



МОСКОВСКИЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XX ВЕКА

УЧЕБНИК
ДЛЯ АКАДЕМИЧЕСКОГО БАКАЛАВРИАТА

2-е издание, переработанное и дополненное

Под общей редакцией профессора **В. В. Агеносова**

Часть 1

*Допущено Министерством образования и науки РФ
в качестве учебника для студентов,
обучающихся по специальности 032900
«Русский язык и литература»*

Книга доступна в электронной библиотечной системе
biblio-online.ru



Москва ■ Юрайт ■ 2015

УДК 821.161.1
ББК 83.3я73
И90

Ответственный редактор:

Агеносов Владимир Вениаминович — заслуженный деятель науки РФ, доктор филологических наук, профессор Московского педагогического университета. Автор монографий «Генезис философского романа», «Творчество М. Пришвина и советский философский роман», «Советский философский роман», «Литература русского зарубежья», ряда лекций для образовательного проекта «Русская литература» канала «Бибигон».

Рецензенты:

Карпов А. С. — заслуженный деятель науки РФ, доктор филологических наук, профессор РУДН;

Эсалник А. Я. — доктор филологических наук, профессор МГУ им. М. В. Ломоносова.

И90 **История русской литературы XX века** : в 2 ч. : Ч. 1 : учебник для академического бакалавриата / В. В. Агеносов, К. Н. Анкудинов, А. Ю. Большакова [и др.] ; под общ. ред. В. В. Агеносова. — 2-е изд., перераб. и доп. — М. : Издательство Юрайт, 2015. — 795 с. — Серия : Бакалавр. Академический курс.

ISBN 978-5-9916-3491-5

Предлагаемый двухтомник — первый стабильный учебник для студентов-бакалавров филологических факультетов, полностью соответствующий Федеральному государственному образовательному стандарту высшего профессионального образования третьего поколения, а также Примерной программе по дисциплине «История русской литературы». Авторы, ведущие ученые Москвы и молодые талантливые ученые России, учли достижения современного литературоведения, новые концепции и новые факты литературной жизни. В учебнике содержится подробная и объективная характеристика литературы Серебряного века. Впервые литература русского зарубежья вписана в контекст развития русской литературы. Подробно охарактеризован современный литературный процесс во всей его сложности и противоречивости: классический реализм, постмодернизм, новый реализм.

Главы предваряются перечнем компетенций, необходимых студенту по окончании изучения курса, а также рекомендательными перечнями курсовых и дипломных работ, списками классических и новейших литературоведческих источников, доступных даже студентам, не живущим в крупных городах. Неоспоримым достоинством учебника является научный, но вместе с тем вполне доступный для понимания язык.

Учебник имеет гриф Министерства образования и науки РФ.

Для бакалавров филологии и бакалавров филологического образования.

УДК 821.161.1
ББК 83.3я73

ISBN 978-5-9916-3578-3

© Коллектив авторов, 2007
© Коллектив авторов, 2012, с изменениями
© ООО «Издательство Юрайт», 2015

Оглавление

Авторский коллектив	9
Слово к студенту	11
Вместо предисловия	11
Введение. Предмет и периодизация курса	16
1. Предмет курса	16
2. Проблема периодизации.....	20

И. ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА

Глава 1. Русская литература конца XIX – начала XX веков.....	31
1.1. Реалистическая литература на рубеже XIX–XX веков.....	35
1.2. Модернистские течения в литературе рубежа XIX–XX веков.....	40
<i>Литература.....</i>	48
<i>Темы курсовых и дипломных работ.....</i>	48
Глава 2. Неореализм	49
<i>Литература.....</i>	69
<i>Темы курсовых и дипломных работ.....</i>	70
Глава 3. Максим Горький (1868–1936).....	72
3.1. Творческая биография М. Горького.....	73
3.2. Художественный мир М. Горького.....	77
3.3. Анализ отдельных произведений М. Горького.....	117
3.3.1. Пьеса «На дне» (1902)	117
3.3.2. Роман «Дело Артамоновых» (1925).....	121
<i>Литература.....</i>	125
<i>Темы курсовых и дипломных работ.....</i>	125
Глава 4. Александр Куприн (1870–1938)	127
4.1. Творческая биография и художественный мир А. И. Куприна.....	128
4.2. Анализ отдельных произведений А. И. Куприна	140
4.2.1. Повесть «Олеся» (1898).....	140

4.2.2. Повесть «Гранатовый браслет» (1910)	144
<i>Литература</i>	148
<i>Темы курсовых и дипломных работ</i>	149
Глава 5. Иван Бунин (1870–1953)	150
5.1. Творческая биография и художественный мир	
И. А. Бунина	151
5.2. Анализ отдельных произведений И. А. Бунина.....	160
5.2.1. Повесть «Деревня» (1910).....	160
5.2.2. Рассказ «Солнечный удар» (1925).....	165
<i>Литература</i>	169
<i>Темы курсовых и дипломных работ</i>	169
Глава 6. Леонид Андреев (1871–1919)	171
6.1. Творческая биография и художественный мир	
Л. Н. Андреева	172
6.2. Анализ отдельных произведений Л. Н. Андреева.....	175
<i>Литература</i>	195
<i>Темы курсовых и дипломных работ</i>	195
Глава 7. Символизм	197
7.1. Истоки	197
7.2. Русский символизм.....	201
7.3. Черты поэтики	206
<i>Литература</i>	216
<i>Темы курсовых и дипломных работ</i>	216
Глава 8. Дмитрий Мережковский (1865–1941)	218
8.1. Творческая биография и художественный мир	
Д. С. Мережковского	219
8.2. Анализ отдельных произведений Д. С. Мережковского	226
8.2.1. Трилогия «Христос и Антихрист»: . роман	
«Воскресшие боги (Леонардо да Винчи)».....	226
<i>Литература</i>	230
<i>Темы курсовых и дипломных работ</i>	231
Глава 9. Федор Сологуб (1863–1927)	233
9.1. Творческая биография и художественный мир	
Ф. Сологуба	234
9.2. Анализ отдельных произведений Ф. Сологуба.....	247
9.2.1. «Творимая легенда» (1907–1913).....	247
<i>Литература</i>	251
<i>Темы курсовых и дипломных работ</i>	252
Глава 10. Александр Блок (1880–1921).....	253
10.1. Творческая биография и художественный мир	
А. А. Блока.....	254

10.2. Анализ отдельных произведений А. А. Блока.....	269
10.2.1. Поэма «Соловьиный сад» (1915).....	269
10.2.2. Поэма «Двенадцать» (1918).....	271
<i>Литература</i>	274
<i>Темы курсовых и дипломных работ</i>	274
Глава 11. Андрей Белый (1880–1934)	275
11.1. Творческая биография и художественный мир А. Белого.....	275
11.2. Анализ отдельных произведений А. Белого.....	290
11.2.1. Роман «Петербург».....	290
<i>Литература</i>	300
<i>Темы курсовых и дипломных работ</i>	300
Глава 12. Максимилиан Волошин (1877–1932)	302
12.1. Творческая биография и художественный мир М. А. Волошина.....	303
<i>Литература</i>	314
<i>Темы курсовых и дипломных работ</i>	314
Глава 13. Акмеизм	315
13.1. Организационно-эстетическое самоопределение акмеизма.....	316
13.2. Миропонимание акмеизма.....	318
13.3. Философия слова.....	322
13.4. Представления о творчестве и принципы поэтики.....	326
<i>Литература</i>	336
<i>Темы курсовых и дипломных работ</i>	336
Глава 14. Николай Гумилев (1886–1921).....	338
14.1. Творческая биография и художественный мир Н. С. Гумилева.....	340
14.2. Анализ отдельных произведений Н. С. Гумилева.....	359
14.2.1. Стихотворение «Заблудившийся трамвай».....	359
<i>Литература</i>	362
<i>Темы курсовых и дипломных работ</i>	363
Глава 15. Анна Ахматова (1889–1966)	364
15.1. Творческая биография и художественный мир А. А. Ахматовой.....	365
15.2. Анализ отдельных произведений А. А. Ахматовой.....	384
15.2.1. Поэма «Реквием».....	384
<i>Литература</i>	386
<i>Темы рефератов и курсовых работ</i>	387

Глава 16. Крестьянские писатели.....	388
<i>Литература.....</i>	404
<i>Темы курсовых и дипломных работ.....</i>	404
Глава 17. Николай Клюев (1884—1937)	405
17.1. Творческая биография и художественный мир Н. А. Клюева.....	406
17.2. Анализ отдельных произведений Н. А. Клюева	422
17.2.1. Цикл «Избяные песни» (1914—1917).....	422
17.2.2. Поэма «Погорельщина» (1928).....	424
<i>Литература.....</i>	427
<i>Темы курсовых и дипломных работ.....</i>	427
Глава 18. Русский футуризм.....	429
18.1. История футуристического движения в России.....	429
18.2. Теория и практика русского футуризма	440
<i>Литература.....</i>	463
<i>Темы курсовых и дипломных работ.....</i>	463
 II. ЛИТЕРАТУРА РЕВОЛЮЦИИ, 1920-Х — НАЧАЛА 1930-Х ГОДОВ	
Глава 19. Литературно-общественная ситуация	467
19.1. Формы литературной жизни в СССР.....	469
Глава 20. Пути развития прозы	477
20.1. После исторического разлома.....	477
20.2. Проза первой половины 1920-х годов.....	479
20.3. Проза второй половины и конца 1920-х годов.....	489
<i>Литература.....</i>	531
<i>Темы курсовых и дипломных работ.....</i>	531
Глава 21. Поэзия	533
21.1. Поэты предреволюционных лет в период перелома	533
21.2. Поэты-неоромантики 1920-х годов.....	536
21.3. Поэзия ОБЭРИУ	550
<i>Литература.....</i>	554
<i>Темы курсовых и дипломных работ.....</i>	555
Глава 22. Владимир Маяковский (1893—1930)	556
22.1. Творческая биография и художественный мир В. В. Маяковского	557
22.2. Анализ отдельных произведений В. В. Маяковского.....	575
22.2.1. Стихотворение «Нате!» (1913).....	575
22.2.2. Поэма «Облако в штанах» (1915).....	578

22.2.3. Поэма «Про это» (1923).....	581
<i>Литература</i>	583
<i>Темы рефератов и дипломных работ</i>	583
Глава 23. Сергей Есенин (1895—1925)	584
23.1. Творческая биография С. А. Есенина.....	585
23.2. Художественный мир С. А. Есенина.....	588
23.3. Анализ отдельных произведений С. А. Есенина	599
23.3.1. Цикл «Персидские мотивы» (1925).....	599
23.3.2. Поэма «Анна Снегина» (1925)	604
23.3.3. Поэма «Черный человек» (1925).....	606
<i>Литература</i>	612
<i>Темы курсовых и дипломных работ</i>	612
Глава 24. Евгений Замятин (1884—1937).....	613
24.1. Творческая биография и художественный мир Е. И. Замятина.....	614
24.2. Анализ отдельных произведений Е. И. Замятина	624
24.2.1. Повесть «Уездное» (1912).....	624
24.2.2. Повесть «На куличках» (1913).....	627
24.2.3. Роман «Мы» (1920?).....	629
<i>Литература</i>	637
<i>Темы курсовых и дипломных работ</i>	637

III. ВОЗНИКНОВЕНИЕ ЛИТЕРАТУРЫ РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ

Глава 25. Первая волна русской эмиграции	641
25.1. Проблематика и художественные течения литературы русского зарубежья 1920—1940 годов	643
25.2. Региональные различия в литературном творчестве ...	648
Прага	648
Берлин	650
Париж	654
Харбин и Шанхай.....	673
«Русская Америка»	679
25.3. Одна или две русские литературы?	681
<i>Литература</i>	684
<i>Темы курсовых и дипломных работ</i>	684
Глава 26. Иван Шмелев (1873—1950)	686
26.1. Творческая биография и художественный мир И. С. Шмелева	687
26.2. Анализ отдельных произведений И. С. Шмелева.....	689

26.2.1. Повесть «Человек из ресторана» (1911)	689
26.2.2. Эпопея «Солнце мертвых» (1923)	692
26.2.3. Роман «Лето Господне» (1933–1948).....	693
<i>Литература</i>	697
<i>Темы курсовых и дипломных работ</i>	697
Глава 27. Владислав Ходасевич (1886–1939).....	698
27.1. Творческая биография В. Ф. Ходасевича	699
27.2. Художественный мир В. Ф. Ходасевича	701
<i>Литература</i>	717
<i>Темы курсовых и дипломных работ</i>	718
Глава 28. Георгий Иванов (1894–1958)	719
28.1. Творческая биография Г. В. Иванова	720
28.2. Художественный мир Г. В. Иванова	722
<i>Литература</i>	732
<i>Темы курсовых и дипломных работ</i>	732
Глава 29. Марина Цветаева (1892–1941).....	734
29.1. Творческая биография М. И. Цветаевой.....	735
<i>Литература</i>	762
<i>Темы курсовых и дипломных работ</i>	763
Глава 30. Владимир Набоков (1899–1977)	764
30.1. Творческая биография В. В. Набокова	765
30.2. Художественный мир В. В. Набокова	767
30.3. Анализ отдельных произведений В. В. Набокова.....	783
30.3.1. Роман «Защита Лужина» (1929–1930).....	783
<i>Литература</i>	794
<i>Темы курсовых и дипломных работ</i>	795

Авторский коллектив

Агеносов Владимир Вениаминович, заслуженный деятель науки РФ, доктор филологических наук, профессор (Московский педагогический государственный университет) — предисловие («Слово к студенту»), введение («Предмет и периодизация курса»), гл. 25—28;

Голубков Михаил Михайлович, доктор филологических наук, профессор (Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова) — гл. 19, 30;

Горелик Людмила Львовна, доктор филологических наук, профессор (Смоленский государственный педагогический университет) — гл. 21;

Дефье Олег Викторович, доктор филологических наук, профессор (МПУ) — гл. 8;

Кихней Любовь Геннадьевна, доктор филологических наук, профессор (ИМПЭ им. А. С. Грибоедова) — гл. 13, 14, 29;

Колобаева Лидия Андреевна, доктор филологических наук, профессор (МГУ им. М. В. Ломоносова) — гл. 3;

Леденев Александр Владимирович, доктор филологических наук, профессор (МГУ им. М. В. Ломоносова) — гл. 1;

Ломтев Сергей Владимирович, кандидат филологических наук — § 9.2 (совместно с А. А. Мескиным), гл. 11;

Лотман Михаил Юрьевич, доктор филологических наук, профессор (Тартуский университет) — гл. 7;

Мескин Владимир Алексеевич, доктор филологических наук, профессор (Российский университет дружбы народов) — гл. 2, 4, 6, 9;

Ничипоров Илья Борисович, доктор филологических наук, профессор (МГУ им. М. В. Ломоносова) — гл. 5;

Павловец Михаил Георгиевич, профессор (Московский гуманитарный педагогический институт) — гл. 10, 15, 18, 22;

Пинаев Сергей Михайлович, доктор филологических наук, профессор (РУДН) — гл. 12;

Полякова Лариса Васильевна, заслуженный деятель науки РФ, доктор филологических наук, профессор (Тамбовский университет им. Г. Р. Державина) — гл. 24;

Пономарева Татьяна Александровна, доктор филологических наук, профессор (МПГУ) — гл. 17;

Савченко Татьяна Константиновна, доктор филологических наук, профессор (Государственный институт русского языка им. А. С. Пушкина) — гл. 16, 23;

Скорospelова Екатерина Борисовна, доктор филологических наук, профессор (МГУ им. М. В. Ломоносова) — гл. 20.

