

Дополнительная информация для изучения.

Традиции и новаторство в творчестве символистов, акмеистов, футуристов

Творческий размах русского социального Р. сказывается в жанровом богатстве, особенно в области романа: философско-исторического (Л. Толстой), революционно-публицистического (Н. Чернышевский), бытового (И. Гончаров), сатирического (М. Салтыков-Щедрин), психологического (Ф. Достоевский, Л. Толстой). К концу века новатором в жанре реалистического рассказа и своеобразной «лирической драмы» выступает А. Чехов.

Критический Р., продолжавший развиваться в русской литературе до Октября (И. Бунин, А. Куприн) и на Западе, в XX веке получил дальнейшее развитие, при этом претерпев существенные изменения. В критическом Р. XX века более свободно усваиваются и переkreщиваются самые различные влияния, а том числе некоторые черты нереалистических течений XX века (символизма, импрессионизма, экспрессионизма).

Примерно с 20-х годов в литературах Запада сказывается тенденция к углубленному психологизму, передаче «потока сознания». Возникает так называемый интеллектуальный роман Т. Манна; приобретает особое значение подтекст, например, у Хемингуэя. Эта сосредоточенность на личности и ее духовном мире в критическом Р. Запада существенно ослабляет его эпическую широту. Эпическая масштабность в XX веке составляет заслугу писателей социалистического реализма («Жизнь Клима Самгина» М. Горького, «Тихий Дон» М. Шолохова, «Хождение по мукам» А. Толстого, «Мертвые остаются молодыми» А. Зегерс).

В отличие от реалистов XIX века писатели XX века чаще прибегают к фантастике (А. Франс, Б. Чапек), к условности (например, из социалистических писателей — Б. Брехт), создавая романы-притчи и драмы-притчи. Одновременно в Р. XX века торжествует документ, факт. Документальные произведения появляются в разных странах, как в рамках критического Р., так и социалистического.

С конца XIX начала XX века получают широкое распространение <новейшие> декадентские, модернистские течения, резко противостоящие революционной и демократической литературе.

Наиболее значительными из них были символизм, акмеизм и футуризм.

Термин <декадентство> (от французского слова *decadence* — упадок) в 90-х годах имел более широкое распространение, нежели <<модернизм>, но в современном литературоведении все чаще говорится о модернизме как обобщающем понятии, охватывающем все декадентские течения символизм, акмеизм и футуризм. Это оправдывается и тем, что термин <декадентство> и начале века употреблялся в двух смыслах — как наименование одного из течений внутри символизма и как обобщенная характеристика всех упадочных, мистических и эстетских течений. Удобство термина <модернизм>, как более четкого, и обобщающего, очевидно и потому, что такие группы, как акмеизм и футуризм, субъективно всячески отkreщивались от декадентства как литературной школы и далее вели с ним борьбу, хотя, конечно, от этого их декадентская сущность вовсе не исчезала.

В различных модернистских группах и направлениях объединились разные писатели, разные как по своему идейно-художественному облику, так и по их дальнейшим индивидуальным судьбам в литературе.

Для одних представителей символизма, акмеизма и футуризма пребывание в этих группах ознаменовало всего лишь определенный (начальный) период творчества и никак не вырости их последующих идейно-художественных исканий (В. Маяковский, А. Блок, В. Брюсов, А. Ахматова, М. Зенкевич, С. Городецкий, В. Рождественский). Для других (Д. Мережковский, З. Гиппиус, Эллис, Г. Адамович, Г. Иванов, В. Иванов, М. Кузмин, А.

Крученых, И. Северянин, Б. Лишиц, Б. Садовской и др.) факт принадлежности к определенному модернистскому течению выражал главную направленность их творчества.

Декадентство в России возникло в начале 90-х годов и явилось наглядным выражением распада буржуазно-дворянского искусства. <Новое> направление в искусстве сразу же противопоставило себя <мертвящему реализму>, народности классической литературно-художественному примеру своих западных собратьев символисты в России выдвинули на первый план чисто литературные, эстетические задачи, провозгласили примат формы над содержанием в искусстве.

Зачинателями русского декадентства были Н. Минский (Виленкин), Д. Мережковский, Ф. Сологуб (псевдоним Тетерникова), К. Бальмонт и другие. Но история русского декаданса — явление сложное. В орбите его воздействия оказались такие крупные поэты, как В. Брюсов и А. Блок, чьи таланты были неизмеримо выше программных установок декадентов и ломали теоретические рамки, в создании которых сами эти поэты участвовали.

Первые литературные выступления декадентов сопровождаются нарочитым подчеркиванием формы и столь же нарочитым игнорированием содержания. <Я не могу, — писал Брюсов в 1895 году Перцову, — иначе вообразить себе наших юных поэтов, как слепцами, блуждающими среди рифм и размеров>.

В борьбе с реализмом и наследием революционно-демократической литературы складывается художественная платформа символизма. Несмотря на многочисленные течения и оттенки внутри символизма, эта платформа имеет известную стройность и последовательность, вытекающую из социального существа этого течения.

Довольно последовательным в отрицании общественного искусства оказался *И. Анненский*. Он выдвинул следующий принцип, который воплотил в своем творчестве: <Мне вовсе не надо обязательности одного и общего понимания. Напротив, я считаю достоинством лирической пьесы, если ее можно понять двумя или более способами. Тем-то и отличается поэтическое творчество от обычного, что за ним чувствуется мистическая жизнь слов>.

Бальмонт, объявляя слово — чудом, а букву — магией, утверждая слово в его самоценности, исходит из априорной значимости звука (о — звук восторга, и — тонкая линия, л ласковый звук и т. д.) и делает вывод, что поэзия является комбинацией звуков. Подчеркивание чисто формальных задач характерно для целого ряда произведений зачинателей символизма. Теория и практика индивидуалистического, бессодержательного искусства особенно отчетливо выразились в раннем символизме.

