

ЛИТЕРАТУРА

(РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА
XX ВЕКА)

11

К Л А С С

Учебник для общеобразовательных
учреждений

В 2 частях

ЧАСТЬ 1

Под общей редакцией
В. В. Агеносова

*Рекомендовано
Министерством образования и науки
Российской Федерации*

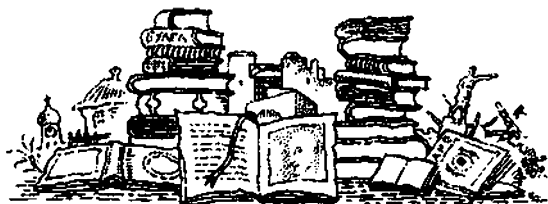


13-е издание, стереотипное



ДРОФА
Москва • 2008

СЛОВО К МОЛОДОМУ ЧИТАТЕЛЮ



Двадцатое столетие для России ознаменовалось двумя мировыми войнами, тремя революциями, Гражданской войной, целым рядом побед, оказавших влияние на мировую историю, и едва ли не меньшим количеством трагедий, принесших народу неисчислимые страдания.

И если, несмотря ни на что, наша страна выстояла, то лишь благодаря той духовной культуре, которая веками формировалась в недрах народных и нашла свое воплощение в национальном фольклоре, православии, русской философии, литературе, музыке, живописи.

Сегодня, в самом начале XXI века, можно уже отчетливо разглядеть те основные явления русской культуры, которые играли, играют и будут играть особую роль в сохранении и развитии духовного облика россиян и — более того — оказывают и будут оказывать влияние на мировую культуру, демонстрируя нравственную силу России.

Именно об этих явлениях (правда, только в одной области культуры — в литературе) авторы книги, которую вы держите в руках, и собираются рассказать.

При этом авторы исходили из того, что XX век стал приемником всего многообразия традиций русской культуры, а литература отразила все богатство русского национального характера.

Героико-патриотическое, активно-творческое начало, заложенное в национальных особенностях нашего наро-

да и воплотившееся в былинах и древнерусских героических повестях, народных песнях о Степане Разине и революционных сочинениях А. Радищева, в вольнолюбивой лирике молодого А. Пушкина и Н. Некрасова, в прозе А. Герцена и Н. Чернышевского, в XX веке нашло свое продолжение в творчестве М. Горького, В. Маяковского и А. Толстого, Н. Островского, А. Фадеева и А. Гайдара, А. Твардовского и М. Шолохова, в произведениях других советских писателей. Целые поколения воспитывались на их книгах. И вычеркивать их из литературы, как это пытаются делать некоторые критики и литературоведы, — значит вновь исказить историю в угоду очередным идеологическим схемам.

Однако было бы неверно сводить всю литературу XX века к революционным традициям. Русская созерцательность, углубленность в познание Бога и самопознание, стоицизм, воплотившиеся в житиях русских святых, в лирике А. Пушкина, нравственных исканиях Н. Гоголя, Ф. Достоевского, Л. Толстого, в XX веке получили развитие в творчестве А. Блока и русских символистов, А. Ахматовой и акмеистов, в книгах И. Шмелева и М. Пришвина, Л. Леонова и М. Булгакова, в поэзии Б. Пастернака, О. Мандельштама, И. Елагина, И. Бродского, в прозе А. Солженицына, В. Распутина и многих других мастеров слова.

Философские раздумья о жизни и смерти, о бренности и трагичности бытия, составляющие сущность поэзии Г. Державина, позднего А. Пушкина, М. Лермонтова, Ф. Тютчева, мы встречаем в произведениях И. Бунина, С. Есенина, В. Набокова, М. Шолохова, М. Алданова, Г. Иванова, Б. Поплавского и других писателей.

В литературе XX столетия не остались без продолжения и литературные традиции, связанные с неизбывным оптимизмом русского народа, его умением смеяться над трудностями жизни и над самим собой, широко используя озорное и меткое русское слово. Игра словом в фольклоре (загадки, скороговорки, частушки), смеховое начало в древней литературе, сатирических повестях XVII века, в комедиях Д. Фонвизина, баснях И. Крылова, озорных стихах и поэмах А. Пушкина по-новому воплоти-

лотились в словотворчестве футуристов, в изысках Д. Хармса и его друзей, в детской поэзии К. Чуковского и С. Маршака, в литературе постмодернизма.

Литература XX века — это и советская литература, и литература русского зарубежья, и литература андеграунда.

Именно в этот многообразный мир художественного слова и приглашают вас авторы, которые рассказывают об основных явлениях русской литературы, о самых значительных произведениях XX столетия.

Структура учебника довольно проста. Обзорные статьи представляют информацию о литературном процессе определенных периодов истории литературы. В них показаны не только главные тенденции, характерные для художественной литературы того или иного периода, но и место этой важной отрасли культуры в историческом контексте. Что, по мнению авторов, поможет глубже понять индивидуальность, неповторимость писателей, творчество которых рассматривается в отдельных главах учебника: сначала приводится краткая биография писателя, затем характеристика его художественного мира в целом. И наконец, на примере одного-двух произведений авторы доказывают (филология, как и математика, требует доказательств), что эта характеристика соответствует действительности. После этого учащимся предлагается самостоятельно убедиться в справедливости выводов авторов учебника. А литература, как известно, предполагает множественность решений, или интерпретаций.

Творчество всякого большого мастера дает глубокие и разнообразные возможности для интерпретации, однако границы разного рода толкований все-таки определены содержанием произведения. Разные трактовки могут сильно отличаться, что само по себе нормально, если при этом основой для интерпретации остается авторский текст, а предварительно как можно полнее изучены творчество писателя в целом, историко-биографический контекст его работы и общие эстетические закономерности данной литературной эпохи. Всего изучить и узнать невозможно, но даже если представить себе фантастическую ситуацию всезнания, рассчитывать на «самую

верную» и тем более «исчерпывающую» интерпретацию не приходится.

Хорошо, если трактовки не будут абсолютно походить друг на друга: каждое индивидуальное сознание опирается на свою иерархию важного и второстепенного, для людей разных поколений на первый план выступают разные проблемы, и обсуждаются они в разных социально-исторических и общекультурных условиях. Человек не может не быть субъективным, не перестав быть человеком, и в этом не только причина драматизма истории, но и залог богатства и уникальности жизни личности. Впрочем, спорить о трактовках, отстаивать свою точку зрения на произведение можно и даже необходимо, если аргументом при этом будет не бездоказательное «я так чувствую» или «я так считаю», а конкретное, обогащенное анализом знание и понимание текста.

Для тех же, кто заинтересуется литературой в более широком объеме, в конце каждой главы дается аннотированный список литературы, в котором приведены основные работы отечественных и зарубежных литературоведов по той или иной проблеме.

Для самостоятельной работы мысли (а без этого литературный курс невозможен) каждая глава завершается заданиями и вопросами. Кроме того, вам предлагаются и примерные темы сочинений. Само собой разумеется, что вы вместе с учителем можете изменять их в зависимости от ваших интересов.

Выпускной класс предполагает знание не только конкретного материала, но и теоретических понятий. С этой целью в конце учебника помещен краткий перечень основных терминов, которые используются авторами и знать которые необходимо каждому культурному человеку.

Итак, в путь!

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX ВЕКА (1890—1916)



Последнее десятилетие XIX века открывает в русской, да и в мировой культуре новый этап. В течение примерно четверти века — с начала 1890-х годов до октября 1917-го — радикально изменились буквально все стороны жизни России — экономика, политика, наука, технология, культура, искусство. По сравнению с общественным и в некоторой степени литературным застоєм 1880-х годов новая стадия историко-культурного развития отличалась стремительной динамикой и острейшим драматизмом. По темпам и глубине перемен, а также по катастрофичности внутренних конфликтов Россия в это время опережала любую другую страну.

Поэтому переход от эпохи классической русской литературы к новому литературному времени сопровождался далеко не мирным характером общекультурной и внутрилитературной жизни, неожиданно быстрой — по меркам XIX века — сменой эстетических ориентиров, кардинальным обновлением литературных приемов. Особенно динамично в это время развивалась русская поэзия, вновь — после пушкинской эпохи — вышедшая на авансцену общекультурной жизни страны. Позднее поэзия этой поры получила название «поэтического ренессанса» или «серебряного века». Возникнув по аналогии с понятием «золотой век», традиционно обозначающим пушкинский период русской литературы, это словосочетание поначалу использовалось для характеристики вершинных прояв-

лений поэтической культуры начала XX века — творчества А. Блока, А. Белого, И. Анненского, А. Ахматовой, О. Мандельштама и других блестящих мастеров слова. Однако постепенно термином «серебряный век» стали определять ту часть всей художественной культуры России конца XIX — начала XX века, которая была связана с символизмом, акмеизмом, «неокрестьянской» и частично футуристической литературой. Сегодня многие литературоведы сделали из определения «серебряный век» синоним понятия «культура рубежа веков», что, разумеется, неточно, так как ряд существенных явлений рубежа веков (прежде всего связанных с революционными теориями) вряд ли может быть сопоставим с тем, что изначально называлось искусством серебряного века.

Новым по сравнению с XIX веком было на рубеже двух веков прежде всего мироощущение человека. Крепло понимание истощенности предшествующей эпохи, стали появляться прямо противоположные оценки социально-экономических и общекультурных перспектив России. Общим знаменателем мировоззренческих споров, разгоревшихся в стране к концу XIX века, было определение новой эпохи как эпохи *пограничной*: безвозвратно уходили в прошлое прежние формы быта, труда, политической организации общества, решительно пересматривалась сама система духовных ценностей. *Кризисность* — ключевое слово эпохи, кочевавшее по страницам публицистических и литературно-критических статей (часто использовались и близкие по значению слова «возрождение», «перелом», «перепутье» и т. п.).

В обсуждение актуальной проблематики быстро включилась художественная литература, традиционно для России не стоявшая в стороне от общественных страстей. Ее социальная ангажированность проявилась в характерных для той эпохи заголовках произведений. «Без дороги», «На повороте» — называет свои повести В. Вересаев; «Закат старого века» — вторит ему заголовком романа-хроники А. Амфитеатров; «У последней черты» — откликается своим романом М. Арцыбашев. Осознание кризисности времени, однако, не означало признания его бесплодности.

Напротив, большая часть мастеров слова ощущала свою эпоху как время небывалых свершений, когда значение литературы в жизни страны резко возрастает. Поэтому столь большое внимание стало уделяться не только собственно творчеству, но и мировоззренческой и общественной позиции писателей, их связям с политической жизнью страны.

При всей разнице позиций и взглядов было в мировосприятии писателей рубежа веков нечто общее, что блестяще уловил в свое время выдающийся знаток литературы профессор Семен Афанасьевич Венгеров в предисловии к задуманной им трехтомной «Истории русской литературы XX века» (1914). Ученый отметил, что объединяющим общественника М. Горького и индивидуалиста К. Бальмонта, реалиста И. Бунина, символистов В. Брюсова, А. Блока и А. Белого с экспрессионистом Л. Андреевым и натуралистом М. Арцыбашевым, пессимиста-декадента Ф. Сологуба и оптимиста А. Куприна был вызов традициям обыденщины, «устремление в высь, в даль, в глубь, но только прочь от постылой плоскости серого прозябания».

Другое дело, что пути развития новой литературы писатели представляли себе по-разному. В XIX веке русская литература обладала высокой степенью мировоззренческого единства. В ней сложилась довольно четкая иерархия писательских дарований: на том или ином этапе нетрудно выделить мастеров, служивших ориентирами для целого писательского поколения (Пушкин, Гоголь, Некрасов, Толстой и т. д.). А вот наследие рубежа XIX—XX веков не ограничивается творчеством одного-двух десятков значительных художников слова и логику литературного развития той поры нельзя свести к единому центру или простейшей схеме сменяющих друг друга направлений. Это наследие являет собой многоярусную художественную реальность, в которой индивидуальные писательские дарования, сколь бы выдающимися они ни были, оказываются лишь частью грандиозного целого.

Приступая к изучению литературы рубежа веков, не обойтись без краткого обзора социального фона и об-

щекультурного контекста этого периода (*контекст* — окружение, внешняя среда, в которой существует искусство).

Наука, социальные теории и культура рубежа веков

Последнее десятилетие XIX века ознаменовало в русской, да и в мировой культуре новый этап.

Фундаментальные естественно-научные открытия, в том числе теория относительности А. Эйнштейна, резко поколебали прежние представления о строении мира, сформированные в традициях европейского Просвещения и основанные на однозначных закономерностях, на фундаментальном принципе предсказуемости того или иного природного явления. Повторяемость и предсказуемость процессов рассматривались как родовые свойства причинности вообще. На этой основе сформировались позитивистские принципы мышления, господствовавшие в мировой науке XIX века. Эти принципы распространялись и на социальную сферу: жизнь человека понималась как полностью обусловленная внешними обстоятельствами, той или иной цепочкой действующих причин. Хотя не все в жизни человека удавалось объяснить, подразумевалось, что наука когда-нибудь достигнет универсального всеведения, сумеет понять и подчинить человеческому разуму весь мир. Новые открытия резко противоречили представлениям о структурной завершенности мира. То, что прежде казалось стабильным, обернулось неустойчивостью и бесконечной подвижностью. Выяснилось, что любое объяснение не универсально и требует дополнений — таково мировоззренческое следствие принципа дополнительности, рожденного в русле теоретической физики. Более того, под сомнением оказалась считавшаяся прежде аксиомой идея познаваемости мира. Кризис классического естествознания выразился в широко распространившейся в то время формуле «материя исчезла».

Еще более радикальные поправки в прежние общемировоззренческие представления внесли открытия А. Эйн-

штейна. Оказалось, что любая система отсчета неабсолютна, сфера ее применения ограничена рамками частного случая. Центр и периферия процессов относительны, меняются местами. Объектом внимания физики и механики в этой связи становятся массы, движущиеся одна относительно другой.

Усложнение представлений о физической картине мира сопровождалось и переоценкой принципов понимания истории. Прежде неизбежная модель исторического прогресса, основанная на представлениях о линейной зависимости причин и следствий, сменялась пониманием условности и приблизительности любой историческофилософской логики. Кризис исторических представлений выразился прежде всего в утрате универсальной точки отсчета, того или иного мировоззренческого фундамента. Емкой формулой этого кризиса стала знаменитая фраза немецкого философа и филолога Ф. Ницше: *«Бог умер»* (*обратите внимание на смысловое сходство естественно-научной и этико-исторической формул эпохи: «материя исчезла» и «Бог умер»*). Обе фразы фиксируют исчезновение прочной мировоззренческой опоры, обозначают наступление эры релятивизма, выражают кризис веры в единство миропорядка.

Во второй половине XIX века получили распространение самые различные теории общественного развития. В частности, марксизм, делавший ставку на рост промышленности и появление нового революционного класса — пролетариата, свободного от собственности, объединенного условиями общего труда в коллективе и готового идти до конца в борьбе за осуществление извечной народной мечты об обществе справедливости, равенства и свободы. В политической сфере это означало отказ от просветительства ранних народников и терроризма поздних и переход к организованной борьбе масс вплоть до насильственного свержения существующего строя и установления диктатуры пролетариата над всеми другими классами.

На рубеже XIX и XX веков мысль о человеке не только бунтующем, но и способном переделывать эпоху, творить историю получает развитие в творчестве М. Горько-

го и его последователей, настойчиво выдвигавших на первый план Человека с большой буквы, хозяина земли, революционера. Любимым героем Горького был новгородский полупоупендарный купец Васька Буслаев и библейский персонаж Иов, бросившие вызов самому Богу. Герои романов, повестей и пьес писателя — бунтари («Фома Гордеев», «Мещане», «Мать»), отвергающие христианские идеи Достоевского и Толстого о страдании и очищении им. Вместе с тем Горький считал, что революционная деятельность по перестройке мира преобразует и обогащает внутренний мир человека. Так, героиня его романа «Мать» Пелагея Ниловна, став участницей революционного движения, испытывает материнское чувство любви не только к своему сыну, но и ко всем угнетенным и бесправным людям.

С появлением Горького существенно изменились и отношения художника и общества. Литература (как и все искусство) становилась «частью общепролетарского дела, колесиком и винтиком одного-единого, великого социал-демократического механизма» (В. И. Ленин).

Несколько по-иному, более анархично проявилось бунтарское начало в ранней поэзии В. Маяковского, в стихах и поэмах В. Хлебникова, А. Крученых, Д. Бурлюка, не приемлевших бездуховность и меркантильность XX столетия и противопоставлявших (по крайней мере в манифестах и декларациях) прошлому материалистически-индустриальные утопии.

Еще одна большая группа писателей, убедившись после трагических событий 1 марта 1881 года (убийство царя Александра II) и — особенно — после поражения революции 1905 года в бесчеловечности радикальных мер борьбы, пришла к идее духовной революции, к пристальному вниманию к индивидуальному миру человека. Недостигаемым идеалом для них стала пушкинская идея внутренней гармонии человека («Пора, мой друг, пора...», «Полководец», «Из Пиндемонти», «Памятник»), близкими по духу — писатели постпушкинской поры: Гоголь, Лермонтов, Тютчев, Достоевский, ощущавшие трагедию разрушения гармонии, но тоскующие по ней и верящие в ее восстановление в будущем. Имен-

но этих писателей, которые видели в пушкинской эпохе золотой век, а свой, двадцатый, воспринимали, как менее драгоценный, но тяготеющий к золотому, видимо, и следует называть художниками серебряного века.

Впрочем, было и нечто объединяющее представителей разных направлений: осознание кризиса, переходности эпохи, необходимости возрождения на новом уровне духовной жизни.

Плюрализм политических и философских взглядов привел и к кардинальному изменению картины художественных направлений и течений. Прежняя плавная стадильность, когда, например, классицизм в литературе уступал место сентиментализму, а тот, в свою очередь, сменялся романтизмом; когда на каждом этапе истории литературы господствующее положение занимало какое-нибудь одно направление, — такая стадильность ушла в прошлое. Теперь *одновременно существовали разные эстетические системы.*

Параллельно и, как правило, в борьбе друг с другом, развивались *реализм* и *модернизм* — самые крупные литературные направления. Но при этом реализм не был однородным в стилевом отношении образованием, а являл собой сложный комплекс нескольких «реализмов» (каждая разновидность требует от историка литературы дополнительного определения). Модернизм, в свою очередь, отличался крайней внутренней нестабильностью: различные течения и группировки непрерывно трансформировались, возникали и распадались, объединялись и дифференцировались. «Литература разручилась», — заметил один из популярных критиков начала XX века.

Новая ситуация создала почву для самых неожиданных комбинаций и взаимодействий: появлялись промежуточные в стилевом отношении произведения, возникали недолговечные объединения, пытавшиеся совместить в своей художественной практике принципы реализма и модернизма. Вот почему по отношению к искусству начала XX века классификация явлений на основе «направлений и течений» носит заведомо условный, неабсолютный характер.

В конце XIX — начале XX века русская литература, прежде обладавшая высокой степенью мировоззренческого единства, стала эстетически многослойной.

Размежевание реализма и модернизма и располагавшихся между ними промежуточных явлений объясняется не столько борьбой литературных группировок и школ (эти факты литературного быта вторичны), сколько возникновением в литературе противоположных представлений о задачах искусства и, соответственно, разных взглядов на место человека в мире.

Р е а л и з м

Реализм на рубеже веков оставался масштабным и влиятельным литературным направлением. Достаточно сказать, что в 1900-е годы еще жили и творили Л. Толстой и А. Чехов.

Наиболее яркими дарованиями среди новых реалистов обладали писатели, объединившиеся в 1890-е годы в московском кружке «Среда», а в начале 1900-х составившие круг постоянных авторов издательства «Знание» (одним из его владельцев и фактическим руководителем был М. Горький). Помимо лидера объединения в него в разные годы входили Л. Андреев, И. Бунин, В. Вересаев, Н. Гарин-Михайловский, А. Куприн, И. Шмелев и другие писатели. За исключением И. Бунина среди реалистов не было крупных поэтов, они проявили себя прежде всего в прозе и — менее заметно — в драматургии.

Влияние этой группы писателей во многом объяснялось тем, что именно она унаследовала *традиции великой русской литературы XIX века*. Однако непосредственные предшественники нового поколения реалистов уже в 1880-е годы серьезно обновили облик направления. Творческие поиски позднего Л. Толстого, В. Короленко, А. Чехова внесли в художественную практику много непривычного по меркам классического реализма. Особенно важным для следующего поколения реалистов оказался опыт А. Чехова.

Вспомните, что нового внес в русскую литературу этот писатель. Какова типология характеров в прозе и драматургии А. П. Чехова? Как выглядит на фоне предшествующей традиции чеховский тип конфликта?

Чеховский мир включает в себя множество разнообразных человеческих характеров, но при всем своеобразии его герои схожи в том, что всем им недостает чего-то самого важного. Они пытаются приобщиться к подлинной жизни, но, как правило, так и не обретают искомой духовной гармонии. Ни любовь, ни страстное служение науке или общественным идеалам, ни вера в Бога — ни одно из прежде надежных средств обретения цельности не могут помочь герою. Мир в его восприятии утратил единый центр, этот мир далек от иерархической завершенности и не может быть объят ни одной из мировоззренческих систем.

Вот почему жизнь по какому-либо идеологическому шаблону, миропонимание, основанное на фиксированной системе социальных и этических ценностей, осмысливается Чеховым как пошлость. Пошлой оказывается жизнь, повторяющая заданные традицией образцы, лишенная духовной самостоятельности. Ни у одного из чеховских героев нет безусловной правоты, поэтому непривычно выглядит чеховский тип конфликта. Сопоставляя героев по тому или иному признаку, Чехов чаще всего не отдает предпочтения ни одному из них. Ему важно не «моральное расследование», а выяснение причин взаимного непонимания между людьми. Вот почему писатель отказывается быть обвинителем или адвокатом своих героев.

Внешне неострые сюжетные ситуации в его зрелой прозе и драматургии призваны выявить заблуждения персонажей, определить степень развитости их самосознания и связанную с ней меру личной ответственности. Вообще разнообразные нравственные, идеологические и стилевые контрасты в мире Чехова утрачивают абсолютный характер, становятся относительными.

Одним словом, мир Чехова — это мир подвижных отношений, где взаимодействуют разные субъективные правды. В таких произведениях повышается роль субъек-

ективной рефлексии (самоанализа, размышлений героев, осмысление ими своих поступков). Автор хорошо контролирует тональность своих оценок: она не может быть безусловно героизирующей или безоглядно сатирической. Как типично чеховская тональность воспринимается читателем тонкая лирическая ирония.

Таким образом, поколение писателей-реалистов начала XX века получило в наследство от Чехова новые принципы письма — с гораздо большей, чем прежде, авторской свободой; со значительно более широким арсеналом художественной выразительности; с обязательным для художника чувством меры, которое обеспечивалось возросшей внутренней самокритичностью и авторефлексией.

Щедро пользуясь частью чеховских находок, реалисты рубежа веков далеко не всегда обладали последним из упомянутых качеств художника. Там, где Чехов видел разнообразие и относительную равноценность вариантов жизненного поведения, его молодые последователи увлекались одним из них. Если Чехов, скажем, показывает, насколько сильна жизненная инерция, часто сводящая на нет первоначальное стремление героя измениться, то реалист горьковского поколения порой абсолютизирует сам волевой импульс человека, не проверяя его на прочность и потому подменяя реальную сложность человека мечтой о «сильных людях». Там, где Чехов предсказывал длительную перспективу, призывая по капле «выдавливаться из себя раба», писатель-«знаниевец» давал гораздо более оптимистический прогноз «рождения человека».