СЛОВО К СТУДЕНТУ

Вместо предисловия

Книга, которую вы держите в руках, — не академическая история русской литературы XX столетия. Такая история еще только пишется¹, а существовавшие до 1990-х гг., несмотря на обилие весьма ценных фактов, безнадежно устарели концептуально. Перед вами учебник для студентов педагогических вузов — будущих преподавателей отечественной литературы в школах, чем и объясняется его содержание. Основное внимание уделяется авторам и произведениям, включенным в «Обязательный минимум содержания образовательных программ по литературе» и различные типы школьных учебников. Однако составители ориентировались не только на стандарты Министерства образования по специальностям 031100.62 «Бакалавр филологии» и 050300.62 «Бакалавр филологического образования», но стремились несколько расширить программу, учитывая при этом последние достижения литературоведческой науки. Монографические издания крупных российских и зарубежных ученых; коллективные сборники научных трудов, посвященные отдельным проблемам литературного процесса или творчеству крупных писателей прошедшего столетия; многочисленные энциклопедии, справочники и словари, дающие огромный фактический, а порой и теоретический материал, необходимый учителю, — все это нашло свое отражение в учебнике.

Исходя из творческого характера изучения и преподавания литературы, авторы стремились представить различные точки зрения на ряд спорных явлений. В первую очередь речь идет о списках рекомендуемой литературы к каждой главе. Читателя не должно смущать, что авторы приведен-

¹ На сегодняшний день существует только одна академическая история, написанная с современных позиций — см.: Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х годов) : в 2 кн. / ИМЛИ РАН ; под ред. В. А. Келдыша. М., 2000—2001.

ных в них работ занимают порой противоположные позиции, по-иному, чем в учебнике, трактуют то или другое художественное произведение. Вместе с тем толерантность по отношению к различным точкам зрения не мешает авторам четко придерживаться той диалектически выверенной концепции, которая утверждает, что XX в. стал преемником *всех без исключения традиций русской культуры*, а литература этого периода отразила *все стороны многогранного русского национального характера*.

Героико-патриотическое, активно-творческое начало, заложенное в национальных особенностях нашего народа и воплотившееся в былинах и древнерусских героических повестях, народных песнях, в вольнолюбивой лирике молодого А. С. Пушкина и стихотворных протестах Н. А. Некрасова, в прозе А. И. Герцена и философском романе Н. Г. Чернышевского, нашло свое продолжение в творчестве М. Горького и В. В. Маяковского, А. Н. Толстого и Н. А. Островского, А. А. Фадеева и А. П. Гайдара, в поэмах А. Т. Твардовского и «Поднятой целине» М. А. Шолохова, во многих других произведениях советских писателей. Целые поколения воспитывались на этих книгах, и вычеркивать их из литературы, как то пытаются делать некоторые критики и литературоведы, — значит вновь исказить историю в угоду очередным идеологическим схемам.

Однако нельзя и сводить всю литературу XX в. к революционным традициям, отказывая книгам другого плана в праве на существование или объявляя их литературой «второго сорта», стоящей вне «столбовой дороги» социалистического реализма. Русская созерцательность, углубленность в познание Бога и самопознание, стоицизм, воплотившиеся в житиях русских святых, в поздней лирике А. С. Пушкина, нравственных исканиях Н. В. Гоголя и Ф. М. Достоевского, произведениях Л. Н. Толстого и до недавнего времени тщательно замалчиваемые или сглаживаемые в курсах истории русской литературы, нашли в XX в. продолжение и развитие в творчестве А. А. Блока и русских символистов, А. А. Ахматовой и акмеистов, в книгах И. С. Шмелева и М. М. Пришвина, Л. М. Леонова и М. А. Булгакова, в поэзии Б. Л. Пастернака, О. Э. Мандельштама, И. Елагина, И. Бродского, в прозе А. И. Солженицына, В. Г. Распутина и многих других мастеров слова.

Философские раздумья о жизни и смерти, о бренности и трагичности бытия, составляющие сущность поэзии

Г. Р. Державина, позднего А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Ф. И. Тютчева, нашли продолжение в произведениях И. А. Бунина, С. А. Есенина, В. В. Набокова, в «Тихом Доне» М. А. Шолохова, романах М. А. Алданова, в поэзии Г. В. Иванова и Б. Ю. Поплавского. Не остались без продолжения в XX столетии и литературные традиции, связанные с неизбывным оптимизмом русского народа (говоря словами академика Д. С. Лихачева, «смеховая культура»), его умением смеяться над трудностями жизни и самим собой, широко используя озорное и яркое русское слово. Игра словом в фольклоре (загадки, скороговорки, частушки), смеховое начало в древней литературе, сатирических повестях XVII в., озорных стихах и поэмах Пушкина, по-новому воплотились в словотворчестве футуристов, в изысках Д. Хармса и его друзей, в детской поэзии К. И. Чуковского и С. Я. Маршака, а в конце века — в литературе постмодерна.

Таким образом, литература XX столетия — это и советская литература, и литература русского зарубежья, и то, что, еще недавно пребывая в глубоком подполье, было известно лишь узкому кругу знатоков, литература андеграунда.

У каждого из нас свои пристрастия, симпатии и антипатии. Одному нравится Шолохов, другому — Набоков, третьему нравятся они оба, а четвертый на дух не переносит ни того, ни другого. Конечно, рядовой читатель имеет право на субъективный взгляд. Однако профессионал-филолог обязан понимать, что оба названных для примера писателя — мастера художественного слова и потому занимают законное право в литературном процессе (а уж кого из них любить — сердцу не прикажешь).

Особо следует предостеречь будущего филолога от присущего литературным обывателям ханжеского стремления выискивать в соответствии с мерой собственной развращенности в произведениях того или иного писателя «порочные» фразы, абзацы, «сомнительные» строчки, объявлять их развращающими молодежь и требовать изъятия названных авторов, признанных во всем мире, из русской культуры и образовательного процесса. Подобные попытки делались в разные времена и ничего, кроме вреда, ни науке, ни читателю, не приносили. Так, в 1920—1930-е гг. подвергся запрету Сергей Есенин. Его объявили хулиганом в быту, певцом кабаков и разврата, упадочным поэтом (возникло даже литературное ругательство — «есенинщина»), и почти

30 лет читатель был лишен возможности читать стихи замечательного национального поэта.

Не менее порочно и стремление людей обязательно найти у писателя житейские недостатки, перенести их на его творчество и на том основании «вычеркнуть» художника из литературного процесса. Это обывательское стремление доказать, что раз писатели «жили хуже... ежедневных бесильных потуг... обывательской лужи», то и их творчество недостойно изучения, обличал еще Александр Блок в стихотворении «Поэты» (1908):

Нет, милый читатель, мой критик слепой!
По крайности есть у поэта
И косы, и тучки, и век золотой,
Тебе ж недоступно все это!..

Уже в наши дни делались попытки «изъять» из русской литературы Федора Сологуба, Михаила Кузмина, Николая Клюева, Владимира Набокова и ряд других, чье жизненное поведение (реально или в воображении зоилов) не во всем совпадало с мещанским представлением о нормах поведения. Следуя этой обывательской логике, надо было бы «изъять» из русской культуры излишне влюбчивого А. С. Пушкина, дуэлянта М. Ю. Лермонтова, картежников Ф. М. Достоевского и Н. А. Некрасова, самоубийцу В. В. Маяковского и А. А. Фадеева и даже И. А. Бунина, увы! — изменявшего жене. Но прав был А. С. Пушкин:

Пока не требует поэта
К священной жертве Аполлон,
В заботах суетного света
Он малодушно погружен;
Молчит его святая лира;
Душа вкушает хладный сон,
И меж детей ничтожных мира
Быть может, всех ничтожней он.

Но лишь божественный глагол
До слуха чуткого коснется,
Душа поэта вострепнется,
Как пробудившийся орел...

(«Поэт», 1827)

Что касается содержания учебника, то он построен довольно традиционно: обширные обзорные главы с достаточно большим количеством имен писателей и названий произведений (студент сам решает, какие из заинтересовавших его вещей следует освоить текстуально) позволяют увидеть закономерности литературного процесса того или иного периода. Далее следуют главы, посвященные самым крупным мастерам слова. Вначале дается обобщающая характеристика вклада писателя в литературный процесс. В творческой биографии содержатся только те сведения, которые оказали влияние на создание произведений художника. Авторы учебника стремились не затруднять память читателя обилием дат и фактов, вместе с тем представив краткую характеристику практически всех значимых вещей, созданных анализируемым писателем. Крупные произведения, вошедшие в школьную программу, выделяются отдельно и анализируются чрезвычайно подробно с обязательным выходом на своеобразие стиля и творческой индивидуальности писателя.

Несколько иначе составлены главы о поэтах: анализ их лирики, как правило, входит в творческую биографию, и лишь крупные произведения (поэмы) выделены в отдельные параграфы.

Каждая глава учебника предваряется перечнем *компетений*, которыми студент должен овладеть, и завершается *списком курсовых и дипломных работ*, а также *литературы*, куда включались книги и статьи, доступные вузовским и областным библиотекам. Все это делает учебник доступным для студентов провинциальных вузов.

Среди авторов учебника как ведущие специалисты, так и молодые талантливые исследователи из МГУ им. М. В. Ломоносова, ИМЛИ РАН, МГПУ, ИМПЭ им. А. С. Грибоедова, Тамбовского государственного университета и ряда других вузов России. Авторы заранее выражают благодарность за критические отзывы, замечания и пожелания по совершенствованию опыта создания первого учебника нового поколения для бакалавров филологии и филологического образования.

Введение

ПРЕДМЕТ И ПЕРИОДИЗАЦИЯ КУРСА

После изучения данной главы студент должен:

знать

- какие литературные явления входят в понятие «литература XX в.»;
- особенности развития литературы в условиях ее раскола (литература метрополии и диаспоры, «потаенная» литература);

уметь

- обосновать, почему история литературы XX в. начинается с 1890-х гг.;
- показать единство процесса развития литературы в условиях раскола;
- показать несостоятельность периодизации литературы исключительно в связи с историческими этапами развития общества;
- обосновать периодизацию литературы на основе имманентных качеств литературного процесса;
- обосновать принципы наиболее распространенной сегодня периодизации литературного процесса XX в.;

владеть

- понятиями «литературный процесс», «реализм», «модернизм», «авангард», «условность», «мифопоэтика», «фантастика», «неклассическая проза», «сказ» и «сказовые формы повествования», «орнаментализм».
-

1. Предмет курса

Выдающийся русский ученый С. А. Венгеров, составивший вместе с известнейшими учеными и писателями своего времени первый очерк трехтомной «Истории русской литературы XX века» (1914), начинал новый ее период с 1890-х гг.¹ Советские учебники вплоть до 1960-х гг. начинали отсчет литературы XX в. с Октябрьской революции. Творчество живших в начале XX столетия Л. Н. Тол-

¹ См.: Русская литература XX века. 1890–1910. Вып. 1–8. Т. 1–3 / под ред. проф. С. А. Венгерова. М., 1914–1918. Т. 1. С. 1–2. То же см.: Русская литература XX в.: 1890–1910 гг. / под ред. С. А. Венгерова. М., 2004. Кн. 1–2.

стого, А. П. Чехова, В. Г. Короленко и ряда других художников, умерших в 1900—1920-е гг., безоговорочно относилось к XIX в. Правда, в период «оттепели» ИМЛИ им. А. М. Горького АН СССР выпустил трехтомник «Русская литература рубежа веков» (под ред. Б. А. Бялика), где доказательно показал, что литература XX в. возникла раньше, чем этот век хронологически наступил. Первый том издания так и назывался «Литература 1890-х годов». Другое дело, что составители названного академического труда в силу известных причин конец периода, подготовившего все последующее развитие литературы XX столетия, относили опять-таки к осени 1917 г.

Все академические издания по истории русской литературы XX в., вузовские и школьные учебники 1930—1950-х гг., вышедшие в СССР, предметом русской литературы XX в. объявляли исключительно советскую литературу¹. Авторы, покинувшие родину после октябрьских событий, равно как и репрессированные или не печатавшиеся в СССР писатели, либо вообще не упоминались, либо о них говорилось как художниках, чье «зловредное» влияние было успешно преодолено писателями, твердо вставшими на путь строительства социализма. Характерно, что и западные литературоведы, описывая если и не всю историю русской литературы XX в., то ее отдельные периоды и создавая портреты наиболее значительных русских авторов для иноязычной публики (Д. Святополк-Мирский, В. Александрова, Э. Браун, Э. Симменс и др.), также основное внимание уделяли советским авторам, интерес к которым на Западе был достаточно высок.

Не лучше обстояло дело с немногочисленными «историями» русской литературы XX в., изданными в эмиграции. Еще на первом заседании парижского литературного общества «Зеленая лампа» 5 февраля 1927 г. и основная докладчица Зинаида Гиппиус, и Иван Бунин, и почти все остальные выступающие решили, что русская литература XX в. создается исключительно в эмиграции. И хотя произведения советских авторов порой рецензировались в русской

¹ Правда, до середины 1920-х гг. в СССР выходили книги некоторых эмигрантов, довольно регулярно публиковались обзоры литературной жизни русской диаспоры, хотя далеко не всегда объективные. В качестве примера назовем статью А. Воронского «Советская литература и белая эмиграция» («Прожектор», 1925, № 17).

эмигрантской прессе (иногда даже получая положительные оценки)¹, в целом к русской литературе XX в. эмигрантские литературоведы и критики относили *исключительно авторов диаспоры* и их произведения. Наиболее полно такая позиция отразилась в замечательной по материалу книге Г. П. Струве «Русская литература в изгнании» (первое издание — 1956; в России издана в 1996).