Наиболее характерными выразителями эстетских принципов были *В. Брюсов*, *К. Бальмонт* и *И. Анненский*. Брюсов дал удачную характеристику Бальмонту, во многом, однако, применимую и к нему самому. <Все силы Бальмонта направлены к тому, чтобы изумить читателя, изумить читателя, поймать его восхищение на удочку неожиданности, странной ли рифмой или странным оборотом фразы. Только его прекрасный — мало того! — дивный талант спасает его при таком неимении, что писать, чем поделиться с читателями>. Стихи Бальмонта, семантика которых всегда подчинена музыкальному принципу, часто являются лишь игрой звуков (<Ландыши. Лютики. Ласки любовные. Ласточки лепет. Лобзанье лучей>), достигающей порой большой виртуозности (<Челн томления>).

В поэзии Бальмонта широко используется прием повторения (в частности — анафора), диктуемый не столько смыслом стиха, сколько его звучанием:

Я — внезапный излом,
Я — играющий гром,
Я — прозрачный ручей.
Я — для всех и ничей.
Или:
Эти белые березы

Хороши.
Хороши,
Где же милый?
В сердце слезы
Утеши.
Поспеши.
Или больше он не хочет?
И алмаз
Мой погас?
Вот кукушка мне пророчит
Близкий час
Смертный час.

Отмечая пустоту содержания стихов Бальмонта, Брюсов отнюдь не склонен упрекать его за то, что его стихи не — займут места в ряду <философских мотивов русской поэзии>. <Неужели вы не знаете, — пишет он в оправдание Бальмонта, — наслаждения стихами как стихами, — вне их содержания — одними звуками, одними образами, одними рифмами? > Нужно отдать справедливость Брюсову: он не замыкался в узких рамках формалистского экспериментаторства. Но, являясь наиболее многогранной фигурой в символизме, он сочетал в своей поэзии самые различные, порой взаимоисключающие тенденции.

Не случайно, что позднее Брюсов благосклонно относился к футуризму, ибо видел в нем союзника в борьбе за раскрепощение слова от <теургических> оков.

Однако было бы неправильно видеть в символизме лишь выражение формалистического взгляда на задачи искусства. <Одна из крупных ошибок историко-литературного анализа, допущенных в отношении символизма, состоит в том, что символизм часто определяли, как течение исключительно художественное, сравнительно далекое от общественной жизни и борьбы. Общественные позиции символистов не раз определяли, как позиции людей, которые искусством, прелестью рифмы, энергией художественного изобретательства пытались оградиться от жизни, от ее актуальных общественно-политических проблем. В символизме часто пытались усмотреть явление деградирующей художественной культуры, для которого все культурные проблемы превращаются в проблему искусства, а все проблемы искусства — в проблему теоремы>.

Символизм создал свою философию искусства, выработал свои эстетические принципы. Эти принципы не были едиными. монолитными, они представляли собой эклектическую мешанину различных дуалистических и субъективно-идеалистических концепций. Внутренняя противоречивость идейной программы символизма соответствует противоречивости его художественных исканий.

Течение внутри символизма, представленное именами Д. Мережковского, Ф. Сологуба, В. Брюсова, стали именовать <старшим> поколением символистов. Позже, в начале 900-х годов, выступила группа <младших> символистов — А. Блок, Бич. Иванов, Белый и другие.

Эта группа порой очень резко выступала против бессодержательности, версификаторства, эстетизма декадентов. За <изящество шлифовального и ювелирного мастерствами Вяч. Иванов критиковал Брюсова. Но эта борьба с эстетизмом сейчас выглядит совсем иначе, чем в свое время: творчество А. Белого (псевдоним Бугаева) и Вяч. Иванова несет в себе те же черты эстетизма и представляет собой разновидность декадентства.

Провозглашенные символистами принципы выразили в своем творчестве Ю. Балтрушайтис, И. Анненский, Эллис, М. Волошин, С. Соловьев, А. Ремизов, Г. Чулков и другие писатели. В целом философская программа символизма представляла собой мешанину из идеалистических учений Платона, Канта, Шопенгауэра, Ницше, Маха, сдобренных мистицизмом Вл. Соловьева. <Всякая эстетика, — писал А. Белый, — есть еще

и трансцендентальная эстетика в кантовском смысле, то есть она имеет отношение к пространству и времени; учение о расположении общих условий возможности эстетической формы есть учение о расположении в пространстве и времени. Далее в усложнении, форм — так называемое содержание, содержание с этой точки зрения выводимо из формы».

В. Брюсов, обосновывая интуитивный, антирассудочный взгляд на искусство, исходил из эстетики Шопенгауэра, утверждая, что «искусство есть постижение мира иными, не рассудочными путями. Искусство — то, что в других областях мы называем откровением».

Философская программа символизма исходит из идеалистического тезиса о том, что окружающая, «видимая» действительность мнима, иллюзорна, а подлинная сущность скрыта. Учение философов-идеалистов, начиная с Платона и кончая Кантом и его последователями, прокладывает путь символистской теории о двух мирах, в которой символу отводится роль связующего звена, посредника между этими двумя мирами. Отсюда идут утверждения символистов о двойственности произведений искусства, о выражении в поэзии «таинственных намеков», смутных ожиданий, о преобладании звука над смыслом, о приеме иносказаний, недомолвок и т. д. Символисты во главу угла своей творческой платформы поставили теорию «символа», в которой раскрывается их отношение к поэзии и изображаемой в ней действительности) Как же они истолковывали значение символа в искусстве?

Символисты в корне переосмысливают значение и содержание символа. Они превратили символ в «иероглиф», «знамение» иной, потусторонней действительности, не познаваемой разумом. Символ в поэзии символизма — это выражение сверхчувственной интуиции, которая является уделом лишь избранных. Лишь при помощи поэта может проникнуть в сущность иной, мистифицированной действительности, недоступной простым людям. Тем самым символисты превратили символ в причудливый, очень субъективный знак миров иных. Видимая действительность в толковании символистов — это лишь искаженное отражение мистического мира, которому символисты отдают предпочтение перед действительным, недостойным кисти художника и пера поэта. Р. в соответствии с таким отношением к «этой» жизни дается трактовка символа в манифестах и статьях теоретиков символизма.