Тем не менее чрезвычайно важно, что поколение реалистов начала XX века унаследовало от Чехова постоянное внимание к личности человека, его индивидуальности. В чем же главные особенности реализма конца XIX — начала XX века?

Темы и герои реалистической литературы. Тематический спектр произведений реалистов рубежа веков шире, чем у их предшественников; для большинства писателей в это время нехарактерно тематическое постоянство. Быстрые перемены в России заставляли

их варьировать тематику, вторгаться в прежде заповедные тематические пласты. В горьковском писательском окружении в это время был силен дух артельности: совместными усилиями «знаньевцы» создали широкую панораму переживающей обновление страны. Масштабный тематический захват был ощутим в заголовках произведений, составлявших сборники «Знание» (именно этот тип изданий — сборники и альманахи — распространился в литературе начала века). Так, например, оглавление 12-го сборника «Знание» напоминало разделы некоего социологического исследования: однотипные названия «В городе», «В семье», «В тюрьме», «В деревне» обозначали обследуемые сферы жизни.

Элементы социологической описательности в реализме — еще не преодоленное наследие социально-очерковой прозы 60—80-х годов, в которой сильна была установка на эмпирическое исследование действительности. Однако проза «знаньевцев» отличалась *более острой художественной проблематикой*. Кризис всех форм жизни — к такому итогу подводило читателей большинство их произведений. Важным было изменившееся отношение реалистов к возможности преобразования жизни. В литературе 60—80-х годов жизненная среда изображалась малоподвижной, обладавшей страшной силой инерции. Теперь обстоятельства существования человека интерпретируются как лишённые стабильности и подвластные его воле. В отношениях человека и среды реалисты рубежа веков делали акцент на способности человека не только противостоять неблагоприятному воздействию среды, но и активно перестраивать жизнь.

Заметно обновилась в реализме и типология характеров. Внешне писатели следовали традиции: в их произведениях можно было найти узнаваемые типы «маленького человека» или пережившего духовную драму интеллигента. Одной из центральных фигур оставался в их прозе крестьянин. Но даже традиционная «крестьянская» характерология изменилась: все чаще в рассказах и повестях появлялся новый тип «задумавшегося» мужика. Характеры избавлялись от социологической усредненности, становились разнообразнее по психологи-

ческим особенностям и мироощущению. «Пестрота души» русского человека — постоянный мотив прозы И. Бунина. Он одним из первых в реализме стал широко использовать в своих произведениях иностранный материал («Братья», «Сны Чанга», «Господин из Сан-Франциско»). Привлечение такого материала стало характерным и для других писателей (М. Горький, Е. Замятин).

Жанры и стилевые особенности реалистической прозы. Существенно обновились в начале XX века жанровая система и стилистика реалистической прозы.

Центральное место в жанровой иерархии заняли в это время наиболее мобильные рассказ и очерк. Роман практически исчез из жанрового репертуара реализма: самым крупным эпическим жанром стала повесть. Ни одного романа в точном значении этого термина не написали самые значительные реалисты начала XX века — И. Бунин и М. Горький.

Начиная с творчества А. Чехова, в реалистической прозе заметно выросла значимость формальной организации текста. Отдельные приемы и элементы формы получили в художественном строе произведения бóльшую, чем прежде, самостоятельность. Так, например, разнообразнее использовалась художественная деталь, в то же время сюжет все чаще утрачивал значение главного композиционного средства и начинал играть подчиненную роль. Углубилась выразительность в передаче подробностей зримого и слышимого мира. В этом отношении особенно выделялись И. Бунин, Б. Зайцев, И. Шмелев. Специфической особенностью бунинского стиля, например, была удивительная слитность зрительных и слуховых, обонятельных и осязательных характеристик при передаче окружающего мира. Бóльшее значение писатели-реалисты придавали использованию ритмических и фонетических эффектов художественной речи, передаче индивидуальных особенностей устной речи персонажей (мастерское владение этим элементом формы было свойственно И. Шмелеву).

Утратив по сравнению с классиками XIX века эпическую масштабность и цельность видения мира, реалисты начала века компенсировали эти потери обостренностью

восприятия жизни и большей экспрессией в выражении авторской позиции. Общая логика развития реализма в начале века заключалась в усилении роли *повышенно-экспрессивных форм*. Писателю была важна теперь не столько соразмерность пропорций воспроизводимого фрагмента жизни, сколько «сила крика», интенсивность выражения авторских эмоций. Это достигалось заострением сюжетных ситуаций, когда крупным планом описывались предельно драматические, «пограничные» состояния в жизни персонажей. Образный ряд произведений выстраивался на контрастах, подчас предельно острых, «кричащих»; активно использовались лейтмотивные принципы повествования: увеличивалась частота образных и лексических повторов.

Стилевая экспрессия была особенно характерна для Л. Андреева, А. Серафимовича. Она заметна и в некоторых произведениях М. Горького. В творчестве этих писателей немало публицистических элементов — «монтажная» стыковка высказываний, афористичность, риторические повторы; автор часто комментирует происходящее, вторгается в сюжет с пространственными публицистическими отступлениями (примеры таких отступлений вы найдете в повестях М. Горького «Детство» и «В людях»). В рассказах и драмах Л. Андреева сюжет и компоновка персонажей часто бывали намеренно схематичными: писателя влекли универсальные, «вечные» типы и жизненные ситуации.

Однако в пределах творчества одного писателя редко выдерживалась единая стилевая манера: чаще художники слова сочетали несколько стилевых вариантов. Например, в творчестве А. Куприна, М. Горького, Л. Андреева точная изобразительность соседствовала с обобщенно-романтической образностью, элементы жизнеподобия — с художественными условностями.

Стилевая двусоставность, элемент художественной эклектичности — характерная примета реализма начала XX века. Из крупных писателей той поры только И. Бунин избежал в своем творчестве разностильности: и поэтические, и прозаические его произведения сохраняли гармонию точной описательности и авторского лиризма.

Стилевая нестабильность реализма была следствием переходности и известной художественной компромиссности направления. С одной стороны, реализм оставался верен завещанным прежним веком традициям, с другой — начинал взаимодействовать с новыми течениями в искусстве.

Писатели-реалисты постепенно адаптировались к новым формам художественного поиска, хотя этот процесс проходил не всегда мирно. Дальше других по пути сближения с модернистской эстетикой пошли Л. Андреев, Б. Зайцев, С. Сергеев-Ценский, несколько позднее — Е. Замятин. В адрес большинства из них со стороны критиков — приверженцев прежних традиций нередко раздавались упреки в художественном отступничестве, а то и в идеологическом дезертирстве. Однако процесс обновления реализма в целом был художественно плодотворным, а его суммарные достижения в эпоху рубежа веков оказались значительными.

М о д е р н и з м

Модернистскими в литературоведении принято называть прежде всего три литературных течения, заявивших о себе в период с 1890 по 1917 год. Это символизм, акмеизм и футуризм, которые составили основу модернизма как литературного направления. На периферии его возникали и другие, не столь эстетически отчетливые и менее значительные явления «новой» литературы.

Символизм — первое и самое крупное из модернистских течений, возникшее в России. Начало теоретическому самоопределению русского символизма было положено Д. С. Мережковским, который в 1892 году выступил с лекцией «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы». В названии лекции, опубликованной в 1893 году, уже содержалась недвусмысленная оценка состояния литературы, надежду на возрождение которой автор возлагал на «новые течения». Новому писательскому поколению, считал он, предстоит «огромная переходная и подготовительная работа». Основными элементами этой работы Мережковский назвал «мисти-

ческое содержание, символы и расширение художественной впечатлительности». Центральное место в этой триаде понятий было отведено символу.

Уже в марте 1894 года в Москве вышел в свет небольшой сборник стихотворений с программным названием «Русские символисты», а вскоре появились два следующих выпуска с тем же названием. Позднее выяснилось, что автором большинства стихотворений в этих трех сборниках был начинающий поэт Валерий Брюсов, прибегнувший к нескольким разным псевдонимам, чтобы создать впечатление существования целого поэтического течения. Мистификация удалась: сборники «Русские символисты» стали эстетическими маяками, свет которых привлек новых поэтов, разных по своим дарованиям и творческим устремлениям, но единых в неприязни утилитаризма в искусстве и жаждавших обновления поэзии.

Социальные и гражданские темы, важные для реализма, сменились у первых символистов декларациями относительности всех ценностей и утверждением индивидуализма как единственного прибежища художника. Особенно напористо об абсолютных правах личности писал ставший лидером символизма В. Брюсов:

Я не знаю других обязательств,
Кроме девственной веры в себя.

Однако с самого начала своего существования символизм оказался неоднородным течением: в его недрах оформились несколько самостоятельных группировок. По времени формирования и по особенностям мировоззренческой позиции принято выделять в русском символизме две основные группы поэтов. Приверженцев первой группы, дебютировавших в 1890-е годы, называют «старшими символистами» (В. Брюсов, К. Бальмонт, Д. Мережковский, З. Гиппиус, Ф. Сологуб и др.). В 1900-е годы в символизм влились новые силы, существенно обновившие облик течения (А. Блок, А. Белый, Вяч. Иванов и др.). Принятое обозначение «второй волны» символизма — «младосимволизм», «Старших» и «младших» символистов разделял не столько возраст, сколько разница

мироощущений и направленность творчества (Вяч. Иванов, например, старше В. Брюсова по возрасту, но проявил себя как символист второго поколения).

В организационно-издательской жизни символистского течения важным было существование двух географических полюсов: петербургские и московские символисты на разных этапах движения не только сотрудничали, но и конфликтовали друг с другом. Например, московская группировка 1890-х годов, сложившаяся вокруг В. Брюсова, ограничивала задачи нового течения рамками собственно литературы: главный принцип их эстетики — «искусство для искусства». Напротив, старшие символисты-петербуржцы с Д. Мережковским и З. Гиппиус во главе отстаивали приоритет религиозно-философских поисков в символизме, считая именно себя подлинными «символистами», а своих оппонентов — «декадентами».

Споры о «символизме» и «декадентстве» начались с самого зарождения нового течения. В сознании большинства читателей той поры эти два слова были почти синонимами, а в советскую эпоху термином «декадентство» стали пользоваться как родовым обозначением всех модернистских течений. Между тем «декадентство» и «символизм» соотносились в сознании новых поэтов не как однородные понятия, а почти как антонимы.

Декадентство, или *декаданс* (франц. упадок), — определенное умонастроение, кризисный тип сознания, который выражается в чувстве отчаяния, бессилия, душевной усталости. С ним связаны неприятие окружающего мира, пессимизм, рафинированная утонченность, осознание себя носителем высокой, но гибнущей культуры. В декадентских по настроению произведениях часто эстетизируются угасание, разрыв с традиционной моралью, воля к смерти. В той или иной мере декадентские настроения затронули почти всех символистов. Декадентские мироощущения были свойственны на том или ином этапе творчества и З. Гиппиус, и К. Бальмонт, и В. Брюсову, и А. Блоку, и А. Белому, а наиболее последовательным декадентом был Ф. Сологуб.

В то же время символистское мировоззрение ни в коем случае не сводилось к настроениям упадка и разрушения. Философия и эстетика символизма складывалась под влиянием различных учений — от античного философа Платона до современных символистам философских систем В. Соловьева, Ф. Ницше, А. Бергсона.

Традиционной идее познания мира в искусстве символисты противопоставили идею конструирования мира в процессе творчества. Творчество, считали они, выше познания. Это убеждение привело их к детальному обсуждению теоретических аспектов художественного творчества.

Для В. Брюсова, например, искусство есть «постижение мира иными, не рассудочными путями». Ведь рационально осмыслить можно лишь явления, подчиненные закону линейной причинности, а такая причинность действует только в низших формах жизни. Эмпирическая реальность, быт — в конечном счете мир видимостей, фантомов. Высшие же сферы жизни (область «абсолютных идей» в терминах Платона — или «мировой души», по Вл. Соловьеву) неподвластны рациональному познанию. Именно искусство обладает свойством проникать в эти сферы: оно способно запечатлеть моменты вдохновенных прозрений, уловить импульсы высшей реальности. Поэтому творчество в понимании символистов — подсознательно-интуитивное созерцание тайных смыслов, доступное лишь художнику-творцу.

Более того, рационально передать созерцаемые «тайны» невозможно. По словам крупнейшего среди символистов теоретика Вяч. Иванова, поэзия есть «тайнопись неизреченного». От художника требуется не только сверхрациональная чуткость, но тончайшее владение искусством намека: ценность стихотворной речи — в «недосказанности», «утаенности смысла». Главным средством для передачи созерцаемых тайных смыслов должен был стать символ.

Символ — центральная эстетическая категория нового течения. Правильно понять его непросто. Неверное расхожее представление о символе заключается в том, что он воспринимается как иносказание, когда говорит-

ся одно, а подразумевается нечто другое. В таком толковании цепь символов — своего рода набор иероглифов, система шифровки сообщения для «посвященных». Предполагается, что буквальное, предметное значение образа само по себе безразлично, не содержит скольконбудь важной художественной информации, а служит лишь условной оболочкой для потустороннего смысла. Одним словом, символ оказывается одной из разновидностей тропов.

Между тем сами символисты считали, что символ принципиально противостоит тропам, потому что лишен главного их качества — «переносности смысла». Когда в нем нужно разгадывать заданную художником «загадку», мы имеем дело с ложносимволическим образом. Простейший пример ложносимволического образа — аллегория. В аллегории предметный слой образа действительно играет подчиненную роль, выступает как иллюстрация или олицетворение некой идеи или качества. Аллегорический образ — своего рода хитроумная маска, за которой угадывается суть.

Аллегория легко расшифровывается «проницательным» читателем: ему не составит труда догадаться, кто или что скрывается, например, за образами басен И. Крылова или романтических «песен» М. Горького. Один из критиков начала века был излишне придирчив, иронически замечая, насколько неточен автор «Песни о Буревестнике», поместив на берега южных морей обитателей Антарктики — пингвинов. Особенно важно, что аллегория предполагает *однозначное* понимание.

Символ же, напротив, *многозначен*: он содержит в себе перспективу безграничного развертывания смыслов. Вот как писал о многозначности символа один из тончайших поэтов символизма И. Анненский: «Мне вовсе не надо обязательности одного общего понимания. Напротив, я считаю достоинством пьесы (так он называл стихотворения. — *Авт.*), если ее можно понять двумя или более способами или, недопоняв, лишь почувствовать ее и потом доделывать мысленно самому». С ним соглашался Вяч. Иванов, утверждая, что «символ только тогда истинный символ, когда он неисчерпаем в своем

значении». «Символ — окно в бесконечность», — вторил ему Ф. Сологуб.

Другое важное отличие символа от тропа — полноценная *значимость предметного плана* образа, его материальной фактуры. Символ — полноценный образ и помимо потенциальной неисчерпаемости его смысла. Рассказ о жизни Стрекозы и Муравья (или о поведении «гагар и пингвинов») лишится смысла, если читатель будет не в состоянии понять моральное или идеологическое иносказание, заложенное в сюжете. Напротив, даже не подозревая о символическом потенциале того или иного образа-символа, мы в состоянии прочесть текст, в котором он встречается (при первопрочтении, как правило, далеко не все символы осознаются в своем главном качестве и раскрывают читателю глубину своих значений). Так, например, блоковская «Незнакомка» может быть прочитана как рассказ в стихах о встрече с обворожительной женщиной: предметный план центрального образа воспринимается и помимо содержащихся в нем символических возможностей.

Но всякий символический образ, отталкиваясь от своего буквального, предметного плана, стремится выйти за собственные пределы и соотносится с жизнью в целом. Вот почему Незнакомка — это и авторская тревога о судьбах красоты в мире земной пошлости, и разуверение в возможности чудесного преображения жизни, и мечта о мирах иных, и драматическое постижение нераздельности «грязи» и «чистоты» в этом мире, и бесконечная цепь все новых и новых смысловых возможностей. Бесконечная потому, что символистское видение — это видение всего мира, универсума.

Согласно взглядам символистов, символ — сосредоточение абсолютного в единичном; он в сжатом виде отражает постижение единства жизни. Ф. Сологуб считал, что символизм как литературное течение «можно охарактеризовать в стремлении отобразить жизнь в ее целом, не с внешней только ее стороны, не со стороны частных ее явлений, а образным путем символов, изобразить, по существу, то, что, кроясь за случайными, разрозненными

явлениями, образует связь с Вечностью, со вселенским, мировым процессом».

Наконец, еще об одном важном аспекте в понимании природы художественной символики: принципиально невозможно составить какой-либо словарь символических значений или исчерпывающий каталог художественных символов. Дело в том, что слово или образ не рождаются символами, но становятся ими в соответствующем контексте — специфической художественной среде. Такой контекст, активизирующий символический потенциал слова, создается сознательной авторской установкой на недоговоренность, рациональную непроясненность высказывания; акцентом на ассоциативную, а не логическую связь между образами, — одним словом, с помощью того, что символисты называли «музыкальной потенцией слова».

Категория *музыки* — вторая по значимости (после символа) в эстетике и поэтической практике символизма. Это понятие использовалось символистами в двух разных аспектах — общемировоззренческом и техническом. В первом, общепhilosophическом значении музыка для них — не ритмически организованная последовательность звуков, а универсальная метафизическая энергия, первооснова всякого творчества.

Вслед за Ф. Ницше и французскими символистами русские поэты-символисты считали именно музыку высшей формой творчества, потому что она дает максимальную свободу самовыражения творцу и — соответственно — максимальную раскрепощенность восприятия слушателю. Такое понимание музыки они унаследовали от Ф. Ницше, который в работе «Рождение трагедии из духа музыки» придал слову «музыка» статус фундаментальной философской категории. Он противопоставил «дионисийское» (внерассудочное) музыкальное начало человеческого духа — упорядоченному «аполлоновскому» началу. Именно «дионисийский» дух музыки, стихийный и вольный, по мнению символистов, составляет существо подлинного искусства. В этом значении следует понимать слово «музыка» в призывах А. Блока

«слушать музыку революции», в его метафоре «мирового оркестра».

Во втором, техническом значении «музыка» для символистов — это пронизанная звуковыми и ритмическими сочетаниями словесная фактура стиха, другими словами — максимальное использование музыкальных композиционных принципов в поэзии. Для многих символистов актуальным оказался призыв их французского предшественника Поля Верлена «Музыка прежде всего...». Стихотворения символистов порой строятся как завораживающий поток словесно-музыкальных созвучий и переключек. Иногда, как, например, у К. Бальмонта, стремление к музыкальной гладкописи приобретает гипертрофированный самоцельный характер:

Лебедь уплыл в полумглу,
Вдаль, под луною белея.
Ластятся волны к веслу,
Ластится к влаге лилея...

По-новому на фоне традиции строились в символизме отношения между поэтом и его аудиторией. Поэт-символист не стремился быть общепонятным, потому что такое понимание основано на обыденной логике. Он обращался не ко всем, но лишь к «посвященным», не к читателю-потребителю, а к читателю-творцу, читателю-соавтору. Стихотворение должно было не столько передавать мысли и чувства автора, сколько пробуждать в читателе его собственные, помочь ему в духовном восхождении от «реального» к «реальнейшему», т. е. в самостоятельном постижении «высшей реальности». Символистская лирика будила «шестое чувство» в человеке, обостряла и утончала его восприятие, развивала родственную художнической интуицию.

Для этого символисты стремились максимально использовать ассоциативные возможности слова, обращались к мотивам и образам разных культур, широко пользовались явными и скрытыми цитатами. Излюбленным источником художественных реминисценций для них была греческая и римская мифологическая архаика. Именно мифология стала в их творчестве арсеналом уни-

версальных психологических и философских моделей, удобных и для постижения глубинных особенностей человеческого духа вообще, и для воплощения современной духовной проблематики. Символисты не только заимствовали готовые мифологические сюжеты, но и творили собственные мифы. В этом поэты видели средство сблизить и даже слить воедино жизнь и искусство, преобразовать реальность на путях искусства. Мифотворчество было в высшей степени присуще, например, Ф. Сологубу, Вяч. Иванову, А. Белому.

Символизм не ограничивался чисто литературными задачами; он стремился стать не только универсальным мировоззрением, но даже формой жизненного поведения и, как верили его сторонники, способом творческой перестройки мироздания (последнюю из отмеченных сфер символистской активности принято называть *жизнестроительством*). Эта устремленность литературного течения к универсальной всезначимости особенно проявилась в 1900-е годы в младосимволизме, который всерьез претендовал на вселенское духовное преображение. Факты внелитературного быта, социальной истории и даже подробности личных взаимоотношений эстетизировались, т. е. истолковывались младшими символистами как своего рода элементы грандиозного художественного произведения, исполнявшегося на их глазах. Важно было, считали они, принять деятельное участие в этом космическом процессе творения. Вот почему некоторые символисты выступали с политически острыми произведениями, реагировали на факты социальной дисгармонии, с сочувственным интересом относились к деятельности политических партий.

Символистский универсализм проявился и во всеохватности творческих поисков художников. Идеалом личности мыслился в их среде «человек-художник». Не было ни одной сферы литературного творчества, в которую бы символисты не внесли новаторский вклад: они обновили художественную прозу (особенно значительно — Ф. Сологуб и А. Белый), подняли на новый уровень искусство художественного перевода, выступили с оригинальными драматургическими произведениями, активно прояви-

ли себя как литературные критики, теоретики искусства и литературоведы. И все же наиболее органичной и соответствующей их дарованиям сферой была поэзия.

Поэтический стиль символистов, как правило, интенсивно метафорический. В образном строе произведений использовались не единичные метафоры, а целые цепочки из них, приобретающие значение самостоятельных лирических тем. Метафора символистов всегда тяготела к смысловой глубине символа. Переходя из одного смыслового окружения в другое, оказываясь сквозной не только для отдельного стихотворения, но для всего поэтического цикла и даже в некоторых случаях для всего творчества поэта, она обрастала новыми значениями, приобретала мерцающую многозначность и, как следствие, порождала широкое поле возможных ассоциаций.

Символизм обогатил русскую поэтическую культуру множеством открытий. Символисты придали поэтическому слову неведомую прежде подвижность и многозначность, научили русскую поэзию открывать в слове дополнительные оттенки и грани смысла. Плодотворными оказались их поиски в сфере поэтической фонетики: мастерами выразительного ассонанса и эффектной аллитерации были К. Бальмонт, В. Брюсов, И. Анненский, А. Блок, А. Белый. Расширились ритмические возможности русского стиха, разнообразнее стала строфика. Однако главная заслуга этого литературного течения связана не с формальными нововведениями.

Символизм пытался создать новую философию культуры, стремился, пройдя мучительный период переоценки ценностей, выработать новое универсальное мировоззрение. Преодолев крайности индивидуализма и субъективизма, символисты на заре XX века по-новому поставили вопрос об общественной роли художника, начали поиск таких форм искусства, постижение которых могло бы вновь объединить людей. Идея «соборного искусства» со стороны выглядела утопичной, но символисты и не рассчитывали на ее быструю практическую реализацию. Важнее было вновь обрести позитивную перспективу, возродить веру в высокое предназначение искусства.

При внешних проявлениях элитарности и формализма символизм сумел на практике наполнить работу с художественной формой содержательностью и, главное, сделать искусство более личностным. Вот почему наследие символизма осталось для современной русской культуры подлинной художественной сокровищницей.

Акмеизм. Литературное течение акмеизма возникло в начале 1910-х годов и генетически было связано с символизмом. Близкие символизму в начале своего творческого пути молодые поэты посещали в 1900-е годы «ивановские среды» — собрания на петербургской квартире Вяч. Иванова, получившей в их среде название «башня». В недрах кружка в 1906—1907 годах постепенно сложилась группа поэтов, поначалу назвавшая себя «кружком молодых». Стимулом к их сближению была оппозиционность (пока еще робкая) к символистской поэтической практике. С одной стороны, «молодые» стремились научиться у старших коллег стихотворной технике, но с другой — хотели бы преодолеть умозрительность и утопизм символистских теорий.