Положение несколько изменилось в период «оттепели» 1950-х гг. С одной стороны, на родину вернулись (почти в полном объеме) книги И. А. Бунина; российский читатель заново познакомился с творчеством М. И. Цветаевой, А. Т. Аверченко, Тэффи. С другой стороны, были изданы произведения репрессированных или не печатавшихся на родине отечественных писателей: И. Э. Бабеля, А. Веселого, И. И. Катаева, Н. С. Гумилева, А. А. Ахматовой, М. А. Булгакова, О. Э. Мандельштама, Б. Л. Пастернака, Н. А. Клюева, немногочисленные произведения А. П. Платонова. Монографические главы о некоторых из названных художников даже вошли в четырехтомное академическое издание «Русская советская литература»². Массовое возвращение писателей русского зарубежья, а также запрещенных или полузапрещенных мастеров слова метрополии началось в 1980-е гг. и продолжается до наших дней.

Сегодня, как уже отмечалось, очевидно, что *русская литература XX столетия включает в себя и советскую литературу, и литературу русского зарубежья, и литературу отечественного андеграунда*. Между тем по-прежнему остается невыясненным вопрос, является ли эта литература единой или целесообразнее говорить о двух (диаспора и метрополия) либо даже трех ее потоках (третий поток — андеграунд, близкий по ряду признаков к литературе русского зарубежья). Например, как полагает группа авторитетных исследователей во главе с А. Н. Николюкиным, хотя «лицо русской литературы XX века проступает лишь в целостности литературы в России и в зарубежье», однако в культурной среде метрополии и рассеянных по всему свету много-

¹ Эмиграция безоговорочно ценила произведения М. М. Зощенко, Ю. К. Олеси и М. М. Пришвина, в целом достаточно доброжелательно отзывалась о произведениях М. Булгакова, С. А. Есенина, И. Э. Бабеля, молодого Л. М. Леонова и К. А. Федина. В основном положительную оценку получил «Тихий Дон» М. А. Шолохова.

² См.: История русской советской литературы : в 4 т. / ИМЛИ им. А. М. Горького АН СССР. М., 1967—1975.

численных русских диаспор все-таки «шло два литературных процесса»¹.

Действительно, нет сомнения, что жизнерадостные стихи Э. Г. Багрицкого, Н. С. Тихонова и Б. П. Корнилова отличаются от трагической лиры поэта из Харбина А. Несмелова, но ведь не случайно истоки их мироощущения и поэтики восходят к Н. С. Гумилеву, С. А. Есенину и В. В. Маяковскому, да и М. И. Цветаева явно испытала влияние В. В. Маяковского и Б. Л. Пастернака. При всем отличии «парижской ноты» Б. Ю. Поплавского или А. С. Штейгера от их советских сверстников лингвистические поиски их лежат в одном русле со словотворчеством В. Хлебникова и В. В. Маяковского, а интерес к революции и средства ее художественного изображения более сходны в «Тихом Доне» М. А. Шолохова, «Ледовом походе» Р. Б. Гуля и «Сивцевом Вражке» М. А. Осоргина, чем в «Разгроме» А. А. Фадеева и ряда его современников. Общность своих позиций с эмигранткой Тэффи отмечал живший на родине М. М. Зощенко. Стихи поэта второй волны эмиграции И. Елагина типологически сходны с творчеством А. А. Вознесенского. Противоположный пример: М. А. Алданов в своем творчестве явно отталкивался от исторических романов А. Н. Толстого, но и этот случай является доказательством взаимодействия русской зарубежной и советской литературы.

Вот почему представляется, что наряду с обозначенной выше позицией профессора А. Н. Николюкина имеет право на существование и иная точка зрения, высказанная академиком Е. П. Челышевым:

«При всем идеологическом, мировоззренческом, эстетическом различиях культуры метрополии и российской диаспоры они являются частями единой, целостной системы — русской национальной культуры»².

Другое дело, что выявление их пересечений — задача необыкновенно сложная и еще только стоящая перед литературоведами. На этом пути перед учеными открывается заманчивая возможность нахождения поверхностных параллелей, искусственных «натяжек» и вполне возможных ошибок.

¹ См.: Культурное наследие русской эмиграции. 1917—1940. М., 1994. Кн. 1. С. 10—11.

² *Челышев Е. П.* [Предисл.] // Культурное наследие русской эмиграции 1917—1940. М., 1994. Кн. 1. С. 7.

2. Проблема периодизации

Как мы выяснили выше, сегодня большинство ученых началом литературного процесса XX столетия считают 1890-е гг. Классический реализм последних произведений Л. Н. Толстого, неореалистические поиски А. П. Чехова, А. И. Куприна, И. А. Бунина, пролетарская литература в лице молодого М. Горького, различные направления модернизма — вот неполный перечень тех литературных явлений, которые получили мощное развитие в минувшем веке. По мнению профессора С. А. Венгерова, при всем различии мировоззренческих позиций и художественных стилей общественника М. Горького и индивидуалиста К. Д. Бальмонта, реалиста И. А. Бунина, символистов В. Я. Брюсова, А. А. Блока и А. Белого, экспрессиониста Л. Н. Андреева и натуралиста М. П. Арцыбашева, пессимиста-декадента Ф. К. Сологуба и оптимиста А. И. Куприна объединяющим для них началом был вызов традициям обыденщины, устремление «ввысь, вдаль, вглубь, но только прочь от постылой плоскости старого прозябания»¹. Октябрь 1917 г. и даже эмиграция известных писателей не только не остановили этого многообразия, но породили целый ряд самых различных литературных явлений, борьбу политических и эстетических платформ. Возникло явление, получившее название «*противоречивой целостности*» литературы (по словам Е. П. Чельшева и А. Н. Николюкина).

Однако период этот продолжался недолго. Уже в 1922 г. была принята резолюция ЦК РКП(б) «О политике партии в области художественной литературы», где, с одной стороны, декларировалось, что «партия не связывает себя признанием одной какой-нибудь литературной формы», а с другой — предлагалось «безошибочно определять» политическое содержание литературных произведений и не допускать до читателя антикоммунистическую литературу. Другое дело, что резолюция эта выполнялась медленно, и еще в начале 1920-х гг. в Советской России наряду с произведениями А. А. Блока, В. В. Маяковского, Д. Бедного и многочисленных пролетарских прозаиков и поэтов издавалось собрание сочинений Е. И. Замятина, печатались журналы и альманахи со стихами Д. С. Мережков-

¹ См.: Русская литература XX века. 1890—1910 / под. ред. проф. С. А. Венгерова. Т. 1. С. 6, 19.

ского, М. А. Волошина, выходили беллетризированные воспоминания «белых» генералов. И даже когда в Берлине сложилась явно антисоветская русская диаспора, в Германии и в России еще продолжали издаваться книги стоящих на разных политических и эстетических позициях писателей. Берлинский Дом искусств переписывался с Петроградским, советские писатели были частыми гостями в Берлине и не боялись выступать на эмигрантских вечерах (В. Маяковский, С. Есенин и многие другие).

Все это дает основания несколько расширить границы, предлагаемые учеными ИМЛИ РАН (1890-е — начало 1920-х гг.)¹, и датировать *первый период* русской литературы XX в. 1890-ми — серединой 1920-х гг., выделив в нем для удобства несколько подпериодов: литература рубежа XIX — начала XX в., несколько революционных лет и 1920-е гг.

В то же время представляется неприемлемым существовавший в советском литературоведении социально-исторический принцип периодизации отечественной литературы. Каждый новый этап должен был демонстрировать связь литературы с борьбой Коммунистической партии за строительство нового общества. С появлением «Краткого курса истории ВКП(б) (в 1950—1970-е гг. замененного «Историей КПСС»)» в литературном процессе, как и в истории партийной жизни, выделялись следующие этапы:

1) *литература революции и Гражданской войны* (другими словами, история литературы начиналась с 1917 г.). В этот период, как тогда считалось, писатели размежевались на принявших и не принявших советскую власть. Лучшие из старшего поколения писателей преодолевали свои либеральные заблуждения, некоторые из них начали открыто воспевать революцию, возникла литературная поэтическая молодежь, порой заблуждающаяся, но в целом твердо стоящая на платформе советской власти. Наивысшее развитие получила поэзия как самый оперативный род литературы;

2) *литература 1920-х гг.* Писатели, не сумевшие «перестроиться», покинули СССР, остальные в различных часто враждующих между собой литературных группировках искали новые формы и новых героев. Преимущественное внимание мастеров слова привлекало героическое осмысление

¹ См.: Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х годов) : в 2 кн. М., 2000—2001.

Гражданской войны и — реже — начавшееся восстановление народного хозяйства. Многообразие художественных форм объяснялось отсутствием некоего единого художественного метода, поисками которого усиленно занимались теоретики литературы и партийные руководители культурного строительства;

3) *литература 1930-х гг.*, когда партия объединила всех художников, стоящих на платформе советской власти, в единый Союз советских писателей (1934), на первом съезде которого ведущим методом был объявлен социалистический реализм; когда, говоря словами М. Горького, «основным героем наших книг мы должны избрать труд»¹ и людей труда. Партия проводит индустриализацию и коллективизацию, и именно в это время появляются романы, повести, поэмы, лирические стихотворения на производственные и колхозные темы. Вся остальная литература в лучшем случае объявляется идущей вне «столбовой дороги», в худшем — вовсе не изучается в литературном процессе;

4) *литература Великой Отечественной войны*. Это время, когда литература дружно выступила против фашистского нашествия. В этот период признается закономерность всех жанров и стилей, а писателям возвращается право на трагическое осмысление событий отечественной истории;

5) *литература послевоенного десятилетия*. Партия занимается восстановлением разрушенного сельского хозяйства страны, в ходе которого предстоит преодолеть серьезные трудности, залечить раны народа, потерявшего, как теперь известно, 27 млн граждан. И если о войне еще порой появляются правдивые (правда, почти исключительно героические) книги, то из публикаций о послевоенной жизни в поле зрения литературоведов и критиков попадает почти исключительно литература, в восторженно-победоносных облегченных красках описывающая растущее, как на дрожжах, благосостояние советского народа. Попытки иного, более трезвого, драматического или сатирического освещения жизни расцениваются как антинародные, буржуазные. Ряд постановлений ЦК ВКП(б) о литературе и искусстве, в первую очередь «О журналах “Звезда” и “Ленинград”»

¹ См.: Первый Всесоюзный съезд советских писателей. 1934 : стеногр. отчет. М., 1934. С. 133.

(1946), расцениваются как преодоление партией и писателями тлетворного влияния Запада с его пессимизмом и индивидуализмом. Правда, в более поздних научных и учебных изданиях делается оговорка о «перегибах» в оценке тех или иных явлений искусства и осуждается так называемая *теория бесконфликтности*, а на Втором съезде писателей СССР проходит весьма нелицеприятный разговор о застое в литературе, который почти совпадает с XX съездом КПСС;

6) *литература 1950—1960-х гг.* После XX съезда партии литература вновь обретает свою боевую роль. Писатели обращаются к публицистике, чтобы показать имеющиеся в стране недостатки. Происходит частичная реабилитация репрессированных в 1930-е гг. авторов и их произведений. Вместе с тем якобы находятся художники, стремящиеся пересмотреть итоги Октябрьской революции, очернить подвиг советского народа в Великой Отечественной войне. Создаются произведения, выходящие за рамки социалистического реализма, которым «автоматчики партии» (как назвал себя и своих друзей один из ортодоксальных писателей) дают отпор;

7) *современная литература* (с середины 1960-х гг. до того периода, каким заканчивались та или иная монография либо учебник) описывалась по-разному. Одни критики и литературоведы стремились расширить понятие метода социалистического реализма. В частности, академик Д. Ф. Марков и его последователи ввели понятие *социалистического реализма как открытой эстетической системы*, что давало возможность вновь появиться разным стилевым направлениям, художественным индивидуальностям. Другая группа критиков вела беспощадную борьбу со все нарастающим многообразием не только стилей, но и политических взглядов художников.

Предлагаемая периодизация не учитывала имманентных закономерностей литературного процесса, в лучшем случае ограничиваясь его тематической характеристикой. Практически мимоходом говорилось о развитии и эволюции жанров в каждом из периодов. Часто при анализе творчества того или иного писателя основное внимание уделялось исключительно сюжету и идейному содержанию. Не говоря уже о том, что при социально-политиче-

ской периодизации вне поля зрения оставались художники, чье творчество полностью или частично не укладывалось в рамки официального метода. За пределами русской литературы XX в. оказывались десятки писателей Серебряного века, такие выдающиеся мастера культуры, как М. А. Булгаков, А. П. Платонов, Е. И. Замятин, Б. А. Пильняк, И. Э. Бабель, Н. Клюев, П. Н. Васильев, Ю. О. Домбровский и десятки (если не сотни) других замечательных художников.

В 1960-е гг. один из самых смелых партийных критиков Ю. Б. Кузьменко предложил периодизацию, больше соответствующую внутренним закономерностям литературы¹. Сохранив в неприкосновенности ее начальный этап (1917–1920-е гг.) ученый поставил во главу угла принцип многообразия направлений, методов и стилей этого периода. Следующий этап (1930-е — середина 1950-х гг.) Кузьменко, опираясь на Гегеля, охарактеризовал для советской литературы как *эпический*, когда в центре литературного процесса в основном находятся масштабные явления и герои, — то, что Гегель называл «героическим состоянием общества»². Правда, при этом ученый делал поспешный вывод о том, что в указанный период *естественно* исчезло многообразие стилей и форм литературы и победил многообразный, но все же единый метод социалистического реализма.

Конечно, сегодня не составит труда упрекнуть исследователя 1980-х гг. в недооценке реабилитированных или издаваемых писателей, не придерживавшихся социалистического метода. Еще проще обвинить автора рассматриваемой периодизации в замалчивании процесса *неестественного* нивелирования стилей как результата политики партии, но это было бы внеисторично: ученого надо оценивать по меркам его времени, а не сегодняшнего дня.

Дальнейшему укрупнению Ю. Б. Кузьменко подверг и последний этап периодизации: с середины 1950-х до 1960-х гг. Вслед за Гегелем он назвал этот период *аналитическим*, имея в виду усиление в литературе философских начал, в частности внимания к личности. С небывалой

¹ Подробнее см.: Кузьменко Ю. Б. Советская литература вчера, сегодня, завтра. М., 1981.

² Гегель Г. В. Ф. Эстетика : в 4 т. Т. 1. М., 1968. С. 196.

для своего времени смелостью критик писал о возрождении многообразия художественных форм, жанров, индивидуальных методов.

Конечно, с позиций сегодняшнего дня можно возразить, что философичность, как и многообразие художественных поисков, были присущи и произведениям писателей андеграунда 1930–1950-х гг., отнятым у читателя помимо его, читательской, воли. И все же, если говорить о литературном процессе, то, как справедливо отмечают исследователи, «возвращенная» проза метрополии и проза русского зарубежья, «не представляя современного среза литературы, тем не менее входили составными частями в современный литературный процесс, оказывая значительное влияние и на восприятие литературы, и на ее эстетику и поэтику, и на уровень читательских требований и притязаний... До сих пор в широком читательском восприятии многие произведения воспринимаются как явления литературы конца XX века, хотя были созданы в разные предшествующие годы»¹.