Противопоставление личности «толпе» стало одним из распространенных мотивов декадентской поэзии. «Я не умею жить с людьми», «мне нужно то, чего нет на свете» — писала З. Гиппиус, подчеркивая свою «надземность».

Вместе с наследием 60 — 70-х годов декаденты отрицают и реализм. «Развенчать» реализм, дискредитировать его наиболее крупных представителей в литературе пытаются самые различные представители символизма. Уже Мережковский в своем «манифесте» решительно выступает против реализма в литературе. «Преобладающий вкус толпы — до сих пор реалистический», пишет он и всячески третирует этот «отсталый», невежественный вкус. В качестве наиболее яркого отрицательного примера он берет «позитивные романы Золя». Объясняя их небывалый успех громадной газетной рекламой, Мережковский утверждает, что «в сущности, все поколение конца XIX века носит в душе своей то же возмущение против удушающего, мертвенного позитивизма, который камнем лежит на нашем сердце».

Мережковскому вторит Бальмонт: «Реалисты всегда являются простыми наблюдателями, символисты — всегда мыслители. Реалисты охвачены прибоем конкретной жизни, за которой они не видят ничего, — символисты, отрешенные от реальной действительности, видят в ней только свою мечту, они смотрят на жизнь из окна».

Брюсов так мотивирует устремление к потустороннему миру: «Искусство то, — что в других областях мы называем откровением, создание искусства — это приоткрытие двери в Вечность. Мы живем среди вечной исконной лжи. Мысль, а, следовательно, и наука, бессильна разоблачить эту ложь. Но... есть просветы. Эти просветы — те мгновения экстаза, сверхчувственных интуиций, которые дают иные постижения мировых явлений, глубины, проникающие за их внешнюю кору, в их сердцевину» Всеми характерными признаками

символизма отмечено стихотворение Брюсова <Прощальный взгляд>(типичное для его раннего пера). Конкретные предметы, изображенные в этом стихотворении, заключают в себе какую-то отвлеченную идею и кажутся призрачными.

Я сквозь незапертые двери
Вошел в давно знакомый дом,
Как в замок сказочных поверий,
Постостигнутый волшебным сном.
Сквозь спущенные занавески
Чуть проникали тени дня,
И люстры тонкие подвески
Сверкали бледно, не звеня.
Я встретил взгляд без выраженья
Остановившихся часов.
Полузасохшие растенья
Стояли стражей мертвецов.
Я заглянул... Она смотрелся,
Как тихо догорал камин,
Зола каких-то писем тлела,
Но в воздухе дышал жасмин.
На платье белое все реже
Бросали угли отсвет свой.
Она вдыхала запах светский,
Клонясь все ниже головой.
И невеселый, непечальный,
Я скрылся, как вошел, без слов,
Приняв в гостиную взгляд прощальный
Остановившихся часов.

Поэт нарочито создает настроение смутности, избегает четких характеристик явлений. Вот почему у него преобладают <тени>, <туманности>, <темнота> и т. д. Тени — чрезвычайно характерный художественный атрибут поэзии символистов. Брюсов во многих стихах прибегает к этому образу. Вспомним: <Тень несозданных созданий колыхается во сне, словно лопасти латаний на эмалевой стене>. Мережковский мотивирует причину симпатий символистов к <теням> в стихотворении <Последняя чаша>: Последним ароматом чаши Лишь тенью тени мы живем И в страхе думаем о том, Чем будут жить потомки наши.

«Русский символизм направил свои главные силы в область неведомого. Попеременно он брался то с мистикой, то с теософией, то с оккультизмом. Некоторые его искания в этом направлении почти приближались к созданию мифа, «- писал Гумилев.

Если внимание символистов привлекает настоящая действительность, то она изображается в крайне неприглядном виде. Очень характерно в этом смысле стихотворение З. Гиппиус <Все кругом>: Страшное, грубое, липкое, грязное, жестко-тупое, всегда безобразное, Медленно рвущее, мелко-нечестное, Скользкое, стыдное, низкое, тесное, Явно-довольное, тайно-блудливое, Плоскосо-смешное и тошно-трусливое, Вязко, болотно и тинно-застойное, жизни и смерти равно недостойное, Рабское, хамское, гнойное, черное, Изредка серое, в сером упорное, Вечно лежащее, дьявольски косное, Глупое, сохлое, сонное, злостное, Трупно-холодное, жалко-ничтожное, Непереносное, ложное, ложное!(1904) Если одни символисты (Мережковский, Гиппиус) видели смысл поэзии только в воплощении мистической, потусторонней действительности, то другие символисты стремились к гармоническому сочетанию в изображении существующего и потустороннего миров.

Вот как определяет символическую поэзию К. Бальмонт: <Это поэзия, в которой органически, не насильственно, сливаются два содержания: скрытая отвлеченность

и очевидная красота, сливаются так же легко и естественно, как в летнее утро воды реки гармонически слиты с солнечным светом. Однако, несмотря на скрытый смысл того и другого символического произведения, непосредственное, конкретное его содержание всегда закончено само по себе, оно имеет в символической поэзии самостоятельное существование, богатое оттенками. «Уход из этого мира, <где истин нет>, взлеты в поднебесную высь, падение ниц пред образом <сущего>, возвеличение себя до сверхчеловека. стоящего над миром, проповедь крайнего индивидуализма и <чистого искусства>, прославление смерти <мечтания о воле свободной> - таков внешне многообразный, а по существу субъективно ограниченный мир ранней поэзии декадентов. Недаром Бальмонт писал:

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

В ряде работ о символизме популярно утверждение, что <распад>, <кризис> символизма произошел в 1910 году, когда между его лидерами возникла дискуссия по основным вопросам творчества. Это популярное утверждение основывается на мнении самих символистов, ими же оно было и впервые высказано. А. Блок в предисловии к поэме «Возмездие» писал: «1910 год это кризис символизма, о котором тогда очень много писали и говорили как в лагере символистов, так и в противоположном. В этом году явственно дали знать о себе направления, которые встали во враждебную позицию и к символизму и друг к другу: акмеизм, эгофутуризм и первые зачатки футуризма».