В 1909 году участники «кружка молодых», в котором активностью выделялся С. Городецкий, попросили Вяч. Иванова, И. Анненского и М. Волошина прочитать для них курс лекций по стихосложению. К занятиям, начавшимся в «башне» Иванова, присоединились Н. Гумилев и А. Толстой, а вскоре поэтические штудии были перенесены в редакционное помещение нового модернистского журнала «Аполлон». Так было основано «Общество ревнителей художественного слова» или, как стали называть его обучавшиеся стихосложению поэты, «Поэтическая академия».

В октябре 1911 года слушатели «Поэтической академии» основали новое литературное объединение — «Цех поэтов». Наименование кружка, образованное по образцу средневековых названий ремесленных объединений, указывало на отношение участников к поэзии как к чисто профессиональной сфере деятельности. «Цех» был школой формального мастерства, безразличного к особенностям мировоззрения участников. Ру-

ководителями «Цеха» стали уже не мэтры символизма, а поэты следующего поколения — Н. Гумилев и С. Городецкий. Поначалу они не отождествляли себя ни с одним из течений в литературе, да и не стремились к общей эстетической платформе.

Однако ситуация постепенно менялась: в 1912 году на одном из заседаний «Цеха» его участники решили объявить о возникновении нового поэтического течения. Из разных предложенных поначалу названий прижилось несколько самонадеянное «акмеизм» (от греч. *акме* — высшая степень чего-либо, расцвет, вершина, острие). Из широкого круга участников «Цеха» выделилась более узкая и эстетически более сплоченная группа акмеистов. Это прежде всего Н. Гумилев, А. Ахматова, С. Городецкий, О. Мандельштам, М. Зенкевич и В. Нарбут. Другие участники «Цеха» (среди них Г. Адамович, Г. Иванов, М. Лозинский и др.), не являясь правоверными акмеистами, составляли периферию течения.

Будучи новым поколением по отношению к символистам, акмеисты были сверстниками футуристов, поэтому их творческие принципы формировались в ходе эстетического размежевания с теми и с другими. Первой ласточкой эстетической реформы акмеизма принято считать статью М. Кузмина «О прекрасной ясности», напечатанную в 1910 году. Взгляды этого поэта старшего поколения, который не был акмеистом, оказали заметное воздействие на формирующуюся программу нового течения. Статья декларировала стилевые принципы «прекрасной ясности»: логичность художественного замысла, стройность композиции, четкость организации всех элементов художественной формы. Кузминская «прекрасная ясность», или «кларизм» (этим образованным от латинского *clarus* (ясный) словом автор обобщил свои принципы), по существу, призывала к большей нормативности творчества, реабилитировала эстетику разума и гармонии и тем самым противостояла крайностям символизма — прежде всего его мировоззренческой всеохватности и абсолютизации иррациональных начал творчества.

Характерно, однако, что наиболее авторитетными учителями для акмеистов стали поэты, сыгравшие заметную роль в символизме, — М. Кузмин, И. Анненский, А. Блок. Об этом важно помнить, чтобы не преувеличивать остроты расхождений акмеистов с их предшественниками. Можно сказать, что акмеисты наследовали достижения символизма, нейтрализуя некоторые его крайности. В программной статье «Наследие акмеизма и символизм» Н. Гумилев называл символизм «достойным отцом», но подчеркивал при этом, что новое поколение выработало иной — «мужественно твердый и ясный взгляд на жизнь».

Акмеизм, по мысли Гумилева, есть попытка заново открыть ценность человеческой жизни, отказавшись от «нецеломудренного» стремления символистов познать непознаваемое. Действительность самоценна и не нуждается в метафизических оправданиях. Поэтому следует перестать заигрывать с трансцендентным (непознаваемым): простой вещный мир должен быть реабилитирован, он значителен сам по себе, а не только тем, что является высшие сущности.

Главное значение в поэзии приобретает, по мысли теоретиков акмеизма, художественное освоение многообразного и яркого земного мира. Поддерживая Гумилева, еще категоричнее высказался С. Городецкий: «Борьба между акмеизмом и символизмом... есть прежде всего борьба за *этот* мир, звучащий, красочный, имеющий формы, вес и время...» После всяких «неприятий мир бесповоротно принят акмеизмом, во всей совокупности красот и безобразий». Проповедь «земного» мироощущения поначалу была одной из граней программы акмеистов, вот почему течение имело и другое название — «адамизм». Существо этой стороны программы, разделявшей, впрочем, не самыми крупными поэтами течения (М. Зенкевичем и В. Нарбутом), можно проиллюстрировать стихотворением С. Городецкого «Адам»:

Просторен мир и многозвучен,
И многоцветней радуг он,
И вот Адаму он поручен,
Изобретателю имен.

Назвать, узнать, сорвать покровы
И праздных тайн, и ветхой мглы —
Вот первый подвиг. Подвиг новый —
Живой земле пропеть хвалы.

Детально разработанной философско-эстетической программы акмеизм так и не выдвинул. Поэты-акмеисты разделяли взгляды символистов на природу искусства, вслед за ними абсолютизировали роль художника. «Преодоление» символизма происходило не столько в сфере общих идей, сколько в области поэтической стилистики. Для акмеистов оказалась неприемлемой импрессионистическая изменчивость и текучесть слова в символизме, а главное — излишне настойчивая тенденция к восприятию реальности как знака непознаваемого, как искаженного подобия высших сущностей.

• Такое отношение к реальности, по мнению акмеистов, вело к утрате вкуса к подлинности. «Возьмем, к примеру, розу и солнце, голубку и девушку, — предлагает О. Мандельштам в статье «О природе слова». — Неужели ни один из этих образов сам по себе не интересен, а роза — подобие солнца, солнце — подобие розы и т. д.? Образы выпотрошены, как чучела, и набиты чужим содержанием. <...> Вечное подмигивание. Ни одного ясного слова, только намеки, недоговаривания. Роза кивает на девушку, девушка на розу. Никто не хочет быть самим собой».

Поэт-акмеист не пытался преодолеть «близкое» земное существование во имя «далеких» духовных обретенных. Новое течение принесло с собой не столько новизну мировоззрения, сколько новизну вкусовых ощущений: ценились такие элементы формы, как стилистическое равновесие, живописная четкость образов, точно вымеренная композиция, отточенность деталей.

Это, впрочем, не означало отказа от духовных поисков. Высшее место в иерархии акмеистских ценностей занимала культура. «Тоской по мировой культуре» назвал акмеизм О. Мандельштам. С этим связано и особое отношение к категории *памяти*. Память — важнейший этический компонент в творчестве трех самых значи-

тельных художников течения — А. Ахматовой, Н. Гумилева и О. Мандельштама. В эпоху футуристического бунта против традиций акмеизм выступил за сохранение культурных ценностей, потому что мировая культура была для них тождественной общей памяти человечества.

В отличие от избирательного отношения символистов к культурным эпохам прошлого акмеизм опирался на самые разные культурные традиции. Объектами лирического осмысления в акмеизме часто становились мифологические сюжеты, образы и мотивы живописи, графики, архитектуры; активно использовались литературные цитаты. В противоположность символизму, проникнутому «духом музыки», акмеизм был ориентирован на переключку с пространственными искусствами — живописью, архитектурой, скульптурой. Тяготение к трехмерному миру сказалось в увлечении акмеистов предметностью: красочная, порой даже экзотическая деталь могла использоваться неутилитарно, в чисто живописной функции. Таковы яркие подробности африканской экзотики в ранних стихах Н. Гумилева. Празднично украшенным, в игре цвета и света, является, например, «подобный цветным парусам корабля» жираф:

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

Освободив предметную деталь от чрезмерной метафизической нагрузки, акмеисты выработали тонкие способы передачи внутреннего мира лирического героя. Часто состояние чувств не раскрывалось непосредственно, оно передавалось психологически значимым жестом, движением, перечислением вещей. Подобная манера «материализации» переживаний была характерна, например, для многих стихотворений А. Ахматовой.

Новое литературное течение, сплотившее больших русских поэтов, просуществовало недолго. К началу первой мировой войны рамки единой поэтической школы

оказались для них тесны, а индивидуальные творческие устремления выводили их за пределы акмеизма. Даже Н. Гумилев — поэт романтизированной мужественности и сторонник филигранной отделки стиха — эволюционировал в сторону «визионерства», т. е. религиозно-мистического поиска, что особенно проявилось в его последнем сборнике стихов «Огненный столп» (1921). Творчество А. Ахматовой с самого начала отличала органическая связь с традициями русской классики, а в дальнейшем ее ориентация на психологизм и нравственные поиски еще больше упрочилась. Поэзия О. Мандельштама, проникнутая «тоской по мировой культуре», была сосредоточена на философском осмыслении истории и выделялась повышенной ассоциативностью образного слова — качеством, столь ценным символистами.

Творческие судьбы этих трех поэтов выявили, между прочим, глубинную подоплеку возникновения самого акмеизма. Важнейшей причиной становления этого течения, как выяснилось, было вовсе не стремление к формально-стилистической новизне, но жажда нового поколения модернистов обрести *устойчивую веру, получить прочную нравственно-религиозную опору*, избавиться от релятивизма. Когда обнаружилась несостоятельность претензий символизма на обновление традиционной религии, новое поколение, назвавшее себя акмеистами, отвергло как «нецеломудренные» попытки пересмотра христианства.

Со временем, особенно после начала войны, утверждение высших духовных ценностей стало основой творчества бывших акмеистов. В их произведениях настойчиво зазвучали мотивы совести, сомнения, душевной тревоги и даже самоосуждения. Прежде казавшееся безоговорочным приятие мира сменилось «символистской» жаждой приобщения к высшей реальности. Об этом, в частности, стихотворение Н. Гумилева «Слово» (1921):

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

Мы ему поставили пределом
Скудные пределы естества,
И, как пчелы в улье опустелом,
Дурно пахнут мертвые слова.

Футуризм (от лат. *futurum* — будущее), как и символизм, был интернациональным литературным явлением. Это самое крайнее по эстетическому радикализму течение впервые заявило о себе в Италии, но практически одновременно возникло и в России. Моментом рождения русского футуризма считается 1910 год, когда вышел в свет первый футуристический сборник «Садок Судей» (его авторами были Д. Бурлюк, В. Хлебников и В. Каменский). Вместе с В. Маяковским и А. Крученых эти поэты вскоре составили наиболее влиятельную в новом течении группировку кубофутуристов, или поэтов «Гилеи» (Гилея — древнегреческое название части Таврической губернии, где отец Д. Бурлюка управлял имением и куда в 1911 году приезжали поэты нового объединения).

Помимо «Гилеи» футуризм был представлен тремя другими группировками — эгофутуристов (И. Северянин, И. Игнатъев, К. Олимпов, В. Гнедов и др.), группой «Мезонин поэзии» (В. Шершеневич, Хрисанф, Р. Ивнев и др.) и объединением «Центрифуга» (Б. Пастернак, Н. Асеев, С. Бобров, К. Большаков и др.). Как видим, подобно другим модернистским течениям, футуризм был неоднороден; более того, внутренняя полемика в футуризме отличалась особой непримиримостью, а границы между разными группировками были весьма подвижными.

Генетически литературный футуризм теснейшим образом связан с авангардными группировками художников 1910-х годов — прежде всего с группами «Бубновый валет», «Ослиный хвост», «Союз молодежи». В той или иной мере большинство футуристов совмещали литературную практику с занятиями живописью (братья Бурлюки, Е. Гуро, А. Крученых, В. Маяковский и др.). С другой стороны, добившиеся позднее мировой славы как художники К. Малевич и В. Кандинский на первых порах участвовали в футуристических альманахах и

в качестве «речетворцев». «Мы хотим, чтобы слово смело пошло за живописью», — писал В. Хлебников. Теснейшая связь поэтической стилистики футуристов с технологическими приемами живописи проявилась с первых же шагов литературного футуризма. Вслед за художниками-авангардистами поэты «Гилеи» обратились к формам художественного примитива, стремились к утилитарной «полезности» искусства и в то же время попытались освободить слово от внелитературных задач, сосредоточившись на формальных экспериментах.

По размаху жизнетворческих притязаний и по резкости их выражения футуризм превосходил ближайшее ему в этом отношении течение — символизм. Новое поколение модернистов претендовало на вселенскую миссию: в качестве художественной программы была выдвинута утопическая мечта о *рождении сверхискусства, способного преобразить мир*. Разумеется, сами футуристы ни в коей мере не считали свои устремления утопическими; в своем эстетическом проектировании они опирались на новейшие научные и технологические достижения. Стремление к рациональному обоснованию творчества с опорой на фундаментальные науки — физику, математику, филологию — отличало футуризм от других модернистских течений.

Художник В. Татлин всерьез конструировал крылья для человека, К. Малевич разрабатывал проекты городов-спутников, курсирующих по земной орбите, В. Хлебников пытался предложить человечеству новый универсальный язык и открыть «законы времени». Мироздание во всей безбрежности пространства и времени воспринималось как аналог грандиозной сценической площадки. Грядущая революция (а футуристы сочувствовали левым политическим партиям и движениям) была желанна, потому что воспринималась как своего рода массовое художественное действо, вовлекающее в игру весь мир. Характерный штрих: после Февральской революции 1917 года футуристы «Гилеи» и близкие к ним художники-авангардисты образовали воображаемое «Правительство Земного Шара». От имени «Председателей Земного Шара» В. Хлебников посылал письма и телеграммы Вре-

менному правительству с требованием отставки. Это было следствием убежденности футуристов в том, что весь мир пронизан искусством. Поэтому не стоит преувеличивать степень политической ангажированности футуристов, как это пытались делать позднее, уже в советскую эпоху, некоторые участники движения и их сторонники. В одном ряду с такого рода акциями — тяга футуристов к массовым театрализованным действиям, раскраска лба и ладоней, культивирование эстетического «безумства».

Футуризм как явление выходил за рамки собственно литературы: подобно символизму 1900-х годов, он воплощался в самом поведении участников течения. Правда, стиль поведения существенно отличался от символистского. Программным для футуристов был эпатаж обывателя. Как любое авангардное художественное явление, футуризм более всего страшился равнодушия и «профессорской» сдержанности. Необходимым условием его существования стала атмосфера литературного скандала, освистывания и осмеяния. Именно такую реакцию со стороны публики провоцировали намеренные крайности в поведении футуристов.

В футуризме сложился своего рода репертуар эпатажирования. Использовались хлесткие названия: «Чукурюк» — для картины; «Дохлая луна» — для сборника произведений; «Идите к черту!» — для литературного манифеста. Давались уничижительные отзывы предшествующей культурной традиции и современному искусству. Например, «презрение» к намеренно сваленным в одну кучу Горькому, Андрееву, Брюсову, Блоку выражалось в манифесте «Пощечина общественному вкусу» таким образом: «С высоты небоскребов мы взираем на их ничтожество!» Еще более оскорбительной могла показаться оценка Д. Бурлюком выдающихся художников-современников: «Серов и Репин — арбузные корки, плавающие в помойной лохани». Вызывающе оформлялись публичные выступления футуристов: начало и конец выступлений отмечались ударами гонга, К. Малевич являлся с деревянной ложкой в петлице, В. Маяковский — в «женской» по тогдашним критериям желтой кофте, А. Крученых носил на шнуре через шею

диванную подушку и т. п. Емкую итоговую характеристику этому стилю поведения дал в своих мемуарах Б. Лившиц: «Звание безумца из метафоры постепенно превратилось в постоянную графу бюджетлянского паспорта» (*будетляне* — любимое самоназвание футуристов «Гилеи»).

Ближайшей целью творчества футуристов было побуждение к действию. Вот почему в их практике акцент смещался с конечного результата на бесконечный процесс творчества. Особенно интересно в этой связи частое отсутствие конечных редакций текстов у самого талантливого из футуристов В. Хлебникова: отбрасывая или теряя листок с написанным стихотворением, он тут же мог приняться за новую вариацию на ту же тему.

В формально-стилевом отношении поэтика футуризма развивала и усложняла символистскую установку на обновление поэтического языка. Символисты придали слову мерцающую многозначность, выработали тонкий инструментарий не прямой, ассоциативной передачи смыслов, усилили звуковую и ритмическую выразительность стиха. Футуристы пошли значительно дальше. Они не только обновили значения многих слов, но и резко изменили сами *отношения между смысловыми опорами текста*, а также гораздо энергичнее использовали композиционные и даже графические эффекты. Главный технический принцип их работы — принцип «*сдвига*», канон «*сдвинутой конструкции*».

Этот принцип был перенесен футуристами в литературу из художественной практики авангарда. Живописные традиции прошлого основывались на определенной композиционной точке отсчета. Европейская «*прямая перспектива*» заканчивается так называемой точкой схода. Иной принцип — «*обратной перспективы*» — использовали мастера византийской иконы, персидской миниатюры, японской гравюры: у них роль композиционной опоры играла «*точка исхода*». Художники-кубофутуристы отказались от какой бы то ни было единой точки опоры, соединяя на своих полотнах самые разные проекции. Изображаемый или воображаемый объект мог быть представлен одновременно видом сбоку, сзади,

сверху и т. п. Разные элементы этих проекций могли налагаться или «перебивать» друг друга. Линейные или плоскостные смещения были поддержаны сходным отношением к цветовому спектру, использованием цветовых смещений.

В литературных текстах футуристов принципы «сдвинутой конструкции» были распространены на лексику, синтаксис и семантику произведений. Лексическое обновление достигалось, например, депоэтизацией языка, введением стилистически «неуместных» слов, вульгаризмов, технических терминов. Причем дело не просто в преодолении лексических запретов и использовании табуированной лексики: ощущение сознательного смещения возникало потому, что сниженная образность или вульгаризмы использовались в «сильных позициях» — там, где традиция диктовала, например, возвышенно-романтическую стилистику. Читательское ожидание резко нарушалось, исчезала привычная граница между «низким» и «высоким».

Поток снижающих образов — обычная примета стихотворной практики Д. Бурлюка, для которого «звезды — черви, пьяные туманом», «поэзия — истрепанная девка, а красота — кощунственная дрянь».

Слово у футуристов лишалось ореола сакральности и неприкосновенности, оно опредмечивалось, его можно было дробить, переиначивать, создавать новые комбинации морфологических и даже фонетических элементов. Примеров словотворчества футуристов множество, начиная с излюбленного самоназвания гилейцев — будетляне. Вот фрагмент одной из их деклараций — «Слово как таковое»: «Живописцы будетляне любят пользоваться частями тел, разрезами, а будетляне речетворцы разрубленными словами и их причудливыми хитрыми сочетаниями (заумный язык)». Эксперименты по созданию «заумного языка» заключались, в частности, в использовании звуков как самостоятельных значимых единиц речи: каждый из них, по мнению речетворцев, обладает определенной семантикой. Например, самый радикальный «заумник» А. Крученых предлагал вместо якобы «захватанного» слова «лилия» сконструированное им

слово «еуы», сияющее, как ему казалось, первоначальной чистотой. Новое отношение к слову как к конструктивному материалу привело к активному созданию неологизмов, переразложению и новому соединению слов (например, у В. Хлебникова и В. Маяковского).

Синтаксические смещения проявлялись у футуристов в нарушении законов лексической сочетаемости слов (изобретении непривычных словосочетаний), отказе от знаков препинания. Делались попытки ввести «телеграфный» синтаксис (без предлогов), использовать в речевой «партитуре» музыкальные и математические знаки, графические символы. Гораздо большее, чем прежде, значение придавали футуристы визуальному воздействию текста. Отсюда разнообразные эксперименты с фигурным расположением слов и частиц слов, использование разноцветных и разномасштабных шрифтов, обыгрывание фактуры самого полиграфического материала (частные проявления «визуализации» стиха — их издание на обойной бумаге, расположение строчек «лесенкой», выделение особыми шрифтами отдельных эпитетов, внутренних рифм, главных слов).

Установка на смысловое смещение заметна в нарочитой нестыковке соседних строф, стремлении «вывернуть» смысл, подставляя на место подразумеваемого слова противостоящее ему по смыслу. Часто смысловой сдвиг достигался приемом реализованной метафоры, когда иносказание прочитывалось буквально. Позднее многие приемы «сдвигологии» будут подхвачены поэтами ОБЭРИУ (Д. Хармсом, А. Введенским, И. Бахтеревым).

Новые эстетические возможности стиха были развиты футуристами в связи с переориентацией многих из них с читаемого на произносимый текст. Поэзия, согласно их представлениям, должна вырваться из темницы книги и зазвучать на площади. Отсюда поиски новых ритмов, использование гораздо более причудливых, чем прежде, рифм, форсированная инструментовка. С этой же тенденцией связана и жанровая перестройка футуристического речетворчества, активное вовлечение элементов лубочной поэзии, частушек, поэтической рекламы,

фольклорных заговоров и т. п. Обращение к художественному примитиву и фольклорным жанрам также было проявлением эстетического бунтарства футуристов.

Принципиальная установка футуристов на эстетическую конфронтацию как способ существования в искусстве была реакцией на жизнь в разомкнутом, стремительно обновлявшемся и потому лишенном прочной опоры мире. Ближайшие последствия футуристического штурма могли быть негативными: в сознании публики закреплялись разрушительные импульсы, утверждался культ анархической силы, претензии личности на самоценность приобретали глобально-космический характер.

Однако в долговременной перспективе футуризм послужил созидательным художественным целям. Дело в том, что, разрушая прежние эстетические представления, это течение по-новому поставило вопрос о границах и функциях искусства. Футуризм оказался творчески продуктивен: он заставил общество переживать искусство как проблему, изменил отношение к сфере понятности-непонятности в искусстве. Само приобщение к искусству в этой связи понимается как труд и сотворчество, поднимается от уровня пассивного потребления до уровня бытийно-мировоззренческого.

Таким образом, глубинные устремления конфликтовавших друг с другом модернистских течений оказались весьма сходными, несмотря на порой разительное стилистическое несходство, разницу вкусов и литературной тактики. Вот почему лучшие поэты эпохи редко замыкались в пределах определенной литературной школы или течения. Почти правилом их творческой эволюции стало *преодоление узких для творца направленных рамок и деклараций*. Поэтому реальная картина литературного процесса в конце XIX — начале XX века в значительно большей мере определяется творческими индивидуальностями писателей и поэтов, чем историей направлений и течений.

Крестьянские писатели. Сложившаяся в годы отчетливой дифференциации в литературе группа новокрестьянских поэтов не представляла собой четко выраженного определенного литературного направления

со строгой идейно-теоретической программой, каковыми являлись многочисленные литературные группы — их предшественники и современники: крестьянские поэты не выпускали поэтических деклараций и не обосновывали теоретически свои литературно-художественные принципы. Однако именно их группу как раз и отличают яркая литературная самобытность и социально-мировоззренческое единство, что дает возможность выделить ее из общего потока неонароднической литературы XX века. Сама крестьянская среда формировала особенности художественного мышления представителей этой группы, органически близкого народному. Никогда ранее мир крестьянской жизни, отображенный с учетом местных особенностей быта, говора, фольклорных традиций (Николай Клюев воссоздает этнографический и языковой колорит Заонежья, Сергей Есенин — Рязанщины, Сергей Клычков — Тверской губернии, Александр Ширяевец моделирует Поволжье), не находил столь адекватного выражения в русской литературе.