В последние годы появились предложения выделить в особый период *постперестроечную литературу*, и в этом есть своя логика. Наряду с традиционным гражданственным пониманием роли русской литературы в обществе возникло и существует понятие литературы как исключительно *словесного творчества*, игры (как писал в одноименном стихотворении Давид Самойлов, «Я сделал вновь поэзию игрой»). Возникло значительное количество ранее, казалось, неизвестных явлений, таких как мифологический роман, концептуализм, метаболизм, авторская песня, рок-поэзия, видеомы и т.д. В учебнике есть глава, посвященная современной литературной ситуации. Читатель сам решит, считать ли ее новым этапом в периодизации или завершением этапа, начатого в 1950–1960-е гг.

Особого внимания заслуживает вопрос о периодизации литературы диаспоры. Здесь вслед за Г. П. Струве наличествует понятие волн эмиграции:

– *первой*, послеоктябрьской (1920–1940-е гг.), которая закончилась вторжением фашистов в Париж, где жило большинство русских изгнанников;

¹ Нефагина Г. Л. Русская проза конца XX века : учеб. пособие. М., 2003. С. 5–6.

— *второй*, послевоенной (1944–1950-е гг.), когда десятки тысяч советских военнопленных, молодежи, угнанной на принудительные работы в Германию, и люди, посвятившие себя борьбе со сталинизмом, предпочли советским концлагерям изгнание.

В каждой из этих волн эмиграции находились творческие личности. В первой — как известные писатели, так и те, кто стал таковыми уже за границей; во второй — молодежь, только начавшая пробиваться в литературу, чаще всего известная среди своих сверстников, слушавших их на литературных вечерах до войны. Были и те, кто начал писать в лагерях Ди-Пи¹.

Г. П. Струве не дожил до так называемой *третьей волны* эмиграции. Впрочем, далеко не все ученые считают эту волну эмигрантской. Не только потому, что свои лучшие произведения писатели этой волны создали на родине, но и потому, что, став эмигрантами, они за редким исключением продолжали то, чем занимались на родине. Они привезли в эмиграцию язык советского общества и связанные с ним жизненные понятия (пусть даже отвергаемые ими). В их книгах многие стилевые традиции советской литературы причудливо соединились с опытом мировой литературы XX в., ставшей известной в СССР в годы хрущевской «оттепели».

Любопытно, что периодизация по волнам с некоторыми оговорками может вписываться в предлагаемую нами ниже общую периодизацию русской литературы XX столетия. Примерно до конца 1920-х гг. в русской эмиграции преобладала та же «противоречивая целостность», что и в литературе метрополии. В 1930–1950-е гг. в основном идет развитие реалистических и неореалистических тенденций; ведущее место занимают произведения писателей первой волны. В 1950-е гг. на первый план выдвигаются художники второй волны эмиграции, многим из которых не чужды поиски новых художественных форм. Что касается третьей волны, то она вся находится в поисках, к сожалению, далеко не всегда плодотворных.

Резюмируя, можно утверждать, что в основе периодизации русской литературы XX в. должны лежать имманент-

¹ Лагерь Ди-Пи (от англ. Displaced Persons — «лица без гражданства») существовали после войны в американской и английской зонах оккупации.

ные качества самой литературы, а не любые другие внелитературные принципы. Такому подходу наиболее отвечает выделение четырех основных периодов в развитии литературы:

- 1890-е — середина 1920-х гг.;
- вторая половина 1920-х — середина 1950-х гг.;
- вторая половина 1950-х — начало 1980-х гг.;
- с 1980-х гг. до наших дней.

**I. ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС
КОНЦА XIX – НАЧАЛА
XX ВЕКА**



Глава 1

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX ВЕКОВ

После изучения данной главы студент должен:

знать

- критерии периодизации истории русской литературы, основные литературные направления XX в.;
- фактический материал, связанный с формированием идейно-эстетических принципов этих направлений;
- систему жанров и эстетических концепций, важнейшие литературные объединения в русской литературе конца XIX — начала XX в.;
- принципы взаимодействия литературы рубежа веков с классической литературой XIX в.;

уметь

- проследить связь литературной эволюции с изменениями в естественно-научных и философских представлениях эпохи;
- объяснить, как в культуре рубежа веков обновились представления о смысле и логике исторического развития;
- выявлять сущностные сходства и индивидуальные различия важнейших концепций человека в культуре рубежа веков;

владеть

- терминологией, описывающей литературный процесс («направление», «течение», «группировка» и др.);
 - навыками соотнесения индивидуального художественного мира с общими тенденциями литературного развития.
-

Последнее десятилетие XIX в. открывает в русской, да и в мировой культуре новый этап. Крупные фундаментальные естественно-научные открытия, в том числе теория относительности Альберта Эйнштейна, резко поколебали прежние представления о строении мира, сформированные в традициях европейского Просвещения и основанные на суждениях об *однозначных* закономерностях, на фундаментальном принципе предсказуемости природного явления. Повторяемость и предсказуемость процессов рас-

сматривались как родовые свойства причинности вообще. На этой основе сформировались *позитивистские принципы мышления*, господствовавшие в мировой науке XIX в. Эти принципы распространялись и на социальную сферу: жизнь человека понималась как полностью детерминированная внешними обстоятельствами, той или иной цепочкой действующих причин. Хотя не все в жизни человека удавалось удовлетворительно 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.

Усложнение представлений о физической картине мира сопровождалось *переоценкой принципов понимания истории*. Прежде незыблемая модель исторического прогресса, основанная на представлениях о линейной зависимости причин и следствий, сменялась пониманием условности и приблизительности любой историческофской логики. Кризис исторических представлений выразился прежде всего в утрате универсальной точки отсчета, того или иного мировоззренческого фундамента. Появились самые различные теории общественного развития. В частности, широкое распространение получил *марксизм*, делавший ставку на развитие промышленности и появление нового революционного класса — пролетариата, свободного от собственности, объединенного условиями общего труда в коллективе и готового активно бороться за социальную справедливость. В политической сфере это означало отказ от просветительства ранних и терроризма поздних народников и переход к организованной борьбе масс — вплоть до насильственного свержения строя и установления диктатуры пролетариата над всеми другими классами.

На рубеже XIX—XX вв. мысль о человеке не только бунтующем, но и способном переделывать эпоху, созда-

вать историю, помимо философии марксизма получает развитие в творчестве М. Горького и его последователей, настойчиво выдвигавших на первый план Человека с большой буквы, хозяина земли. Любимыми героями Горького были новгородский полулегендарный купец Васька Буслаев и библейский персонаж Иов, бросившие вызов самому Богу. Горький считал, что революционная деятельность по перестройке мира преобразует и обогащает внутренний мир человека. Так, героиня его романа «Мать» (1907) Пелагея Ниловна, став участницей революционного движения, испытывает материнское чувство любви не только к своему сыну, но и ко всем угнетенным и бесправным людям.

Более анархично звучало бунтарское начало в ранней поэзии В. В. Маяковского, в стихах и поэмах В. Хлебникова, А. Н. Крученых, Д. Д. Бурлюка, противопоставлявших (по крайней мере в манифестах и декларациях) идеалам общества потребления вдохновенные материалистически-индустриальные утопии.

Другая большая группа писателей, убедившись после трагических событий 1 марта 1881 г. (убийство царя-освободителя) и особенно после поражения революции 1905 г. в бесперспективности насильственных способов воздействия на общество, пришла к идее духовного преобразования, пусть медленного, но последовательного совершенствования внутреннего мира человека. Путеводной мировоззренческой звездой для них стала пушкинская идея внутренней гармонии человека. Близкими себе по духу они считали писателей послепушкинской поры — Н. В. Гоголя, М. Ю. Лермонтова, Ф. И. Тютчева, Ф. М. Достоевского, ощущавших трагедию разрушения мировой гармонии, но тоскующих по ней и прозревавших ее восстановление в будущем.

Именно эти писатели видели в пушкинской эпохе *золотой век* отечественной культуры и с учетом кардинальных изменений социокультурного контекста стремились развивать его традиции, осознавая тем не менее всю драматическую сложность такой задачи. И хотя культура рубежа столетий намного более противоречива и внутренне конфликтна, чем культура первой половины XIX в., новая литературная эпоха получит позднее (в мемуаристике, ли-

тературной критике и публицистике русской эмиграции 1920—1930-х гг.) яркое оценочное наименование — **«Серебряный век»**. Эта историко-литературная метафора, связывающая литературу начала столетия с литературой XIX в., во второй половине XX в. обретет терминологический статус и будет распространена, по сути, на всю литературу рубежа веков: именно так в наше время принято именовать эпоху М. Горького и А. А. Блока, И. И. Бунина и А. А. Ахматовой. Хотя названные писатели очень по-разному смотрели на мир и место человека в нем, было и нечто объединяющее их: осознание кризиса, переходности эпохи, которая должна была привести русское общество к новым горизонтам жизни.

Плюрализм политических и философских взглядов, разделявшихся разными литераторами, привел к *кардинальному изменению общей картины художественных направлений и течений*. Прежняя плавная стадиальность, 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 стадиальность 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, 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. 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 в. классификация явлений на основе «направлений» и «течений» носит заведомо условный, неабсолютный характер.

1.1. Реалистическая литература на рубеже XIX—XX веков

Реализм на рубеже веков продолжал оставаться масштабным и влиятельным литературным направлением: достаточно сказать, что в 1900-е гг. еще жили и творили Л. Н. Толстой и А. П. Чехов. Среди новых реалистов наиболее ярким дарованием обладали писатели, объединившиеся в 1890-е гг. в московском кружке «Среда», а в начале 1900-х гг. составившие круг постоянных авторов издательства «Знание», одним из владельцев и фактическим руководителем которого был М. Горький. Помимо лидера объединения в него в разные годы входили Л. Н. Андреев, И. А. Бунин, В. В. Вересаев, Н. Г. Гарин-Михайловский, А. И. Куприн, И. С. Шмелев и др. За исключением Ивана 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 они унаследовали традиции великой русской литературы XIX в. Однако непосредственные предшественники нового поколения реалистов уже в 1880-е гг. серьезно обновили облик направления. Особенно важным для следующего поколения реалистов оказался опыт **Антон Павловича Чехова** (1860—1904).

Чеховский мир включает в себя множество разнообразных человеческих характеров, однако при всем индивидуальном своеобразии его герои схожи в главном: всем им недостает чего-то самого важного. 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, осмысляются Чеховым как пошлость: пошлой оказывается жизнь, повторяющая заданные традицией образцы, лишенная духовной самостоятельности. Ни у кого 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 непонима-

ния между людьми, поэтому автор отказывается быть обвинителем или адвокатом своих героев.

Разнообразные нравственные, идеологические и стилевые контрасты в мире Чехова утрачивают абсолютный характер, становятся относительными. Например, чеховских персонажей лишь с очень серьезными оговорками можно распределить по мере их значимости — на главных и второстепенных. То же отсутствие резкости наблюдается в событийной организации произведений: в его сюжетах нет четкого деления на яркие, кульминационные, и проходные, подготовительные эпизоды. Более того, в событийной перспективе произведения в равной мере важно и то, что случилось, и то, чего так и не произошло: *событием* у Чехова может стать отсутствие события.

Одним словом, мир Чехова — это мир подвижных отношений, мир, где взаимодействуют разные субъективные правды. В таких произведениях повышается роль субъективной рефлексии. Постоянно уточняются, «притираясь» друг к другу, разнонаправленные идеи. Постоянно оглядываются на свою жизнь герои — носители субъективных правд. Автор хорошо контролирует тональность своих оценок: она не может быть безусловно героизирующей или безоглядно сатирической. Как узнаваемая чеховская тональность воспринимается читателем тонкая лирическая ирония.

Таким образом, поколение писателей-реалистов начала XX в. 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. Это позволило критике начала века заговорить о новом этапе развития реализма — **неореализме**, основные признаки которого по-разному проявились в творчестве И. А. Бунина, А. И. Куприна, И. С. Шмелева, Б. К. Зайцева и др.

Темы и герои реалистической литературы

Тематический спектр представителей реализма рубежа веков шире, чем у их предшественников. Для большинства писателей данного периода 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 «знаниевцы» создали масштабную панораму переживающей обновление страны. Масштабный тематический захват был ощутим в заголовках произведений, составлявших очередные сборники «Знания» (именно этот тип изданий — сборники и альманахи — распространился в литературе начала века). 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 — это еще не преодоленное наследие социально-очерковой прозы 1860—1880-х гг., в которой сильна была установка на эмпирическое исследование действительности. Однако проза «знаниевцев» отличалась более острой художественной проблематикой: *кризис всех форм жизни* — к такому итогу подводит читателей большинство их произведений. Важным было изменившееся отношение реалистов к возможности преобразования жизни. В литературе 1860—1880-х гг. 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 сделали акцент на способности человека противостоять неблагоприятному воздействию и, в свою очередь, активно пересоздавать окружение.

Заметно обновилась в реализме и *типология характеров*. Внешне писатели следовали традиции: в их произведениях можно найти узнаваемые типы «маленького человека» или переживающего 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 психологическим особенностям и мироотношению. «Пестрота души» русского человека — постоянный мотив прозы И. А. Бунина. Необычайно широким по разно-

образию тематики и людских характеров было творчество А. И. Куприна.

Жанры и стилевые особенности реалистической прозы

Существенно обновилась жанровая система и стилистика реалистической прозы начала XX в. Повышенная личная активность писателей (странничество, исследовательская мобильность, поиск героев «с изюминкой») частично объяснялась реакцией на утрату цельности в восприятии жизни. Отрывочность, дискретность видения мира сказались в жанровой перестройке реалистической прозы. Центральное место в жанровой иерархии заняли в это время наиболее мобильные жанры — *рассказ* и *очерк*. Роман практически исчез из жанрового репертуара реализма: самым крупным эпическим жанром стала *повесть*.

Начиная с творчества А. П. Чехова, в реалистической прозе заметно выросла значимость *формальной организации текста*. Отдельные приемы и элементы формы получили в художественном строе произведения большую, чем прежде, самостоятельность. В частности, разнообразнее использовалась художественная деталь, в то время как сюжет обычно утрачивал значение главного композиционного средства и начинал играть подчиненную роль. Углубилась выразительность в передаче подробностей зримого и слышимого мира: писатели научились использовать более тонкую, чем прежде, художественную оптику и акустику. В этом отношении особенно выделялись И. А. Бунин, Б. К. Зайцев, И. С. Шмелев. Так, специфической особенностью бунинского стиля являлась удивительная слитность зрительных и слуховых, обонятельных и осязательных характеристик при передаче окружающего мира. Чаще и выразительнее, чем прежде, писатели-реалисты использовали ритмические и фонетические эффекты художественной речи. Возросла чуткость в передаче индивидуальных особенностей устной речи персонажей (мастерское владение этим элементом формы было свойственно И. С. Шмелеву).