Дальнейшее развитие этой художественной программы найдет свое выражение в акмеизме.

" Для внимательного читателя ясно, что символизм закончил свой круг развития и теперь падает. И то, что символические произведения уже почти не появляются, а если и появляются, то крайне слабые даже с точки зрения символизма, и то, что все чаще и чаще раздаются голоса в пользу пересмотра еще так недавно бесспорных ценностей и репутаций, и то, что появились футуристы, эго-футуристы и прочие гиены, всегда следующие за львом. **На смену символизма идет новое направление, как бы оно ни называлось, акмеизм ли** (от слова *акме* — высшая степень чего-либо, цвет, цветущая пора), или адамизм (мужественно твердый и ясный взгляд на жизнь) , — во всяком случае, требующее большего равновесия сил и более точного знания отношений между субъектом и объектом, чем-то было в символизме. Однако, чтобы это течение утвердило себя во всей полноте и явилось достойным преемником предшествующего, надо, чтобы оно приняло его наследство и ответило на все поставленные им вопросы. Слава предков обязывает, а символизм был достойным отцом, «-писал в своей статье Н. Гумилев.

Возникновение акмеизма находилось в тесной связи с процессами, происходившими внутри символизма после революции 1905 года. Новое течение в поэзии, заявившее о себе тоненькими журнальчиком <Гиперборей> (1912), несколькими изданиями <Цеха поэтов>, а затем статьями-манифестами Н. Гумилева и С. Городецкого в журнале <Аполлон> (1913,1), противопоставило себя символизму, который, по словам Гумилева, <закончил свой круг развития и теперь падает>, или, как более категорично утверждал Городецкий, переживает <катастрофу>. Даже в самом названии нового поэтического течения видно было стремление противопоставить его старому, одряхлевшему символизму" (Термин <акмеизм> произведен от греческого слова <акмэ>, что значит <высшая степень чего-либо, расцвет, цветущая пора>.) «Причины эти заключались в том, что писатели, соединившиеся под знаком <символизм>, в то время разошлись между собою во взглядах и мирозерцаниях; они были окружены толпой эпигонов, пытавшихся спустить на рынке драгоценную утварь и разменять ее на мелкую монету; с одной стороны, виднейшие деятели символизма, как В. Брюсов и его соратники, пытались сдвинуть философское и религиозное течение в какие-то школьные

рамки (это-то и было доступно пониманию Гумилева); с другой — все назойливее врывалась улица; словом, шел обычный русский «спор славян между собою» - «вопрос неразрешимый» для Гумилева; спор по существу был уже закончен, храм «символизма» опустел, сокровища его (отнюдь не (<чисто литературными>)) бережно унесли с собой немногие; они и разошлись молчаливо и печально по своим одиноким путям. Тут-то и появились Гумилев и Городецкий, которые (<на смену>) (?!) символизму принесли с собой новое направление: <акмеизм> или «адамизм» (мужественно-твердый и ясный взгляд на жизнь.) «-писал Блок.

К акмеистическому лагерю русской поэзии следует отнести наряду с участниками <Цеха поэтов>> Н. Гумилевым, А. Ахматовой, О. Мандельштамом, М. Зенкевичем, С. Городецким, Г. Ивановым, В. Нарбутом также поэтов, организационно не принадлежавших к акмеизму: М. Кузмина, Б. Садовского, М. Волошина, В. Ходасевича, И. Северянина, Ю. Верховского и других. Накануне войны принципы акмеизма выражал в своем творчестве Ф. Сологуб.

Романтизм Гумилева вырастает на почве расхождений <конквистадорских>, воинственных устремлений с реальным социальным окружением, а котором не дано <расковать последнее звено>. В этом окружении поэт не находит реальных персонажей, ситуаций, сюжетов, в которых, могут быть воплощены его воинственные. Он найдет их позже, в период войны, а пока у него два пути: или, как Дон Кихоту, драться с ветряными мельницами будничной действительности, или уйти в фантастический мир великих героев и великих подвигов. И он предпочитает второй путь, который открывается перед ним по ту сторону <мыслей и дел повседневных>: Когда я устану от мыслей и дел повседневных, Я слышу, как воздух трепещет от грозных проклятий, / Я вижу на холме героев суровых и гневных. провозглашает поэт. И он идет по этому пути на всем протяжении и <Романтических цветов > и последующей книги — «Жемчуга»). Поэт становится над действительностью в гордую позу воина. Бряцание его рыцарских доспехов звучит во всем изобразительном строе стихов. Его излюбленные персонажи конквистадоры, воины, императоры, рыцари, герои: римский император Каракалла, Дьявол, Люцифер, Вечный Жид, Людоед, Фея Меб. Они совершают величественные дела и подвиги.

Не простая игра воображения влечет Гумилева к героическим мотивам и воинственным персонажам. Его конквистадоры и мореплаватели имеют ярко выраженную идейную физиономию. Об этом достаточно ясно свидетельствуют стихи цикла <Капитаны> (<Жемчуга>). <<Капитаны > - открыватели новых земель, <Для кого не страшны ураганы>, <чья не пылью затерянных хартий солью моря пропитана грудь, кто иглой на разорванной карте отмечает свой дерзостный путь>. Или, бунт на борту обнаружив, Из-за пояса рвет пистолет, Так что сыплется золото с кружев, С розоватых брабантских манжет.

У Северянина мы встречаем знакомый по акмеистическим манифестам тезис о <первобытности>, который, кстати сказать, был высказан им ранее акмеистов: Я с первобытным неразлучен, Будь это жизнь ли, смерть ли будь.