Деревенская Русь — главный источник поэтического мироощущения крестьянских поэтов. Свою изначальную связь с ней подчеркивал Есенин («Матушка в Купальницу по лесу ходила...»), эту тему продолжает Клычков в стихотворении с фольклорно-песенным зачином «Была над рекою долина...», в котором восприемниками и первыми няньками новорожденного младенца выступают одушевленные силы природы:

Была над рекою долина
В дремучем лесу у села, —
Под вечер, собирая малину,
На ней меня мать родила...

С обстоятельствами рождения (впрочем, вполне обыкновенными для крестьянских детей) поэты связывали и особенности своего характера. Отсюда и мотив «возвращения на родину», характерный для творчества новокрестьян. «Тоскую в городе, вот уже целых три года, по заячьим тропам, по голубам-вербам, по маминой чудотворной прялке», — признается Клюев. В твор-

честве Клычкова этот мотив — один из центральных («На чужбине далеко от родины...»).

Поэтическая практика новокрестьян уже на раннем этапе позволяла выделить такие общие в их творчестве моменты, как поэтизация крестьянского труда («Поклон вам, труд и пот!») и деревенского быта, зоо- и антропоморфизм (антропоморфизация природных явлений составляет одну их характерных особенностей мышления фольклорными категориями), чуткое ощущение своей неразрывной связи с миром живого:

Плач дитяти через поле и реку,
Петушиный крик, как боль, за версты,
И паучью поступь, как тоску,
Слышу я сквозь наросты коросты.

*(Н. Клюев. «Плач дитяти
через поле и реку...»)*

Весьма сложным и к настоящему времени далеко не изученным является вопрос о нравственно-религиозных исканиях новокрестьян. Огромное влияние на формирование клюевского творчества оказало хлыстовство, в религиозных обрядах которого — сложный сплав элементов христианской религии, дохристианского русского язычества и «дионисийского» начала.

Что касается отношения Есенина к религии, то, хотя он и признается в одной автобиографии (1923): «В Бога верил мало, в церковь ходить не любил», несомненно, традиции православной христианской культуры оказали влияние на формирование его юношеского мировоззрения. Библия была настольной книгой Есенина. В годы революции и первые послереволюционные годы, пересматривая свое отношение к религии («Я кричу тебе: «К черту старое!»), / Непокорный, разбойный сын»), Есенин выводил особенности той функции, которую выполняла религиозная символика в его творчестве, не столько из христианской, сколько из древнеславянской языческой религии.

Воссоздавая в своих произведениях колорит бытовых и обрядовых символов крестьянской Руси, Есенин, с одной стороны, как христианин («Я поверил от рожденья /

В Богородицын покров»; «Свет от розовой иконы / На золотых моих ресницах») испытывает томление по высшему смыслу бытия, но «прекрасной, но нездешней / Неразгаданной земле», его глаза «в иную землю влюблены», а «душа грустит о небесах, / Она нездешних нив жилища». С другой стороны, в творчестве и Есенина, и других новокрестьян отчетливо проступали языческие мотивы, которые можно объяснить тем, что этические, эстетические, религиозные и фольклорно-мифологические представления русского крестьянина, заключенные в единую стройную систему, имели два различных источника: кроме христианской религии, еще и древнеславянское язычество, насчитывающее несколько тысячелетий.

Неукротимое языческое жизнелюбие — отличительная черта лирического героя Ширяевца:

Хор славит вседержителя владыку,
Акафисты, каноны, тропари,
Но слышу я Купальской ночи вскрики,
А в алтаре — пляс игрищной зари!
(«Хор славит вседержителя владыку...»)

Новокрестьянские поэты на пути своих идейно-эстетических поисков сближались с определенными художественными исканиями в русском искусстве конца XIX — начала XX века, прежде всего с творчеством В. М. Васнецова, впервые в русском искусстве сделавшего попытку найти живописно-изобразительные эквиваленты традиционным народно-поэтическим образам былинного сказа. Ближе им было и творчество В. И. Сурикова, на полотнах которого воскрешались легендарно-героические страницы национальной истории, и М. В. Нестерова, главная тема которого не конкретизированная в историческом времени, — монашеская Русь, представлявшаяся художнику идеалом изначальной слитности человеческого существования с жизнью природы — природы первозданно-девственной, не задыхающейся под игом цивилизации, удаленной от губительного дыхания современного «железного» города.

Новокрестьянские поэты первыми в отечественной литературе возвели деревенский быт на недосягаемый преж-

де уровень философского осмысления общенациональных основ бытия, а простую деревенскую избу — в высшую степень красоты и гармонии, опозитизировали ее живую душу:

Изба-богатырица,
Коккошник вырезной,
Оконце, как глазница,
Подведено сурьмой.

(Н. Клюев.

«Изба-богатырица...»)

Поэтом «золотой бревенчатой избы» провозгласил себя Есенин («Спит ковыль. Равнина дорогая...»). Поэтизирует крестьянскую избу в своих «Домашних песнях» Клычков.

Для крестьянина-землепашца и крестьянского поэта такие понятия, как мать-землица, изба, хозяйство — понятия одного этического и эстетического ряда, одного нравственного корня, а высшая нравственная ценность жизни — крестьянский труд, неторопливое, естественное течение нехитрой деревенской жизни. В стихотворении «Дедова пахота» Клычков в соответствии с нормами народной морали утверждает, что и многие болезни происходят от безделья, лености, что здоровый образ жизни тесно связан с физическим трудом.

Для Клычкова и его персонажей, ощущающих себя частицей единой матери-природы, находящихся с ней в гармоническом родстве, и смерть — нечто совершенно не страшное, а естественное, как смена, например, времен года:

...избыв судьбу, как все,
Не в диво встретить смерть под вечер,
Как жницу в молодом овсе
С серпом, закинутым на плечи.

(С. Клычков. «Уставши
от дневных хлопот...»)

Типологическая общность философско-эстетической концепции мира новокрестьянских поэтов проявляется в решении ими темы природы. В их произведениях она несет важнейшую не только смысловую, но концепту-

альную нагрузку, раскрываясь через универсальную многоаспектную антитезу «природа — цивилизация» с ее многочисленными конкретными оппозициями: «народ — интеллигенция», «деревня — город», «природный человек — горожанин», «патриархальное прошлое — современность», «земля — железо», «чувство — рассудок» и т. д.

Примечательно, что в есенинском творчестве отсутствуют городские пейзажи. Последовательным антиурбанистом выступает в своем творчестве Ширяевец:

Я не останусь в логовище каменном!
Мне холодно в жару его дворцов!
В поля! на Брыны! к урочищам охаянным!
К сказаньям дедов — мудрых простецов!
(«Я — в Жигулях, в Мордовии,
на Вытегре!..»)

Бесовское же происхождение Города подчеркивает Клюев:

Город-дьявол копытами бил,
Устрашая нас каменным зевом...
(«Из подвалов,
из темных углов...»)

Именно новокрестьянские поэты в начале XX века громко провозгласили: природа сама по себе — величайшая эстетическая ценность. И если в стихотворениях клюевского сборника «Львиный хлеб» наступление «железа» на живую природу — еще не ставшее страшной реальностью предощущение, предчувствие («Заручаться бы от наслышки / Про железный неугомон!»), то в образах «Деревни», «Погорельщины», «Песни о Великой Матери» — уже трагическая для крестьянских поэтов реальность. Однако в подходе к этой теме отчетливо видна дифференцированность их творчества. Есенин и Орешин, хотя и мучительно, через боль и кровь, но готовы увидеть будущее России, говоря есенинскими словами, «через каменное и стальное». Для Клюева, Клычкова, Ширяевца, находившихся во власти идей «мужицкого рая», главное — это патриархальное прошлое, русская седая старина с ее сказками, легендами, поверьями.

На излете XX века суждено по-новому вчитаться в произведения новокрестьянских писателей — продолжающие традиции русской литературы серебряного века, они противостоят веку железному: в них заложены истинные духовные ценности и подлинно высокая нравственность, в них веяние духа высокой свободы — от власти, от догмы, в них утверждается бережное отношение к человеческой личности, отстаивается связь с национальными истоками, народным искусством как единственно плодотворный путь творческой эволюции художника.

Поэтические индивидуальности серебряного века

Русская литература серебряного века дала блестящее созвездие ярких индивидуальностей. Даже художники, принадлежавшие к одному течению, зачастую отличались друг от друга не только стилистически, но и по мироощущению, художественным вкусам и манере «артистического» поведения. Обратимся к образцам творчества трех поэтов одного поколения, получивших сходное по характеру образование и начинавших свой путь в литературе в рамках одного — символистского — течения. Речь идет о К. Бальмонте, В. Брюсове и И. Анненском. Все трое сыграли заметную роль в обновлении русского стиха, все трое почитались к концу 1900-х годов как авторитетные мастера поэтического слова. Однако их художественные свершения позволяют увидеть не только и не столько сходство, сколько различия индивидуальных манер.

Познакомьтесь по хрестоматии (ч. 1) с образцами лирики Бальмонта, Брюсова и Анненского, прочитайте вводные биографические справки о поэтах и подумайте над следующими вопросами:

1. Какое впечатление о личности каждого из поэтов сложилось у вас после знакомства с их лирикой? Соотнесите приведенные ниже характеристики с лирическими героями каждого из поэтов: непостоянство, переменчивость настроений; стабильность мироощущения, поэтизация твердых качеств характера; отсутствие претензии, контактность, раскрепощенность; нелю-

бовь к правилам и ограничениям; стремление к систематизации, строгая логика; игровое отношение к правилам и канонам, мнимая беспечность; жажда слияния с мировыми стихиями, любование своей многогранностью; возвышение над мирской суетой, тяга к четкому осознанию границ своего «я»; незабываемость своей репутацией, шутливость самооценок.

2. В приведенных в хрестоматии биографических справках или в статьях биографического словаря выделите наиболее яркие эпизоды или наиболее интересные характеристики, помогающие, на ваш взгляд, лучше понять стихотворения соответствующего поэта.

3. Каковы основные темы лирики каждого из поэтов? Попытайтесь найти общее и различное в излюбленных мотивах их лирики.

4. Какие ассоциации со смежными искусствами возникают у вас при чтении стихотворений Бальмонта, Брюсова и Анненского? Кто из них, по-вашему, особенно «музыкален», в ком больше «скульптурности», для кого характерна «театральность» и «живописность»?

5. Сопоставьте образный строй стихотворений К. Бальмонта «Фантазия», В. Брюсова «Кинжал» и И. Анненского «Смычок и струны». Для кого из поэтов характерна большая точность, конкретность образного рисунка? Кто из них в большей мере склонен использовать световые и цветовые нюансы, а кто — цельные тона?

6. Сравните ритмику стихотворений. Выделите в них лексические и образные повторы, определите характер строфики и стихотворные размеры. Подберите в каждом из трех стихотворений по два-три примера отчетливой инструментовки (созвучий гласных или согласных).

7. Используя краткий анализ стихотворений, предложенный ниже, подготовьте сообщение о поэтической манере одного из поэтов.

К. Бальмонт. «Фантазия» (1894). В стихотворении создается картина спящего зимнего леса. Поэт не стремится к «ботанической» точности, но использует тему зимней природы как повод для того, чтобы широко развернуть игру лирического воображения. По сути дела, содержание стихотворения — мозаика мимолетных, рожденных фантазией поэта образов. Каждая последующая строчка не столько расширяет сферу изображения,

сколько варьирует на разные лады первоначальное мимолетное впечатление.

Внутренняя выразительность стихотворения — в преобразении *статичной* картины застывшего леса в динамичный, непрерывно меняющийся поток образов. Природные стихии — ветер, метель, лес — оживлены характернейшим для Бальмонта приемом — олицетворением: в стихотворении все движется, чувствует, живет. Образы вольных стихий (ветра, моря, огня) в художественном мире Бальмонта приобретают прозрачность и глубину символов. Они передают ощущения свободной игры сил природы, легкости, воздушности, раскованной дерзости, в конечном счете — вольности человека в мире. В «Фантазии» за быстро меняющимися, калейдоскопически мелькающими ликами зимней ночи — легкокрылое воображение художника, его ничем не скованная творческая воля.

Внешние очертания бальмонтовских образов утрачивают графическую четкость. Тончайшими касаниями поэт наносит лишь контуры предметов, заставляя их будто пульсировать под лунным освещением. Для лирических пейзажей Бальмонта вообще характерны мотивы дрожания, вибрации, трепета, придающие образному строю качества зыбкости, переменчивости, мимолетности. Выделим в стихотворении словосочетания этой семантической группы: «трепещут очертанья», «роптання ветра», «дождь струится», «искры лунного сиянья» (*продолжите этот ряд самостоятельно*).

«Фантазия», как и большинство других стихотворений Бальмонта, пронизана радужной свето-воздушной игрой. Создаваемые образы (сосны, ели, березы и т. д.) утрачивают вещественность, приобретают летучую невесомость, будто растворяются в «светлом дожде», в «лунном сиянии». Этому способствует любимое поэтом нанизывание многочисленных эпитетов, в цепочке которых тонет определяемое ими существительное.

Другая заметная в стихотворении особенность бальмонтовской поэтики — интенсивная, порой гипертрофированная музыкальность. Словесно-звуковой ряд в «Фантазии» создает впечатление баюкающего плеска-

ния, нежного журчания. Тишина лунной ночи оттеняется всполохами шепота, вздохов, моления. Излюбленный ритмический ход Бальмонта — повторы разных типов (*найдите в стихотворении лексические повторы и внутренние рифмы*). Не менее заметна и другая грань звуковой организации стиха — широчайшее использование аллитераций и ассонансов. Особенно любит Бальмонт инструментовку на шипящие и свистящие согласные: по стихотворению прокатываются звуковые волны *ж-ш-щ-ч, с-з*; велика роль сонорных *л-р-м-н*. Не проходит поэт и мимо возможности эффектно использовать ассонансы: например, в третьем стихе в пяти из восьми ударных позиций оказывается *е*, а в шестом — четырехжды использован ударный *а*. Бальмонту присуще умение придать традиционному стихотворному размеру новый ритмический оттенок. Так, хорей, которым написана «Фантазия», пользовался в русской поэзии репутацией энергичного, стремительного размера (*вспомните, например, «Буря мглою небо кроет...»*). За счет сильного удлинения стиха (поэт растягивает его до восьми стоп) ритмическое движение приобретает качества сонливой замедленности, певучей медлительности, размеренной ворожбы.

Общие ощущения от лирики Бальмонта — непосредственность реакций поэта на мир, неиссякаемая жажда все новых впечатлений, его умение поэтически возвысить непостоянство настроений и вкусов, импрессионистичность видения и сильнейшая тяга к внешней музыкальности.

В. Брюсов. «*Кинжал*» (1903). Чтение этого стихотворения вслух поможет настроиться на восприятие контрастной Бальмонту стилевой системы Брюсова. Это не баюкающе-распевная мелодия бальмонтской «Фантазии», а энергичная, четко артикулированная поступь брюсовского стихотворения. Заметим, что современники отмечали отрывистую, «лающую» манеру декламации Брюсовым своих стихотворений. При чтении Брюсова у вас наверняка возникли новые ритмические ассоциации: по контрасту с бальмонтскими переливами и легкоструйностью здесь ощутимо размеренное, уве-

ренное в себе движение, точные, выверенные шаги, устойчивое восхождение по ступеням стихов.

Стихотворение представляет собой *поэтический монолог*, призванный убедить слушателя в правильности избранного лирическим героем пути. Это своеобразная поэтическая декларация, раскрывающая понимание Брюсовым сути и задач поэзии. По контрасту с расплывчатой многогранностью лирического героя Бальмонта лирическое «я» Брюсова отличается ясностью, конкретностью позиции. Это уверенный в себе человек, не доверяющий чужим призывам, полагающийся на собственный разум. Он гордо отстраняется от мелочности окружающей жизни, уходя мыслью в безграничную даль истории.

Вернуть его музу к современности способен только настоящий взрыв социальной стихии. Мещанской робости Брюсов противопоставляет высокую героиню, борьбу на пределе возможностей. В период расцвета своего таланта — в 1900-е годы — Брюсов часто обращался к древним цивилизациям и мифологии в поисках персонажей, которые могли бы служить идеальными образцами героини («Ассаргадон», «Александр Великий», «Антоний» и др.).

Ведущее начало в поэзии Брюсова — мысль. Логика *композиционного строения* стихотворения — это обоснование исходного тезиса. Своеобразным дополнительным аргументом становится даже эпиграф: используя строчки лермонтовского стихотворения «Поэт», Брюсов тем самым опирается на освященную временем традицию отношения искусства к жизни. Оттолкнувшись от лермонтовского образа и заявив о родственности поэтического и социального творчества («песня с бурей вечно сестры»), Брюсов во второй и третьей строфах анализирует причины собственной социальной индифферентности, разрыва между творчеством и современной жизнью. Уход в «века загадочно былые», ориентация на прошлое вызваны отсутствием в современной жизни творческого начала — страсти, энергии, борьбы.

Но чуть только жизнь начинает наполняться героикой борьбы, продолжает свою декларацию Брюсов в четвер-

той строфе, как певец возвращается к бурной современности. И вновь поэзия соприродна разящей стали — с максимальной энергией использует он символику в завершающей строфе. Тезис о родственности поэзии и оружия доказан, он отливается теперь в афористическую концовку. Кольцо доказательства замыкается на том же, с чего начинался процесс поэтической рефлексии, — на образе «кинжала поэзии». Убедительность совершенной работы подчеркнута словами-напоминаниями «как прежде», «снова». Довершает дело двойной повтор союза «затем» — будто последние удары молотка по шляпке загоняемого в доску гвоздя.

В полном соответствии с пафосом монолитно-твердых, героических начал человеческого духа — стилистика Брюсовского стиха, его лексика, ритмика и фоника (звукопись). *Лексика* «Кинжала» — звучная, торжественно-приподнятая, близкая высокой ораторской речи. В символизме Брюсов выделялся апелляцией не столько к подсознанию читателей, сколько к его разуму. В этом отношении его творчество наследует принципы традиционной риторической поэтики. В отличие от Бальмонта, например, зрелому Брюсову чуждо искусство полутонов, оттенков, недоговоренностей. *Стилистические приемы*, которые он использует, должны обеспечить ясность понимания читателем высказываемой поэтом мысли. Вот почему его излюбленным средством становится *перифраз*. Брюсов не говорит, например, «все смирились с насилием», а использует украшающее иносказание «все под ярмом склонили молча выи»; вместо «я обращался к истории» он скажет «я уходил в страну молчанья и могил». Характерно тяготение поэта к *архаизмам и отвлеченным словесным формулам*: «былые дни», «строй жизни», «песенник борьбы».

Риторической стилистике Брюсова целиком соответствует *ритмика* его стиха. Высшими достоинствами поэзии он считал сжатость и силу, предоставляя нежность и певучесть, как он признавался, Бальмонту. С этим связано пристрастие Брюсова к классическим силлабо-тоническим размерам. Шестистопный ямб первых трех стихов каждой строфы придает «Кинжалу» упругость и чет-

кость. В заключительном, четвертом стихе строфы фраза уплотняется до афоризма благодаря сокращению числа стоп до четырех. «Стихи Брюсова, — пишет один из лучших исследователей его творчества, Д. Максимов, — это стихи с развитой упругой мускулатурой... Можно сказать, что Брюсов был поэтом с бронзовым голосом». Не менее выразительно характеризовал ритмику Брюсова его современник М. Волошин: «Ритм брюсовского стиха — это... алгебраические формулы, в которые ложатся покорные слова».

Звукописью Брюсов пользуется гораздо осмотрительнее и скупее, чем Бальмонт. У него не найти завораживающего потока звуковых переключек. В то же время использование ассонансов и аллитераций всегда выверено, всегда отвечает поставленной риторической задаче. *(Найдите примеры такой инструментовки в четвертой и заключительной строфах стихотворения. В чем выразительность сочетаний «...заслышал я заветный зав трубы» и «...как прежде, пробежал по этой верной стали»?)*

Обобщим наши наблюдения над поэтической манерой Брюсова. В современной жизни и в глубине веков поэт любит выявлять высокое, достойное, прекрасное — и утверждает эти свойства в качестве устойчивых основ человеческого существования. Образная ткань брюсовского стиха наглядна, его образы — чеканны, полновесны, четко очерчены крепкой графической линией. Не случайно современники называли Брюсова поэтом «бронзы и мрамора». В ряду символистов его отличала ориентация не столько на музыкальное начало, сколько на «живопись словом». Строгая организованность, гармоничная уравновешенность, соответствие риторических положений и использованных приемов — вот главное в его поэтике.

И. Анненский. «Смычок и струны». По своему мировоззрению и поэтическому стилю Иннокентий Федорович Анненский — символист. Но символы для него — не средство познания «непознаваемого», как для большинства других символистов, не брюсовские «ключи

тайн», но особые образы, способные передать психологическое состояние человека.

Стихотворение «Смычок и струны», по свидетельству мемуаристов, было одним из самых любимых созданий И. Анненского. Будучи по возрасту намного старше других поэтов новых течений, он не любил демонстративных проявлений эмоций и обычно скрывал свои чувства под маской академической корректности. Однако, принимаясь за чтение «Смычка и струн», поэт не мог сохранить будничного тона, присущего ему при декламации собственных стихов. «...Надрывным голосом, почти переставая владеть собой, произносил Анненский: «И было мукою для них, что людям музыкой казалось...», — вспоминал С. Маковский. Очевидно, цитируемая мемуаристом строчка воспринималась самим автором как эмоциональная кульминация, как смысловое ядро стихотворения.

На фоне поэтической традиции отношения между человеческими переживаниями и внешним миром складываются в лирике Анненского по-новому. Мир чаще дается не прямыми описаниями, а через его отражения в душе человека. И наоборот: динамика душевных переживаний, «диалектика души» — через окружающий человека предметный мир. Но связь между переживанием лирического субъекта и состоянием окружающего мира при этом прямо не декларируется, она улавливается читателем благодаря сложной системе образных ассоциаций и эмоциональных соответствий.

В анализируемом стихотворении в качестве вещных знаков психологических отношений использована вынесенная в заголовок пара «Смычок и струны». Конкретность, вещественность этих предметов контрастирует с крайней зыбкостью человеческого присутствия. Происходит своеобразная инверсия отношений между субъектом и объектом: психологические качества (способность чувствовать, думать, страдать) переносятся на предметы. Сигнал этого переворота отношений — метафорическое использование слова «лики» по отношению к скрипке. «Два желтых лика, два унылых» при этом ассоциируются прежде всего с двумя деками скрипки:

желтый лак их поверхности тускло отражает свет зажженных свечей.

Однако благодаря импрессионистической, летучей манере «портретирования» однозначной связи между словом «лики» и конкретной деталью не возникает: ассоциативно оно связывается с любыми двумя тянущимися друг к другу существами. Лирический сюжет сосредоточен на двух связанных между собой предметах, но сами предметы истолкованы символически, вовлечены в психологическое движение и потому сигнализируют о мире человеческих отношений. Этому способствует и форма драматического диалога, звучащего в центральной части стихотворения.

«Реплики» этого диалога фонетически и ритмически виртуозно имитируют прикосновение смычка к струнам. Особенно выразительны звуковые повторы в словосочетаниях «нас надо» и «ты та ли, та ли»: словарное значение слов будто растворяется в звуковой имитации игры на скрипке. Неровная, синкопическая пульсация второй и третьей строф как нельзя лучше соответствует возвратно-поступательным движениям смычка и в то же время передает сложный характер отраженных в стихотворении движений души.

