность за все, что произошло. Это делает драму похожей на суд. И не случайно некоторые пьесы написаны в форме судебного процесса, а многие включают в себя напоминающие его моменты “разбирательства”, обвинений и оправданий или резюмирующие моральные обобщения («Нет повести печальнее на свете» - в финале «Ромео и Джульетты»). Задача драмы - *проверка* целей и стремлений персонажей (насколько они *разумны, оправданны*), **испытание** их.

Жанр литературный (от франц. genre – род, вид) - 1) существующая в истории литературы (ряда литератур) разновидность произведений, обозначенная тем или иным традиционным термином: *эпопея, роман, повесть, новелла, поэма* и т.п. в *эпике*; *комедия, трагедия* и др. в области *драмы*; *ода, элегия, баллада* и пр. в *лирике*; 2) научно сконструированная “модель” литературного произведения, которая может быть соотнесена с несколькими образцами реально существующего жанра и рассмотрена как общий для них “инвариант”. Пример первого значения термина: «“Корсар”

Байрона — это романтическая поэма»; пример второго: «романтическая поэма – тип произведения, которому присущи “вершинная” композиция, центральное место исповедального монолога главного героя и т. п.».

В истории литературы происходит смена так называемых канонических Ж.л., структуры которых восходят к определенным “вечным” образцам и усваиваются путем подражания им, и неканонических. Два эти вида жанровых структур сосуществуют в течение многих веков (главным неканоническим жанром считается *роман*), но до XVIII в. доминирует первый из них. Поскольку декларации об отказе от “правил” поэтики характерны для эпохи романтизма, то именно с нее обычно начинают отсчет периода, в который Ж.л. как устойчивая, постоянно воспроизводимая система признаков произведения как будто перестает существовать.

И в канонических, и неканонических своих разновидностях Ж.л. представляет собой не просто воспроизведение готовой и неизменной структуры или устойчивого структурного принципа, порождающего все новые собственные вариации. Одновременно он представляет собой непосредственную форму литературного самосознания: по выражению Бахтина, “жанр всегда помнит свое прошлое”. Воспроизводящая структура — переосмысление и переоценка воспроизводимой. Произведениям канонических жанров это позволяет не повторять друг друга буквально, а неканоническим жанрам — сохранять, при всей их изменчивости, тождество самим себе.

Жанровая система – совокупность литературных *жанров* определенной исторической эпохи, которая представляет собой организованное единство. Такое единство может сформироваться в контексте специфической культуры (средневековья, Ренессанса) или *литературного направления* (барокко, классицизма, романтизма).

Звукопись, звуковая организация стиха - система звуковых повторов в стихотворной речи, повторение групп одинаковых или похожих (например, сонорных, губных и т.п.) звуков. Если повторяются согласные звуки, то такие повторы называются **аллитерациями**, если гласные – **ассонансами**.

Композиция (от лат. *compositio* – составление, соединение) – система фрагментов текста произведения, соотнесенная с точками зрения (*point of view*) субъектов речи и изображения. Такими фрагментами («компонентами») следует считать части текста, выделенные автором с учетом восприятия читателя. Это, с одной стороны, строфы в лирике, акты и явления в драме, главы в эпике; с другой – типы высказываний разных речевых субъектов (композиционные формы речи), такие, как описание, диалог.

Эта система, в свою очередь, организует изменение точки зрения читателя и на текст, и на изображенный мир. Под точкой зрения при этом имеется в виду положение наблюдателя (повествователя, рассказчика, персонажа) в изображенном мире. Оно определяет кругозор субъекта изображения (носителя точки зрения) как в отношении «объема» (поле зрения, степень осведомленности, уровень понимания), так и в плане оценки воспринимаемого. Вместе с тем, положение субъекта создано автором и выражает авторскую оценку его самого и его кругозора. Цель анализа К. – выявление авторской точки зрения (позиции), которая выражена через субъектную структуру (выбор субъектов изображения, их соотношение друг с другом) и систему точек зрения.

Лирика (от древнегреческого "lyrikos" - произносимый под аккомпанемент лиры, музыкальный, волнующий) — совокупность литературных произведений, к которой относят такие стихотворные *жанры*, как ода, *элегия*, послание, эпиграмма, сатира и, с оговорками, идиллия, *баллада*.

Небольшой текст стихотворения должен быть не только ритмически организован, но и предельно насыщен смыслом, вмещать значительное содержание. То, что для Л. такой объем текста оказывается вполне достаточным, нельзя объяснить задачей самовыражения или самоанализа (исповеди бывают развернутыми, а дневники ведутся в течение многих лет). Не убедительна и ссылка на изображение “минутного настроения” или однократного душевного состояния. На самом деле в Л. могут быть переданы и состояние всей природы, и история чувств, и картина мировой катастрофы, и многое другое. Но о чем бы ни говорило лирическое стихотворение, оно всегда включает в себе момент *открытия мира, осознания правды*. Поэтому все, что изображается — в том числе и посредством одного только названия - *оценивается* автором как **добро и зло, красота и безобразие, правда и ложь**.

Для высказывания об **основных жизненных ценностях** большого количества слов не требуется. Зато заметная их часть непременно будет иметь отвлеченное значение. Современные поэты иногда демонстративно игнорируют проблемы такого рода. Автор внушает читателю: все равно, что и как сравнивать, а также по какому поводу проводится сравнение. Но тем самым читатель убеждается в том, что главная ценность в мире этого автора - его собственное ироническое сознание. Так что уйти от ценностей и оценок в Л. оказывается невозможным.

Лирический герой – способ выражения лирического «я», при котором из совокупности стихотворений создается образ, воспринимаемый читателями как двойник автора, но не совпадающий с его биографической личностью. Термин предложен Ю.Н. Тыняновым в приложении к лирике А.А. Блока, развивался в работах Л.Я. Гинзбург, С.Н. Бройтмана и др.

Метафора – поэтический троп, основанный на сходстве двух явлений, слово, употребленное в переносном значении. В основе метафоры – скрытое

сравнение или параллелизм двух предметов или явлений. Пример: сопоставление времен года и возрастов человека (весна жизни, осень жизни).

Модерн (Art nouveau, Secession, Jugendstil, Liberti) – один из ведущих стилей в искусстве конца XIX – начала XX вв. Модерну было суждено стать своего рода лицом эпохи, он захватил не только живопись, скульптуру и архитектуру, но и прикладные искусства, повседневные формы быта: в стиле модерн расписывались стены домов, ткани, конструировались мебель и посуда, создавались модели одежды, причесок. Приверженцы этого стиля исходили из веры в приоритет естественных, органических жизненных сил, будь это энергия космоса, естественной природной жизни, стихии пола, жизни примитивных народов, перед мертвящей техницизацией, рационализацией современного мира. Одним из графических символов этого стиля было изображение кадки с цветущей яблоней, чьи корни ломают обручи, стягивающие кадку. Отсюда - пристрастие к особому рода живописной метафорике, воплощающей всемогущество органической природной силы. Это и «высокие» космические метафоры, как в живописном цикле М. Чюрлениса «Сотворение мира», и изображение языческих мифологических существ («Пан» и «Волхова» М. Врубеля, «Леший» С. Коненкова). Изначальные мотивы модерна связаны с живой, прежде всего растительной природой: гибкие растительные ветвящиеся орнаменты, плавные струящиеся или волнообразные линии («стиль волны», или, в сниженном варианте, «стиль дождевого червя»): все это позволяло уйти от прямолинейных, угловатых форм механического мира. Это характерно не только для живописи (см. картины В. Борисова-Мусатова), но и для архитектурных форм: округлые углы, криволинейные формы окон, карнизов, решетки с ветвящимся орнаментом. С мотивами всемогущей стихии связаны и сюжеты апокалипсических катастроф, один из ярких примеров – изображение гибели Атлантиды в картине К. Бакста «Terror antiquus (Древний ужас)». В определенной мере стиль модерн оказал влияние и на

литературу: культ “естественного”, “стихийного”, “меняющегося” сказывается в излюбленных мотивах поэзии “старших” символистов.