Северянину тоже надоели <дурманы>, от которых его душа — стремится <в примитив>.

Особенно большое место в творчестве поэтов акмеистического направления занимает тема любви. Если в прошлой литературе с этой темой связывались большие идеи; если современник акмеистов В. Маяковский в поэме <Облако в штанах> наряду с трагедией любви показал трагедию человека в капиталистическом обществе; если у Блока тема любви дается в плане его и идейно-философских поисков, то у поэтов акмеистического направления любовь дается в чисто физиологическом аспекте. Один из разделов книги Кузмина <Сети> называется <Любовь этого лета". Изображенная в ней любовь сведена до будничного эпизода, чужда каких-либо возвышенных стремлений и эмоций:

Вы, и я, и толстая дама,
Тихонько затворивши двери,

Удалились от общего гама.
Я играл вам свои <куранты>.
Поминутно скрипели двери.
Приходили и модницы и франты,
Я понял ваших глаз намеки.
Мы вместе вышли за двери.

В поэзии акмеистов не только отбрасывались или крайне сужались общественные явления, не только выпадал человек с его многообразными переживаниями, но даже природа выступала в эстетизированном, преображенном виде. И человек и природа в творчестве акмеистов даются в субъективном преломлении. Гумилев недаром писал, что < не в объекте, а в субъекте лежит основание для радостного любования бытием>. Разумеется, исходя из этого принципа, невозможно дать верное, объективное отражение действительности. Нарочито подчеркнутый <вещизм > восприятия мира на самом деле оборачивается как субъективизм. В творчестве О. Мандельштама субъективизм образов доведен до виртуозности. Вещи, предметы даются в связях и закономерностях, понятных лишь самому поэту. Связь с миром, декларируемая Мандельштамом, на самом деле является призрачной, так же как призречен и изображаемый им мир. Вот характерные строки:

Что если над медной лавкою,
Мерцающая всегда,
Мне в сердце длинной булавкою
Опустится вдруг звезда?

Таковыми причудливыми, ирреальными выступают явления <обыкновенной> жизни в восприятии Мандельштама. Поэзия Мандельштама глубоко индивидуалистична, резко противопоставлена <толпе>. Поэт создал образы, выражающие капризную, причудливую игру воображения. Субъективное восприятие явлений жизни приводит его к своеобразному поэтическому солипсизму. Не только окружающая действительность сомнительна, но столь же сомнительно и существование самого поэта.

Я блуждал в игрушечной чаше
И открыл лазоревый грот.
Неужели я настоящий
И действительно смерть придет?

Характерно, что уже в одном из ранних стихотворений (1908) поэт не только декламирует, что он <от жизни смертельно устал> идейно, но художественно, сближаясь с поэзией символистов. Довольно часто в его стихах встречаются абстрактно-символистские образы: <таинственные высоты>, <тайный план>, «непостижимый лес», <природа серое пятно>, <душа висит над бездною проклятий> и т. д. Даже в приятии мира поэтом есть что-то надрывное, ущербное:

Я так же беден, как природа,
И так же прост, как небеса,
И призрачна моя свобода,
Как птиц полночных голоса.
Я вижу месяц бездыханный
И небо мертвенней холста;
Твой мир болезненный и странный
Я принимаю, пустота!

Лишь в немногих стихах тех лет Мандельштам выходит в реальный мир, и тогда его поэтические образы становятся не просто густо средством выражения субъективной игры впечатлений, а выступают в их конкретности. Вот одно из стихотворений 1913 г.

В спокойных пригородах снег
Сгребают дворники лопатами;

Я с мужиками бородатыми
Иду, прохожий человек.
Мелькают женщины в платках,
И твякают дворняжки шалые,
И самоваров розы алые
Горят в трактирах и домах.

Александр Блок в статье об акмеистах писал: <Настоящим исключением среди них была одна Анна Ахматова; не знаю, считала ли она себя <акмеисткой>; во всяком случае, <расцвета физических и духовных сил> в ее усталой, болезненной, женской и самоуглубленной манере положительно нельзя было найти>. Здесь правильно отмечена главная, доминирующая черта поэзии Ахматовой раннего, <акмеистического> периода ее творчества. Принимая <данный мир> и изображая его в жизненной конкретности, она видит его мрачным, несущим печать обреченности.

Здесь все то же, то же, что и прежде,
Здесь напрасным кажется мечтать.
В доме, у дороги непроезжей,
Надо рано ставни запирать.
Тихий дом мой пуст и неприветлив.
Он на лес глядит одним сукном.
В нем кого-то вынули из петли
И бранили мертвого потом.
Был он грустен или тайно весел.
Только смерть большое торжество.
На истертом красном плюше кресел
Изредка мелькает тень его.

Болезненная самоуглубленность поэтессы часто выражается в форме лирической исповеди:

Помолись о нищей, о потерянной,
О моей живой душе.
В этой жизни я немного видела,
Только пела и ждала.
Знаю: брата я не ненавидела
И сестры не предала.
Отчего же бог меня наказывал
Каждый день и каждый час?
Или это ангел мне указывал
Свет, невидимый для нас.

Тема любви, которой Ахматова уделяет основное внимание, также носила характер болезненного надрыва:

Пусть камнем надгробным ляжет
На жизни моей любовь.

В этих афористических строках декларируется своеобразное единство темы любви и смерти. Другого разрешения тема любви и не могла найти в ахматовской поэзии тех лет. Любовь побеждает смерть, когда поэт прокомкается сознанием единства человека с миром. Она приобретает болезненный характер, когда в интимных чувствованиях и переживаниях человек ищет спасения от бурь действительности. Очень <предметно>, ярко и своеобразно раскрывает поэт мир женской души. Такие бы темы Ахматова ни брала, она разрабатывает их в интимно-бытовом плане, и даже элементы мистики, имеющиеся в ее стихах, даются в сниженном, «жизненном» проявлении. Религиозные мотивы, которым Ахматова, так же как и Гумилев, отдает известную дань, выступают также в бытовом плане.