Утратив по сравнению с классиками XIX в. 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 реализма. 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 системе контрастов, подчас предельно острых, кричащих; форсировалась частота образных и лексических повторов.

Однако в пределах творчества одного писателя редко выдерживалась единая стилевая манера: чаще писатели сочетали несколько стилевых вариантов. Например, в творчестве А. И. Куприна, М. Горького, Л. Н. Андреева точная изобразительность соседствовала с обобщенно-романтической образностью, а элементы жизнеподобия — с использованием художественной условности. Сказка с ее заведомой условностью и устремленный к предельной достоверности очерк — два жанрово-стилевых полюса в прозе М. Горького. Ранние рассказы Л. Н. Андреева о жизни городской бедноты сильно разнятся по стилистике с такими его произведениями, как повести «Красный смех» или «Иуда Искариот». Из крупных писателей этой поры только И. А. 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, сильны были завещанные прежним веком традиции, с другой — реализм начинал взаимодействовать с новыми течениями в искусстве.

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

1.2. Модернистские течения в литературе рубежа XIX—XX веков

Заметное место в литературном процессе конца XIX — начала XX вв. занимало творчество писателей **модернистских течений** — **символизма, акмеизма и футуризма**. Хотя сами они себя модернистами не называли, а современная им критика чаще использовала расплывчатое определение «новые течения», позднее историко-литературная наука идентифицировала это направление именно как *модернизм*. В дальнейших главах будет показано многообразие художественных поисков представителей данного направления, но не менее важно выделить и то общее, что их объединяло.

Особенно динамично в рамках модернизма развивалась поэзия, вновь — после пушкинской эпохи — вышедшая на авансцену общекультурной жизни страны. Первым по времени возникновения и наиболее масштабным по степени воздействия на русскую культуру модернистским течением стал символизм, претендовавший на решение не только собственно художественных, но и глобальных духовных задач, вставших перед человечеством в эпоху кризиса рационалистического мировоззрения. Именно символизм послужил, по выражению Осипа Мандельштама, «родовым лоном» для всех других модернистских литературных течений и школ. Более того, творчество символистов в значительной мере определило основные пути развития русской литературы на протяжении всего XX в.

Символизм как литературно-художественное направление не исчерпывался только поэзией: символистские идеи проникали в философские, религиозные, научные, биографические, литературно-критические работы. Хотя в русской прозе начала XX в. сильны были традиции реализма, художественная практика символистов оказала заметное воздействие и на эту сферу литературного творчества. Нередко теоретические статьи символистов становились импульсом к их поэтическим поискам или, напротив, прямым продолжением этих поисков, а прозаический текст оказывался своего рода промежуточной стадией перевода поэтических символов на язык эстетики либо, наоборот, философских интуиций — в сферу лирического творчества. Между поэзией того или иного символиста и его прозаическими сочинениями, как правило, возникали множествен-

ные мотивно-тематические переключки, устанавливалась система «зеркальных» отражений, так что эти две сферы творчества становились по отношению друг к другу своего рода «сиамскими близнецами», а формула их генетического родства обнажалась в литературно-критических статьях и эстетических декларациях. Это особенно заметно в творчестве **Федора Сологуба** и **Андрея Белого**.

Например, в четырех «симфониях» Андрея Белого принята попытка построить прозаический текст по образцу музыкального произведения. Основная идея «симфоний» связана с мыслью автора о том, что человек не ограничен земным планом своего существования: он способен вырасти в явление космического масштаба. *Быт* и *бытие* становятся у Белого двумя «музыкальными темами», которые разрабатываются и варьируются в его стихоподобной прозе. Главные проявления сознательной ориентации автора на музыкальную стилистику — подчинение художественного текста единому образно-тематическому ритму, разработка системы повторяющихся лейтмотивов, принцип ассоциативного плетения образного ряда, максимальное приближение прозаической речи к поэтической (попеременное использование того или иного стихотворного метра в отдельных фрагментах, повышенная роль звукописи, часто использование инверсий). Эксперименты Андрея Белого — наиболее радикальная попытка стилистического обновления литературы, но они отразили общую тенденцию в развитии символистского творчества: сближение литературы с музыкой. Эта тенденция была выражена и в теоретических выступлениях символистов.

Собственно, с теоретической статьи и берет начало история русского символизма: в 1892 г. Д. С. Мережковский выступил с лекцией «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы». В названии лекции, опубликованной в 1893 г., содержалась недвусмысленная оценка состояния литературы, надежда на возрождение которой возлагалась автором на «новые течения». Новому писательскому поколению, по мнению автора, предстояла «огромная переходная и подготовительная работа». Основными элементами этой работы Мережковский называл «мистическое содержание, символы и расширение художественной впечатлительности». В числе ближайших предтеч символизма автор видел крупнейших русских прозаиков

второй половины XIX в. — И. С. Тургенева, И. А. Гончарова, Ф. М. Достоевского, Л. Н. Толстого, усматривая в их творчестве те начала «нового идеализма», которые надлежало развить новому поколению писателей.

Разрыв с реалистической традицией сказывался в символизме прежде всего в *смене этических оценок эстетическими акцентами*: даже картины человеческого страдания преподносились не столько как сфера борьбы добра со злом, сколько как проявление вечного соперничества безобразного и прекрасного в душе человека. Продолжая, как и реалисты, говорить о драмах человеческой жизни, о любви и смерти, юности и старости, символисты стремились не к «нравственному учительству», а к поиску мгновений красоты, к утверждению эстетической значимости тех явлений жизни, сквозь которые можно прозревать высший замысел творца. Умением различать в пестрой сутолоке истории узоры вечной красоты символисты наделяют своих лирических героев или тех персонажей прозы, которые особенно близки автору (их образы часто автобиографичны). Нередко такой герой отстраняется от социальной истории по причине «эстетических разногласий» с жизнью. Следствие этих «разногласий» — неустанная работа творческого воображения, замещающего быт мечтой, а историю — мифом. Собственно событийная сторона многих прозаических произведений символистов представляет собой разворачивание ключевых для них символов красоты в сюжет мифа, «творимой легенды».

При всем многообразии индивидуальных дарований конкретных писателей модернизм можно представить как единую художественную систему. В противовес реалистическому принципу отражения жизни в модернизме вообще и в символизме в частности на первый план выходит принцип *субъективного моделирования реальности*, или, иными словами, «выращивания» реальности в сознании творца. Вне субъективного (а потому переоформляющего) восприятия, по мнению модернистов, нет и не может быть никакой реальности.

Понять принципиально новое отношение к категории реальности, сложившееся в русском модернизме, позволяет интерпретация, которую позднее, уже в середине XX в., дал этой категории один из крупнейших прозаиков русского модернизма Владимир Набоков. В ходе одной из лекций

о западноевропейской литературе, которые он читал своим американским студентам, Набоков попросил их вообразить трех разных людей в обстановке загородного пейзажа. Для одного из них — горожанина-отпускника, загодя изучившего карту окрестностей, — окружающей реальностью окажутся «какие-то деревья» (он вряд ли отличит дуб от вяза), да недавно построенная дорога, в соответствии с картой ведущая в ближайший городок. Другой человек, на этот раз профессиональный ботаник, увидит реальность иначе: ему откроется интересующая его жизнь конкретных растений, каждое из которых в его сознании закреплено точным термином. Наконец, для последнего из тройки — выросшего в этих местах деревенского жителя — реальностью будет каждое деревце и тропинка, и даже тень от дерева, падающая на эту тропинку, все мельчайшие подробности пейзажа, связанные в его памяти с множеством событий его собственной жизни, все разнообразие связей между отдельными предметами и явлениями. Для местного жителя эта до бесконечности детализированная картина и будет подлинной реальностью.

Таким образом, трем разным людям откроются три разных мира, а общее количество *потенциальных* реальностей будет пропорционально количеству воспринимающих их живых существ. В модернизме как особой эстетической системе (и в символизме в частности) нет реальности «вообще», а есть *множество субъективных образов реальности*, зависящих от степени приближения к объекту восприятия и от большей или меньшей меры специализации этого восприятия. Искусство для модерниста начинается там, где память и воображение человека упорядочивают, структурируют хаотический напор внешних впечатлений. Настоящий писатель творит *свой собственный мир*, дивную галлюцинацию реальности. Главный способ сотворения «подлинной жизни» для модерниста — само литературное творчество, процесс художественного письма. Текущая, непосредственно обступающая человека жизнь — всего лишь «полуфабрикат», социально-бытовое «сырье», подлежащее художественной переработке. Вот как писал об этом Ф. Сологуб в самом начале романа «Творимая легенда»:

«Беру кусок жизни, грубой и бедной, и творю из него сладостную легенду, ибо я — поэт. Косней во тьме, тусклая, бытовая, или бушуй яростным пожаром — над тобою, жизнь, я, поэт, воздвигну творимую мною легенду об очаровательном и прекрасном».

В силу этого сквозной темой символизма становится тема *двоемирия*, параллельного существования «мнимого» (социально-бытового) и «подлинного» (идеального, лишь интуитивно постигаемого) миров. Идеальный мир открывается человеку через сновидения, мечты и грезы, а потому и регулируется вовсе не причинно-следственными отношениями, а логикой сновидческих трансформаций. В сновидческом мире отменяются диктат часовой стрелки и бремя привычных пространственных измерений; мимолетные изменения жизни лишь выявляют универсальную устойчивость ее основных узоров; мнимая новизна просвечивает циклической повторяемостью бытийных ситуаций. Иными словами, на смену *конкретно-историческим* принципам письма приходят принципы *мифопоэтические*: в пестром карнавале быстротекущей жизни писатель стремится распознать сюжет будто заранее известной ему сказки. Подобным же образом — сквозь призму мифа — автор-модернист воспринимает и свою биографию, последовательно выстраивая персональную мифопоэтическую легенду, как это происходит, например, в поэзии А. А. Блока и Н. С. Гумилева, в прозе А. М. Ремизова и А. Белого. Внешне модернистский рассказ или стихотворение может выглядеть вполне жизнеподобным (это в особенности относится, в частности, к прозе Ф. Сологуба или поэзии А. А. Ахматовой). Однако присутствующая в тексте цепь метафорических намеков указывает на наличие в нем второго плана содержания, придает произведению смысловую многогранность.

Очень часто в творчестве модернистов используется прием *стилизации*, когда текст внешне «подражает» какому-либо жанровому образцу или индивидуальной авторской манере писателя-классика. Автор будто перевоплощается в человека иной эпохи и стремится увидеть мир «чужими глазами», воспроизводя — часто до мельчайших деталей — образность, лексику и синтаксис, соответствующие мышлению человека прежних веков или экзотической культуры.

Сегодня с высоты пройденного пути отчетливо видно, что точек соприкосновения у художников Серебряного века больше, чем разногласий. Объединяющим началом была мысль о фундаментальном единстве духа и материи, мечта о проникновении в вечные тайны Бытия, жизни и смерти. Прорваться сквозь быт к Бытию, постичь сущностную

цель человеческой жизни каждое из направлений пыта-лось, разумеется, по-своему, но всех художников, относящихся к культуре Серебряного века, объединила мысль о неисчерпаемом богатстве, многообразии и сложности человеческой личности. У одних (В. Я. Брюсов, И. Северянин) это вылилось в рафинированную проповедь индивидуализма, у других отразилось в поэтизации тончайших переливов душевных состояний (З. Н. Гиппиус, А. А. Ахматова, Б. Л. Пастернак), у третьих сказалось в погружении в сферу снов и предчувствий, галлюцинаций и субъективных ассоциаций (А. Белый и А. М. Ремизов, В. Хлебников и С. А. Клычков).

Показательно, что большинство художников Серебряного века, увлекаясь идеями Фридриха Ницше о сверхчеловеке, совершенно по-русски соединяли идею сильной личности с мечтой о всеобщем (едва ли не космическом) благе. Заимствованная у славянофилов идея *соборности*, истолкованная философом Н. Ф. Федоровым как «братское состояние мира», а В. С. Соловьевым как «всеединство», объединила если не всех, то самых значительных писателей и поэтов рубежа веков. Особое место в духовных исканиях Серебряного века занимала восходящая к древнерусской литературе идея братского единения человека со всем живым миром, получившая в XX в. развитие в учении В. И. Вернадского о *ноосфере*. Единство человека не только с другим человеком, но и с нашими «братьями меньшими» утверждалась в произведениях С. А. Есенина и М. М. Пришвина, А. М. Ремизова и Б. Л. Пастернака. Самое радикальное воплощение эта идея получила в творчестве Велимира Хлебникова, говорившего об «обратном величии малого» и вдохновенно создававшего картины солидарности людей растений, зверей и мифологических существ.

Мысль о единении людей, о мире как единой семье носила у художников Серебряного века не только религиозный характер, но и связывалась с концепцией единства культуры и единства мировой истории. Не было ни одного художника эпохи Серебряного века, кто не обращался бы к сюжетам и образам Древней Эллады и Древнего Рима. Библия с ее универсальными нравственными коллизиями была настольной книгой и для тех, кто искал связей с церковью, и для тех, кто проявлял к ней равнодушие или даже заявлял о своем атеизме. Именем Данте и образами

его творчества перекликались между собой произведения А. А. Блока и В. И. Иванова, М. А. Волошина и В. Хлебникова, Н. С. Гумилева и О. Э. Мандельштама. Образы Шекспира и Гете, античной и праславянской мифологии, итальянского и русского скоморошеского народных театров по-новому интерпретировались и символистами, и акмеистами, и крестьянскими писателями. Культурно-исторические и мифологические образы и ситуации позволяли художникам выявить в актуальной современности *вневременной* смысл, помогали в осмыслении судьбы России. В таком соотношении вечного и исторического не только проступала оппозиция золотого века русской классики и Серебряного века, но и складывалась другая мифопоэтическая оценочная антитеза — противопоставление «серебряного» и «железного» времени.

Век девятнадцатый, железный,
Воистину жестокий век!
Тобою в мрак ночной, беззвездный
Беспечный брошен человек!

Так Александр Блок воспринимал в поэме «Возмездие» эпоху, непосредственно предшествовавшую Серебряному веку, и утверждал далее:

Двадцатый век... Еще бездомней,
Еще страшнее жизни мгла
(Еще чернее и огромней
Тень Люциферова крыла).

«Век мой безумный», «эпоха роковая» — так характеризовал XX столетие Борис Пастернак. «Век-волкодав» — так назовет его позже Осип Мандельштам. Даже жизнелюбивый Максимилиан Волошин увидит в судьбе родины «Пути Каина» (так он назовет свою поэму). Это осознание трагического промежуточного состояния между «золотым» и «железным» веками (не в хронологическом, а в антропологическом смысле) требовало от художников активной творческой позиции, служило импульсом к новым свершениям.