Миг переживаемого счастья неотделим от импульса боли, рождаемого сознанием того, что счастье мимолетно. Мгновение гармонии — будто кратковременный мираж на фоне «темного бреда» повседневности. Но стремление к гармонии неустранимо, даже если оно чревато гибелью, как неустранима роковая связь музыки и муки — таковы смысловые ассоциации, рождаемые движением стиха. Человек в поэтическом мире Анненского жаждет преодолеть свое одиночество, стремится к слиянию с миром и с родственными ему душами, но вновь и вновь переживает трагические разуверения в возможности счастья.

Раздельность и слитность для Анненского — два неразрешимых качества существования человека в мире. Если слитность и взаимодействие ассоциируются у него с миром чувств, с музыкой, со спасительной темнотой неведения, то оборотная сторона медали — раздельность, разъединение — неминуемо сопровождают мир

рационального знания, жизненного опыта, дневного ясного видения. Раздельность и слитность становятся двумя внутренними мотивами стихотворения. Момент предельного напряжения между ними приходится на последние два стиха четвертой строфы, которые связаны между собой контрастной парой утвердительного «да» и противительного «но».

Самая яркая сторона формы «Смычка и струн» — его фонетическая организация. Первостепенная роль в звуковом ансамбле стихотворения принадлежит гласным *о* и *у* (ударным в словах заголовка). Характерно, что логические акценты в первой строфе приходятся именно на те слова, в которых ударными гласными попеременно оказываются эти два звука («тяжелый, темный», «мутно-лунны», «столько», «струны»). Ассонансы на *о* и *у* прочерчивают сквозной звуковой узор всего стихотворения и создают ощущение мучительно рождающейся гармонии. Итоговое сопряжение слов «музыка» и «мука» производит впечатление траурного контраста, поддержанного в финальной строфе семантикой слов «свечи» и «черный бархат».

Разнозвучие звуков *о* и *у*, получивших статус двух неслиянных голосов, тем выразительнее, что логика лирического сюжета заставляет взаимодействовать «носителей» этих голосов — *смычок* и *струны*. Предметная семантика резко противоречит фонетике. В то время как логика ситуации напоминает о том, что обязательным условием звучания является взаимодействие, слияние, — фонетическое несходство двух голосов будто противится этой логике. Реальный эпизод игры на скрипке (точнее, его звуковая имитация) в третьей и четвертой строфах отмечен новой, нейтральной по отношению к взаимодействующим голосам оркестровкой: наиболее ответственные слова связаны ассонансом на *а* и аллитерацией на *т* и *л* («ты та ли, та ли», «ластились», «ластясь, трепетали»). Это и есть краткий миг мечты, мимолетного миража, разрушаемого вернувшимся сознанием: понимание восстанавливает разнозвучие.

Возвращение к исходной ситуации одиночества, раздельности подчеркнуто в тексте стихотворения чередой

многогочий. Сигнализируемые ими паузы готовят к финальной картине рассветной тишины.

Итак, символы в поэзии Анненского улавливают и образно закрепляют *соответствия* между жизнью души и ее природно-бытовым окружением. Поэтому взгляд поэта устремлен не в заоблачные дали, но направлен на земное существование человека. Вяч. Иванов называл символизм Анненского «земным» или «ассоциативным». Новизна поэтического стиля Анненского, сказавшаяся прежде всего в «заземлении» символистских абстракций, замене отвлеченных понятий их вещными эквивалентами, придании символу качеств предметного слова, — эта новизна обусловила промежуточное положение поэта между поколениями символистов и акмеистов. В поэзии серебряного века Анненский сыграл роль посредника между символизмом и постсимволистскими течениями (его наследие стало одним из источников поэтических стилей А. Ахматовой, О. Мандельштама, В. Маяковского).

Вопросы для повторения

1. Как проявилось в русской культуре конца XIX века ощущение истерзанности предшествующей эпохи?

2. Какие новые явления социальной и культурной жизни рубежа веков особенно серьезно повлияли на развитие литературы?

3. Объясните значение термина «серебряный век» и покажите, в чем его отличие от понятия «рубеж XIX—XX веков».

4. В чем новизна отношений между литературными направлениями рубежа XIX—XX веков по сравнению с литературным процессом XIX века? В чем причины эстетического размежевания литературных направлений?

5. В рамках каких литературных направлений развивалось творчество следующих писателей и поэтов: Л. Андреева, И. Анненского, И. Бунина, А. Белого, Д. Бурлюка, Н. Гумилева, Вяч. Иванова, В. Каменского, А. Куприна, О. Мандельштама, В. Маяковского, Ф. Сологуба, В. Хлебникова, И. Шмелева?

6. Как обновилась проблематика реалистической литературы начала XX века? Приведите примеры.

7. Назовите основные литературные объединения, сыгравшие заметную роль в развитии реализма и модернизма в конце

XIX — начале XX века. Приведите примеры преодоления писателями и поэтами эстетических норм, декларировавшихся соответствующими группировками и течениями.

8. Как понимались в символизме категории «символа» и «музыки»?

9. В чем смысл стилистической реформы в поэзии, предпринятой акмеистами?

10. Какой стилевой принцип был ведущим в творческой практике футуристов?

11. Приведите примеры различия стилевых манер у поэтов одного течения.

Проза русских символистов

Обычно достижения русского *серебряного века* связываются с поэзией и ее поэтическими открытиями — в области содержания и формы. Вследствие этого проза русских символистов оказывалась как бы на втором плане. Между тем ее влияние на развитие русской культуры в XX веке, подготовленное в свою очередь великими достижениями русской классической прозы, в частности русского классического романа, было не меньшим, чем символистской поэзии.

* * *

Первым заметным опытом символической прозы можно считать трилогию *Д. С. Мережковского* (1865—1941) «Христос и Антихрист» (1896—1905), состоящую из романов «Смерть богов (Юлиан Отступник)», «Воскресшие боги (Леонардо да Винчи)» и «Антихрист (Петр и Алексей)». В ней отразился характерный для писателей серебряного века поиск синтеза материального и духовного, стремление обрести некогда потерянную гармонию золотого века и в то же время трагическое осознание недостижимости этого синтеза.

Вместе с тем трилогию Мережковского нельзя в полной мере назвать символистским произведением. В ней сочетаются традиции реалистического романа XIX века (подробно выписаны герои, наличествует последовательно развивающийся сюжет, основанный на причинно-следственных связях) и ряд особенностей символистской прозы (калейдоскопичная, «размытая» во времени

форма, подчеркивающая иррационалистичность бытия). На первом плане в романах трилогии — историософские идеи писателя (подробнейшее исследование истории христианства, особенно русской православной церкви, попытка анализа взаимосвязи человека и религии — равно человека и созданного им мифа).

В основе всех частей трилогии лежит исторический сюжет, хотя с фактическим историческим материалом автор обращается весьма произвольно. Например, часто объединяет временными рамками происходившие в разные исторические периоды события: ни детальная хронология, ни социальные аспекты истории сами по себе не интересуют писателя. Мережковскому важнее *внутреннее содержание эпохи*, соотносимое с его историософскими взглядами.

В первом романе — «Смерть богов (Юлиан Отступник)» — автор обращается к эпохе борьбы язычества и христианства, когда император Юлиан предпринял попытку реставрировать религию отцов — язычество. Мережковский видит драму Юлиана в его раздвоенности, являющейся, по мнению писателя, сущностью не только отдельных героев (например, Юлиана и Арсиной), но и — шире — всего человеческого бытия.

Юлиан тщетно пытается соединить два трагически разобщенных начала: «земное», живое в своей красоте язычество и «небесное», холодное, аскетичное христианство (Христа и Антихриста). Пытается соединить, не зная, какой должна быть искомая гармония. Именно поэтому и Мережковскому не удается создать новый миф, он лишь пытается разгадать мозаику, созданную в истории правдой о небе и правдой о земле.

Во втором романе трилогии «Воскресшие боги (Леонардо да Винчи)» внимание писателя вновь сосредоточено на переломной эпохе, теперь — эпохе Возрождения. В образе гения Леонардо также сочетаются низменное и возвышенное, «бездна духа» и «бездна плоти», Христос и Антихрист. Но и на сей раз преодолеть раздвоенность мира в целом и героев, в частности, создать некий искомый синтез Мережковский по-прежнему не может: писатель ищет, но не находит пути к гармонии дисгармонич-

ного мира и потерявшего свою цельность человека. Только в *творениях* Леонардо (мире духовном, неземном) писатель видит приближение к некоей гармонии.

Новая попытка писателя найти предтечу искомого синтеза предпринята в завершающем трилогию романе «Антихрист (Петр и Алексей)», ставшем итогом историософских размышлений писателя. Мережковский по-прежнему ищет пути к синтезу в религии, теперь его взгляды обращены к русской православной церкви. Но и здесь автора и героев ожидает разочарование: церковь стала государственной, потеряла свой сакральный смысл. Предтечей создания гармоничного мира может стать только *новая религия*, способная заменить собой христианство. Именно ее и не видит Мережковский. И, соответственно, герои его трилогии. Но это вряд ли может быть упреком всесторонне образованному писателю. Новая религия не появилась и по сей день. По-видимому, это процесс не десятилетий, и даже не одного века... Процесс поиска может оказаться бесконечным, а Третье Царство недостижимым.

Что же остается? Остается вполне естественный итог, к которому приходит Мережковский: в существующей раздвоенности человек должен сделать свой этический выбор. Выбор писателя — Христос. Поэтому можно сказать, что итог историософских поисков писателя — в этическом предпочтении абсолютного добра (Христа) абсолютному злу (Антихристу): «Осанна! Тьму победит Свет... Антихриста победит Христос».

Не найдя художественного разрешения искомого синтеза, Мережковский вынужден ограничиться публицистическими решениями. Для передачи своей историософской концепции движения к Грядущему Царству писатель вводит в трилогию героев — идеологов, моделирующих будущее. В первом романе это Максим. Он рассказывает о том, каков будет «Он, не пришедший Неведомый Примиритель двух миров», с которым человечеству предстоит пройти через заблуждения (ложные синтезы), прежде чем оно достигнет Царства Грядущего. Во второй части трилогии в подобных же выражениях говорит о грядущем Боге Кассандра. И нако-

нец, в третьей части роль идеолога исполняет «старичок беленький», Иоанн, сын Громов. Он уже прямо предвещает скорое наступление Третьего Царства и конец мукам всех «взыскующих Града Грядущего». Нетрудно заметить, что Мережковский вместо собственного описания цитирует Апокалипсис. Художественно полноценная картина писателю недоступна. Это не удавалось и гораздо более крупным художникам. Не случайно Л. Толстой закончил «Воскресение» цитатой из Евангелия, а Ф. Достоевский «Преступление и наказание» — чтением Евангелия. Именно эта (положительная) программа наименее художественно убедительна у Мережковского.

Писатели-символисты много внимания уделяли соединению художественных произведений с другими видами искусства. Отсюда в трилогии ряд новых художественных приемов. Так, писатель устанавливает между частями трилогии не традиционные социально-детерминированные связи, а связи музыкальные, звуковые, живописные, представляющие систему символов трилогии.

Одним из таких символов, связующих все три романа, является изваяние Праксителя — статуя Афродиты-Венеры. В первой части Афродита Пенорожденная покоряет своей красотой Юлиана, но вскоре будет разбита толпой фанатиков-христиан. Во второй части Афродита «воскреснет» уже на холмах Флоренции, но вновь окажется несовместимой с аскетизмом христианства. Третий роман начнется главой «Петербургская Венера». Купленную в Риме статую привозят в Россию, где нагая богиня составляет особенный контраст суровым лицам древних икон. Другими словами, статуя Венеры становится символом, проводящим через всю трилогию мысль о трагической невозможности гармонии между плотью и духом.

Символичны и внутритекстовые соответствия. Так, Юлиан является предтечей Леонардо, Леонардо во многом предваряет образ Петра. Тем самым писатель передает одну из основных идей трилогии — идею повторяемости и единства мировой истории. Внутритекстовыми символами являются финалы романов (каждый финал — связка, предваряющая следующий роман).

Можно сделать вывод, что Мережковский первым из русских символистов создает романы на историческом материале, сюжетобразующим центром которых является мысль о синтезе бытового и бытийного в единой мировой истории, борьба «двух бездн» и их слияние в будущем всеединстве.

Художественная форма трилогии жестко связана с эстетическими и философскими установками писателя, что приводит к снижению художественного уровня романов, и в первую очередь к схематизму характеров главных героев.

* * *

Трагическое мировосприятие достигает своей вершины в творчестве, быть может, самого талантливого прозаика-символиста *Федора Сологуба* (1863—1927).

Основа его творчества — размышления о жизни и смерти. Жизнь, по мнению писателя, — «бабища дебелая и румяная, но безобразная», она говорит скверные и нечестивые слова. Поэтому смерть оказывается слаще жизни. А пока она не приходит, человек может отойти от «бабищи дебелой» в противостоящий ей мир собственных фантазий, свою творимую легенду.

В художественном пространстве романа «Мелкий бес» (1907) действительность-жизнь почти абсолютно деэстетизирована, а запущенность и неухоженность природы как бы зеркально отражает беспорядочность жизни мира людей. Более того — в романе нет никакого противопоставления жизни этого городка, нет другого города, где жизнь текла бы иначе.

Деэстетизированы и герои — производные этой жизни: Передонов (лицо либо равнодушно-сонное, либо свирепое; восприятия его тупы и медлительны), Варвара (одета всегда неряшливо, на морщинистом лице брюзливо-жадное выражение), Володин (выпуклые и тупые глаза, глупый молодой человек). Их словарный запас пестрит словами «набуровила», «скотина», «жри», «дура», «свинья», «морда». Эта жизнь-передоновщина стремится уничтожить тех, кого она еще не подавила (Людмилу Рутилову и Сашу Пыльникова). И нет спасения от «недотыкомки» (придуманного писателем обозначения-

символа абсурда), принимающей разные образы (нежить, курносая баба).

Роман «Творимая легенда» (1907—1912) Ф. Сологуб строит на двуплановости жизни, разделяя художественное пространство романа на противостоящие бытовой и бытийный миры.

Композиция романа чрезвычайно музыкальна. Первая фраза («Беру кусок жизни, грубой и бедной, и творю из нее сладостную легенду, ибо я поэт») задает главную тему: столкновение мимолетного и вечного, суетного и непреходящего.

Положенный в основу композиции романа принцип контрапункта проявляется на всех уровнях композиции. Внутри многих глав сталкиваются персонажи (Триродов и Елизавета, с одной стороны, Петр Мостов, Остров, городские чиновники — с другой; королева Ортруда и ее окружение — принц Танкред и буржуа Пальмы).

Контрастируют друг с другом главы (загадочный быт усадьбы Триродова, гроты и море Соединенных Островов оттеняются рассказами о прозябающей и интригующей Пальме). Наконец, по принципу контрапункта построена и макрокомпозиция. Первая часть романа («Капли крови») наполнена русской конкретикой. С ней контрастирует кургуазная вторая часть («Королева Ортруда»). В третьей части («Дым и пепел») происходит слияние обоих тем и творится новая фантастическая действительность.

В отличие от «Мелкого беса» в «Творимой легенде» отчетливо проводится принцип двоемирия. И оно не зависит от того, описывается ли реальная Россия или вымышленные острова. И на родине Триродова, и в Пальме существуют мелкие и скучные люди, плетутся интриги, готовятся и подавляются восстания. Картины разложения и революции в Соединенных Островах (гл. 53, 55 и 56) и описания русского бунта и черносотенного движения (гл. 92, 93, 95) почти адекватны. Не случайно писатель сравнивает природное землетрясение на Островах с моральным в Скородоже.

Одинаково несостоятельны и чиновники обоих миров, и буржуа, и аристократы, и революционеры-социалис-

ты. Существенное значение имеет в романе сцена бала в честь маркиза Телятникова (гл. 88), где мертвые и живые сплетаются в едином маскараде (здесь очевидна реминисценция с «Русскими ночами» В. Д. Одоевского: главами «Бесы» и «Мечь мертвеца»). Тем самым Сологуб художественно обосновывает высказанную во второй части мысль о «неисчислимой повторяемости скучных земных времен». Конкретным воплощением этой мысли служит 160-летний маркиз Телятников, живой труп и символ бессмыслицы жизни.

Рядом с этим пошлым миром, по мнению писателя, живут во все времена иные миры. Таинственное имение Триродова с его оранжереей, лесными просторами и естественной жизнью корреспондирует с гротом и морем королевы Ортруды. Символом повторяемости выступает и совпадение ряда персонажей в образной системе романа. В частности, Ортруда в ряде эпизодов дублируется Елизаветой (гл. 1, 24, 38, 54, 65). Не случайно Елизавета в конце концов станет королевой Соединенных Островов вместо Ортруды. Афра имеет русского двойника Алкину. Маркиза Аринас соотнесена с генеральшей Кононацкой.

Наиболее отчетливо дублируют друг друга Триродов и Ортруда. Именно эти два персонажа составляют ядро образной системы романа и определяют его философский смысл.

Полисемична уже фамилия Триродов, включающая в себя и магическую цифру 3, и упоминание о роде, племени, рождении. Недаром герой хочет возродить род человеческий, «усыпив зверя и разбудив человека», овладеть таинственными «навьями чарами» (энергией мертвых), достичь блаженной земли Ойле на Луне или сотворить ее на Земле, став там королем.

Три силы (три рода) сосуществуют в романе: Лирика — мечта, Ирония — несогласие с миром и Смерть. Поэтому-то равновелики и равнозначны и творимые в фантазиях легенды, и попытки преобразить эту темную жизнь; и стремление уйти, умереть и желание жить. Каждый из любимых героев писателя творит свою легенду — и этим прекрасен. Триродов пытается творить жизнь — потому завершает роман. А автор творит

их всех, объединяя миры в волшебном повествовании, и тем самым старается победить Чудовище-жизнь.

* * *

Одним из самых сложных и художественно совершенных явлений прозы русского символизма является роман А. Белого (1880—1934) «Петербург» (1912—1913; новая редакция — 1922).

Событийный сюжет «Петербурга» несложен.

1905 год. Террорист Дудкин дает Николаю Аполлоновичу Аблеухову бомбу («сардиницу ужасного содержания»), а более важное в партии лицо — Липпанченко — требует, чтобы Николай Аполлонович подложил эту бомбу своему отцу, сенатору Аполлону Аполлоновичу Аблеухову. Бомба с часовым механизмом попадает к сенатору, и тот оставляет «сардиницу» в своем кабинете. Сын не может найти бомбу, не может от нее избавиться... Ночью в пустом кабинете раздается взрыв. Отец решил, что сын хотел его убить, сын не может доказать обратного. Еще до взрыва террорист Дудкин, сойдя с ума, убивает провокатора Липпанченко.

Однако событийный сюжет — не главное в романе писателя-символиста.

Обращаясь к теме города, А. Белый, по сути, обращается к осмыслению соотношения прогресса, цивилизации и культуры. Заметим, что тема эта волновала и писателей-реалистов, она проходит через творчество И. А. Бунина («Господин из Сан-Франциско», «Легкое дыхание»), А. И. Куприна (повесть «Олеся») и др.

Впрочем, истоки этой темы нужно искать уже в XIX веке, когда обобщенный «город» персонифицировался в образе Петербурга.

Перечитайте «Медный всадник» А. С. Пушкина, «Невский проспект» Н. В. Гоголя, вспомните «Преступление и наказание» Ф. Достоевского и найдите общность в изображении Петербурга.

А. Белый, как и другие символисты, воспринял «Медного всадника» и «Пиковую даму» А. С. Пушкина; «Нос», «Двойника» и «Невский проспект» Н. В. Гоголя; «Преступление и наказание» и «Подростка» Ф. М. Достоевского как традицию видеть в Петербурге призрач-

ный роковой город, воздвигнутый некогда волей Петра. (Заметим, что данная традиция восходит к фольклору, народным преданиям, согласно которым основатель Петербурга — Антихрист, а сам город построен на крови и поэтому обречен на гибель.) Противоположная традиция Петербурга как олицетворения новой России, северного Рима (Ломоносов, Сумароков) уже с XIX века перестала привлекать внимание писателей.

Символисты, разделяя в основном гоголевско-достоевскую традицию, соединили ее с пушкинским неоднозначным восприятием Петербурга. Петербург символистов — город дисгармоничный, отталкивающий, но и пленяющий одновременно. Соединение этих двух полярных начал выразительно формулирует А. Блок в стихотворении «Ты смотришь в очи ясным зорям» (1906): «Здесь ресторан, как храмы, светел, и храм открыт, как ресторан».

Двухбытиен Петербург и в романе Андрея Белого.

С одной стороны, это не русский город: он по-западному чрезмерно рационалистичен, бездуховен. Центральный — Невский — проспект, настойчиво подчеркивает А. Белый, «обладает разительным свойством: он состоит из пространства для циркуляции публики; ...Невский Проспект прямолинеен, потому что он — европейский проспект...».

По мнению А. Белого, воплощенное в России и существовавшее на протяжении многих столетий единство Востока и Запада разрушается и, возможно, исчезнет вообще. Передние копыта Медного всадника уже занесены над бездной, в пустоту; только два задних еще держатся в гранитной почве. В будущем Медный всадник — Петр оторвется от земли, а с этим прыжком исчезнет и сам город — Петербург, город европейский, западный.

В соответствии с этим представлением писателя Петербург показан то как «столица Российской империи», то как апокалиптическое видение, как город, принадлежащий «загробному миру», — фантом, преследующий человека и «заражающий» его «праздной мозговой игрой». Это город, где мосты «упираются в бесконечность», «двери квартир распахиваются в бездну», кото-

рый населен «теньями», бесконечно «циркулирующими» по проспекту, и где дома и улицы фантастическим образом переносятся с места на место».

Столь же «реальны — ирреальны» и герои. Аполлон Аполлонович Аблеухов — сенатор, государственный деятель, с одной стороны; и «упырь», «фантастическое виденье» — с другой. Все герои «Петербурга» ведут свою «мозговую игру», что в конечном счете лишь отдаляет их от некоей истины (неизвестной, впрочем, и самому писателю). Попытка проникнуть через героев в ирреальный, бытийный мир заканчивается неудачей. Следовательно, неразгаданным остается этот мир и в отношении Петербурга, и в отношении России.

Вместе с тем можно говорить и об определенном оптимизме писателя. «Как бы то ни было, — пишет А. Белый, — Петербург не только нам кажется...» Недаром Николай Аполлонович в финале читает философа Сквороду, который видел путь к идеальному обществу через моральное самосовершенствование личности, ее самопознание. Но в соответствии с принципом многозначности символа этот эпизод можно трактовать и как начало нового круга истории, не менее безуспешного в достижении истины, чем предыдущие опыты.

Двузначна и роль музыкального оформления романа. С одной стороны, музыка слова А. Белого, фонетическое оформление текста зловеще, усиливает эсхатологический пафос романа. С другой — музыка поэтических построений, музыка ритма и слова — это последнее прибежище поэта, это та хрупкая стена, за которой он еще может попытаться укрыться.

Как мы видим, общность бытийно-философской концепции, предполагающая поиск литературных способов и приемов перевода реального плана в символический и наоборот, находила различную, глубоко индивидуальную художественную реализацию в творчестве писателей-символистов.

* * *

Мы остановились только на романах трех крупнейших русских писателей-символистов, с чьими именами в первую очередь связано это литературное направление.

Но перу прозаиков-символистов принадлежат и произведения «малых форм» (в первую очередь мы имеем в виду сборник рассказов В. Я. Брюсова «Земная ось» (1907) и «Симфонии» (1901—1907) А. Белого), знакомство с которыми поможет вам глубже понять, что в философском плане объединяло всех русских символистов: выход за рамки позитивистских рационалистических представлений о мире и человеке.

Вопросы для повторения

1. Почему прозаики-символисты обращались в своих произведениях к историческому материалу? Какие периоды истории их привлекали и почему?