Модернизм - самый общий и самый неопределенный термин, который относят не только к рубежу веков, но и к культуре XIX в. “Модернистским” называют любое неклассическое искусство (на Западе модернистами называли Ш. Бодлера, Р. Вагнера, Ф. Ницше и даже Г. Гейне). Модернистским считается искусство, исключая установку на “подражание жизни” и ставящее во главу угла новые, условные художественные формы. Одним из важнейших признаков модернистского мироощущения является отказ от классической картины мира, строящейся по законам разума и гармонии.

Понятие модернизма нельзя путать с понятием **модерна (см. выше)**: это особый стиль в искусстве рубежа веков.

Мотив (от лат. *moveo* – двигаю) в литературе – элемент сюжета словесного художественного произведения, т. е. любое событие или ситуация, когда они рассмотрены с точки зрения их повторяемости в рамках произведения или их традиционности (если они восходят к фольклору или известны из предшествующей истории литературы).

Направление литературное — комплекс творческих принципов и установок, общий для многих писателей и для разных национальных литератур в данную историческую эпоху. Как особого рода художественная система Н.л. включает в себя следующие три аспекта: [а] определенный **тип мировоззрения** (иногда эти исходные препосылки творчества открыто формулируются в так наз. манифестах — в полемике с предшественниками, иногда остаются скрытыми); [б] новую иерархическую **систему жанров** и [в] новый исторический **тип взаимоотношений героя с миром** (тип сюжетной ситуации или конфликта).

Например, *романтизм* предполагает: а) утверждение творческой — разрушающей и обновляющей — стихии в природе, в истории и в человеке, противопоставление ей всего косного, застывшего — в особенности устоявшихся норм и законов общественной жизни и регламентированного ими поведения (отсюда любовь к резким контрастам); б) отказ от характерного для классицизма разделения жанров на высокие, средние и низкие и от “правил”, определяющих сущность и твердые границы каждого жанра в соответствии с его классическими (в первую очередь — античными) образцами; акцентирование родства между лирикой, эпосом и драмой (формы лирической драмы, драматической поэмы, лирического романа); создание новой *поэмы* (ее иногда называют “лироэпической”, а иногда “байроновской”) и новых лирических форм (таких, как фрагмент и цикл), выдвижение наряду с ними *романа* — создана его авантюрно-историческая разновидность — и особенно новеллы на одно из первых мест в системе жанров, обновление драмы (с опорой на возникшие в середине XVIII в. жанры “слезной комедии” или “мещанской трагедии”); в) противопоставление “внутренне бесконечного” героя, духовный мир которого включает в себя Вселенную (природу, историю, человечество), современному обществу (чиновничество, светская жизнь), даже цивилизации как таковой (город) и сформированному ими типу человека, внешне ограниченного и внутренне пустого, лишённого ярких страстей и духовной самостоятельности (в пределе это образ Автомата, Куклы): конфликт между ними разворачивается либо в варианте активном со стороны главного героя (бегство, преступление), либо в варианте пассивном (безумие, самоубийство).

Указанные здесь свойства и признаки романтизма как Н.л. объединяют многих писателей — представителей разных национальных литератур (например, Байрона, Гофмана и Гюго).

Новелла (итал. *novella*, букв. – новость) – средний жанр эпической прозы, имеющий константную («каноническую») структуру: исходная ситуация содержит определенное жизненное противоречие, развитие сюжета путем «нанизывания» событий и персонажей ведет к внезапному повороту и резкой смене точки зрения на первоначальное положение («пуант»). Причиной перемены в отношениях персонажей и в их жизненных позициях всегда оказывается случай. Необходимая общезначимость и типичность достигается способом рассказывания: Н., как правило, мотивирует выступление рассказчика (часто это дискуссия на общие темы), изображает реакцию слушателей и т. п.

Ориентация сюжета на житейскую случайность, а не на общие законы жизни и наличие пуанта; равно как изображение самой ситуации рассказывания – всё это структурные признаки, отличающие Н. от *повести* и *рассказа*.

Образ автора – особый персонаж, «автопортретный» по отношению к писателю как реальной личности с определенной биографией, характером, привычками и вкусами и т.п., или чисто словесная авторская маска – речевой субъект, носитель авторской индивидуальной речевой манеры.

Повествование (англ. *narration*; нем. *Erzählen*; франц. *récit*) – совокупность фрагментов текста эпического произведения, приписанных автором-творцом повествователю или рассказчику и выполняющих «посреднические» функции, т. е. приобщающих читателя к миру персонажей: 1) представляющих собой разнообразные сообщения, адресованные читателю; 2) специально предназначенных для сцепления друг с другом всех предметно направленных высказываний персонажей и повествователя-рассказчика, в результате чего в произведении создается единая система различных композиционных форм речи.

Повествователь (ср.: англ.: narrator; нем.: Erzähler; франц.: narrateur) – один из двух основных субъектов речи и изображения, осуществляющих посредническую функцию повествования, т. е. приобщающих читателя к миру героев. В отличие от рассказчика-персонажа, П. находится вне изображенного мира, на границе между ним и действительностью читателя; в отличие от рассказчика как «языкового лица», П. - носитель более нейтральной речевой стихии, общепринятых языковых и стилистических норм.

«Посредничество» П. помогает читателю получить более достоверное и объективное представление о событиях и поступках, а также о внутренней жизни персонажей. П. - субъект речи и изображения, который сообщает читателю о событиях и поступках персонажей, фиксирует ход времени, изображает облик действующих лиц и обстановку действия, анализирует внутреннее состояние героя и мотивы его поведения, характеризует его человеческий тип и т. п., не будучи при этом ни участником событий, ни объектом изображения для кого-либо из персонажей.

Повесть (ср.: Erzählung) — один из видов средней эпической формы (наряду с *новеллой*, *рассказом* и *новой поэмой*); как правило, это прозаический, но иногда и стихотворный жанр. П. предстает вполне сформировавшейся в европейской литературе уже в XIII-XIV вв. В русской литературе этот жанр развивается с XVI-XVII вв.

Если в основе сюжета новеллы странная житейская случайность, то П. стремится обнаружить в ходе событий общие законы жизни, а потому часто проецирует свои события на истории, известные из предания, опираясь на такие жанры, как притча, легенда, житие. Инициатива героя проявляется в выборе одной из готовых возможностей или одного из образцов жизненного пути, уже осмысленных и оцененных традицией (обычаем, верой, правом или моралью), а не в удачном или неудачном приспособлении к игре случая и быстрой смене жизненных ролей и обстоятельств (как в новелле). Поэтому

для нее характерен не “цепочный” или “кумулятивный” способ строения сюжета, а циклический, трехчастный принцип (напоминающий волшебную сказку или эпопею): уход — путешествие — возврат; разлука — поиск — соединение; исчезновение — поиск — нахождение; равновесие — нарушение его — восстановление нормы.