Говоря о Серебряном веке, нельзя не отметить такую его характерную особенность, как стремление к *синтезу различных видов искусства*: литературы, музыки, живописи

си, танца, театра. Трансформация реальности, мифологические образы присутствуют не только у литераторов Серебряного века, но и в живописи Михаила Врубеля («Демон», «Царевна-лебедь», «Пан»), Леона Бакста («Древний ужас», «Зеленый дьявол») и Валентина Серова («Похищение Европы», «Одиссей и Навзикая»). «Петр I» В. А. Серова воспринимается как живописная параллель к размышлениям Д. С. Мережковского о демонах истории. Мистические мотивы, столь характерные для литературного модернизма, отчетливо проявляются в «Сказании о граде Китеже» Николая Римского-Корсакова, во вневременной тематике полотен Михаила Нестерова («Пустынный», «Видение отроку Варфоломею»). Мир действительный и отраженный, дематериализованный и таинственный, привлекающий символистов, отразился в «Водоеме» и других полотнах Виктора Борисова-Мусатова. Поэзия прошлой жизни, воспринятая одновременно элегично и иронично, проникла как в поэзию Михаила Кузмина и молодого Георгия Иванова, так и в картины Александра Бенуа (цикл «Последние прогулки Людовика XIV») и Константина Сомова («Эхо прошедшего времени», «Вечер»). Трагически-романтическая ирония объединяет сомовские «Язычок Коломбины» и «Арлекина и даму» с пьесами Александра Блока и балетом Игоря Стравинского «Петрушка».

Характерной особенностью искусства Серебряного века является сочетание эпичности с лиризмом, монументальности с утонченностью. Тон в этом отношении задавала симфоническая и балетная музыка начала века с ее сложнейшим развитием тем, «гармонией в дисгармонии». Выразительность художественной речи в поэзии Серебряного века (музыкальные эффекты ассонансов и аллитераций, звуковых повторов и подхватов, словотворчество) находит параллели в колористических эффектах живописи Константина Коровина, Игоря Грабаря, Анны Остроумовой-Лебедевой, в акустических «фейерверках» музыки Игоря Стравинского, смелых схемах сценического движения в спектаклях Всеволода Мейерхольда.

* * *

Искусство рубежа веков оказало влияние на всю последующую литературу XX в. Одни тенденции получают развитие в советской литературе, другие — в литературе рус-

ской диаспоры. В контексте истории мировой литературы русский Серебряный век определяется историко-литературной наукой как одна из самых ярких и художественно продуктивных эпох.

Литература

История русской литературы. XX век : Серебряный век / под ред. Ж. Нива, И. Сермана, В. Страды, Е. М. Эткинда. — М., 1995.

Максимов, Д. Е. Русские поэты начала века : очерки / Д. Е. Максимов. — Л., 1986.

Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х годов) : в 2 кн. / ИМЛИ РАН. — М., 2000—2001.

Русская литература Серебряного века / под ред. В. В. Агенова. — М., 2004.

Русская литература XX в. (1890—1910 гг.) / под ред. С. А. Венгерова. — М., 2004.

Темы курсовых и дипломных работ

1. Новые тенденции в научной концепции мира и литература конца XIX — начала XX в.
2. Основные литературные направления рубежа XIX—XX вв. и причины их появления.
3. Новизна отношений между литературными направлениями рубежа XIX—XX вв. (по сравнению с литературным процессом XIX в.).
4. Понятие «Серебряный век» как научная категория.
5. Писательские мемуары о литературном процессе рубежа XIX—XX вв.
6. Современные литературоведческие исследования творчества писателей рубежа XIX—XX вв.

Глава 2

НЕОРЕАЛИЗМ

После изучения данной главы студент должен:

знать

- особенности процессов, происходивших в отечественной словесности конца XIX — начала XX в.;
- суть творческих споров прозаиков Серебряного века с классиками-предшественниками;
- содержание понятия «неореализм»;
- принципы, по которым литературоведы определяют принадлежность писателя к неореализму; круг писателей-неореалистов;
- особенности творческой лаборатории прозаиков-неореалистов, своеобразие их тематики, проблематики, конфликтологии, стиля повествования;
- что сближает и что отдаляет неореалистов от писателей-модернистов;

уметь

- объяснить внутрилитературные и внешние причины, обусловившие движение прозаиков Серебряного века от реализма предшествующей эпохи к неореализму;
- анализировать произведения неореалистов в единстве их содержания и формы;
- дать и обосновать свое видение влияния неореализма начала XX в. на последующие поколения отечественных прозаиков;

владеть

- понятиями «кризис сознания», «художественный анализ», «художественный синтез», «скрытый конфликт», «лирический сюжет», которые активно использовались как на рубеже XIX—XX вв., так и позже.
-

В последние десятилетия XIX в. творческие достижения российской словесности можно считать относительно скромными и в целом застойные явления были очевидны. Волна критики накатилась в первую очередь на текущую поэзию. Философ и поэт В. С. Соловьев одним из первых и в статьях, и в стихах заговорил об утрате ею былой «звонкости» как в содержании, так и в форме.

«Конец восьмидесятых и начало девяностых годов, — не без преувеличения, но и небезосновательно писал позже М. Волошин, — было самым тяжелым временем для русской поэзии. Все потускнело, приникло и окостенело... Вместе с Фетом погас последний отблеск сияния пушкинской эпохи <...> наступили полная тьма и молчание»¹.

В целом подобные оценки выдержали испытание временем. В частности, современный ученый связывает этот период с «кризисом пушкинской школы русской лирики»².

С расцветом символистской поэзии в начале XX в. застой поэзии предшествующих десятилетий стал еще очевиднее. Однако «безвременье» (именно так определяли духовную атмосферу, настроения двух финальных десятилетий ушедшего столетия первые историки литературы новейшего времени С. А. Венгеров, П. С. Коган, И. Ф. Тхоржевский) равно затронуло и прозу, из нее тоже, можно сказать, ушла «звонкость». Без высоких порывов живет население рассказов, повестей и романов тех лет: врачи и художники А. П. Чехова, инженеры Н. М. Гарина-Михайловского, мечтатели В. Г. Короленко, разочаровавшиеся интеллигенты А. И. Эртеля и т.д. В книгах как названных, так и других прозаиков почти нет пафосных страстей, характерных для творчества И. С. Тургенева, Ф. М. Достоевского. От мажорной мысли раннего творчества «Да здравствует весь мир!» периода создания романа-эпопеи «Война и мир» поздний Л. Н. Толстой, работая над романом «Анна Каренина», обращается к мысли камерной, «семейной». Литературный критик И. Ф. Тхоржевский отметил, что к началу XX в. даже из проправительственной литературы исчезли идейность и «прежний почвеннический пафос»³.

При этом в ту же пору творческие личности оптимистично прогнозировали рождение «нового искусства», и их про-

¹ Волошин М. Валерий Брюсов: «Пути и перепутья» // *Волошин М. Лики творчества*. Л., 1988. С. 409.

² См.: *Сапожков С. В.* Русские поэты «безвременья» в зеркале критики 1880–1890-х годов. М, 1996. С. 5. В книге убедительно говорится о том, что вся многоликая поэзия предшествующих десятилетий XIX в. «на фоне стихотворной продукции конца века» воспринималась литераторами как явление «одной, классической, школы русского стиха». Говоря об отличительной особенности этой «продукции», автор приводит мнение критика В. Чуйко, схожее с мнением В. С. Соловьева: «недостаток энергии в чувстве» (см. там же. С. 6).

³ См.: *Тхоржевский И. Ф.* Русская литература : в 2 т. Париж, 1946. Т. 2. С. 407.

гнозы выливались в споры о том, каким оно должно быть, на каких путях и как скоро случится желанное обновление. Решительными пропагандистами и теоретиками обновления выступили литераторы-модернисты. Они сходились в том, что случившийся «упадок искусства» связан с его отклонениями от «вечных» задач в сторону «утилитарных», т.е. общественно полезных задач текущего времени¹.

Преображение отечественной словесности произошло явно быстрее, чем ожидалось, путями предсказанными и не предсказанными. Поэзия — легкая кавалерия литературы — восстанавливалась значительно быстрее других видов словесного творчества, что настраивало некоторых авторов, по сути, на отпевание прозы вообще, и в первую очередь той, которая не порывала с классическими традициями. Однако вопреки пессимистическим прогнозам к исходу первого десятилетия нового века достижения именно этой прозы особенно радовали читателей. Критика заговорила о «воскрешении реализма»². Р. В. Иванов-Разумник определил это явление как *новый реализм*; позже об обновленном реализме писали М. Волошин, Г. И. Чулков, Е. А. Колтоновская и др. В конце второго десятилетия Е. И. Замятин ввел в обиход термин «неореализм».

Об обновлении модернистской, символистской прозы говорить не приходилось: она тогда только что дебютировала, удивляла экстравагантной новизной даже свою подготовленную читательскую аудиторию. Одни и те же авторы создавали модернистскую прозу и поэзию. С одной стороны, такая литература представляла собой элитарное искусство, писалась в расчете на понимание «своим», «посвященным» читателем (расчет не всегда оказывался оправданным: понимание, случалось, запаздывало). С другой стороны, она играла роль своеобразной художественной лаборатории, прямо или косвенно подталкивала к новым смелым экспе-

¹ Впервые необходимость, задачи, принципы нового творчества были намечены в статье Н. Минского «Старинный спор» (1884), а затем и в работе Д. Мережковского «О причинах упадка и о новых течениях русской литературы» (1893). Модернисты прощались с реализмом, который они нередко несправедливо отождествляли с материализмом, морализмом, натурализмом, бытописанием.

² Подъем вынуждена была признать даже марксистская критика, много писавшая о «распаде» изящной словесности, засилье банальности, декадентства. В начале 1914 г. и их газета «Путь правды» опубликовала статью М. Калинина «Возрождение реализма».

риментам всех литераторов, включая и тех, которые составляли открытую оппозицию модернизму.

Достаточно стремительное возрождение, обретение — взамен исчерпавших себя старых — новых поэтических форм, новых творческих достижений — все это можно объяснить не только имманентными законами искусства, его способностью к регенерации, но и обстоятельствами слагавшейся культурно-исторической действительности¹.

На рубеже веков произошли примечательные события в сфере европейской интеллектуальной и духовной жизни. Новые идеи, проникшие в философию, религию, социологию, спровоцировали новые дискуссии. Переосмыслению подверглись давние парадигмы, ценности, казавшиеся несомненными, сакральными². Тенденции в искусстве и явления интеллектуальной жизни воспринимались художниками-современниками как явления взаимосвязанные. А. Белый определил все это как «кризис сознания»³.

Можно предположить, что активизация поисковой работы мысли в сфере миропонимания на рубеже Нового и Новейшего времени обогащала воображение, образное мышление, способствовала расцвету европейского и в том числе русского искусства. Творчество Новейшего времени, включая неореалистическое, строилось, в частности, на зародившихся в те времена идеях синтеза форм общественного сознания, на опытах, связанных с явлением в образное творчество межжанрового, межвидового синтеза. «Кризис» и «синтез» — модные слова в публицистике начала XX столетия. Можно предположить, что искусство Серебряного

¹ Примечательно, что и в Западной Европе модернистскому взлету предшествовал спад творческих достижений.

² В интеллектуальной среде появились сомнения в истинности идеалистической (христианской) философии. Популярность идеалиста-прогрессиста Георга Гегеля стала уступать популярности пессимиста Артура Шопенгауэра, антихристианина Фридриха Ницше. Усилились реформаторские и богоборческие тенденции. Обнаружившаяся делимость атома указала на несостоятельность атомистической теории Демокрита и многих основанных на ней учений. Теория относительности Альберта Эйнштейна окончательно разрушила давние представления о мироздании. В сознании социологов, а затем и обывателей зародились сомнения в истинности теории прогресса. Подробно об этом говорится во вводной главе книги: *Мескин В. А. Грани русского символизма: В. Соловьев и Ф. Сологуб. М., 2010.*

³ См.: *Белый А. На перевале. Берлин ; Пб. ; М., 1923.* Книгу составили статьи 1910-х гг. : «Кризис жизни», «Кризис мысли», «Кризис культуры».

века выросло на драматической почве поисков выхода из масштабного интеллектуального кризиса, глобальных творческих сдвигов и мировоззренческих перемен. Понятно, что речь идет о высоком искусстве, построенном на абстрактной образности, вневременной тематике.

На рубеже Нового и Новейшего времени многие художники — в их рядах были и неореалисты — обратились к экзистенциальным конфликтам, к истинам без оценочных критериев. Подлинный конфликт в произведениях такого рода заслонен конфликтом мнимым, который «выведен за пределы текста, спрятан за “кулисы” происходящего... его истинное “местонахождение” — двойственное, противоречивое сознание автора»¹. Мнимый конфликт нередко предстает как конфликт притчеобразный, столкновение далеко отстоящих друг от друга антиномий и несет очевидную большую нравственно-философскую нагрузку.

Нельзя сказать, что в течение пяти — десяти лет вся, условно говоря, реалистическая литература перестроилась и обновилась. Были художники, которые по-прежнему пристально вглядывались в текущую действительность, социально-бытовые конфликты, тяготели к натуральной, относительно прозрачной образности (пониманию этих художников особенно способствует знакомство с работами по истории и социологии). Кто-то из них не творчески или недостаточно творчески относился к наследию художников-предшественников, не мог или не хотел обращаться к новой тематике, проблематике, поэтике. Действительно, Е. Н. Чириков, С. А. Найденов, С. С. Юшкевич, С. Г. Скиталец, С. И. Гусев-Оренбургский, Д. Я. Айзман, А. С. Серафимович, В. В. Муйжель, С. П. Подъячев, А. П. Чапыгин, И. Е. Вольнов в 1890-е гг. и позже шли по колею этического реализма, проделанной Н. Г. Помяловским, Ф. М. Решетниковым, В. А. Слепцовым, другими авторами 20—30 лет тому назад. Свое внимание они, как правило, концентрировали на социально-исторических конфликтах, проводили четкую разделительную линию между добром и злом, в подтексте или прямо указывали на путь переустройства общества и всей жизни по законам красоты. Эти писатели были не без таланта (последние из названных литераторов были прекрасными бытописателями-этнографами), имели своего

¹ Коваленко А. Г. Очерки художественной конфликтологии: Антиномизм и бинарный архетип в русской литературе XX века. М., 2010. С. 15.

читателя, свое место в мозаичном раскладе современной им словесности, но их книги имели мало шансов стать событием литературной жизни по причине узнаваемости, предсказуемости затрагиваемых ими коллизий и предложенных за пределами фабул путей их разрешения.

Среди литературоведов идут закономерные дискуссии: реалист, неореалист или модернист тот либо другой писатель. Это понятно, ведь в искусстве непреодолим фактор вкуса, нет и быть не может четких критериев, да и принадлежность нередко лишь тенденция. Творчество, например, В. В. Розанова, А. М. Ремизова, О. Дымова, М. П. Арцыбашева, В. Ропшина, Л. Д. Зиновьевой-Аннибал достаточно сложно связать с каким-то одним направлением. Заметим, у классических модернистов, например Ф. К. Сологуба, В. Я. Брюсова, есть произведения в стиле нового реализма: мистическая стихия в них — не главное, что занимает автора.