Я научилась просто, мудро жить,
Смотреть на небо, и молиться богу,
И долго перед вечером бродить,
Чтоб утомить ненужную тревогу.
Иногда шуршат в овраге лопухи
И никнет гроздь рябины желто-красной,
Слагаю я веселые стихи
О жизни тленной, тленной, но прекрасной.

Религиозные аксессуары входят в конкретный быт, естественно соединяясь
жизненными впечатлениями и любовными переживаниями:

Высокие своды костела
Синей, чем небесная твердь,
Прости меня, мальчик веселый,
Что я принесла тебе смерть.
За розы с площадки круглой,
За глупые письма твои,
За то, что, дерзкий и смуглый,
Мутно бледнел от любви.

Интимность переживаний Ахматовой находит специфическое выражение в описании предметов домашнего обихода. В отличие от других поэтов этого направления, ей чуждо натуралистическое любование вещами. У нее вещь несет, если можно так выразиться, эмоциональную нагрузку, всегда служит раскрытию идеи стихотворения. Через деталь идеи становится непосредственно доходчивой, зрительно ощутимой. Картина далекого прошлого, например, воспроизводится в следующих строках: В ремешках пенал и книги были.

Возвращалась и домой из школы.
Эти липы, верно, не забыли
Нашу встречу, мальчик мой веселый.
Душевные переживания также передаются через предметы:
Так беспомощно грудь холодела,
Но шаги мои были легки,
Я на правую руку надела
Перчатку с левой руки.
Показалось, что много ступеней.
А я знала: их только три!
Между кленов шепот осенний
Попросил; со мною умрите

Так лаконично и образно характеризуется состояние душевного смятения. Ахматова создала вполне земную поэзию чем кто бы то ни было из акмеистов она преодолела разрыв между поэтической и разговорной речью. Она чуждается эстетического украшения, стремится к обиходной речи, к простым словам, избегает нарочитой усложненности образа, даже редко прибегает к метафоре. Многие стихи Ахматовой воспринимаются как своеобразный интимный дневник.

Отмеченная Блоком <целеустремленность> манеры Ахматовой придает ее стиху отчетливо выраженное индивидуальное своеобразие. Многие стихи носят характер задумчивой беседы:

Ты письмо мое, милый, не комкай,
До конца его, друг, прочти.
Надоело мне быть незнакомкой,
Быть чужой на твоём пути.
Не гляди так, не хмурься гневно,

Я любимая, я твоя.
Не пастушка, не королева
И уже не монашенка я.

Лаконизм и четкость поэтической мысли принимают афористическую форму. Вот характерные примеры:

Настоящую нежность не спутаешь
Ни с чем, и она тиха.
Ты напрасно бережно кутаешь
Мне плечи и грудь в меха.

Или:

Сколько просьб у любимой всегда,
У разлюбленной просьб не бывает.
Как я рада, что нынче вода
Под бесцветным ледком замирает.
Слишком сладко земное питье,
Слишком плотны любовные сети.
Пусть когда-нибудь имя мое
Прочитают в учебнике дети,

Таким образом можно сказать, что поэзия Анны Ахматовой противостоит не только <жизнерадостному> утверждению акмеистических манифестов, но тому стилизаторскому и сусальному изображению жизни, которое было присуще поэтам этого направления.

Поэзия акмеистов — камерная, салонная поэзия. Здесь <реализм> снижен до обыденности или до чисто декоративной конкретности. И только на фоне мистико-философских упражнений Мережковского и Вяч. Иванова стихи акмеистов могли звучать как <утверждение реализма>. Книжная струя пронизывает творчество многих поэтов акмеизма. Уход в историю является своеобразным бегством их от противоречий жизни, к тому же в истории они видят лишь очень ограниченный круг явлений. Акмеистам с их <вещизмом> в какой-то мере импонирует фламандская живопись, которую они воспринимают с точки зрения внешней декоративности. Показательно в этом отношении стихотворение Г. Иванова: Как я люблю фламандские панно, Где овощи, и рыбы, и вино, И дичь богатая на блюде плоском Янтарно-желтым отливает воском.

Термин <адамизм> употребляется наряду с акмеизмом в качестве названия этого поэтического течения. Но если акмеисты без всякого основания претендовали на роль поборников <расцвета>, то столь же безосновательно претендовали они на роль выразителей «первозданности». Они были слишком заражены упадочной буржуазной <культурностью> и вместе с символистами несли на себе груз утонченного эстетизма и мистицизма. Стремление к первозданности явилось выражением общественного индифферентизма, попытки ухода от общественных в противоречий. Именно с этим связано воспевание «темной звериной души» Мандельштамом.

Акмеисты подчеркивают биологическое начало в человеке, ищут звериные, животные корни его поведения. Городецкий писал, что «после всех <неприятий> мир бесповоротно принят акмеизмом во всей совокупности красот и безобразий».

Отказ от полутонов, смутности, неопределенности, требование ясности — все это основные положения акмеистов. Вот почему поэтам этого лагеря было суждено, сыграть первую скрипку в империалистическом оркестре, вот почему вожди акмеизма стали законодателями художественных вкусов в годы войны. В эти годы акмеисты вовсе не отказываются от акмеистической групповщины, но теперь эта групповщина понимается шире, нежели раньше. Появляется новый критерий оценки того или иного произведения как оно — агитирует за империалистическую политику. В период войны акмеисты сами расшифровали классовый смысл своей программы, который раньше всячески затемнил я.

Городецкий на страницах шовинистического <Лукоморья> прославил <вечный подвиг> царской России и заодно открыл <родину> пресловутого <Адама>.

Я малодушных презираю,
Отчаявшихся не пойму,
Ведь если быть Адама раю,
В России надо быть ему.