Если новеллистическая история — реплика в споре или предмет последующего обсуждения между слушателями, то в повести событие самого рассказывания, как правило, не изображается. Героям новелл широкие обобщения обычно недоступны; для перехода к ним необходима позиция постороннего наблюдателя, занятого как раз обсуждением общих вопросов и сравнением разных случаев: этой задаче и служит изображение обстоятельств, в которых происходит рассказывание. Герой повести или не так отдален от читателя (особенно там, где он является одновременно рассказчиком), или “мостик” между ним и читателем создает точка зрения рассказчика, или герой в финале преобразуется. В итоге подлежат оценке не поступки героя сами по себе, а его жизненная позиция. Но при всем тяготении жанра к «учительности» (извлечению “уроков” из рассказанной истории), основное жизненное противоречие, которое раскрывается в произведении, остается неразрешенным. Отсюда и столь характерная для него симметрия в общем построении.

Постсимволизм – В современной науке термин употребляется в двух основных значениях: 1) Литературные течения, возникшие на рубеже 1900-1910-х гг., в результате осознания кризиса символизма: акмеизм, футуризм, ново-крестьянские поэты, неореалисты, имажинисты, писатели вне направлений (М. Цветаева, В. Ходасевич и др.). 2) Все литературные направления, возникшие после эпохи расцвета символизма, вплоть до так называемого социалистического реализма в советской литературе. Постсимволизм, как в первом, так и во втором значении, нельзя рассматривать как единую художественную систему. Современная наука

оценивает постсимволизм как «поле художественных возможностей», в котором реализуются те аспекты эстетики и поэтики, которые в символизме носили маргинальный характер (Н.А. Богомолов).

Поэма (греч. *poíēta* от *poieō* - делаю) **новая** – в отличие от эпопеи, существовавшей в течение многих столетий до XVIII в., - один из средних эпических жанров (наряду с повестью, новеллой, рассказом); стихотворное произведение, типовая структура которого наследует в историческом развитии литературы эпической поэме древности и средневековья и в то же время близка роману и складывается под его воздействием.

В центре П. н. — событие встречи противоположных (исторически, этически) миров и/или персонажей, представляющих эти миры. Это событие так или иначе включено в перспективу истории народа и человечества и представляет собой конфликтную ситуацию. Персонажи могут быть в равной степени и частными людьми, и непосредственными воплощениями мировых сил — природных, исторических или внеисторических, точнее говоря — “надмирных”. Благодаря широкому историческому контексту (для его создания, как правило, используются прологи и эпилоги) конкретность и фактичность сюжетных событий дополняется их всеобщим значением, а весь событийный ряд строится по схеме “утрата — поиск — обретение”, выражающей историческую или провиденциальную (определяемую Провидением) необходимость. Сущность центрального события П. н. раскрывается преимущественно в столкновении жизненных позиций персонажей, в споре защищаемых ими “прав” или выражаемых ими “правд”, т. е. в диалоге. Отсюда родство, с одной стороны, с *балладой*, с другой — с *драмой* (диалоги иногда оформляются в виде реплик героев, каждой из которых предшествует имя говорящего). В то же время в романтических П. н. основное событие — предмет рефлексии (размышлений и переживаний) главного героя и сопровождается его монологическими высказываниями (декларативно-риторическими или проникновенно-исповедальными) или

картинами природы, которые даны с точки зрения этого персонажа и рассматриваются в качестве “пейзажа души”. Такие лирические фрагменты — в силу духовной, а иногда и биографической, близости героя автору — могут либо определять облик произведения в целом («поэма-исповедь»), либо приобретать вид вставных стихотворений, например, элегий. Таким образом, эпическая основа жанра сочетается в нем с такими особенностями, которые сближают его не только с лирикой (по этой причине поэму XIX-XX вв. иногда считают “лиро-эпической”), но и с драмой. Поскольку с авторской точки зрения поступок (действие, высказывание) и судьба героя имеют национально-историческое или общечеловеческое значение, П. н. в значительной мере сохраняет унаследованную от эпопеи героическую тональность, что и отличает этот жанр от его своеобразного “комического дублера” - стихотворной повести.

Рассказ (ср.: short story, Kurzgeschichte) – средний неканонический эпический жанр (существует как в прозе, так и в стихах). Сочетает ориентацию на анекдот, характерную для новеллы, с ориентацией на притчу, свойственной повести, создавая тем самым открытую ситуацию читательского выбора между «анекдотическим» истолкованием всего рассказанного как странного случая и «притчевым» его восприятием как примера проявления всеобщего закона. Не имеет строгой сюжетной и композиционной формы; смысловой структуре Р. присущи двойственность и незавершенность.

Рассказчик (ср.: англ.: narrator; нем.: Erzähler; франц.: narrateur) – один из двух основных субъектов речи и изображения, осуществляющих посредническую функцию повествования, т. е. приобщающих читателя к миру героев; в отличие от повествователя Р. либо персонифицирован (Р.-персонаж), либо представлен в качестве особого «языкового лица». Он связан с изображенной культурной и языковой средой либо как

действующее лицо (вплоть до участия в сюжетных событиях), либо лицо говорящее. «Посредничество» рассказчика позволяет войти внутрь изображенного мира и взглянуть на события глазами персонажей.

Род литературный — одна из трех (иногда — большего числа) групп произведений, выделяемых по признакам общности в предмете изображения (особенности пространства-времени и сюжета), в характере высказываний и отношении к слову (место, роль и основные формы авторской речи и прямой речи персонажей) и в организации границ между миром героев и действительностью автора и читателя. Таковы традиционные понятия *эпики*, *лирики* и *драмы*. Гете называл их “естественными формами поэзии”.

Категория Р.л. служит, с одной стороны, для обозначения группы *жанров*, обладающих сходными и при этом определяющими структурными признаками; с другой, — для различения основных возможностей словесно-художественного творчества и соответствующих вариантов структуры произведения. В русской культурной традиции два принципиально разных способа выделять типы литературных произведений — во-первых, основываясь на определенных формах, реально существующих в литературе и сложившихся исторически, и, во-вторых, опираясь на теоретическое осмысление возможностей словесного искусства в целом, — обозначаются двумя же разными словами: русским “род” и французским “жанр” (*genre*). Последнее по этимологии (первоначальному значению) и дальнейшему употреблению в сфере своей культуры означает и буквально то же самое, что русское слово, и одновременно такие виды произведений, как *эпопея*, *роман*, *комедия*, *баллада*, *ода* и т.п. В немецком языке аналогичный термин “*Gattung*” также имеет двойное значение.

Философия искусства и поэтика от Аристотеля до Гегеля переносила особенности изображенного *мира* в классических (*канонических*) жанрах на ряд других, более поздних жанров (*роман*, *рассказ*, *новая драма*, *лирический фрагмент*), превращая эти особенности в “родовое содержание”. Поэтика

XX в., напротив, сосредоточилась на особенностях *текста* произведений, относимых обычно к эпике, драме или лирике, чтобы в них найти надежные и убедительные признаки “родовой” общности. Для того, чтобы характеристика Р.л. соотносилась с конкретным литературным произведением как художественным целым, нужно сочетать два этих подхода.