В. А. Келдыш исключает из рядов неореалистов авторов, не освободившихся от давления идей социального детерминизма, рисовавших «историю через быт». Важный критерий, по которому ученый причисляет писателя к когорте неореалистов, — стремление представить «бытие через быт».

На это стремление в обзоре «Современная русская литература» (1918) указал Е. И. Замятин, который писал, что «пользуясь материалом таким же, как реалисты, т.е. бытом, писатели-неореалисты применяют этот материал главным образом для изображения той же стороны жизни, как и символисты»¹.

В. А. Келдыш определяет *неореализм* как «особое течение внутри реалистического направления, больше, чем другие, соприкасавшееся с процессами, протекавшими в модернистском движении, и освобождавшееся от сильного натуралистического веяния, окрасившего широкое реалистическое движение предыдущих лет»². При этом «соприкасавшееся» можно трактовать как *обогащавшееся* от модернистского движения, а можно понимать (вероятно, это будет правильнее) как *участвовавшее* в модернист-

¹ Замятин Е. Современная русская литература // Лит. учеба. 1988. № 5. С. 135.

² Келдыш В. А. Реализм и «неореализм» // Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х годов). Кн. 1. М., 2000. С. 262.

ском движении. Келдыш признает «проницаемость» границ между двумя выделенными течениями¹.

Литература, в частности неореалистическая, ответила требованиям Новейшего времени, эстетическим, познавательным запросам человека эпохи «кризиса сознания». Писателей-неореалистов, выросших на достижениях мастеров зарубежной и отечественной классики, в полной мере можно назвать *преодолевшими реализм*. Первые неореалисты: И. А. Бунин, Л. Н. Андреев, А. И. Куприн — начинали публиковаться в конце уходящего столетия и в критических статьях их нередко называли «реалистами». Дело в том, что многие их произведения печатались в популярных сборниках книгоиздательского товарищества «Знание», соседствуя с сочинениями большого числа вышеупомянутых прозаиков, не выходящих за рамки этического реализма. Неореалисты осознавали свою несхожесть с предшественниками-реалистами. Так, например, Л. Н. Андреев по разным поводам говорил о своем сознательном стремлении соединить искания мастеров прошлого с исканиями модернистов.

Примечательно признание И. А. Бунина, сделанное им в частном письме, в котором он возражал против причисления его к классическому реализму: «Называть меня “реалистом” — значит или не знать меня, или ничего не понимать в моих *крайне разнообразных писаниях...*» (выделено автором)².

¹ Келдыш В. А. Указ. соч. С. 269. или Там же. С. 269. Эта тема подводит к признанию нечеткости многих терминологических границ. До неореалистов «старый» реализм (исключаем из контекста рассуждений претендующий на родство с реализмом натурализм, творчество И. Потапенко, П. Боборыкина, Д. Мамина-Сибиряка и др.) «убивал», по удовлетворительному признанию М. Горького, реалист А. Чехов. Неопределенность неореализма вытекает из трудностей осознания того, что есть реализм и, следовательно, что есть реальность. Параметры модернистских направлений в этом смысле прописаны определеннее. Каждый последующий этап реалистического творчества нов по отношению к предыдущему. В исторической ретроспективе неореализм начала XX в. — явление примечательное, но не чрезвычайное. Он нашел свое продолжение в творчестве М. Булгакова, А. Платонова, И. Бабеля, Б. Пастернака, Л. Леонова, В. Набокова, Г. Газданова, М. Алданова и др.

² Письма И. А. и В. Н. Буниных Л. Д. Ржевскому // Русская литература XX века. Итоги и перспективы изучения. М., 2002. С. 351. Примечательно, что, будучи жестким оппонентом модернистов-символистов, «пренебрегающих логически предметными нормами», в своих «писаниях» И. Бунин чаще литературных коллег-приятелей обращался к символистской поэтике. Мистическая стихия в его произведениях не бросается в глаза, заслоняется конкретно-исторической образностью, как, например,

Затем, во второй половине 1910-х гг., в литературу вошли С. Н. Сергеев-Ценский, Б. К. Зайцев, И. С. Шмелев, А. Н. Толстой, М. М. Пришвин, Е. И. Замятин и др. Между ними и классикой Нового времени стояла литература старших современников, чей опыт они, конечно, тоже учитывали. Этим художников слова сразу восприняли как литераторов-новаторов.

Примечательно, что М. Горького, который немало способствовал вхождению многих неореалистов в литературу, не все литературоведы относят к кругу неореалистов. Однако остается фактом, что Горький сыграл значительную роль в идейно-стилевых исканиях литературы. Как художник, он отображал жизнь в ее противоречиях, рисовал разные грани человеческой природы. В одном из псевдонимов Горький назвал себя «Недоумевающим», его талант «романтика-реалиста» (В. Г. Короленко) проявился особенно выразительно там, где он именно с недоумением смотрел на парадоксы жизни. Горьковское стремление к обновлению на путях синтеза найдет развитие в неореализме. В кризисную для гуманизма эпоху Горький отстаивал веру в неограниченные созидательные возможности человека. Утверждая эту веру, он как критик шел на сужение социально-философского значения даже созданных им самим образов, например, давал однозначно негативную оценку купцу Маякину из романа «Фома Гордеев» (1899), страннику Луке из пьесы «На дне» (1902). Некоторые современники видели в его произведениях, созвучных поэме «Человек» (1903), развитие древнего мифа об Икаре, о человеке, преодолевающем земное притяжение. Книги М. Горького имели большой резонанс, они подвигали к творчеству и единомышленников, и оппонентов.

По сравнению с предшествующей неореалистическая проза менее дидактична. В условиях распада былых целостных представлений о мире, обществе, человеке многие авторы уходили от претензий на создание словесности, способной быть учебником жизни, уклонялись от комментирования того, что они отображают, от указания того, что есть истина. Литераторы, например А. Белый, М. Волошин,

в «Суходоле», но имеет существенное значение. У писателя есть именно символистские и по форме, и по содержанию произведения, например рассказ «Белая лошадь» (1907), конфликт которого строится на противопоставлении явной действительности и таинственной сущности.

с сожалением говорили об утрате представлений о гармоничном прошлом, когда мудрый взгляд художника на мир сливался с ласкающим взглядом ученого. Чеховский принцип «пусть судят присяжные заседатели» (т.е. читатели) нашел в новом реализме достаточно широкое воплощение.

Во второй половине 1910-х гг. общественно-бытовые и политические конфликты в произведениях неореалистов отходят на второй-третий план. Отказ значительной части культурных людей от социального радикализма случился после — и во многом вследствие — баррикадных событий 1905—1907 гг., в которых погибло множество невинных, случайных людей. Отношение интеллигенции к революции выразительно передает картина Мстислава Добужинского «Октябрьская идиллия» (1905). Необъяснимым ужасом веет от изображенной на полотне широкой городской улицы — с множеством дверей, окон, вывесок, но без единого прохожего. На брусчатке валяются кукла, очки, калоша. Большое пятно крови соединяет тротуар с проезжей частью. Не важно, чья это кровь, важно, что кровь человеческая...

Тогда и позже сочувствие обездоленным в неореализме уже не сопровождается пропагандой бунта, поиском высшей правды в народной стихии. Можно сказать, в гражданской позиции неореалисты эволюционировали в сторону символистов, которые связывали идеалы совершенного общежития не с бессмысленным и беспощадным бунтом, а с всеобщей духовной революцией. Причем если сложившиеся писатели (Л. Н. Андреев, А. И. Куприн, В. В. Вересаев) уходили от оболыщения революционностью, то дебютанты изначально деликатно подходили к вопросам классового антагонизма.

О «гуманизме» ненависти рассказ-притча «**Дракон**» (1918) **Е. И. Замятина**. Рыцарь революции, вчерашний крестьянин, которому новая власть дала право убивать, дыханием отогревает замерзшего «воробьёныша». Этим исчерпывается его потенциал добра, он легко, «штычком», расправляется с «врагом», распознанным по «морде интеллигентной». О «пещерных» временах революции и рассказы Замятина «**Мамай**» (1921), «**Пещера**» (1922).

Леонид Андреев обращается к жизненным противоречиям, о которых немало говорила литература, но при этом полемизирует с авторами-предшественниками, верившими

в разрешимость социально-политических конфликтов, в то, что эти конфликты ведут к обновлению жизни, что правда живет лишь в одной из противоборствующих сторон. Разного рода общественные коллизии он показывает как нечто неискоренимое и предопределенное. В текущем, *временном*, прозаик открывает всегдашнее, *вечное*, и неопределенность, мимикрию истины. Андреев — художник-экспериментатор, у которого коллизия одного произведения может подсвечиваться коллизией другого. В рассказе «Губернатор» (1905) он открывает правду по одну сторону баррикад, а в «Рассказе о семи повешенных» (1908) — по другую. Революционеры и хранители устоев — все по-своему правы, все по-своему несчастны, все заслуживают сострадания. В том и другом произведении писатель указывает на абсурд жизни, на неизбежность победы таинственного «Закона-Мстителя».

Л. Н. Андрееву всегда были близки общечеловеческие ценности, позиция внепартийного художника, и в более ранних произведениях, написанных вроде бы на тему революции, например «В темную даль» (1900), «Марсельеза» (1903), самое главное для автора — показать нечто необъяснимое и неистребимое в человеке, парадокс поступка. Другие произведения на эту тему объединяет мысль, которая рефреном проходит через известный его рассказ: «так было, так будет». Андреев оригинально обыгрывает и классический конфликт, завязанный на сострадании к «маленькому человеку». С одной стороны, писатель выступал против поругания человеческого достоинства, в этом смысле он тоже «вышел из “Шинели” Гоголя», с другой стороны, характер поругания им решительно переосмыслен. У классиков золотого века русской литературы «маленький человек» был подавлен положением, характером, богатством «большого человека». У Андреева в зрелый период творчества материально-социальная иерархия не играет решающей роли. Его чиновник Петров из рассказа «Город» (1902) сродни гоголевскому Башмачкину, но у писателя Новейшего времени главной причиной человеческих страданий становится то, что у классика было следствием, — одиночество. Андреевские господа не лишены добродетельности, но они — те же Петровы, только на более высокой ступени социальной лестницы. Трагедию Андреев видит в том, что индивидуальности не составляют сообщества, содружества.

Классическая философия — христианская по своей сути — не могла, говоря об Абсолюте, избежать вопроса о Боге. Ее кризис естественно совпал с кризисом религиозного сознания. «Религия, — писал некогда популярный критик о своей «мятежной» эпохе, — перестала отвечать современной душе...»¹ С. А. Маковский, размышляя о судьбе христианства в литературе, справедливо указал на «тяжбу» литераторов начала столетия с Господом Богом². Е. И. Замятин в статьях конца 1920-х гг. указывал на «антирелигиозный» характер именно неореалистов. Излишняя однозначность этого указания очевидна, но можно и нужно видеть своеобразие христианства и реформаторского по своей сути модернизма, с одной стороны, и неореализма — с другой. Грозят небу, ругая Творца за несовершенство творения, персонажи очень разных писателей. Даже уравновешенные герои А. И. Куприна в негодовании обзывают Создателя «старым обманщиком» («Поединок», 1905). И Сыну Человеческому ничто не прощается: «Я — сын человеческий» — юродствует убийца «из интереса» в рассказе И. А. Бунина «Петлистые уши» (1916). По-новому интерпретируют Новый Завет и «певец победы» М. Горький («Мать», 1907), и «пророк поражения» Л. Н. Андреев («Иуда Искариот», 1907).

Образно говоря, человек вступил в конфликт с Богом, и это нашло широкое отражение в неореалистической прозе философской проблематики. В ней появились не просто острые, а невыносимые несколькими годами ранее конфликты. Повесть «Иуда Искариот», созданную в жанре «Евангелия от Иуды», можно прочитать и как ответ божественных начал на человеческие претензии к Нему, иначе говоря, как коллизию божественного и человеческого. Люди не восприняли Слова Божьего и убили того, кто его принес. Сюжет повести строится на авторском видении предопределенности трагедии: Спаситель не мог быть признан без крови, без чуда воскресения, а значит, и без Иуды... Проклятый до самого конца трагедии на Голгофе надеялся, что люди, те самые, которые вскоре его же и проклянут, вот-вот прозреют, осознают, кого они казнят.

¹ Джонсон И. В мире мечты // О Федоре Сологубе : Критика. Статьи и заметки. СПб., 1911. С. 122.

² См.: Маковский С. А. На Парнасе «Серебряного века». Мюнхен, 1962. С. 21.

Творчество Л. Н. Андреева — яркое явление неореализма начала XX в.

Конфликт, в основе которого лежит разное отношение к прошлому и будущему, издавна существовал в литературе. В светской словесности, в отличие от религиозной, как правило, негармоничное прошлое и настоящее противопоставлялось гармоничному будущему; положительный заряд несли герои, не удовлетворенные тем, что есть, устремленные в то, что, по их мнению, будет или должно быть. На рубеже Нового и Новейшего времени, прежде всего в неореализме, прогрессивно-исторический подход и просто историзм в отображении реалий жизни ослабевают¹. Многие художники слова, даже тесно связанные с реализмом предшествующего столетия, например А. И. Куприн, создают произведения без конкретно-исторической «прописки». Обозначилось стремление понять и представить сущность человека «вообще», в связи с замыслом Создателя или природы, вне сословных, имущественных, интеллектуальных разделений. Искания М. Горького, И. А. Бунина шли в направлении постижения таинственной «души славянина», Л. Андреев хотел понять и рассказать о человеке как таковом, без внимания тому, «добряк он или скотина», М. М. Пришвин признавался в желании познать «общечеловеческую душу... как она вышла из рук Творца». Неореалисты не уходили от задачи создания жизненного характера, однако не меньше их заботило и создание типа, при этом проявилось более вариативное отношение к былому. Миф о светлом будущем не ушел совсем, но потеснился, дал место и мифу о светлых святых временах прошлого, о бессребрениках, угодниках. Этот миф создавали А. М. Ремизов, В. В. Розанов, позже Б. К. Зайцев, А. Н. Толстой, М. М. Пришвин и др.

Ивану Бунину принадлежит особое место в ряду писателей, переосмысливших коллизии прошлого и настоящего. И как художник, и как историк-философ он говорил о пер-

¹ В этот период слабела вера в теорию «прогресса», та вера в восходящее движение жизни, которая зародилась в сознании многих европейцев вместе с Возрождением и окрепла в эпоху Просвещения. Ослабление историзма, тяготение к отображению «вечного облика» человека, страны, наблюдается во всех видах искусства и очень наглядно у живописцев, в частности, В. Сурикова, Б. Кустодиева, К. Петрова-Водкина, уходивших от создания характера определенного времени к созданию вневременного типа.