2. Почему трилогия Д. С. Мережковского «Христос и Антихрист» считается историсофским произведением? На какой историсофской схеме строит писатель романы-трилогии?

3. Какие художественные приемы использует Мережковский в трилогии?

4. Герой романа Ф. Сологуба «Мелкий бес» — Передонов. Как вы считаете, символом какого мира, жизни стало понятие «передоновщина»?

5. Можно ли считать образы Саши Пыльникова, сестер Рутиловых антиподами мира «передоновщины»?

6. Как вы понимаете название романа Ф. Сологуба «Творимая легенда»?

7. Кто из героев романа «Творимая легенда», подобно Саше Пыльникову и сестрам Рутиловым, противопоставит миру «передоновщины»?

Рекомендуемая литература

Хрестоматии и антологии русской поэзии
начала XX века

► Поэтические течения в русской литературе конца XIX — начала XX века: Литературные манифесты и художественная практика: Хрестоматия / Сост. А. Г. Соколов. М., 1988.

Книга состоит из двух разделов: в первом даны манифесты и наиболее значительные критические статьи литераторов разных направлений; во втором — подборки наиболее характерных образцов лирики серебряного века.

► Русская поэзия начала XX века. М., 1977.

Антология лирики рубежа XIX—XX веков, вышедшая в серии «Библиотека всемирной литературы».

► Русская поэзия серебряного века: 1890—1917: Антология. М., 1993.

Поэзия серебряного века представлена не только произведениями самых значительных мастеров, но также избранными стихами менее известных участников различных течений и групп. Содержит краткие очерки о поэтах, их фотографии. Вступительная статья М. Л. Гаспарова — одна из лучших компактных работ о поэтике серебряного века.

Мемуарная литература и справочники

► *Белый А.* На рубеже двух столетий: Воспоминания: В 3 кн. М., 1989—1990.

Хорошо откомментированное издание знаменитой мемуарной трилогии А. Белого. По богатству и выразительности характеристик мемуары не знают себе равных среди посвященных серебряному веку. Значительны и как художественное явление, и как историко-литературный источник.

► Воспоминания о серебряном веке / Сост., предисл. и коммент. В. Крейд. М., 1993.

Воспоминания современников о деятельности литературных объединений начала века и о многих поэтах-модернистах.

► *Одоевцева И.* На берегах Невы. М., 1988.

Воспоминания охватывают последний этап серебряного века (1918—1921). Фактологическая основа мемуаров вызвала критические суждения других свидетелей эпохи. Однако сама атмосфера литературно-художественной жизни послереволюционного Петрограда передана ярко.

► Русские писатели, XX век: Биобиблиографический словарь: В 2 ч. М., 1998.

Справочник адресован учащимся средних школ. В каждой статье освещаются основные факты биографии писателя и дается общая характеристика его творчества. Статьи снабжены библиографией.

► Русские писатели. 1800—1917: Биографический словарь. М., 1989—1994. Т. 1—4 (продолжающееся издание).

Энциклопедическое издание содержит подробную и тщательно выверенную информацию о жизни и творчестве большого числа мастеров серебряного века.

► **Серебряный век: Мемуары. М., 1990.**

Сборник мемуаристики включает фрагменты воспоминаний о большинстве ярких фигур поэзии начала XX века. Вступительная статья Н. Богомолова.

► **Ходасевич В. Некрополь: Воспоминания. М., 1991.**

В книгу вошли воспоминания о В. Брюсове, А. Белом, Н. Гумилеве, Ф. Сологубе и др. Лаконичность и глубина мемуарных характеристик делает очерки бесценным источником для изучения эпохи.

► **Цветаева М. Воспоминания о поэтах // Цветаева М. Сочинения: В 2 т. М., 1984. Т. 2.**

Замечательные мемуарные очерки о К. Бальмонте, О. Мандельштаме, М. Волошине, А. Белом. Свойственное серебряному веку жизнестроительство, неразличение жизни и творчества проявилось в воспоминаниях М. Цветаевой особенно выразительно.

**Сборники литературной критики,
исследования по общим вопросам литературы
конца XIX — начала XX века**

► **Анненский И. Ф. Книги отражений. М., 1979.**

В статьях «Бальмонт-лирик» и «О современном лиризме» даны яркие лаконичные характеристики произведений К. Бальмонта, В. Брюсова, Вяч. Иванова, С. Городецкого, А. Блока, Ф. Сологуба, М. Кузмина, А. Белого, Н. Гумилева и др.

► **Волошин М. Лики творчества. Л., 1989.**

Литературная и художественная критика М. Волошина — яркая страница в летописи серебряного века.

► **Гаспаров М. Л. Русские стихи 1890-х — 1925 годов в комментариях. М., 1993.**

В отличие от большинства учебников эта книга построена на конкретных стиховедческих комментариях большого количества стихотворений поэтов серебряного века. Будет чрезвычайно полезна при самостоятельной работе по изучению наследия эпохи.

► **Гинзбург Л. О лирике. Л., 1974 (и др. издания).**

Работы Л. Я. Гинзбург о творчестве А. Блока, И. Анненского, О. Мандельштама принадлежат к числу наиболее глубоких в отечественной литературе о серебряном веке.

► **Горький М. О литературе. М., 1980.**

В книге собраны критические статьи и высказывания М. Горького о произведениях его предшественников и современников.

► *Гумилев Н. С.* Письма о русской поэзии. М., 1990.

В статьях содержатся размышления лидера акмеистов о творчестве И. Анненского, В. Брюсова, Ф. Сологуба, К. Бальмонта, М. Цветаевой, В. Хлебникова и др.

► *Долгополов Л. К.* На рубеже веков: О русской литературе конца XIX — начала XX века. Л., 1985.

В книге — статьи о поэтах символизма, о произведениях И. Бунина, М. Горького и др. Особенно полезно познакомиться с общей характеристикой эпохи в первой главе книги.

► *Колобаева Л. А.* Концепции личности в русской литературе рубежа XIX—XX веков. М., 1990.

Книга посвящена ключевой для культуры серебряного века проблеме личности. Даны оригинальные характеристики творчества Ф. Сологуба, К. Бальмонта, В. Брюсова, И. Анненского, А. Белого, А. Блока, М. Горького, И. Бунина, А. Куприна, Л. Андреева.

► *Литературно-эстетические концепции в России конца XIX — начала XX века.* М., 1975.

В книге анализируется эстетика модернистских течений начала века, содержатся наблюдения над творческими принципами «старших» символистов и младосимволистов, реалистов и футуристов.

► *Ломтев С. В.* Проза русских символистов: Пособие для учителей. М., 1994.

В книге дан анализ трилогии Д. Мережковского; рассказов и романов В. Брюсова, прозы Ф. Сологуба; романа «Петербург» А. Белого. Книга содержит большой аннотированный список литературы по теории и истории русского символизма.

► *Максимов Д. Е.* Русские поэты начала века: Очерки. Л., 1986.

В книгу входят фундаментальная работа о В. Брюсове — «Брюсов: Поэзия и позиция», а также статьи о творчестве А. Блока, А. Белого и воспоминания автора об А. Ахматовой и А. Белом.

► *Мандельштам О.* Слово и культура. М., 1987.

Статьи О. Мандельштама важны для понимания мировоззренческой позиции акмеистов.

► *Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х годов)* / Под ред. В. А. Келдыша. — В 2 кн. М., 2000.

Академическая история литературы рубежа веков включает в себя как обзоры, во многом решающие теоретические проблемы исследования литературного процесса (философия и

литература, реализм и натурализм, реализм и неореализм, литература в кругу искусств) указанного периода, так и монографические главы, посвященные практически всем мастерам художественного слова рубежа XIX—XX вв.

► **Русская литература серебряного века / Под ред. В. В. Агенова. М., 2004.**

Книга включает общие характеристики символизма, акмеизма, творчества крестьянских писателей, а также монографические очерки-портреты Д. Мережковского, Э. Гиппиус, К. Бальмонта, Ф. Сологуба, А. Блока, А. Белого, Н. Гумилева, А. Ахматовой, О. Мандельштама, М. Волошина, Н. Клюева, С. Есенина, И. Северянина, В. Хлебникова.

► ***Савченко Т. К.* Сергей Есенин и его окружение. М., 1990.**

В главах «Некоторые проблемы типологии крестьянских поэтов» и «Имажинизм был формальной школой, которую мы хотели утвердить...» подробно описывается история развития «крестьянской поэзии» серебряного века и ее судьбы после Октября 1917 года.

► ***Солнцева Н.* Китежский павлин. М., 1992.**

Книга содержит очерки филологической прозы, посвященные творчеству новокрестьянских писателей. Особенно подробно анализируется творчество Н. Клюева, С. Клычкова, П. Карпова, П. Васильева.

АЛЕКСАНДР БЛОК

(1880—1921)



Биография поэта

Поэтическая судьба Александра Александровича Блока была связана с самым крупным литературным течением русского модернизма начала XX века — *символизмом*. Хотя хронологически Блок принадлежал второму поколению символистов — младосимволизму (вместе с Блоком младосимволистами были Андрей Белый, С. Соловьев, Вяч. Иванов), — именно его творчество, по мнению многих его современников, явилось наиболее законченным и универсальным воплощением всего русского символизма.

А. А. Блок родился 16 (28) ноября 1880 года в Петербурге. Детские и юношеские годы поэта прошли сначала в петербургском доме деда, известного русского ботаника А. Н. Бекетова, ректора Петербургского университета, затем в доме отца — офицера Ф. Ф. Кублицкого-Пиоттуха; каждое лето семья выезжала в подмосковное имение Шахматово. В семье Бекетовых многие занимались литературным трудом. Серьезное обращение к поэтическому творчеству, во многом связанное с увлечением юного Блока поэзией Жуковского, Пушкина, Лермонтова, Тютчева, Фета, Полонского, приходится на период окончания им гимназии и поступления в

1898 году на юридический факультет Петербургского университета (в 1901 году он перейдет на славяно-русское отделение историко-филологического факультета и успешно закончит его в 1906-м).

Начальный этап творчества поэта отмечен двумя важными событиями. Первое из них — глубокое чувство к Л. Д. Менделеевой, увенчавшееся их браком в 1903 году. Второе — увлечение философскими идеями В. С. Соловьева. Оба события нашли свое отражение в первом поэтическом сборнике Блока «Стихи о Прекрасной Даме» (1904—1905). Выход первой книги сделал поэта широко известным и ввел его в круг символистов.

В период 1905—1907 годов Блок с нарастающим вниманием вглядывается в реалии окружающей его повседневности, обнаруживая торжество стихийного начала в драматической дисгармонии жизни. Этот новый взгляд на мир нашел выражение в сборниках «Нечаянная радость» (1907), «Снежная маска» (1907), «Земля в снегу» (1908) и «Ночные часы» (1911). В эти же годы Блок создает цикл лирических драм: «Балаганчик», «Король на площади» и «Незнакомка» (1906), а позже еще две драмы — «Песня Судьбы» (1908) и «Роза и Крест» (1913), а также печатает ряд публицистических и литературоведческих статей — «Безвременье», «Народ и интеллигенция», «О современном состоянии русского символизма» и др. Содержание его творчества расширяется и углубляется. Этому способствовали и его поездки в Германию, Францию, Бельгию, Нидерланды и особенно в Италию.

В 1910—1911 годах, подготавливая к изданию свое первое «Собрание стихотворений», Блок заново осмысливает пройденный им путь. Этот путь, по его убеждению, состоит из трех этапов, каждому из которых поэт отводит одну книгу своей лирической трилогии. В двух последующих изданиях (1916 и 1918—1921) трехтомная структура сохранена.

К 1915—1916 годам творческая активность поэта заметно снижается. Помимо личных, на это повлияли и объективные причины, в первую очередь начавшаяся летом 1914 года мировая война. В то время Блок работает

над поэмой «Возмездие», но завершить ее не успевает: летом 1916 года он призывается в армию в качестве табельщика одной из строительных дружин и направляется на фронт, где, по его словам, живет «бессмысленной жизнью, без всяких мыслей, почти растительной». После Февральской революции Блок возвращается в Петербург и работает редактором стенографических отчетов Чрезвычайной следственной комиссии, которая проводила допросы бывших деятелей царского правительства. На протяжении всего 1917 года Блок не создал ни одного поэтического произведения.

После Октября 1917 года Блок поначалу поверил в «очистительную силу революции». «Он ходил молодой, веселый, бодрый, с сияющими глазами, — вспоминала его тетка М. А. Бекетова, — и прислушивался к «музыке революции», к тому шуму от падения старого мира, который непрестанно раздавался у него в ушах, по его собственному свидетельству». Именно в это время поэт пережил последний творческий взлет, создав в течение января 1918 года свои известные произведения: статью «Интеллигенция и революция», поэму «Двенадцать» и стихотворение «Скифы».

Блок включается в практическую деятельность по культурному строительству: сотрудничает в горьковском издательстве «Всемирная литература», соглашается на должность председателя управления Большого драматического театра, является членом коллегии Литературного отдела Наркомпроса, возглавляет Петроградское отделение Всероссийского союза поэтов. Однако со временем многочисленные заседания становятся ему в тягость. В окружающей жизни он с отвращением обнаруживает торжество бюрократизма, пошлости, мещанства в новом, «революционном» варианте. Отсюда и горькая запись в дневнике: «Жизнь изменилась (она изменилась, но не новая, не nuova), — вошь победила весь свет, это уже свершившееся дело, и все теперь будет меняться только в другую сторону, а не в ту, которой жили мы, которую любили мы».

Нам кажется, что наиболее убедительно охарактеризовал трагедию Блока в послереволюционный период

Р. И. Иванов-Разумник, близкий к поэту в последние годы его жизни: «Мы знаем теперь: не душа Блока изменилась — изменилась душа революции; ни от чего Блок не отрекался, но он задохся, когда исторический воздух, очищенный стихийным взрывом, снова отяжелел и сгустился». Это ускорило его смерть. Блок умер от болезни сердца и нервного расстройства в Петрограде 7 августа 1921 года.

Художественный мир поэта

Лирика Блока — явление уникальное в русской поэтической культуре. При всем многообразии ее проблематики и художественных решений, при всем отличии ранних стихотворений от последующих — она выступает как *единое целое, как одно развернутое во времени произведение*, как отражение пройденного поэтом «пути». Уже современники заметили, как часто повторяются в лирике Блока несколько ключевых слов. Так, К. Чуковский писал, что излюбленные слова раннего Блока — «туманы» и «сны». Наблюдение критика соответствовало профессиональным «наклонностям» поэта. В «Записных книжках» Блока есть такая запись: «*Всякое стихотворение — покрывало, растянутое на остриях нескольких слов. Эти слова светятся как звезды. Из-за них существует стихотворение*».

Для всего корпуса лирики Блока характерна устойчивая повторяемость важнейших образов, словесных формул и лирических ситуаций. Они, эти образы и слова, наделяются не только «словарными» значениями, но получают дополнительную смысловую энергию, впитывают новые семантические оттенки из ближайшего словесного окружения. Но не только контекст конкретного стихотворения определяет значение таких слов-сигналов. Чем больше блоковских стихов мы читаем, тем богаче становится восприятие каждого стихотворения, потому оно не только излучает «заряд» собственного смысла, но и одновременно «заряжается» смыслом других стихотворений. Благодаря сквозным мотивам лирика Блока приобрела очень высокую степень цельности.

Сам поэт хотел от своих читателей, чтобы его лирика рассматривалась как *трехтомный роман в стихах*, названный им «*трилогией вочеловечения*».

С чем же связана такая позиция автора множества прекрасных лирических стихотворений? Прежде всего с тем, что в центре его лирики — личность современного человека. Именно личность в ее отношениях со всем миром (и социальным, и природным, и «космическим») составляет ядро проблематики поэзии А. Блока. Такая проблематика до Блока традиционно воплощалась в жанре *романа*. Вспомним, что в качестве жанрового обозначения «Евгения Онегина» А. С. Пушкин использовал термин «роман в стихах». В стихотворном романе Пушкина — отчетливый, хотя и незавершенный сюжет, многогеройная композиция персонажей, множество внесюжетных элементов, позволявших автору свободно «отступать» от повествовательных целей, «напрямую» обращаться к читателю, комментировать сам процесс создания романа и т. п.

В лирическом «романе» А. Блока тоже есть своеобразный сюжет, но не событийный, а лирический — связанный с движением чувств и мыслей, с разворачиванием устойчивой системы мотивов. Если содержание пушкинского романа во многом определяется меняющейся *дистанцией между автором и героем*, то в блоковском лирическом «романе» такой дистанции нет: личность А. Блока и стала героем «трилогии вочеловечения». Вот почему по отношению к нему в литературоведении используется категория «*лирического героя*». Впервые этот термин, сегодня широко используемый и по отношению к творчеству других лириков, появился в работах замечательного литературоведа Ю. Тынянова — в его статьях о поэзии Блока.

Герой блоковской лирики может представлять иноком или безымянным воином из стана Дмитрия Донского, Гамлетом или посетителем пригородного ресторана, но всякий раз это воплощения одной души — одного мироощущения, одного способа мышления. Введение нового термина было вызвано тем, что «самой большой лирической темой» Блока, по словам Ю. Тынянова, стала са-

ма личность поэта. Вот почему при всем разнообразии тематического материала, составляющего «предметный» фон блоковского «романа», лирическая трилогия от начала до конца остается моноцентричной.

Какова *внешняя композиция* блоковского «романа в стихах»? Поэт делит его на три тома, каждый из которых обладает идейно-эстетическим единством и соответствует одному из трех этапов «вочеловечения». «Вочеловечение» — слово из богословского лексикона: в христианской традиции оно обозначает явление Сына Человеческого, воплощение Бога в человеческом облике. Важно, что в поэтическом сознании А. Блока образ Христа связан с идеей творческой личности — художника, артиста, всей своей жизнью служащего пересозданию мира на основах добра и красоты, совершающего подвиг самоотречения ради осуществления этих идеалов.

Путь такой личности — лирического героя романа — стал основой *сюжета трилогии*. В рамках каждого из трех этапов общего движения — множество частных эпизодов и ситуаций. В прозаическом романе, как правило, конкретный эпизод составляет содержание главы, в лирическом романе А. Блока — содержание стихотворного цикла, т. е. нескольких стихотворений, объединенных общностью ситуации. Для «романа пути» вполне естественно, что самой распространенной оказывается *ситуация встречи* — встречи лирического героя с другими «персонажами», с разнообразными фактами и явлениями социального или природного мира. На пути героя — реальные преграды и обманчивые миражи «болотных огней», соблазны и испытания, ошибки и подлинные открытия; путь изобилует поворотами и перекрестками, сомнениями и страданиями. Но главное, что каждый последующий эпизод обогащает героя духовным опытом и расширяет его кругозор: по мере движения пространство романа расширяется концентрическими кругами, так что в конце пути взор героя объемлет пространство всей России.

Помимо внешней композиции, определяемой делением на книги (тома) и разделы (циклы), трилогия Блока организована и более сложной внутренней композицией —

системой мотивов, образными, лексическими и интонационными повторами, связывающими отдельные стихотворения и циклы в единое целое. Мотив в отличие от темы — категория формально-содержательная: мотив в поэзии служит композиционной организации множества отдельных стихотворений в осязаемое лирическое целое. Поскольку прямые сюжетные связи между стихотворениями отсутствуют, мотив выполняет композиционную цельность стихотворного цикла или даже всей лирики поэта. Он создается многократно повторяющимися и варьирующимися от стихотворения к стихотворению лирическими ситуациями и образами (метафорами, символами, цветовыми обозначениями).

Основные мотивы лирики А. Блока. Центральный цикл первого тома блоковской лирической трилогии — «Стихи о Прекрасной Даме». Именно эти стихи до конца жизни оставались для Блока самыми любимыми. Как известно, в них отразились любовный роман молодого поэта с будущей женой Л. Д. Менделеевой и увлечение философскими идеями Вл. Соловьева. В учении философа о Душе мира, или Вечной Женственности Блока привлекала мысль о том, что именно через *любовь* возможно устранение эгоизма, единение человека и мира. Смысл любви, по В. Соловьеву, состоит в обретении личностью идеальной цельности, которая приблизит человека к высшему благу — «абсолютной солидарности», т. е. слиянию земного и небесного. Подобная «высокая» любовь к миру открывается человеку через любовь к земной женщине, в которой нужно суметь прозреть ее небесную природу.

«Стихи о Прекрасной Даме» принципиально многоплановы. В той мере, в какой они говорят о реальных чувствах и передают историю «земной» любви — это произведения интимной лирики. Но «земные» переживания и эпизоды личной биографии в лирическом цикле Блока важны не сами по себе — они используются поэтом как материал для вдохновенного преобразования. Важно не столько увидеть и услышать, сколько *прозреть* и расслышать; не столько рассказать, сколько *поведать* о «несказанном».

Сюжет блоковского сборника («Стихи о Прекрасной Даме» поначалу составили содержание дебютного для поэта сборника стихотворений) — это сюжет *ожидания* Встречи с возлюбленной — встречи, которая преобразит мир и героя, соединит землю с небом. Участники этого сюжета — «он» и «она». Многопланов облик героини. С одной стороны, это вполне реальная, «земная» женщина, каждое свидание с которой открывает в ней лирическому герою какую-либо новую черту. «Она стройна и высока, // Всегда надменна и сурова». Герой видит ее «каждый день издалека» или встречается с ней «на закате». В разные встречи на ней может быть «сребристо-черный мех» или «белое платье». Она скрывается «в темные ворота» и т. п. С другой же стороны, перед нами небесный, мистический образ «Девы», «Зари», «Величавой Вечной жены», «Святой», «Ясной», «Непостижимой»... То же можно сказать и о герое цикла. «Я и молод, и свеж, и влюблен», — вполне «земная» самохарактеристика. А далее он уже «безрадостный и темный инок» или «отрок», зажигающий свечи.

Драматизм ситуации ожидания — в противопоставлении земного и небесного, в заведомом неравенстве лирического героя и Прекрасной Дамы. В их отношениях возрождается атмосфера средневекового рыцарства: предмет любви лирического героя вознесен на недосягаемую высоту, поведение героя определяется ритуалом самозабвенного служения. «Он» — влюбленный рыцарь, смиренный инок, готовый к самоотречению схимник. «Она» — безмолвная, невидимая и неслышимая; бесплотное средоточие веры, надежды и любви лирического героя.

Поэт широко использует прилагательные с семантикой неопределенности и глаголы с семантикой безличности или пассивного созерцания: «неведомые тени», «нездешние видения», «непостижимая тайна»; «вечер придвинется», «все узнается», «жду», «слежу», «гадаю», «направляю взор» и т. п. Литературоведы часто называют первый том лирики Блока «стихотворным молитвенником»: в нем нет событийной динамики, герой застывает в коленопреклоненной позе, он «молча ждет», «тоскуя и любя»; ритуальность происходящего поддержана об-

разными знаками религиозного служения — упоминаниями лампад, свечей, церковной ограды, — а также господством белого, алого и золотого цветов в живописной палитре.

Основной раздел «Стихов о Прекрасной Даме» был в первом издании (в форме лирического сборника) назван «Неподвижность». Однако внешняя малоподвижность лирического героя компенсируется драматической сменой его настроений: светлые надежды сменяются сомнениями, ожидание любви осложняется боязнью ее крушения, нарастают настроения несовместимости земного и небесного. В хрестоматийном стихотворении «Предчувствую Тебя...» наряду с нетерпеливым ожиданием звучит важный мотив *боязни* Встречи. В миг воплощения Прекрасная Дама может превратиться в греховное создание, а ее нисхождение в мир — оказаться падением:

Весь горизонт в огне, и близко появленье.
Но страшно мне: изменишь облик Ты.