Роман — (первоначально слово обозначало произведения, написанные на романском языке, т.е. не на латыни, на которой создавалась “высокая”, ученая литература) — литературный жанр, принадлежащий наряду с эпикой к большой эпической форме. Его отличительные структурные особенности впервые указаны М.М. Бахтиным в работе «Эпос и роман». В литературе он занимает совершенно особое положение и играет уникальную роль. Во-первых, начиная с эпохи Возрождения (XIV-XVI вв.), он постепенно становится ведущим жанром (перелом относится к середине XVIII в.) и “законодателем литературных норм”. Во-вторых, он начал складываться позже других важнейших жанров (в эпоху так наз. “эллинизма”) и до сих пор не сложился окончательно. Поэтому роман не имеет “канона”, т. е. представленной образцовыми произведениями и постоянно воспроизводимой в истории литературы устойчивой системы признаков и оказывает обновляющее воздействие на другие жанры, особенно в последние два с половиной века. Но это относится к роману в целом; отдельные его разновидности вполне могут иметь свои каноны. Так, на рубеже XVIII-XIX вв. складываются каноны семейно-авантюрного и “готического” романов; в первую треть XIX в. Вальтер Скотт создал канон авантюрно-исторического романа; в начале XX в. возникла и вскоре утвердилась форма “романа-монтажа”; в литературе советской эпохи существовала каноническая форма “производственного романа” и т.д. Роман однако всегда пародирует собственные каноны, сохраняя свою “пластичность” и изменчивость. Так, “Дон Кихот” Сервантеса был отчасти пародией на рыцарский роман,

“Кандид” Вольтера — на греческий авантюрно-любовный роман; Пушкин дал ироническую характеристику противостоящим друг другу канонам сентиментального и романтического романов.

Серебряный век – В современном словоупотреблении – обозначение культурно-исторической эпохи между 1890 – началом 1920-х гг. в России. В XIX веке поэтами Серебряного века называли Тютчева, Фета, Полонского, Майкова, Случевского, — иными словами, тех, кто пришел в литературу после пушкинского Золотого века и в своей эстетической программе следовал его традициям. Эпоха рубежа веков получила это название уже после ее завершения. Оно возникло в среде русской эмиграции, ретроспективно оценившей ушедшую эпоху как второй расцвет русской культуры после Пушкинского периода. На авторство претендовали философ Н. Бердяев, писатели Н. Оцуп, С. Маковский, есть предположение, что так говорили в окружении Н. Гумилева. Если “конец века” — термин общеевропейский, то о литературе Серебряного века говорят только в применении к русской культуре. Даже в современном употреблении этого термина есть ряд спорных моментов. При обозначении верхней границы эпохи расхождения колеблются от 1914 года (начало Первой мировой войны) до времени высылки писателей, философов и ученых за границу в 1922 г. Второе расхождение касается сферы применения этого термина: для одних исследователей он относится ко всем участникам литературного процесса эпохи, от модернистов до реалистов, для других — только к художникам модернистских течений.

Силлабо-тонический стих – Система стихосложения, основанная на правильном чередовании *сильных* и *слабых* слогов. На сильные слоги падает или может падать ударение, на слабые ударение не падает. Важнейшие понятия, связанные с силлабо-тоническим стихом – метр, ритм и размер. Особенно существенно со-противопоставление *метра* и *ритма*. Для того

чтобы выделить повторяющиеся группы ударных и безударных слогов в строке, можно прочитать стихи, скандируя («БеЗУМных ЛЕТ уГАсшеЕ веСЕлье»). Выделенные голосом слоги называются *сильными местами (иктами)*. Между иктами находятся *слабые места*. Ударения в силлаботонических стихах приходятся чаще всего именно на сильные места, а слабые, как правило, безударны. *Правильное чередование сильных и слабых мест называется метром*. Существует еще одно определение метра: «идеальная схема» чередования сильных и слабых слогов. *Ритм* при этом понимается как реальное чередование сильных и слабых слогов. В силлаботонической системе 5 метров: два двусложных – *хорей* (— U), *ямб* (U —), и три трехсложных: *дактиль* (— UU), *амфибрахий* (U — U) и *анapest* (U U —). Чередующиеся группы ударных и безударных слогов называются *стопами*. Количество стоп в метре образует *размер*, например: пятистопный хорей, четырехстопный ямб, трехстопный дактиль и т.п.

Символизм – Литературная школа, возникшая в последней трети XIX в. во Франции (П. Верлен, С. Малларме, А. Рембо и др.) и в 1890-1900-х гг. в России. История русского символизма распадается на три этапа: 1890-е годы – дебют «старших» символистов (В.Я. Брюсов, К.Д. Бальмонт, Д.С. Мережковский, З.Н. Гиппиус, Ф. Сологуб и др.); 1900-е годы – появление «младших» символистов (А.А. Блок, Андрей Белый, Вяч. Иванов, С.М. Соловьев, Эллис и др.) и расцвет символистской школы; 1910-е годы – дискуссии о кризисе символизма и расширение его границ. Говоря о символе как центральной категории эстетики и поэтики, символисты дали ряд его определений. Все они указывают на два общих свойства символа. Во-первых, символ — это *иносказание*, которое указывает на большее, чем прямо говорят слова. Во-вторых, символ *многозначен*, и этим отличается от других, уже знакомых вам по басням иносказаний — аллегорий. За каждым явлением, за каждым предметом символист видит бесконечную цепь «соответствий» (так называлось очень важное для символистов

стихотворение французского поэта Шарля Бодлера) — аналогий, ассоциаций, которые должен разгадать поэт, чтобы приблизиться к скрытой от обычного взгляда тайной сущности мировой жизни. Каждое явление для символиста существует не само по себе, одно намекает на другое, обладает тайным сходством с ним. Внешние события, предметы – это знаки душевного состояния, духовного мира. Между ними нет жестких границ: звуки могут пахнуть или обладать цветом, предметы могут петь и т.д. И эти “соответствия” постепенно расширяют смысл знакомого и простого, усложняют его.

Представления о задачах искусства у «старших» и «младших» символистов были различны. Старшие» символисты ставили перед собой по преимуществу задачи обновления и обогащения поэтического языка, метрики, строфики, рифмы, звукописи. Они были убеждены, что сложнейший внутренний мир современного человека, его психологические глубины, как и бесконечная глубина внешнего мира, природы, вселенной не поддается передаче с помощью обычных слов или традиционных поэтических средств.

“Младшие” символисты с самого начала относились к искусству иначе: они стремились подчинить искусство более общим жизненным задачам. Они стремились к религиозному преображению жизни по законам Истины, Добра и Красоты – *жизнетворчеству*. Для эстетики «младших» характерна проповедь синтетических форм искусства, соединяющих художественное творчество с религиозным действием (*теургия*), где поиски новых форм искусства становятся и поисками новых жизненных путей.

Основные журналы символизма: «Северный вестник», «Мир искусства», «Новый путь», «Весы», «Золотое руно», «Перевал»

Сюжет (от франц. *sujet*, предмет) – художественно целесообразная, созданная автором-творцом последовательность поступков персонажей и событий их жизни. Организующую роль в С. играют категории **случая** и

судьбы (необходимости): каждое событие может быть истолковано или как проявление неупорядоченной жизненной стихии (в том числе действующей и внутри героя – в виде потока неконтролируемых душевных движений), или как знак присутствия предопределенности (Рока, Провидения); в каждом поступке усматривается либо акт выбора и выражение свободы воли, либо демонстрация зависимости героя от сил необходимости.