Октябрьская революция вызвала дифференциацию в среде акмеистов и определила их различные пути в послереволюционные годы: одни закончили путь в лагере контрреволюции и эмиграции; другие замолчали, не имея общего языка с советским народом. Ряд поэтов (С. Городецкий, А. Ахматова, М. Зенкевич) вошли в советскую поэзию, испытав на себе влияние новой, социалистической действительности. В своем творчестве советских лет они отошли от эстетических принципов акмеизма, которые оказались чуждыми новой, советской эпохе.

Правдиво и мужественно рассказал о своем идейном перевооружении после Октября Сергей Городецкий: <С этого момента начинается борьба с самим собой, с живучим наследием старого в самом себе, со всеми пережитками, со всеми былыми установками. Вспоминаются видения юности, первая радость жизни, и с пылкостью неопита, не осознав и не проверив своих сил, не подготовившись, автор бросается в революционную действительность, жадно впитывает отрывочные впечатления и, не выносив, стремится воплотить их в стихах, решительно отбрасывая идеологические и стилевые установки предыдущего периода:

Пусть с кровью мы сдираем ветошь.
Но мы сдерем ее с себя.

Акмеистический академизм исчезает... Мысль, не имевшая возможности найти выражение в тесных рамках акмеизма рвется наружу>.

Футуризм (название заимствовано у итальянских футуристов, от слова futurum — будущее), возникший в России 1910-1912 годах, подобно другим течениям декаданса, был глубоко чужд классическим традициям русской литературы. Подобно символизму, русский футуризм многое воспринял от буржуазной культуры Запада. Вместе с тем он явился продолжением той формалистической безыдейной линии русской литературы, которая ранее уже нашла свое выражение в декадентстве.

Русский футуризм как и другие учения декаданса, характеризуется неоднородностью и внутренней противоречивостью. Наряду с реакционным устремлением в сторону от реальной действительности и в нем нашли свое выражение протестантские, бунтарские мотивы, направленные против буржуазной действительности и литературы.

Свою враждебность господствующим, общественным и литературным нравам футуристы старались подчеркнуть всеми средствами, начиная от желтой кофты и разрисованных физиономий и кончая причудливым оформлением своих сборников, печатавшихся на обойной и оберточной бумаге.

Именно в подчеркивании своей <оппозиционности> заключается реальный смысл эпатажа футуристов. <Футуризм для нас, молодых поэтов, — писал Маяковский, красный плащ тореадора, он нужен только для быков (бедные быки! — сравнил с критикой). Я никогда не был в Испании, но думаю, что никакому тореадору не придет в голову помахивать красным плащом перед желающим ему доброго утра другом".

Таким <помахиванем красным плащом> перед <быком> были футуристические сборники и манифесты с их характерными в этом отношении названиями: <Дохлая луна>, <Доители изнуренных жаб>, <Молоко кобылиц>, <Рыкающий Парнас>, <Пощечина общественному вкусу>, <Идите к черту> и т. д. Буржуазная критика <набрасывалась> на футуристов, считая их писания «невероятными дикостями» и «чистым дурачеством». В своей автобиографии Маяковский писал об отношении «общества» к футуристам: <Газеты стали заполняться футуризмом. Тон был не очень вежливый. Так, например, меня просто

называли <сукиным сыном>... Издатели не брали нас. Капиталистический нос чуял в нас динамитчиков. У меня не покупали ни одной строчки>.

Футуристы, в свою очередь, не стеснялись в выражениях, когда речь шла о современной литературе. Символистов они называли <стволытина>, акмеистов — <свора адамов>; они призывали <вымыть руки, прикасавшиеся к грязной слизи книг, написанных бесчисленными Леонидами Андреевыми «. Футуризм равно отрицал и буржуазную и революционно- пролетарскую литературу. Футуристы называли себя «новыми людьми новой жизни».

В ломке ритма, во введении свободных размеров «и разговорных интонаций и даже в «зауми» футуристы имели предшественников в символизме в лице, например, А. Блока, А. Белого. В провозглашении самоценности слова футуристы не были <новаторами>; они довершили то дело, которое начали декаденты.

В программной статье <Слово как таковое> В. Хлебников и А. Крученых, приводя заумные строки: <дыр бул щил убе щюр окум вы со бы р л э з>, писали: <В этом пятистишии больше русского, национального, чем во всей поэзии Пушкина>. Это трудно даже принимать всерьез, хотя из такого рода <парадоксов> складывалась платформа футуристов. Проявляя обостренное чутье к слову, футуристы доходили до абсурда, занимались конструированием слов без всякого их значения и смысла. Вот, например, строки из стихотворения В. Хлебникова «Заклятие смехом»:

О, рассмейтесь, смехачи!

О, засмейтесь, смехачи!

Что смеются смехами, что смеяньствувт смеяльно,

О, засмейтесь, усмеяльно!

О, рассмешишь надсмеяльных — смех усмейных смехачей!

От одного словесного корня футуристы производили целый ряд неологизмов, которые, однако, не вошли в живой, разговорный язык. При всей одаренности и чуткости к слову такого, например, крупного поэта, как Хлебников, нужно сказать, что его новаторство шло в ложном направлении. Хлебников считался открывателем словесных <Америк>, поэтом для поэтов. Он обладал тонким чутьем слова и будил мысль других поэтов в направлении поисков новых слов и словосочетаний. Например, от основы глагола любить он создает 400 новых слов, из которых, как и следовало ожидать, ни одно не вошло в поэтический обиход.

Новаторство футуристов оригинально, но лишено, как правило, здравого смысла. Так, в одной из деклараций футуристов в качестве «задач новой поэзии» перечислены следующие <постулаты>:

1. Установление различий между творцом и соглядатаем.

2. Борьба с механичностью и временностью

3. Расширение оценки прекрасного за пределы сознания (принцип относительности).

4. Принятие теории познания как критерия.

5. Единение так называемого «материала» и многое другое.