И дерзкое возбудишь подозренье,
Сменив в конце привычные черты.

Особой напряженностью отмечен завершающий первый том цикл «Распутья». Светлая эмоциональная атмосфера влюбленного ожидания уступает место настроениям недовольства собой, самоиронии, мотивам «страхов», «смехов», тревог. В поле зрения героя попадают приметы «повседневности»: быт городской бедноты, людское горе («Фабрика», «Из газет» и др.). «Распутья» предвосхищают важные перемены в судьбе лирического героя.

Эти перемены отчетливо проявились во втором томе лирической трилогии.

Общественный подъем, охвативший в это время самые широкие слои российского народа, решающим образом воздействовал и на Блока. В сознание поэта властно вторгаются события окружающей жизни, требующие своего осмысления. Он воспринимает их как динамичное начало, «стихию», вступающую в конфликт с «несмутимой» Душой Мира, как «антитезу», противостоящую «тезе», и погружается в сложный и противоречивый мир людских страстей, страданий, борьбы.

Если первый том лирики определялся мотивами ожидания Встречи и высокого служения, то новый этап лирического сюжета связан прежде всего с *мотивами погружения в жизненные стихии*, или, используя формулу самого Блока, «мятежа лиловых миров». Сознание лирического героя обращено теперь к непридуманной жизни. Она является ему в стихиях *природы* (цикл «Пузыри земли»), *урбанистической цивилизации* (цикл «Город») и *земной любви* («Снежная маска»). В конечном счете череда встреч героя со стихиями приводит его к встрече с миром действительности. Изменяется само представление героя о сущности мира. Общая картина жизни резко усложняется: жизнь предстает в дисгармонии, это мир множества людей, драматических событий, борьбы. Важнее всего, однако, что в поле зрения героя теперь — национальная и общественная жизнь страны. Свидетельство тому — стихотворения «Шли на приступ. Прямо в грудь...», «Поднимались из тьмы погребов...», «Митинг», «Сытые» и др. Характерно, однако, что лирический герой при всей солидарности с теми, кто выступает на защиту угнетенных, не считает себя достойным оказаться в их рядах:

Вот они далёко,
Весело плывут.
Только нас с тобою,
Верно, не возьмут!
(«Барка жизни стала...»)

На такой щемящей ноте начинает звучать в лирике Блока одна из главных для него проблем — *народ и интеллигенция*.

Второй этап пути лирического героя, соответствующий второму периоду творчества поэта, — самый сложный по структуре мотивов и многообразию интонаций (трагических и иронических, романтических и «балаганских»). *Стихия* — ключевой символ второго тома лирики. Этот символ в сознании поэта близок тому, что он называл «музыкой», — он связан с ощущением глубинной творческой сути бытия. Музыка в представлении Блока пребывает в природе, в любовном чувстве, в душе

народа и в душе отдельного человека. Близость к стихиям природы и народной жизни обеспечивает человеку подлинность и силу его чувств. Однако сближение с многообразными стихиями становится для героя не только залогом наполненности жизни, но и серьезнейшим нравственным испытанием.

Стихия не существует вне земных воплощений. Крайними воплощениями «земного» начала становятся в лирике поэта персонажи народной демонологии из цикла «Пузыри земли» (чертенята, колдуны, ведьмы, русалки) — одновременно влекущие и пугающие. Среди «ржавых болот» постепенно исчезают былые порывы ввысь, к золоту и лазури: «Полюби эту вечность болот: // Никогда не иссякнет их мощь». Пассивное растворение в стихиях может обернуться самодовлеющим скепсисом, забвением идеала.

Меняется и облик героини любовной лирики — Прекрасная Дама вытеснена Незнакомкой, неотразимо-притягательной «посюсторонней» женщиной, шокирующей и одновременно очаровательной. В знаменитом стихотворении «Незнакомка» (1906) контрастно соотнесены «низкая» действительность (дисгармоничная картина пригорода, компания завсегдатаев дешевого ресторана) — и «высокая» мечта лирического героя (пленительный образ Незнакомки). Однако ситуация не исчерпывается традиционным романтическим конфликтом «мечты и действительности». Дело в том, что Незнакомка одновременно и воплощение высокой красоты, напоминание о сохранившемся в душе героя «небесном» идеале — и порождение «страшного мира» реальности, женщина из мира пьяниц «с глазами кроликов».

Образ оказывается двуликим, он строится на соединении несоединимого, на «кощунственном» совмещении прекрасного и отталкивающего. И все же эмоциональный итог стихотворения — не в сетованиях на иллюзорность красоты, а в утверждении ее тайны. Спасение лирического героя в том, что он *помнит* — помнит о существовании любви безусловной («В моей душе лежит сокровище, / И ключ поручен только мне!»). Во втором томе трилогии лирический герой Блока, «попирая свя-

тыни», жаждет верить; бросаясь в вихрь любовных измен, — тоскует о любви единственной.

Новое мироощущение лирического героя повлекло за собой изменения в поэтике: резко возрастает интенсивность *оксюморонных* сочетаний, особое внимание уделяется музыкальной выразительности стиха, *метафоры* последовательно развиваются в самостоятельные лирические темы (один из характернейших образцов такого «плетения» метафор — стихотворение «Снежная завязь»). Вот как высказывался об одном из циклов второго тома («Снежная маска») Вяч. Иванов — крупнейший теоретик среди символистов 900-х годов: «По-моему, это апогей приближения нашей лирики к стихии музыки. <...> Звук, ритмика, ассонансы пленительны, упоительное, хмельное движение, хмель метели... Дивная тоска и дивная певучая сила!»

Однако мир стихий способен полонить лирического героя, прервать его движение. А. Блок ощущает необходимость искать какие-то новые пути. В самом многообразии стихий необходим *выбор*. «Не значит ли понять *все* и полюбить *все* — даже враждебное, даже то, что требует отречения от самого дорогого для себя, — не значит ли это *ничего* не понять и *ничего* не полюбить?» — пишет он в 1908 году. Возникает потребность приподняться над стихийностью. Итоговым разделом второго тома трилогии стал цикл «Вольные мысли», знаменующий решающий переход к трезвому и четкому отношению к миру. Что же выносит лирический герой из опыта приобщения к стихиям? Главное — это *мужественная идея противостояния страшному миру, идея долга*. От «антитезы» безверия и субъективности герой возвращается к вере, но его вера в идеальное начало жизни наполняется новыми смыслами по сравнению с ранней лирикой.

Одно из самых принципиальных стихотворений второго тома — «О, весна без конца и без края». В нем развивается один из важнейших мотивов лирики Блока — «и отвращение от жизни, и к ней безумная любовь». Жизнь открывается лирическому герою во всей неприглядности («томления рабских трудов», «колодцы земных городов», «плач», «неудача»). И все же реакция ге-

роя на все проявления дисгармонии далека от однозначного неприятия. «Принимаю» — вот волевое решение лирического героя. Но это не пассивное смирение перед неизбежностью: герой предстает в облике воина, он готов противостоять несовершенству мира. Каким же выходит лирический герой из испытаний стихиями? Смело познавать жизнь, ни от чего не отрекаться, испытать все напряжение страстей во имя полноты познания жизни, принять ее такой, какая она есть — в сопряжении «прекрасного» и «страшного» начал, но вести вечный бой за ее совершенство. Лирический герой теперь «мужественно глядит в лицо миру». «В конце пути», как писал поэт в предисловии к сборнику «Земля в снегу», — для него «расстилается одна вечная и бескрайная равнина — изначальная родина, может быть, сама Россия».

В третьем томе «романа в стихах» синтезированы и переосмыслены важнейшие мотивы первых двух частей трилогии. «Тезу» первого и «антитезу» второго тома сменяет «синтез». Синтез — это новая, более высокая ступень осмысления действительности, отвергающая предыдущие и в то же время соединяющая в себе по-новому некоторые их черты. Книга открывается циклом «Страшный мир».

Ведущий мотив цикла — *омертвление мира современной городской цивилизации*. Лаконичный выразительный образ этой цивилизации представлен знаменитым стихотворением «Ночь, улица, фонарь, аптека...». В орбиту этих сил духовной смерти попадает и лирический герой: он трагически переживает собственную греховность, в его душе нарастает ощущение смертельной усталости. Даже любовь теперь — чувство мучительное, оно не избавляет от одиночества, а только обостряет его. Вот почему лирический герой осознает как греховные поиски личного счастья. Счастье в «страшном мире» чревато душевной черствостью, моральной глухотой. Ощущение безысходности приобретает у героя всеохватный космический характер:

Миры летят. Года летят. Пустая
Вселенная глядит в нас мраком глаз.

А ты, душа, усталая, глухая,
О счастья твердишь который раз?

Образ огромной обобщающей силы создан в заключающем цикл «Голосе из хора». Здесь — апокалиптическое пророчество о грядущем торжестве зла:

И век последний, ужасней всех,
Увидим и вы и я.
Все небо скроет гнусный грех,
На всех устах застынет смех,
Тоска небытия...

Вот как комментирует эти строчки сам поэт: «Очень неприятные стихи. <...> Лучше бы было этим словам остаться несказанными. Но я должен был их сказать. Трудное надо преодолеть. А за ним будет ясный день».

Полюс «страшного мира» вызывает в сознании лирического героя мысль о *грядущем возмездии* — эта мысль развивается в двух небольших циклах «Возмездие» и «Ямбы». Возмездие, по Блоку, наступает человека за измену идеалу, за утрату памяти об абсолютном. Это возмездие — прежде всего суд собственной совести.

«Цыганская стихия», любовь, музыка, искусство, «печаль и радость» нашли свое место в цикле «Кармен». Образ Кармен у поэта многолик, синтетичен. Кармен — и героиня оперы Бизе, и современная женщина. Она и независимая, вольнолюбивая испанская цыганка, и славянка, которую герой под «заливистый крик журавля» обречен «ждать у плетня до заката горячего дня». Стихийное начало выражено в ней в самых различных его проявлениях — от стихии сжигающей страсти, стихии природы и космоса — до творческой стихии «музыки», дающей надежду на грядущее просветление. Этим и близка героиня цикла лирическому герою.

Логическое развитие сюжета пути лирического героя — обращение к новым, безусловным ценностям — *ценностям народной жизни, Родины. Тема России* — важнейшая блоковская тема. На одном из выступлений, где поэт читал самые разные свои стихотворения, его попросили прочесть стихи о России. «Это все — о Рос-

сии», — ответил Блок. Однако наиболее полно и глубоко эта тема воплощена в цикле «Родина».

Перед этим важнейшим в «трилогии вочеловечения» циклом Блок помещает лирическую поэму «Соловьиный сад». Поэма воссоздает *ситуацию решающего распутия* в сюжете лирического романа. Она организована непримиримым конфликтом, исход которого не может не быть трагическим. Композиция строится на противопоставлении двух начал бытия, двух возможных путей лирического героя. Один из них — повседневный труд на скалистом берегу, томительное однообразие существования с его «зном», скукой, обездоленностью. Другой — завлекающий музыкой «сад» счастья, любви, искусства:

Не доносятся жизни проклятья
В этот сад, обнесенный стеной...

Поэт не пытается найти примирения «музыки» и «необходимости», чувства и долга; они с подчеркнутой суровостью разделены в поэме. Однако оба жизненных «берега» являют собой несомненные ценности для лирического героя: между ними он и блуждает (с «каменистого пути» сворачивает в соловьиный сад, но оттуда слышит призывный шум моря, «далекое рычанье прибоя»). В чем же причина ухода героя из соловьиного сада? Вовсе не в том, что он разочарован «сладкой песнью» любви. Эту чарующую силу, уводящую с «пустого» пути монотонного труда, герой не судит аскетическим судом и не лишает прав на существование.

Возвращение из круга соловьиного сада — не идеальный поступок и не торжество «лучших» качеств героя над «худшими». Это трагический, подвижнический выход, связанный с потерей действительных ценностей (свободы, личного счастья, красоты). Лирический герой не может быть удовлетворен своим решением, как не мог бы обрести духовной гармонии, останься он в «саду». Его участь трагична: в каждом из необходимых, дорогих для него миров есть своя «правда», но правда неполная, односторонняя. Поэтому не только замкнутый «оградой высокой и длинной» сад рождает в душе героя ощущение сиротст-

ва, но и возвращение к скалистому берегу не избавляет его от тоскливого одиночества.

И все же выбор сделан в пользу сурового долга. Это подвиг самоотречения, определяющий дальнейшую судьбу героя и позволяющий многое понять в творческой эволюции автора. Смысл своего пути и логику лирической трилогии А. Блок наиболее четко определил в одном из писем Андрею Белому: «...таков мой *путь*, теперь, когда он пройден, я твердо уверен, что это должное и что все стихи вместе — «*трилогия вочеловечения*» (от мгновения слишком яркого света — через необходимый болотистый лес — к отчаянью, проклятиям, «возмездию» и... — к рождению человека «общественного», художника, мужественно глядящего в лицо миру... получившего право изучать формы... вглядываться в контуры «добра и зла» — ценой утраты части души».

Выйдя из «Соловьиного сада», лирический герой трилогии расстается со «сладкой песнью» любви (важнейшая до сих пор любовная тема уступает место новой верховной ценности — теме Родины). Сразу вслед за поэмой в третьем томе «лирического романа» — цикл «Родина» — вершина «трилогии вочеловечения». В стихах о России ведущая роль принадлежит *мотивам исторических судеб* страны: смысловое ядро патриотической лирики Блока составляет цикл «На поле Куликовом». Куликовская битва в восприятии поэта — символическое событие, которому суждено возвращение. Поэтому столь важна в этих стихах лексика с семантикой возврата, повтора: «За Непрядвой лебеди кричали, // И опять, опять они кричат...»; «Опять с вековой тоскою // Пригнулись к земле ковыли»; «Опять над полем Куликовым // Взошла и расточилась мгла...». Тем самым обнажаются нити, связывающие историю с современностью.

Стихотворения строятся на противопоставлении двух миров. Лирический герой предстает здесь безымянным воином войска Дмитрия Донского. Тем самым личная судьба героя отождествляется с судьбой Родины, он готов погибнуть за нее. Но в стихах ощутима и надежда на победное и светлое будущее: «Пусть ночь. Домчимся. Озарим кострами // Степную даль».

Другой знаменитый образец патриотической лирики Блока — стихотворение «Россия» — начинается все тем же наречием «опять». Эта лексическая частность заслуживает комментария. Лирический герой трилогии уже прошел огромный путь — от неформленных предчувствий грандиозных свершений — к ясному пониманию своего долга, от ожидания встречи с Прекрасной Дамой — к реальной встрече с «прекрасным и яростным» миром народной жизни. Но сам образ Родины в восприятии лирического героя напоминает о прежних воплощениях его идеала. «Нищая Россия» наделена в стихотворении человеческими чертами. Подробности лирического пейзажа «перетекают» в портретные детали: «А ты все та же — лес да поле, // Да плат узорный до бровей». Выразительны портретные штрихи облика Руси в другом стихотворении цикла — «Новая Америка»: «Шопотливые, тихие речи, // Запылавшие щеки твои...»

Для лирического героя любовь к Родине — не столько сыновнее, сколько интимное чувство. Потому образы Руси и Жены в лирике Блока очень близки. В облике России оживает память о Прекрасной Даме, хотя эта связь логически не явлена. Предыстория лирического «я» входит в структуру стихов о Родине, а сами эти стихи ретроспективно обогащают раннюю любовную лирику Блока, подтверждают мысль поэта о том, что все его стихи — о России.

Цикл «Родина» завершает небольшое стихотворение «Коршун». В нем сосредоточены все ведущие мотивы, прозвучавшие в цикле. Тут и приметы неброского русского пейзажа, и напоминание о подневольной судьбе русского человека, и обобщенный образ самой Родины. Все это глубоко народно и неразрывно связано с фольклорной стихией. А сам Коршун — символ тех зловещих сил, которые тяготеют над Россией. Вопросы, поставленные в конце стихотворения и усиленные анафорой «доколе», не являются обычными риторическими вопросами. Автор обращает их и к себе, и к читателям, и, быть может, к самой Истории как активный призыв к действию.

Важнейший мотив стихов о Родине — *мотив пути* («До боли // Нам ясен долгий путь!»). В финале лирической трилогии это общий для героя и его страны «крестный» путь. Чтобы подвести итоги трилогии, воспользуемся формулой одного из крупнейших блоковедов — Д. Е. Максимова: «путь Блока предстает... как некое восхождение, в котором «отвлеченное» становится «конкретнее», неясное — яснее, уединенное срастается с общепарадным, вневременное, вечное — с историческим, в пассивном зарождается активное».

Поэма «Двенадцать». Поэма «Двенадцать» формально не входит в блоковскую «трилогию», но, связанная с ней многими нитями, она стала новой и высшей ступенью его творческого пути. «Во время и после окончания «Двенадцати» — свидетельствовал поэт, — я несколько дней ощущал физически, слухом, большой шум вокруг — шум слитный (вероятно, шум от крушения старого мира)». И еще: «...Поэма написана в ту исключительную и всегда короткую пору, когда пронесшийся революционный циклон производит бурю во всех морях — природы, жизни и искусства».

Вот эта «буря во всех морях» и нашла свое сгущенное выражение в поэме. Все ее действие разворачивается на фоне разгулявшихся природных стихий («Ветер, ветер — // На всем божьем свете!», «Ветер хлесткий», он «гуляет», «свищет», «и зол и рад», «разыгралась чтой-то вьюга», «ох, пурга какая, спасе!», «Вьюга долгим смехом // Заливается в снегах» и т. д.). Очевидно, что образы ветра, метели романтичны и имеют символический смысл. Символична и вся система образов поэмы — от первого до крайне неожиданного последнего.

Сам автор «Двенадцати» отказался от попыток рационально-логического объяснения своего произведения. Наиболее ясное высказывание Блока по поводу смысла финального образа — ссылка на «самоочевидность», на то, что «так увиделось»: «Я только констатировал факт: если взглядеться в столбы *метели на этом пути*, то увидишь «Иисуса Христа» (дневниковая запись

от 25 февр. 1918 г.). Характерно закавычивание имени — указание на его условность.

Многое в поэме — ошеломляюще неожиданно. Читатель «Двенадцати» должен испытывать резкое смещение и смещение чувств: «мерцающий» смысл поэмы не подчиняется законам линейной логики. Это, пожалуй, одно из главных свойств смыслопорождения в поэме.

Резкое противопоставление двух миров — «черного» и «белого», старого и нового — с полной определенностью выявляется в двух первых главах поэмы. В одной из них — сатирические зарисовки обломков старого мира (буржуя, «писателя-витии», «товарища-попа», «барыни в каракуле», уличных проституток...). В другой — коллективный образ двенадцати красногвардейцев, представителей «новой власти» и защитников «новой жизни». Блок несколько не «выпрямляет», не идеализирует своих героев. Выразители народной стихии, они несут в себе и все ее крайности. С одной стороны, это люди, сознательно подхватившие революционные лозунги («Революционный держите шаг! // Неугомонный не дремлет враг!») и готовые исполнить свой долг. С другой — в их психологии еще живы и отчетливо выражены настроения стихийной, анархической «вольницы»:

Запирайте этажи,
Нынче будут грабежи!
Отмыкайте погреба —
Гуляет нынче голытьба!

Да и вся «событийная» линия поэмы — нелепое убийство одним из красногвардейцев (Петрухой) своей любовницы Катьки — тоже в большой степени отражает неуправляемость поступков красногвардейцев и вносит в ее колорит трагическую окраску. Блок видел в революции не только ее величие, но и ее «гримасы».

Поэма Блока собирает вместе важнейшие мотивы его творчества: страшного мира, разбушевавшейся стихии, наконец, надежды на мистическое преображение жизни. Однако автор отказывается приводить эти мотивы «к общему знаменателю», примирять контрастные на-

чала, он резко сталкивает «низкое» и «высокое», «действительность» и «мечту».

Эта принципиальная для Блока установка на стилевую дисгармонию была истолкована многими современниками поэта как художественная неудача или как вульгарное стремление певца Прекрасной Дамы «услужить» политическому режиму. Самый суровый отзыв принадлежал Ивану Бунину, который назвал поэму «набором стишков, то будто бы трагических, то плясовых, а в общем претендующих быть чем-то в высшей степени русским, народным...». Резкость бунинской оценки связана, помимо прочего, с принятым как аксиома (и ошибочным) мнением о «прославлении» Блоком революции. Но в другом Бунин прав — прав по сути, а не по форме высказывания: он верно отметил предельную дисгармоничность «Двенадцати».

«Святая злоба» вооруженной черни оказывается неразделимой со злобой «черной» и неотвратимо влечет к «смертной скуке» (напомним, что этот мотив в лирике Блока связан с образами «страшного мира» и характеризует духовную деградацию, утрату идеала). Финальный образ «невидимого» Христа не просто многозначен, но и намеренно алогичен, создан соединением противоречащих друг другу характеристик. Поэтому он не поддается рассудочной расшифровке. Это отнюдь не канонический Христос: сама его фигура призрачна, едва различима на фоне «снежных россыпей».

Этот призрак феминизирован: «нежная поступь», «белый венчик из роз» — знаки того, что сам Блок называл «женственной восприимчивостью» и проявлениями артистизма, художнической натуры (в записи Блока 1918 года есть такое прямое уподобление: «Иисус — художник»). Неоднозначна и семантика «цветовых» деталей образа. «Кровавый флаг» вызывает ассоциации не только с цветом революционных знамен, но и с пролитой в центральном эпизоде поэмы кровью. «Белый венчик из роз» может быть истолкован как деталь аллегорического образа Мадонны (такова средневековая художественная традиция), но одновременно допускает иное

прочтение: как принадлежность похорон или как символ забвения, ухода, в конечном счете, — смерти.

В любом случае появление Христа в финальной строфе поэмы никак не мотивировано предшествующим текстом, никак не связано с внутренним обликом персонажей поэмы. Это единственный, но решающий знак присутствия автора, это блоковская лирически-субъективная оценка всего происходящего. Революционная стихия подается Блоком в освещении двух несочетающихся правд. С одной стороны, это правда внешнего раскрепощения социальных низов: она в неизбежности социального возмездия за прежнюю несвободу. С другой стороны, это правда духовного (а значит, связанного с личностным, индивидуальным началом) освобождения от унижительной власти низменно-телесного в человеке, от биологических инстинктов, от бойцовских рефлексов.

Носитель этой правды отсутствует на сцене вплоть до последнего явления. И лишь оно неожиданным ретроспективным светом заново озаряет плакатные фигурки персонажей и создает многослойную смысловую перспективу. «Они», персонажи поэмы, остаются грешниками на продуваемой ветрами земле, «он» — над ними и независим от них, над вьюгой, хаосом и над историей. Земля и небо, «дольнее» и «горнее» остаются разобщенными. Смысловой итог поэмы — трагически осмысляемое отсутствие фиксированного итога.

В соответствии с этим пафосом трагической разобщенности — композиция и стиль поэмы. Хотя поэма — жанр эпический, в «Двенадцати» господствуют *лирические принципы композиционной организации* — те же, что свойственны блоковской лирике. В дневниковой записи Блок назвал свое произведение «рядом стихотворений под общим заглавием», т. е. сблизил «Двенадцать» с лирическим циклом. Хотя в поэме есть элементы хронологической и пространственной конкретики (зима 1918, Петербург), они подчинены масштабному авторскому видению: счет времени идет на эпохи, а пространство города соотносится с безбрежной далью космоса.