Тонический стих – Система стихосложения, основанная на равном или соотносимом количестве ударных слогов (полнозначных слов) в стихе. Три основных типа тонического стиха – *дольник, тактовик, акцентный стих*.

Дольник ближе всего стоит к силлабо-тоническому стиху, как правило – к трехсложным метрам. В нем сохраняется чередование сильных и слабых мест. Разница лишь в том, что количество безударных слогов между ударными не постоянно: оно колеблется между 1 – 2 слогами. В *тактовике* (*тактовом стихе*) количество безударных слогов между иктами колеблется от 1 до 3 или от 0 до 2, его ритмика гораздо свободнее, чем в *дольнике*. Самым далеким от силлабо-тонической системы является *акцентный стих*, где количество безударных слогов между ударными вообще не регулируется. Иногда его называют «чисто-тоническим».

Троп (греч. *tropos* – поворот, оборот, образ) – Употребление слов и выражений в переносном смысле. Основные разновидности тропа: метафора, метонимия, гиперболола, перифраз.

Футуризм (лат. *futurum* – будущее)– Литературная авангардистская школа, возникшая на рубеже 1900-1910-х гг. в Италии и России. Русский футуризм распадается на несколько группировок: 1) «Гилея» (кубофутуристы, будетляне) – Д. Бурлюк, В.Бурлюк, Н. Бурлюк, В. Маяковский, Велимир Хлебников, А.. Крученых, Елена Гуро, В. Каменский; 2) «Центрифуга» - Б. Пастернак, Н. Асеев, Божидар, С. Бобров; 3)

Эгофутуристы – И. Северянин, К. Олимпов, В. Гнедов, И. Игнатъев; 4) «Мезонин поэзии» - В. Шершеневич, Р. Ивнев, Хрисанф (Л. Зак). В своих декларациях («Пощечина общественному вкусу», «Слово как таковое») футуристы эпатажно проповедовали разрыв с эстетическими традициями прошлого, опытом современников, проповедовали право поэта на словесный эксперимент («словотворчество», «заумный язык»).

Элегия (греч. *elegía*, от *élegos* - жалобная песня) — лирический жанр, особенно продуктивный в европейских литературах в конце XVIII и в первой трети XIX вв., унаследовавший свое название от аналогичного жанра античной лирики. Его главный отличительный признак — образ сложного, многостороннего и внутренне противоречивого, “переходного” душевного состояния (колебания между полюсами скорби и радости, безверия и надежды, охлажденности и пылкости чувств; привязанности — к друзьям, возлюбленной — и одиночества, сопряженного с сознанием ненадежности этих чувств и т.д.). Это состояние души всегда выражает переживание неотвратимого и безостановочного движения времени и вместе с тем противоречие между стремлением лирического “я” приобщиться к миру и осознанием того, что кратковременность человеческой жизни неизбежно отъединяет ее от вечной жизни природы. Отсюда характерное для Э. двойственное отношение к времени: мир природы оно и разрушает, и обновляет; но для человека его ход означает неумолимость разлук и безвозвратность утрат, делая все ценности обманчивыми, иллюзорными. Переживание этих противоречий в Э. обычно разрешается тем, что лирический субъект принимает приближение жизни к своему пределу как благодетельный и умиротворяющий итог.

Эпика (греч. *epos* – слово, повествование, рассказ) — совокупность литературных произведений, в представлении о которой сочетаются основные признаки таких жанров, как эпопея, былина (героический эпос),

сказка, повесть, рассказ, роман, новелла, басня, притча, анекдот и др. Эпические жанры обычно разделяют на три группы: большая форма - эпопея и роман; малая форма - басня, анекдот, притча; средняя форма - новелла, повесть, рассказ, новая поэма.

Общность жанров, относящихся к малым и большим формам (роман и анекдот) или к разным стадиям исторической эволюции (эпопея и роман) не сводится к тому, что везде преобладает речь повествователя (ср.: роман в письмах или произведение в форме дневника героя). Для Э. важна не столько речь повествователя, сколько его точка зрения. Взгляд наблюдателя, находящегося вне события (в ином времени, пространстве, в ином состоянии) имеет свои преимущества, но и недостатки: эта позиция обычно дополняется точкой зрения заинтересованного участника события. Характерный признак Э. - сочетание внешней и внутренней точек зрения, а также авторской (изображающей) речи с речью изображенной.

Единство эпического произведения строится не целенаправленности сюжета (в отличие от *драмы*). Оно не всегда многопланово, т.е. не обязательно изображает события, происходящие одновременно, и процессы, протекающие параллельно. Но всегда многомирно: включает разные сферы и области жизни, в каждой из которых история героев протекает по-разному. В Э. возможно либо единство основной истории, либо связь ряда историй с одним и тем же героем, либо, наконец, сочетание нескольких сюжетных линий, связанных с разными героями. Возможны также вставные истории. Большое место иногда занимают описания и рассуждения (книги "Собор Богоматери" и "Париж с птичьего полета" в историческом романе В.Гюго). Неоднородность и пестрота присущи также словесному миру эпоса ("разноречие"; вставные тексты - письма, цитаты, документы; эпитафии, названия частей, предисловия и послесловия), особенно в больших его формах.

Большие эпические жанры прежде всего стремятся показать бесконечность мира и в то же время единство управляющих им законов. И

уже во вторую очередь для них важно многообразие точек зрения на один и тот же предмет. В малых жанрах, наоборот: анекдот, басня и притча сопоставляют противоположные точки зрения на одно и то же событие или ситуацию.

Fin de siècle («Конец века») – Общеевропейский термин, обозначающий культурную эпоху, охватывающую последнюю треть XIX – XX вв. Это словосочетание, давшее имя целой эпохе в европейской культуре, произошло от названия французской комедии совершенно забытых драматургов Жувено и де Микара. Она была поставлена в 1888 году, а уже в начале 1890-х годов именование “конец века” стало использоваться критиками, писателями, деятелями искусства для обозначения не столько временного отрезка, сколько особого умонастроения. Выражение “fin de siècle” (как и “конец века”) стало синонимом утонченности переживаний и нервной обостренности ощущений, пессимизма, усталости от жизни.

Биографические справки

Андреев Леонид Николаевич (1871-1919) – писатель-реалист, прозаик, драматург, критик. Один из руководителей издательства «Знание». Началом литературной деятельности считал свое сотрудничество в газете «Курьер» в качестве судебного репортера, фельетониста и беллетриста. Испытал влияние философии Шопенгауэра и Ницше и одновременно народнической идеологии. Наибольшую известность получили рассказы «Красный смех», «Мысль», «Город», «Иуда Искарот», «Жизнь Василия Фивейского», «Тьма», пьесы «Жизнь Человека», «Анатэма». Последние годы провел в Финляндии.

Анненский Иннокентий Федорович (1855-1909) – поэт, переводчик, драматург, критик, педагог. Преподавал древние языки в гимназиях Петербурга и Царского Села, был инспектором Петербургского учебного округа, читал лекции на Высших женских курсах. В литературу вошел позднее других писателей-символистов, будучи уже зрелым поэтом, не примыкая ни к одной литературной группировке. Признание пришло за несколько месяцев до внезапной смерти, когда молодые поэты – участники журнала «Аполлон» объявили его своим учителем. Наиболее известные сборники стихов: «Тихие песни» (1904), «Кипарисовый ларец» (1910), книги статей «Книга отражений» (1906), «Вторая книга отражений» (1909).