Конечно, нельзя ставить знак равенства между теоретическими положениями футуристов в коллективных декларациях и поэтической практикой каждого из поэтов в отдельности. Они сами указывали, что к реализации своего главного лозунга <самовитого слова> - они шли <различными путями>.

Футуристы демонстрировали свою беззаботность по части идей, выступали за освобождение поэтического слова от идейности; но это вовсе не мешало тому, что каждый поэт-футурист выражал свои вполне определенные идеи.

Если взять два крайних полюса футуризма — Северянина и Маяковского, то легко себе представить, насколько была широка амплитуда идейных колебаний внутри этого течения.

Но и это еще не раскрывает всей глубины идейных противоречий футуризма. Отрицание города и капиталистической цивилизации у Хлебникова принимало совершенно иные формы, нежели, например, у Каменского. У раннего Хлебникова мы видим ярко выраженные славянофильские тенденции, тогда как Каменский противопоставляет городу старую Русь, тяготеет к крестьянскому фольклору. Тяготение к фольклору можно отыскать, у Хлебникова и у Крученых, но у них это значительно менее отчетливо выражено и вовсе не определяет главного направления их творчества в ранний период. Антиурбанизм Хлебникова сказался во всей его поэтике; в его «зауми» мы видим стремление возродить старорусские языковые формы, воскресить архаические обороты. Вот характерное четверостишие из поэмы Хлебникова <Война смерть>:

Немотичей и немичей
Зовет взыскующий сушел
Но новым грохотом мечей
Ему ответит будущел.

Хлебников призывает ради поиска языковых форм уйти в средневековье, в глубь русской истории, перешагнуть через XIX век, нарушивший самобытность русского языка. <Мы оскорблены искажением русских глаголов переводными значениями, — пишет он в одном из своих манифестов в 1914 году. — Мы требуем раскрыть пушкинские плотины и сваи Толстого для водопадов и потоков черногорских сторон русского языка>. Поэтическое славянофильство Хлебникова органически чуждо Маяковскому, отразившему в своем раннем творчестве содержание и темп современной городской жизни. Но Маяковский в то же время осуждает хозяев современного города, протестует против капитализма, коверкающего и уродующего человеческую личность.

Литература буржуазного декаданса демонстрирует резкий разрыв с традициями реалистического искусства, в котором утверждается примат содержания над формой, в котором форма соответствует содержанию. Все «модернистские» течения провозгласили искусство < чистой формы >, которое должно освободиться от <плена> содержания. Такой < плен > они считали губительным для искусства. Придавая форме самодовлеющее значение, нарочито усложняя ее, подчиняя свои художественные поиски не задаче раскрытия содержания, а стремлению выразить причудливые субъективные переживания, декаденты, акмеисты и футуристы тем самым лишали форму ее ясности, пластичности, жизненности. Вот почему их стихи нередко превращались в причудливую игру звуками, теряли сваи коммуникативную функцию.

В статье <Без божества, без вдохновенья> (1921) А. Блок, давая оценку акмеизму и его роли в литературе, отметил черты, присущие всей литературе декаданса: <... Н. Гумилев и некоторые другие <акмеисты>, несомненно даровитые, топят самих себя в холодном болоте бездушных теорий и всяческого формализма; они спят непробудным сном без сновидений; они не имеют и не желают иметь тени представления о русской жизни и о жизни мира вообще; в своей поэзии (а следовательно, и в себе самих они замалчивают самое главное, единственно ценное: душу. Если бы они все развязали себе руки, стали хоть на минуту корявыми, неотесанными, даже уродливыми и оттого больше похожими на свою родную, искаленную, сожженную смутой, развороченную разрухой страну! Да нет, не захотят они и не сумеют, они хотят быть знатными иностранцами, цеховыми и гильдейскими, во всяком случае, говорить с каждым и о каждом из них серьезно можно будет лишь тогда, когда они оставят свои <цехи>, отрекутся от формализма, проклянут все <эйдологии> и станут самими собой>.

Ратуя за независимость формы в поэзии, модернисты лишали ее высокого назначения доступности массам и тем самым обрекали свое творчество на камерную замкнутость. Так, обратной стороной распада содержания являлся распад формы, которую не могли спасти ни талантливость и мастерство одних авторов, ни виртуозность и словесные ухищрения других... Деятели декаданса утверждали путь лженоваторства, ибо подлинное новаторства

предполагает создание такой новой формы, которая бы полнее и всестороннее выражала новое содержание. Сила реалистического искусства в том, что оно утверждает форму как выражение содержания, объективно отражающего действительность. Этой силы лишено искусство декаданса, ибо оно проповедует <оригинальность> в отрыве от реальной жизни и превращает эту оригинальность в оригинальничанье. Писатели декаданса рьяно выступали против <копирования> действительности натуралистами, обвиняя натуралистов в отказе от эстетического вмешательства в жизнь. Однако эту черту, действительно присущую натурализму, они ложно приписывали реализму, совершенно сводя на нет принципиальную разницу между реализмом и натурализмом. Поэты и прозаики декаданса весьма своеобразно, по-своему понимали сам принцип эстетического вмешательства в жизнь — они или подменяли жизнь отвлеченной эстетической идеей, или эстетски обыгрывали случайные явления, действительности, конструируя их в соответствии с субъективным стремлением в <миры иные>. Если они и создавали картины жизни, то задуманные, ничего общего не имеющие с реальной действительностью.

Первоэлемент литературы — язык символисты превратили в средство беспредметной игры звуками, рифмами, аллитерациями, ассонансами, прокладывая тем самым путь <зауми> футуристов. Так, <поиски> модернистов, ратующих за художественность формы, на самом деле приводили к распаду формы и содержания. Поэты декаданса негативно подтвердили правильность слов В. Г. Белинского: «Когда форма есть выражение содержания, она связана с ним так тесно, что отделить ее от содержания — значит, уничтожить само содержание, и наоборот; отделить содержание от формы — значит, уничтожить форму.»