Отдельные главы соотносятся друг с другом как разнохарактерные эпизоды или лирические ситуации, ко-

торые связаны между собой системой «музыкальных» лейтмотивов. Важнейший из них — мотив пути (слово «идут» — наиболее частое в поэме). Именно этот мотив линейного движения и становится организующим стержнем поэмы. Контрастны по отношению к нему мотивы снежной стихии, «черной злобы» и «смертной скуки», нарушающие линейную прогрессию шествия, придающие мотиву пути семантическую неоднозначность.

Тот же принцип контраста, дисгармонии — в композиции персонажей поэмы. Участники патруля — низы общества, голытьба. В их обрисовке Блок пользуется минимумом заостренных, экспрессивных деталей. Тот же принцип «портретирования» господствует в обрисовке ненавистных шагающим патрульным Ваньки, Катьки, в коротких характеристиках периферийных персонажей («старушки», «буржуя», «писателя-витии», «барыни в каракуле»). Предельный случай контраста — зарифмованные в последней, самой важной строфе «голодный пес» и «Исус Христос».

Единственное событие поэмы — убийство Катьки — помещено автором в самый центр поэмы и подается как стихийный акт («преступления» нет, потому что для убийц не существует нравственных норм, они — «дети природы», воплощение глубинных «низменных» стихий). Все остальное в поэме чрезвычайно разномасштабно и разнохарактерно: отрывистые реплики, разрозненные картины зимнего городского быта, угрозы и жалобы, восклицания и вопросы, частушки и городской романс. Автор подает весь этот пестрый и разноголосый материал без комментариев. Его позиция — в характере художественного преломления попадающего в поле зрения материала, в самих принципах монтажа эпизодов. Это принципы диссонанса, нарочитого (почти гротескного) заострения. Динамика поэмы — в резкости острых стилевых столкновений.

Принцип цветового или ритмического контраста, сбой, смещения заявлен уже первой строфой:

Черный вечер.
Белый снег.
Ветер, ветер!

На ногах не стоит человек.
Ветер, ветер —
На всем божьем свете!

Первые три стиха — *двустопный хорей*. Этот размер в четвертом стихе неожиданно сменяется *трехстопным анапестом*, за которым снова следует *двустопный хореический* стих, а за ним — *трехстопный дольник*. Такие чередования стихотворных размеров, а местами и отказ от стихотворного метра — общий ритмический принцип поэмы. Используется и *раёшный стих*, организуемый рифмой.

Старушка убивается — плачет,
Никак не поймет, что значит,
На что такой плакат,
Такой огромный лоскут?
Сколько бы вышло портянок для ребят,
А всякий — раздет, разут...

Поэма полиритмична и многоголоса. Композиционно объединены в художественное целое автономные, почти самостоятельные стихи, каждый из которых имеет собственную интонацию, размер, тему: выкрики, призывы, стих-плакат, стих-молитва, частушка. Многие стихи обрываются на полуслове. Повторяющаяся пауза играет очень важную роль в поэме: она создает ощущение огромного пространства, насыщенного грозовым воздухом:

Свобода, свобода,
Эх, эх, без креста!
Тра-та-та!
Холодно, товарищи, холодно!
— А Ванька с Катькой — в кабаке...

Динамика поэмы рождена духом острейших столкновений, противоречий. Сам стих подчинен закону контрастных сочетаний: *короткие, рубленые строки* внезапно сменяются *растянувшейся фразой*. Лексика поэмы отличается вызывающей злободневностью: *политический и блатной жаргон*, смешение *высокого и низкого*, подчеркнутый отказ от литературной рафинированности и интеллигентщины. В поэме звучат интонации марша,

городского романса, частушки, революционной и народной песни, лозунговых призывов. И все это настолько органично слилось в единое целое, что Блок в день завершения поэмы, 29 января 1918 года, дерзнул пометить в своей записной книжке: «Сегодня я — гений».

Вот как оценил смысловой итог поэмы один из лучших знатоков блоковского творчества, В. М. Жирмунский: «Погрузившись в родную ему стихию народного восстания, Блок подслушал ее песни, подсмотрел ее образы... — но не скрыл... трагических противоречий... — и не дал никакого решения, не наметил никакого выхода: в этом его правдивость перед собой и своими современниками...»

Настоящий художник не уходит из жизни бесследно. «Мы умираем, а искусство остается», — заметил Блок на торжественном собрании, посвященном Пушкину. Блока нет, но его богатейшее наследство с нами. Его стихи во многом трагичны, потому что трагичным было и его время. Однако сам же поэт утверждал, что не «угрюмство» — суть его творчества. Она в служении будущему. И в своем последнем стихотворении («Пушкинскому дому», февраль 1921) поэт снова напоминает нам об этом:

Пропуская дней гнущих
Кратковременный обман,
Прозревали дней грядущих
Сине-розовый туман.

«Если вы любите мои стихи, преодолите их яд, прочтите в них о будущем». С этим пожеланием Александр Блок обращается не только к своему давнему корреспонденту, но и к своим читателям.

Анализ стихотворений

1. **Незнакомка**. Стоит произнести имя А. Блока — и тотчас же возникают в сознании его строки: «И каждый вечер в час назначенный...» И это не случайно. «Незнакомка» не только одно из лучших стихотворений поэта, но и одно из совершеннейших созданий всей

русской лирики. Во втором томе «трилогии» — томе «антитезы», где лирический герой погружается в хаотический мир повседневности, стихотворение это не одиноко. Сам поэт среди произведений, близких «Незнакомке», называл: «Там, в ночной завывающей стуже...», «Твое лицо бледней, чем было...», «Шлейф, забрызганный звездами...», «Там дамы щеголяют модами...» и лирическую драму «Незнакомка».

В первых шести строфах «Незнакомки» перед читателем возникает картина обывательских буден, разгулявшейся пошлости, написанная поэтом с нескрываемым отвращением: «пыль переулочная», «испытанные остряки», гуляющие с дамами не где-нибудь, а «среди канав», «пьяницы с глазами кроликов». На улицах — «окрики пьяные», над озером — «женский визг». Здесь и природа предстает в неприглядном виде. Даже луна лишена привычного романтического ореола и «бессмысленно кривится», а весенний воздух «тлетворен», «дик и глух».

Именно бытовая достоверность рисунка дает повод некоторым литературоведам говорить о «Незнакомке» как о некоей вехе на пути поэта к реализму. Однако следующие шесть строф по содержанию и поэтике составляют столь очевидный контраст первой части, что подобные утверждения теряют смысл. Здесь все возвышенно и прекрасно, таинственно и очень условно. Даже немногие как будто бы реальные приметы Незнакомки («девичий стан, шелками схваченный», «в кольцах узкая рука» и др.) лишь намечают некий силуэт, но не вступают в противоречие с другими, более отвлеченными характеристиками («дыша духами и туманами», «и веют древними поверьями ее упругие шелка» и др.). Под траурными перьями шляпы, за темной вуалью не видно лица. Здесь нет разгадки — лишь намеки, представленные в системе символов, едва приоткрывающих замысел поэта («и вижу берег очарованный/ и очарованную даль», «очи синие, бездонные // цветут на дальнем берегу»). Они не поддаются однозначному толкованию и могут быть осмыслены лишь в контексте всей поэзии А. Блока.

Из всего сказанного очевидно, что главным принципом, определяющим композицию произведения, является

ся контраст. Именно в контрастных сопоставлениях реализуется тот конфликт между желаемым и данным, идеалом и действительностью, который составляет основу романтического искусства и широко используется Блоком-символистом на всем протяжении его творчества. В «Незнакомке» резкое противопоставление двух частей находит выражение на нескольких уровнях: образной системы; лексики, звуковой организации стиха и т. д. Только ритмический рисунок (четырёхстопный ямб с редким для этого размера чередованием дактилической и мужской рифм) остается неизменным. Звуковое же оформление каждой части подчеркивает их контрастность и, несомненно, связано с содержанием. Сравним начала первой и второй частей.

По вечерам над ресторанами
Горячий воздух дик и глух...

Здесь перед нами сознательное нагромождение трудно произносимых согласных (*пвчрм ндрстнм / грч вздх дк глх* и т. д.) и «нерегламентированное» использование ударных гласных (*аа / аоуу / аоа / эоу* и т. д.). Нарочито нестройному звучанию первой части противопоставит гармония второй:

И каждый вечер в час назначенный
(Иль это только снится мне?)
Девичий стан, шелками схваченный,
В туманном движется окне.

Поэт сводит к минимуму неудобопроизносимые согласные, обращаясь к звучным сонорным (*л, м, н, р*), оттеняя их шипящими и свистящими (*ч, ш, с*), напоминая о шуршании шелка. Одновременно он обращается к повторам гласных, добиваясь напевного звучания стиха (например, в первых двух строфах ударные — *азаа / азоиз / иааа / аиз / изаа / ауа / аиа* и т. д.). Впрочем, чтобы услышать и прочувствовать все это, надо прочитать стихотворение вслух.

Нам осталось сказать только о последней, 13-й строфе: здесь завершается тема лирического героя, тема «поэт в страшном мире». Она введена, как и две другие («страш-

ного мира» и «Незнакомки»), повтором «И каждый вечер...», который, выполняя существенную композиционную роль, несет и большую смысловую, философскую нагрузку. Духовность и бездуховность, пошлость и человечность, прекрасное и безобразное, добро и зло противостоят друг другу, отрицают друг друга не только каждодневно («каждый вечер»), но и всегда, из века в век. Внешне, может быть, неотличимый от окружающих, герой на самом деле отчужден и одинок («И каждый вечер друг единственный // В моем стакане отражен...»). Его упования, его представления об истинном и прекрасном несовместимы с действительностью. Мир, рождаемый его фантазией (в ресторанном ли мареве, во сне ли), лишен конкретных очертаний, хрупок и зыбок. Но это — его «сокровище» — единственное спасение от мертвечины окружающего, возможность остаться самим собой, остаться живым. И этот мир, одухотворенный образом Незнакомки, поэт дарит читателям.

2. На поле Куликовом. Цикл «На поле Куликовом», включающий 5 стихотворений, — одно из центральных произведений третьего тома «Родина». Связанный своим содержанием с известным историческим событием — Куликовской битвой 1380 года, когда русские воины под предводительством великого князя московского Дмитрия Ивановича Донского разгромили полчища золотоордынского хана Мамаю, блоковский цикл не только и не столько произведение на историческую тему, сколько произведение о современности, а точнее — о неразрывной связи прошлого, настоящего и будущего.

Поскольку в основу цикла положен конкретный исторический факт, у него есть и своеобразный «сюжет». В первом стихотворении показано движение воинов по полю боя («Пусть ночь. Домчимся. Озарим кострами // Степную даль»). Но содержание его неизмеримо богаче. Оно выполняет роль пролога и вводит в цикл широкую тему России. Необычна его ритмическая организация: сочетание длинных (пятистопных, а в первом стихе и шестистопного) и коротких (трех- и двустопных) ямбических стихов помогает поэту передать противоречие между внешним спокойствием «неподвижной» Руси

(«Река раскинулась, течет, грустит лениво // И моет берега») и напряженным, тревожным ожиданием предстоящего («Летит, летит степная кобылица // И мнет ковыль...»). Постепенно темп скачки и настроение тревоги нарастают. Возникает каскад кратких предложений и восклицательных интонаций:

И нет конца! Мелькают версты, кручи...
Останови!
Идут, идут испуганные тучи,
Закат в крови!
Закат в крови! Из сердца кровь струится!
Плачь, сердце, плачь...
Покоя нет! Степная кобылица
Несется вскачь!

Именно в этом стихотворении поэт «дерзнул» вместо привычного эпитета «матушка-Русь» предложить свой, предельно личный: «О, Русь моя! Жена моя!» Некоторых его современников подобная вольность шокировала (например, М. Горького). Досадное недоразумение! Оппоненты поэта не принимают в расчет, что в блоковском контексте (а это контекст всей лирической трилогии) слово «жена» употребляется вовсе не в обычном житейском, а в символическом смысле, напоминая о высоком поэтическом идеале молодого Блока, о соловьевской «вечной женственности».

Зато всеми безоговорочно были приняты строки, с предельной силой выразившие сущность времени, да, пожалуй, и человеческой жизни в целом: «И вечный бой! Покой нам только снится // Сквозь кровь и пыль...»

Если первое стихотворение написано пятистопным хореем, то в третьем ритм меняется: пятистопный хорей чередуется здесь с трехстопным. Возникает новая тема. На берегу Непрядвы перед героем возникает символический образ — «Ты». Сначала герой только предчувствует ее появление («В темном поле были мы с Тобою...», «слышал я Твой голос сердцем вещим // В криках лебедей»). Но вот «Ты» здесь:

И с туманом над Непрядвой спящей,
Прямо на меня

Ты сошла, в одежде свет струящей,
Не спугнув коня.
Серебром волны блеснула другу
На стальном мече,
Осветила пыльную кольчугу
На моем плече.

Но кто же эта загадочная «Ты»? Быть может, просто любимая женщина? Или Божья Матерь? Или сама Россия? Символический образ допускает различные толкования. Но бесспорно одно — это воплощение светлого идеала, который помогает герою выстоять в самых суровых испытаниях времени.

Завершающее стихотворение цикла окончательно проясняет его общий замысел. Обращаясь к прошлому, Блок не ставил перед собой цели воспитания современников в духе воинской доблести и патриотизма, как, скажем, Лермонтов в «Бородино» («Да, были люди в наше время!»). В прошлом он искал соответствия настоящему, а в настоящем — прошлому. «Куликовская битва, — писал он в примечании к циклу, — принадлежит <...> к символическим событиям русской истории. Таким событиям суждено возвращение. Разгадка их еще впереди». И, по его убеждению, время «возвращения» наступает. Грядут решающие перемены, по своей суровости, размаху и значению не только не уступающие битве на поле Куликовом, но, может быть, и превосходящие ее. Отказавшись от слишком подвижного, «частушечного» четырехстопного хорей (первый черновой набросок), Блок обращается к более «строгому» классическому четырехстопному ямбу:

Но узнаю тебя, начало
Высоких и мятежных дней!
.....
Не может сердце жить покоем,
Недаром тучи собрались.
Доспех тяжел, как перед боем.
Теперь твой час настал. — Молись!

Этими мужественными стихами, устремленными в будущее, поэт завершает свой замечательный цикл.

3. Россия. Стихотворение А. Блока «Россия» — самое известное из цикла «Родина». В нем слиты воедино чувство любви к Родине и вера в ее будущее возрождение. Однако чтобы оценить по достоинству глубину и своеобразие этого стихотворения, остановимся на истории его создания. В первой публикации оно содержало вдвое больше строф, чем в последующих. Блок изъясил ряд строф полностью, а некоторые переделал. Что же убрал поэт и почему? Во-первых, две строфы, где говорится об ископаемых богатствах России:

Сулишь ты горы золотые,
Ты дразнишь дивным мраком недр.
Россия, нищая Россия,
Обетованный край твой щедр!

Казалось бы, это неопровержимая истина. Еще Некрасов писал: «Ты и убогая, ты и обильная...» Но для А. Блока важно, что его любовь к России не связана с ее богатствами. Он принимает ее в унижении и нищете, и в этом проявляется подлинная любовь («Да, и такой, моя Россия, // Ты всех краев дороже мне»).

В стихотворении выражено чувство нераздельности личной судьбы поэта и судьбы Родины, органическое ощущение национальной стихии, любовь к неброской деревенской природе, внимание к народному слову, наконец, к традициям отечественной литературы. Уже в первой строфе образ тройки может вызвать ассоциацию с голевской Русью-тройкой. А следующая строфа вновь заставляет вспомнить о лермонтовской «странной любви» к отчизне:

Россия, нищая Россия,
Мне избы серые твои,
Твои мне песни ветровые —
Как слезы первые любви!

И далее разворачивается чисто блоковское чудо «перетекания» образа женщины в образ родины, и наоборот. Его Россия — женщина-красавица то ли из сказки, то ли из жизни. Ее красота — «разбойная», непокорная.

Поэтому даже во власти «чародея» она «не пропадет», «не сгинет». Только «забота затуманит» ее «прекрасные черты». А далее снова образ женщины незаметно переходит в образ родины:

Ну что ж? Одной заботой боле —
Одной слезой река шумней,
А ты все та же — лес, да поле...

И опять женщина:

Да плат узорный до бровей...

Заключительная строфа — шестистишие. Она возвращает к началу стихотворения — теме тройки, теме пути. Она устремлена в будущее («И невозможное возможно»). А блеснувший «в дали дорожной мгновенный взор из-под платка» и звенящая «тоской острой глухая песня ямщика» возвращают к непокорной, «разбойной красе» России и напоминают о «высоких и мятежных днях», приближение которых пророчески предсказано поэтом в его циклах «На поле Куликовом» и «Ямбы».

Вопросы для повторения

1. Как творчество А. Блока связано с его биографией?
2. В чем идейное и художественное своеобразие «Стихов о Прекрасной Даме»? Каково их место в творчестве Блока?
3. Как вы понимаете смысл названия цикла «Распутья», завершающего первый том?
4. Почему А. Блок считал второй том своей лирики «антитезой» по отношению к первому?
5. Блок рассматривал содержание третьего тома как «синтез» первого и второго томов. Как вы это понимаете?
6. Какое значение вкладывал Блок в понятие «страшный мир»? Поясните это примерами.
7. В чем связь циклов «Возмездие» и «Ямбы»? Чем они отличаются друг от друга?
8. Какие стихотворения из цикла «Родина» произвели на вас наибольшее впечатление? Почему?

9. Почему, на ваш взгляд, стихотворение «На железной дороге» поэт включил в цикл «Родина»?

10. Назовите наиболее характерные для Блока художественные приемы. Приведите примеры из текстов его стихотворений.

11. Почему Блок называл собрание своих стихотворений «романом в стихах» и «трилогией вочеловечения»?

12. В чем связь поэмы «Двенадцать» с предшествующим творчеством Блока?

13. Как прием контраста, образы-символы, жанровое, лексическое и ритмическое многообразие поэмы «Двенадцать» помогают А. Блоку передать звучание «музыки революции»?

14. Можно ли поставить А. Блока в один ряд с великими нашими поэтами — Пушкиным, Лермонтовым, Некрасовым — и почему?

Задание для самостоятельной работы (анализ поэмы «Соловьиный сад»)

Поэма «Соловьиный сад» (1915) для Блока — новый шаг в поисках смысла жизни и места человека в ней. Следует помнить, что это типично романтическая поэма. Поэтому ее образы не развернуты, подчеркнута условны и не несут в себе примет какого-то определенного времени или места. Сказанное относится и к тому, как рисуется в поэме сам соловьиный сад, и к тому, как изображен труд и быт героя за оградой сада. Прибегая к излюбленному приему антитезы, Блок противопоставляет в поэме две темы, два представления о смысле жизни. Они реализуются в математически четкой, продуманной до последнего звука композиции, в системе лаконичных, емких деталей и характеристик.

Опираясь на текст поэмы, проследите, как обе эти темы развиваются, в каких деталях, образах, в каких символах они находят выражение, с какими особенностями поэтической речи связаны. Переходя от строфы к строфе, от главы к главе, попытайтесь выявить основной пафос поэмы. Для того чтобы успешнее справиться с поставленной задачей, ответьте на следующие вопросы:

1. О чем говорится в поэме «Соловьиный сад»? Перескажите ее содержание.

2. Какова ее композиция:

а) подумайте, какие две основные темы раскрываются в поэме и в каких отношениях они находятся (взаимоисключают одна другую, дополняют и т. п.);

б) сколько глав в поэме? Проследите, как развивается каждая из тем от главы к главе (где она возникает, где ее кульминация, где она угасает).

3. Какой рисуется жизнь героя за оградой Соловьиного сада и какой — в Соловьином саду? Какое символическое значение имеют эти два изображения? Какие детали, образы, языковые особенности наиболее характерны в первом и какие — во втором случае?

4. К. Чуковский упрекал А. Блока за «чрезмерное сладкозвучие» «Соловьиного сада». Нельзя ли «оправдать» поэта, исходя из содержания поэмы?

5. Какую роль играет в поэме образ моря? Как вы понимаете символический смысл стихов «Заглушить рокотание моря // Соловьиная песнь не вольна»?

6. Какова основная мысль поэмы? Как отвечает Блок на вопрос, вложенный в уста героя: «Наказанье ли ждет иль награда, // Если я уклонюсь от пути»?

7. Почему «Соловьиный сад» считается романтической поэмой?

Темы сочинений

1. «Трилогия вочеловечения» как отражение этапов творческого пути А. Блока.

2. «Земное» и «неземное» в «Стихах о Прекрасной Даме» А. Блока.

3. Тема «страшного мира» в поэзии А. Блока («Фабрика», «Сытые», «Ночь, улица, фонарь, аптека...», «Миры летят. Года летят. Пустая...» и др.).

4. Особенности композиции стихотворения А. Блока «Незнакомка».

5. Тема «поэта и поэзии» в лирике А. Блока («К музе», «Друзьям», «Поэты», «Художник» и др.).

6. Особенности композиции поэмы А. Блока «Соловьиный сад».

7. Традиции и новаторство в стихотворениях А. Блока «Осенняя воля» и «Россия».

8. Прошлое, настоящее и будущее в цикле А. Блока «На поле Куликовом».

9. Как развивается тема Родины у А. Блока от стихотворений «Осенняя воля» и «Русь» к стихотворениям «Россия» и «Новая Америка»?

10. Образы русской природы в стихах А. Блока о России.

11. Символические образы и их смысл в поэме А. Блока «Двенадцать».

12. Особенности изображения двух миров в поэме А. Блока «Двенадцать».

Рекомендуемая литература

► Александр Блок: Новые материалы и исследования: В 5 т. М., 1980—1993. (Литературное наследство.)

Наибольший интерес представляют статьи: «Наследие Блока» Л. И. Тимофеева, «К вопросу о творческом методе Блока» Г. А. Гуковского, «Блок и русский символизм» З. Г. Минц, «Мотивы «возмездия» и «страшного мира» в лирике Блока» Е. Б. Тагера (все — в первой книге).

► Блок в воспоминаниях современников. Т. 1—2. М., 1980.

Воспоминания охватывают все основные этапы жизни поэта и содержат ценный материал о личности А. Блока и о его творчестве.

► *Громов П. А.* Блок, его предшественники и современники. 2-е изд. Л., 1986.

Название книги говорит о том, что в ней, помимо анализа творчества поэта, обозначены его связи с предшествующей поэзией и дан широкий фон современной Блоку литературной жизни.

► *Долгополов Л. К.* Александр Блок. 2-е изд. Л., 1980.

► *Долгополов Л. К.* Поэма Александра Блока «Двенадцать». Л., 1979.

В первой работе дан сжатый и насыщенный критико-биографический очерк о Блоке. Во второй — ученый предлагает ряд оригинальных концепций поэмы «Двенадцать».

► *Енишерлов В. П.* Я лучшей доли не искал. Судьба Александра Блока в письмах, дневниках, воспоминаниях. М., 1988.

В книге подобраны документальные материалы, последовательно освещающие основные этапы творческого пути Блока.

► *Жирмунский В. М.* Теория литератур. Поэтика. Стилистика. Л., 1977.

В книге выдающегося ученого-филолога среди прочих помещены четыре работы о Блоке. Наибольший интерес представляют статьи «Поэтика Блока» и «Анна Ахматова и Блок».

► *Максимов Д. Е.* Поэзия и проза А. Блока. 2-е изд. Л., 1981.

В книге собраны основные труды ученого о Блоке, в том числе концептуальная статья «Идея пути в поэтическом сознании А. Блока», раскрывающая творческую эволюцию писателя.

► *Орлов В. Гамаюн.* Жизнь Блока. М., 1981.

Один из ведущих специалистов по изучению литературного наследия Блока, автор многих работ о нем, в этой книге знакомит с фактами биографии поэта, помогающими по-новому понять особенности его творческого облика.