Ахматова (наст. фамилия – Горенко) Анна Андреевна (1889-1966). Поэт, переводчик, автор мемуарных очерков и статей о Пушкине. В 1910-1914 гг. – жена Н.С. Гумилева, который ввел ее в петербургские литературные круги. Участница «Цеха поэтов». Первые стихотворные сборники – «Вечер» (1912), «Четки» (1913), «Белая стая» (1917), “Anno Domini” (1923). С середины 1920-х гг. до 1930-х гг. почти не печаталась. В 1946 г. подверглась несправедливой критике в партийном постановлении, после чего вновь была

насильственно отлучена от литературы до середины 1950-х гг. В списках ходили поэмы «Реквием» и «Поэма без героя», полностью напечатанные уже после ее смерти.

Бальмонт Константин Дмитриевич (1867-1942). Поэт, критик, переводчик. Принадлежал к поколению «старших» символистов. Наиболее известные сборники стихов – «Горящие здания» (1900), «Будем как Солнце» (1903), «Только Любовь. Семицветник» (1903), «Литургия красоты. Стихийные гимны» (1905). Статьи собраны в сборниках «Горные вершины» (1904), «Морское свечение» (1910). В 1905 г., опасаясь расправы за участие в революционных изданиях, нелегально покинул Россию, вернулся в 1913 г. С 1920 г. жил в эмиграции.

Белый Андрей (наст. имя – Бугаев Борис Николаевич. 1880-1934). Поэт, прозаик, теоретик символизма, автор мемуаров. Вошел в литературу в начале 1900-х гг. Основные стихотворные сборники: «Золото в лазури» (1904), «Пепел» (1908), «Урна» (1909). Автор поэм «Христос воскрес» (1918), «Первое свидание» (1921). Создал синтетический жанр «Симфоний» (с 1901 по 1908 г. издал 4 «симфонии»). Наиболее известные прозаические произведения – романы «Серебряный голубь» (1908), роман «Петербург» (1912), повесть «Котик Летаев» (1917). Сборники статей – «Символизм» (1910), «Луг зеленый» (1910), «Арабески» (1911). В 1921-1923 гг. жил в эмиграции в Германии. По возвращении работал над романами «Москва» (1926), «Маски» (1932), написал ряд филологических работ: «Ритм как диалектика и «Медный всадник» (1929), «Мастерство Гоголя» (1934), мемуарную трилогию «На рубеже двух столетий», «Начало века», «Между двух революций» (1930 – 1934).

Брюсов Валерий Яковлевич (1873-1924). Поэт, прозаик, переводчик, драматург, критик, историк литературы. Один из организаторов и теоретиков

русского символизма. Принимал участие в создании издательства «Скорпион», был фактическим редактором журнала «Весы». Наиболее известные стихотворные сборники – “*Tertia vigilia*” («Третья стража») (1900), “*Urbi et orbi*” («Городу и миру») (1903), «*Stephanos*» («Венок») (1906), «Все напевы» (1909). Автор романов «Огненный ангел», «Алтарь победы», сборников рассказов «Земная ось» и статей «Далекие и близкие». Переводил со многих языков, пропагандируя творчество Метерлинка, Уайльда, Верлена, Верхарна и др. После Октябрьской революции участвовал в работе советских просветительных учреждений, был ректором организованного им Высшего литературно-художественного института.

Бурлюк Давид Давидович (1882-1967). Поэт, теоретик футуризма, прозаик, художник. В 1909-1910 гг. выступил в роли организатора футуристической группы «будетлян». По его инициативе был выпущен сборник «Пощечина общественному вкусу» (1912). Активно выступал с публичными лекциями, вел бурную издательскую деятельность, при его участии вышли сборники «Садок судей» (1-й – 1910, 2-й – 1913), «Дохлая луна» (1913), «Рыкающий Парнас» (1914) и др. После Октябрьской революции жил в эмиграции (Китай, Япония, США), занимаясь живописью и литературой.

Вересаев Викентий Викентьевич (Наст. фамилия – Смидович. 1867 – 1945). Прозаик, публицист, переводчик. Окончил историко-филологический факультет в Петербургском университете и медицинский факультет в Дерпте (Тарту), совмещал врачебную практику с литературной деятельностью. Входил в круг писателей-знаниевцев. Наиболее известные произведения: повести «Без дороги» (1894), «На повороте» (1901), «К жизни» (1909), книга очерков «Записки врача», а также литературно-критические и документальные исследования «Живая жизнь» (1909-1914), «Пушкин в жизни» (1926), «Спутники Пушкина» (1934-1936), «Гоголь в жизни» (1933). Перевел поэмы Гомера и Гесиода

Волошин Максимилиан Александрович (Наст. фамилия – Кириенко-Волошин. 1877-1932). Поэт, критик, переводчик, художник. Учился в Московском университете, был исключен за участие в студенческих волнениях. Много путешествовал по Европе, слушал лекции в Сорбонне и Лувре. Публиковался в символистской периодике, затем в «Аполлоне». Его дом в Коктебеле был пристанищем для писателей и художников как в дореволюционную эпоху, так и в советские времена, очагом коллективного «жизнетворчества». Первую книгу стихов выпустил в 1910 г., уже зрелым поэтом. Другие произведения: сборник «Anno mundi ardentis» («В год мирового пожара», 1915), поэмы «Путями Каина», «Россия». Стихи и статьи 1917-1920 гг. републикованы в кн. «Россия распятая» (М., 1992).

Вольнский Аким Львович (Наст. имя Хаим Лейбович Флексер 1863-1926). Литературный и театральный критик, историк и теоретик искусства. Литературная известность пришла в 1890-х гг., когда В. стал ведущим критиком журнала «Северный вестник». Статьи собраны в кн. «Русские критики» (1896), «Борьба за идеализм» (1900), «Книга великого гнева» (1904). Написал ряд статей и книг о Достоевском. В 1910-е гг. и после Октябрьской революции выступал по преимуществу как балетный критик, историк и теоретик классического танца.

Гиппиус Зинаида Николаевна (1869-1945). Поэт, прозаик, драматург, критик. Вместе со своим мужем, Д.С. Мережковским была лидером религиозного крыла русского символизма, участвовала в Религиозно-философских собраниях (1901-1904), редактировала журнал «Новый путь» (1903-1904), участвовала в символистских периодических изданиях. Прижизненные издания стихов: «Собрание стихов. 1889-1903» (1904), «Собрание стихов. Кн. 2. 1903-1909» (1910), «Последние стихи. 1914-1918» (1918), «Сияния» (1939). Сборники рассказов: «Новые люди» (1896),

«Зеркала» (1898). В 1910-е гг. опубликовала 2 романа из задуманной трилогии «Чертова кукла» (1911) и «Роман-царевич» (1912). Литературно-критические статьи, публиковавшиеся под псевдонимами «Антон Крайний» и «Товарищ Герман» собраны в кн. «Литературный дневник» (1908). Заняла непримиримую антибольшевистскую позицию в 1917 г., в 1920 г. нелегально эмигрировала, в Париже организовала литературное общество «Зеленая лампа», написала мемуары «Живые лица» (1925) и «Дмитрий Мережковский».

Городецкий Сергей Митрофанович (1884-1967). Поэт, прозаик, переводчик, драматург. Яркий литературный дебют начался с выступления на «башне» Вяч. Иванова. Огромный успех первой книги стихов – «Ярь» (1907) в дальнейшем никогда не повторялся, следующие сборники воспринимались как самоповторы – «Перун» (1907), «Дикая воля» (1908), «Русь» (1910). В 1910 г. резко отошел от символистов и сблизился с кругом будущего «Цеха поэтов», став одним из его руководителей и идеологов. В дальнейшем от акмеистов перешел в группу «народных писателей» «Краса» (совместно с Н. Клюевым и С. Есениным). В советское время выступал как переводчик, писал оперные либретто, мемуары.

Горький Максим (Наст имя. – Пешков Алексей Максимович. 1868-1936). Писатель. С отроческих лет вынужденно зарабатывал на жизнь, сменив множество профессий, странствовал. Закончил 2 класса начальной школы, позднее много занимался самообразованием. В юности сблизился с революционными народническими и марксистскими кружками, был под негласным надзором полиции. Литературный дебют в 1892 г. не был замечен, однако в 1898 г. вышли «Очерки и рассказы» (2 тома), принесшие ему всероссийскую славу. Стоял во главе товарищества «Знание», вел активную общественную деятельность, как легальную, так и нелегальную, неоднократно арестовывался. После революции 1905-1907 гг., опасаясь

репрессий, поселился в Италии на острове Капри, где создал циклы «Сказки об Италии» (1910-1913) и «По Руси» (1912-1917). Наиболее известные романы: «Фома Гордеев» (1899), «Трое» (1900), «Мать» (1906-1908), повести «Исповедь» (1908), «Городок Окуров» (1910), «Жизнь Матвея Кожемякина» (1910), автобиографическая трилогия «Детство», «В людях», «Мои университеты» (1913-1923), роман-эпопея «Жизнь Клима Самгина» (1927-1937). Пьесы «На дне» (1902), «Мещане» (1902), «Варвары» (1906), и др. с успехом ставились на сцене и имели большой общественный резонанс. В 1917 г. резко полемизировал с большевиками в цикле статей, объединенных затем в кн. «Несвоевременные мысли» (1918). Однако после Октябрьской революции сотрудничал с Советской властью в ее просветительских и культурных начинаниях, создал издательство «Всемирная литература», пытался облегчить быт писателей и художников, в 1934 г. возглавил созданный Союз писателей СССР.

Гумилев Николай Степанович (11886-1921). Поэт, прозаик, литературный критик. Учился в Царскосельской гимназии, где директором был И.Ф. Анненский. Слушал лекции в Париже, много путешествовал по Европе и Африке. В 1914 г. добровольцем ушел на фронт, получил два георгиевских креста. Создатель и руководитель «Цеха поэтов» (1911), теоретик акмеистической школы. Поэтические сборники: «Путь конквистадоров» (1905), «Романтические цветы» (1908), «Жемчуга» (1910), «Чужое небо» (1912), «Колчан» (1916), «Костер» (1918), «Огненный столп» (1921). Вел в «Аполлоне» раздел «Письма о русской поэзии» (отд. кн. 1923). После революции пытался возродить «Цех поэтов», привлекая в него литературную молодежь, возглавил Петроградское отделение Союза поэтов. В 1921 г. был арестован, клеветнически обвинен в участии в контрреволюционном заговоре и расстрелян.

Добролюбов Александр Михайлович (1876-1943?). Поэт. Один из первых русских символистов. Выпустил сборники «Natura naturans. Natura naturata» (1895) и «Из книги Невидимой» (1905). В 1898 г. оставил Петербургский университет и отправился в странствия, бывал в монастырях, встречался с сектантами, сам основал секту «добролюбовцев» в Поволжье. Время от времени появлялся в Петербурге, однако к жизни своего культурного круга уже не возвратился, вел жизнь странника, мастерового. Символисты ценили не столько стихи Д., сколько его путь религиозного творчества.

Емельянов-Коханский Александр Николаевич (Наст. фамилия – Емельянов. 1871-1936). Поэт, беллетрист, переводчик. Сотрудничал в юмористических журналах, переводил, сочинял тексты цыганских романсов. Напечатался в сб. «Русские символисты» под псевдонимом «Зинаида Фукс». В 1895 г. выпустил сб. «Обнаженные нервы», ставшую предметом многочисленных пародий и насмешек в печати. В дальнейшем писал бульварные романы. После 1917 г. отошел от литературной деятельности.

Ива́нов Вячеслав Иванович (1866-1949). Поэт, теоретик символизма, филолог, переводчик. Несмотря на то, что он был старше Мережковского и Брюсова, принадлежал к поколению «младших» символистов, вошедших в литературу в 1900-е гг. В 1880-1890-е гг. получил основательное классическое образование в Москве, а затем в Берлине и Риме. Первый сборник стихов – «Кормчие звезды» (1903) был в рукописи просмотрен и одобрен Вл. Соловьевым. С 1904 г., вернувшись в Россию, развернул широкую литературную деятельность. Его квартира в Петербурге под названием «Ивановской башни» стала самым примечательным литературным салоном. Основные сборники стихов: «Прозрачность» (1904), “Cor Ardens” (1912), «Нежная тайна» (1912). Печатался во всех символистских журналах. Статьи собраны в книгах «По звездам» (1909), «Борозды и межи» (1914), «Родное и вселенское» (1917). В 1924 г. покинул СССР и поселился в Италии, в 1926 г., не порывая с православием, присоединился к католической

церкви. До конца жизни сохранял высокую интеллектуальную работоспособность, писал стихи, работал над эпической поэмой о Светомире-царевиче, написал ряд историко-литературных и философских статей.

Куприн Александр Иванович (1870-1938). Писатель. Окончил кадетский корпус в Москве, в молодости служил в военных гарнизонах. В 1894 вышел в отставку, перепробовал разные профессии, странствуя по югу России (грузчик, артист цирка, управляющий имением, псаломщик и др.). Литературную работу начал еще в армии. Известность началась с публикации повести «Молох» в журнале «Русское Богатство» (1901), Входил в круг писателей-знаниевцев, где публиковал свои рассказы, роман «Поединок» (1905). Входил в четверку самых знаменитых писателей России (наряду с Горьким, Андреевым и Сологубом). С 1919 г. жил в эмиграции, в 1937 г. вернулся в СССР.

Мандельштам Осип Эмильевич (1891-1938). Поэт, прозаик, переводчик, литературный критик. Участник «Цеха поэтов», один из крупнейших поэтов-акмеистов. Учился в Петербургском университете, затем слушал лекции в Париже и Гейдельберге. Литературный дебют состоялся в 1910 г. в журнале «Аполлон». Стихотворные сборники: «Камень» (1913; 2 изд. – 1916; 3-е – 1923), «Вторая книга» (1923), “Tristia” (1922). Последняя прижизненная книга стихов – 1928 г. В 1920-е г. обращается к прозе: автобиографический очерк «Шум времени» (1925), повесть «Египетская марка», сб. очерков «Путешествие в Армению». Литературно-критические эссе объединены в кн. «О поэзии» (1928). В 1934 г. был незаконно репрессирован и сослан в Воронеж. По возвращении из ссылки был арестован вторично и погиб в пересыльном лагере.

Маяковский Владимир Владимирович (1893-1930). Поэт, драматург, литературный критик. Родился в семье лесничего в с.Багдади в Грузии. В ранней юности участвовал в революционных кружках, трижды арестовывался. Учился в Московском училище живописи, ваяния и зодчества (с 1911 г.), где сблизился с Д.Д. Бурлюком и вошел в футуристическую группу «Гилея». Участвовал во всех коллективных сборниках, альманахах и публичных выступлениях группы. В 1915 г. выпустил поэму «Облако в штанах», затем – «Флейта-позвоночник» (1916), «Война и мир» (1917), «Человек» (1918), «150 000 000» (1921). После революции участвовал в новых творческих объединениях, сочинял агитационные плакаты в «Окнах РОСТА» в форме частушек, рекламные стихи, лозунги, совершал агитационные поездки по стране и за рубежом. В 1920-е гг. опубликовал поэмы «Владимир Ильич Ленин» (19124), «Хорошо» (1927), пьесы «Клоп» (1928), «Баня» (1929). В 1930 г. покончил с собой.

Мережковский Дмитрий Сергеевич (1865-19141). Вошел в литературу в начале 1880-х годов, его первые стихи, написанные в 15 лет, успел прочесть Достоевский. Начал с народнических стихов, социальной и революционной проблематики. Однако уже в начале 1890-х гг. он пережил серьезный философский и религиозный кризис и заново вошел в литературу уже не как эпигон, а как писатель с ярко выраженным творческим кредо. Впервые в России заговорил о символизме, разъяснив его смысл в своей лекции «О причинах упадка и о новых течениях в современной русской литературе» (1892) и выпустив тогда же стихотворный сборник «Символы» (1892). С 1895 по 1905 гг. он выпустил в свет романную трилогию «Христос и Антихрист» («Юлиан Отступник», «Леонардо да Винчи», «Петр и Алексей»), сборник эссе «Вечные спутники», двухтомное исследование «Л. Толстой и Достоевский» (1900-1902). Был инициатором первых религиозно-философских собраний, где, как и в организованном им журнале «Новый путь», ставилась задача равноправного диалога между интеллигенцией и

церковью. После первой русской революции пишет исторические романы «Александр I» и «14 декабря» и пьесы «Павел I» (1908) и «Царевич Алексей» (1920). Вместе с женой З.Н. Гиппиус занял непримиримую позицию по отношению к большевикам, в 1920 г. нелегально эмигрировал. В Париже писал историко-культурные трактаты и биографические романы, среди них «Наполеон» (1929), «Иисус Неизвестный» (1932-1933), «Данте» (1939) и др.

Минский Николай Максимович (Наст. фамилия Виленкин. 1856-1937).

Поэт, драматург, переводчик, философ, публицист. Дебютировал в 1876 г., быстро обрел популярность как «гражданский поэт». В 1883 г. первый стихотворный сборник был уничтожен цензурой. Однако уже через год в статье «Старинный спор» он подверг критике концепцию утилитарного искусства и объявил о разрыве с наследием «шестидесятников» во имя «самообожествления личности». Трактат «При свете совести» (1890) вместе с сочинениями Мережковского, Волынского, Брюсова обозначил контуры нового символистского направления в литературе. Активно участвовал в Религиозно-философских собраниях 1901-1904 г. В 1905 г. редактировал большевистскую газету «Новая жизнь», за что был арестован, выпущен под залог и эмигрировал. Через 8 лет ненадолго вернулся в Россию и вновь уехал во Францию. Последние сборники стихов выпустил в 1922 г.

Розанов Василий Васильевич (1856-1919). Писатель, критик, публицист, философ. До 1893 преподавал в провинциальных гимназиях, с 1898 – сотрудник газеты «Новое время», участник символистских периодических изданий, газеты «Русское слово» и др. Ввел в литературу жанр исповедальных отрывочных записок, объединенных в циклы – «Уединенное» (1912), «Опавшие листья» (1913-1915), «Апокалипсис нашего времени» (1917-1918). Как политический публицист имел одиозную репутацию, поскольку был способен одновременно сотрудничать в изданиях

противоположных направлений, печатая и «охранительные», и «либеральные» статьи.

Северянин Игорь (Наст. имя – Лотарев Игорь Васильевич. 1887-1941).

Поэт. Начал печататься в 1905 г., выпуская небольшие сборники-брошюры. В 1911 г. возглавлял группу эгофутуристов. В 1913-1915 гг. выпустил сб. «Громокипящий кубок», «Златолира», «Ананасы в шампанском» и др. Выступления Северянина пользовались огромным успехом. В 1918 г. на вечере в Политехническом музее его избрали «королем поэтов». С 1918 г. жил в эмиграции в Эстонии.

Соловьев Владимир Сергеевич (1853-1900).

Философ, поэт, литературный критик, переводчик. Сын известного историка С.М. Соловьева. Окончил Московский университет, защитил магистерскую и докторскую диссертации, преподавал в Москве и Петербурге, однако после выступления против казни народовольцев был отстранен от преподавания и целиком отдался литературному и философскому творчеству, а также религиозно-общественной деятельности, пытаясь примирить разные христианские конфессии. При жизни 5 раз издал сборник стихотворений, каждый раз пополняя его состав. Среди философских и литературно-критических работ наибольшую важность для его последователей – «младших» символистов имели лекции «Чтения о Богочеловечестве» (1878), статьи «Красота в природе» (1899), «Смысл любви» (1892-1894), трактат «Три разговора» с приложенной к нему «Краткой повестью об Антихристе» (1900).

Сологуб Федор (Наст. имя Тетерников Федор Кузьмич. 1863 – 1927).

Поэт, прозаик, драматург, переводчик. Родился в бедной семье. В 1882 г. окончил Петербургский Учительский институт, 10 лет учительствовал в провинции. В 1893 г. переехал в Петербург, где продолжал педагогическую деятельность до выхода в отставку в 1907 г. Первые публикации – в журнале

«Северный вестник», где был придуман и литературный псевдоним. Сотрудничал в символистских журналах. Опубликовал ряд стихотворных сборников, а также сборники рассказов и сатирических сказок. Наибольшую известность принес роман «Мелкий бес» (1905-1907), выдержавший 5 переизданий. После Октябрьской революции продолжал общественно-литературную деятельность, много переводил, выпустил новые сборники стихов.

Хлебников Велимир (Наст имя – Хлебников Виктор Влалимирович. 1885-1922). Поэт, теоретик футуризма. В 1908-1911 гг. посещал «башню» Вяч. Иванова, затем – заседания «Цеха поэтов», однако самоопределился как футурист, приняв участие в первом же колективном сборнике «Садок судей» (1910). В 1910-е гг. участвовал во всех коллективных сборниках группы «Гилея», выпустил авторские сборники «Ряв! Перчатки. 1908-1914» (1914), «Изборник стихов. С послесловием речаря. 1907-1914» (1915), создает поэмы «Дети выдры», «Лесная дева», «Шаман и Венера». После Октября некоторое время сотрудничает в «Окнах РОСТА», пишет поэмы «Ночь в окопе», «Ладомир», «Ночь перед Советами».

Ходасевич Владислав Фелицианович (1886-1939). Поэт, прозаик, критик, мемуарист. Впервые выступил в литературе в 1905 г. в символистском альманахе «Гриф». Сотрудничал в газетах, переводил, выпустил поэтические сборники «Счастливый домик» (1914), «Путем зерна» (1920), «Тяжелая лира» (1922). С 1922 жил в эмиграции, где в 1927 г. вышел последний сборник стихов «Европейская ночь». В этот период Х. активно работал как прозаик: написал книгу мемуаров «Некрополь», книги о Пушкине, Державине, ряд эссе и критических статей.