манентной девальвации общественных и духовных ценностей жизни. Писатель почти исключил будущее из координат своего художественного пространства. По сути, Бунин, за годы до публикации работ теоретиков «заката» (Европы) жизни, указывал на действенность в ней «теории регресса». В «Антоновских яблоках» (1900), а затем и в других произведениях он, точнее его автор-повествователь, ностальгически переживает безвозвратно ушедшее, утрату «правого пути», оборачивается назад и в прошлом открывает жизнь, по его мнению, иную, более достойную. Это драматическое убеждение пребудет в писателе до конца его дней. В еще светлом, хотя и грустном повествовании в «Антоновских яблоках» есть упоминание о красивой и деловой старостихе, «важной, как холмогорская корова». «Хозяйственная бабочка! — говорит о ней мещанин, покачивая головою. — Переводятся теперь такие...» Эта старостиха стоит в большом ряду статных, будто вышедших из прошлого, бунинских персонажей, причем как крестьянских, так и дворянских, противопоставленных характерам Новейшего времени, скрыто или явно конфликтующих с ними. В этом смысле можно указать на такие произведения, как «Последнее свидание» (1912), «Грамматика любви» (1915), «Последняя весна», «Последняя осень» (оба — 1916). Сохранившие «душу живую» старец Иванушка, Молодая («Деревня», 1910), шорник Сверчок из одноименного рассказа (1911), учитель, старец Таганок («Древний человек», 1911), старуха Анисья («Веселый двор», 1911), Наталья («Суходол», 1911), Захар Воробьев из одноименного рассказа (1912), а задолго до него Кастрюк и Мелитон, чьи имена также озаглавили типологически схожие произведения (1892, 1901), — герои архаические. Колоритны бунинские старцы, словно заблудившиеся в лабиринтах истории. В уста одного из них, обаятельного Арсенича («Святые», 1914), автор вкладывает примечательную фразу: «Душа у меня, правда, не нынешнего веку...»

В целом неореализм выразил недоверие идеологии. Это недоверие сказалось в творчестве и тех прозаиков, которые начинали как остросоциальные писатели.

Александр Куприн, признаваясь, что у него как у художника слабеет интерес к быту¹, отошел от общественных конфликтов. Марксистский критик В. В. Воровский ругал

¹ См.: Берков П. Н. А. И. Куприн. М.; Л., 1956. С. 120.

и осуждал его за «общечеловеческий гуманизм», называл «аполитиком»¹. Вместе с другими неореалистами Куприн стал искать другие формулы бытия, обращаясь к живой жизни, минуя классовый подход, уделяя значительное внимание коллизии светлого природного и темного общественного в людях. «Казенному» человеку своего времени писатель противопоставляет человека «естественного», асоциального. Таков его Сашка-скрипач, герой рассказа-гимна торжествующей жизни «Гамбринус» (1907). Сюжеты его маленьких поэм в прозе «Листригоны» (1907—1911) строятся на неантагонистическом конфликте сильных духом тружеников моря и самой этой стихии. Писатель обращается к сатире и юмору в духе Марка Твена. В ряде произведений, например в рассказе «Искушение» (1910), сказалось тяготение прозаика к мистике, описаниям неправдоподобных случаев, фатальных совпадений. В «Искушении» повествователь размышляет на тему лермонтовского «Фаталиста». Обращается А. И. Куприн и к жанру, в котором его учителем мог бы быть Герберт Уэллс, — пишет фантастические повести «Жидкое солнце» (1912), повесть «Звезда Соломона» (в 1917 г. она вышла под заглавием «Каждое желание»). Здесь тоже есть место мистике, а еще автор погружается в загадочные глубины подсознательного, указывает на столкновение взаимоисключающих инстинктов. И в панорамной картине текущей действительности в повести «Яма» (1909—1916) автор вне политики и ее конфликтов отображает взаимосвязь явлений природы, человеческих инстинктов, общества.

Конечно, интерес к подсознанию зародился задолго до неореализма, но именно здесь внимание к пунктиру подсознания персонажей, думается, уравнивалось вниманию к линии их сознания. В импульсах подсознания художники видят проявление или даже диктат сакральных сил. Р. В. Иванов-Разумник, отдававший предпочтение литературе, тяготевшей к реализму, тем не менее писал: «Чем больше влияние... подсознательных элементов, тем больше художественная и всякая иная значимость произведения»².

¹ См.: *Воровский В. В.* А. И. Куприн // *Воровский В. В.* Литературно-критические статьи. М., 1956. С. 277. Автор сборника высоко ценит Куприна как «чистопробного художника».

² *Иванов-Разумник Р. В.* Творчество и критика // *Иванов-Разумник Р. В.* Творчество и критика. 1908—1922. Пг., 1922. С. 8.

Влияние символизма на реализм, как, впрочем, и обратное влияние, не вызывает сомнений. Становление неореалистической прозы совпало с явлением акмеизма и футуризма — вероятно, и эти обстоятельства обусловили ее некоторые характерные признаки. С футуризмом новый реализм роднит смелое экспериментаторство, отношение к слову как к материалу, с акмеизмом — причастность к прошлой культуре, скрытая религиозность, желание усваивать и развивать традиции, понимание того, что жизнь и трагична, и прекрасна.

Борис Константинович Зайцев (1881—1972) говорил о прекрасной трагедии, называемой жизнью. Он поэтизировал жизнь малозаметных людей, чья духовность сильнее мрачной повседневности. Его положительные персонажи типологически близки князю Мышкину, в развороченном страстями быте они сохраняют доброжелательность. В христианстве молодого Зайцева особенно чувствовалось пантеистическое начало. Автор зрит Бога в природе, ощущает единство живого и космического: люди, флора, фауна, земля, вода, небо — все звенья единой системы. Антагонистические конфликты редко встречаются в произведениях Зайцева. Повествования часто строятся на противопоставлении относительно самостоятельных фабульных линий, скрытом противопоставлении животного и человеческого, природного и социального, вечного и временного — гармонии и дисгармонии («Волки», 1902; «Мгла», 1904). В первых рассказах (сборник «Тихие зори», 1906) повествователь испуган роковыми загадками бытия, мыслью о смерти. В последующих сборниках («Полковник Розов», 1909; «Сны», 1911) страшный мир побеждается гармонией христианской души. Он и далее, в рассказах, романе «Дальний край» (1913), повести «Голубая звезда» (1918), не свернет с пути утверждения блага согласия с богоданным миром.

В творчестве писателя наглядно проявился свойственный неореализму импрессионизм. Как художник Зайцев предпочитает пастельные тона и эпитеты, балансируя между символистской туманностью и акмеистической ясностью. Его зори — тихие, свет — осенний, звезды — голубые. Мистический элемент органично входит в описание заурядных событий, пейзажных зарисовок. Роковое, чудесное кроется в странных совпадениях, сбывшихся предчувствиях, в вещих снах. Жизненные коллизии отходят на вто-

рой план, автора прежде всего интересуют душа человека, экзистенциальные переживания¹. Это заявлено в названиях произведений: «Миф» (1906), «Сны» (1909), «Смерть» (1910), «Душа» (1921), «Белый свет» (1922). Роль композиционного стержня нередко выполняет авторское настроение. Идеалисты Зайцева осознают иллюзорность надежд на счастье в этой жизни и спасаются верой в свет жизни вечной. Писатель — и это характерно для неореалистов — пишет не о драме, а именно о трагедии жизни: драма говорит о торжестве смерти, трагедия — о торжестве духа. Эта вера часто дана его героям от рождения, реже, как в повести «Сны» (1909), рассказе «Студент Бенедиктов» (1913), его персонажи обретают ее в страданиях. Размышляя о жизни рядового человека, прозаик обращается к фактам всемирной библейской истории. Он использует поэтику жития, апокрифа, хождения.

«Верю, — писал Б. К. Зайцев в автобиографическом очерке «О себе» (1943), — что все происходит не напрасно, планы и чертежи жизни нашей вычерчены не зря и для нашего же блага». Верят в это и его персонажи.

Художником уездной России, драматического распада старого купеческого уклада начинал свою писательскую карьеру **Иван Шмелев**. Одна из его повестей так и называется — «Распад» (1906). В его произведениях обычно не привлекательны, серы как хозяева жизни, прежние и новые, так и социальные низы. Шмелев не ограничивался отображением жестоких нравов, суровых законов быта. В своих рассказах, в повести «Стена» (1912) он пытался осмыслить причинные корни происходящего, посмотреть на сущее с надвременной стороны. В рассказах «Гражданин Уклеякин» (1908), «В норе» (1909), «Под небом» (1910), в повести «Человек из ресторана» (1911), других произведениях сочувствие обиженным перемежается с тревожным ожиданием перемен, назревающего общественного конфликта. Мастерство, стилистическая новация прозаика выразились в умении смотреть на мир глазами персонажей. Бытовой жизни тонко противопоставлена бытийная гармония

¹ О раннем Б. Зайцеве, его месте в литературе проникновенно и точно писал Ю. Айхенвальд. См.: *Айхенвальд Ю. И.* Силуэты русских писателей. Вып. 1—3. М., 1906—1910. Также см.: *Айхенвальд Ю. И.* Борис Зайцев: [вступ. ст.] // *Зайцев Б. К.* Осенний свет. Повести и рассказы. М., 1990.

в природе. Иногда, например в повестях «Росстани» (1913), «Виноград» (1913), автор говорит о светлом перерождении тех, кто постигает эту гармонию. Позже он подступает к дорогой ему теме православной России, ярко воплощенной в рассказе «Неупиваемая чаша» (1918). Многие персонажи И. С. Шмелева, как и близкого ему прозаика Б. К. Зайцева, ищут спасения от житейских драм в вере в абсолютное, вневременное, запредельное.

Многообещающим был литературный дебют **Сергея Николаевича Сергеева-Ценского** (1875—1958). В его пути к неореализму отразились искания отечественной словесности. Рассказы «Бред», «Убийство», повесть «Сад» — все созданы в 1905 г., но если два первых произведения говорят об авторе как о модернисте, то третье представляет его как «знаниевца». Достаточно скоро он нашел возможность говорить о бытии, об экзистенциальном и роковом, не отрываясь от быта. Писатель с тоской смотрит на болото провинциальной жизни, берущее свое начало в душе мужика, рабочего, мещанина, купца. Характерный пример — повесть «Лесная топь» (1907)¹. «Тягостная безысходность», — так определил тематику писателя А. А. Блок².

Сергеев-Ценский — художник скрытых конфликтов, «стен», которые мешают человеку взлететь и заставляют его ходить кругами, ползать, разбивать голову. Символичен рассказ «Взмах крыльев» (1904), повествующий о смертельной схватке душевнобольного со стенами больничной палаты. Печально ироничен подзаголовок произведения: «Стихотворение в прозе». Творческую оригинальность художник обретает в конце первого десятилетия XX в., его произведения становятся более лиричными и многозначными. Рассказ «Улыбки» (1909) имеет тот же подзаголовок, но уже без иронии. Строчка из экспозиции: «Ошеломляюще много солнца кругом» — могла бы лечь в его эпитафию. О том же рассказ «Неторопливое солнце», очень музыкальный, имеющий подзаголовок «Поэма» (1911). Одно из авторских отступлений здесь начинается фразой, имеющей отношение ко многому в творчестве зрелого писателя: «Есть какая-то на земле своя солнечная правда...»

¹ Об этом хорошо писал критик А. Измайлов. См.: *Измайлов А. А. Помрачение божков и новые кумиры*. М., 1910. С. 160.

² *Блок А. А. О реалистах // Блок А. А. Собр. соч. : в 8 т. М. ; Л., 1962. Т. 5. С. 121.*

Как И. С. Шмелев, другие неореалисты его поколения, С. Н. Сергеев-Ценский словно бы доверяет персонажам, речь которых отражает их природно-социальную сущность, рассказать о себе и мире «своими словами».

Вот будто списанные с фонограммы рассуждения всегда не совсем трезвого печника Федора: «Грохот, он... кажись, я его у докторши оставил... Вот у этой, как ее, черт?... Зубная она, в очках ходит... Вот она еще сколь этого... грек такой черный, печку я там поправлял».

В лучших своих произведениях, например в рассказах «Небо» (1908), «Недра» (1912), даже в драматической повести «Печаль полей» (1909), С. Н. Сергеев-Ценский выражает восторженное отношение к жизни, осознавая неизбежность трагического в ней. В этом он близок Б. Зайцеву, другим литераторам-ровесникам. Метафоричность Сергеева-Ценского «работает» на создание эффекта присутствия в описываемой им среде: читатель настроен видеть, слышать, осязать. «Выпукло-яркий» язык писателя высоко ценила не жаловавшая реалистов Зинаида Гиппиус¹. У него, как и у некоторых других неореалистов, обнаруживается сознательное использование приема «потока сознания»: чувства, мысли, ощущения, ассоциации, воспоминания — все передается как бы нелогичным сопряжением слов, образующих внутренний монолог. Этот прием, особенно показательно, например, в повестях «Движения» (1909—1910), «Пристав Дерябин» (1910), помогает автору раскрыть внутренний мир персонажей. Как и многие его современники «закон красоты» С. Н. Сергеев-Ценский открывает в вечном движении природы. Его талант пейзажиста признавали такие мастера пленера, как А. С. Серафимович, М. А. Шолохов.

Михаил Пришвин — своеобразный прозаик-поэт, посвоему переживавший чувство единства «с травинкой на земле и звездой на небе»². Пришвинская мать-природа определяет стиль жизни людей-детей, и этнографический элемент органично вписывается в его писания. Путь к родной «почве», среде, дарующей жизнь, он называл «путем к себе», к «личному творчеству жизни». Скрытый пантеист, Пришвин раскрывал душу человека в связи с душой при-

¹ См.: Гиппиус З. Н. На острие // Весы. 1907. № 5. С. 58.

² См.: Иванов-Разумник Р. В. Великий Пан // Иванов-Разумник Р. В. Творчество и критика. 1908—1922. С. 25.

роды, сокрытой в животных, птицах, растениях, водоемах, горах, долинах. Она — его «белый Бог», добрый, радостный, щедрый. «Черный Бог», иконный — совсем другое.

«Смотрит черный, безликий бог на радость жизни, на светлые искры счастья, на творчество светлого бога, на большие, как солнце, цветы — и отправляет всякую радость, всякое творчество, всякую жизнь одним общим мертвящим словом: грех».

Это рассуждение из очерковой книги «У стен града невидимого» (1909). Наряду с двумя первыми — «В краю непуганых птиц» (1907), «За волшебным колобком» (1908) она сделала писателю имя. В творчестве М. М. Пришвина многое определяет явный или скрытый конфликт «белого Бога» и лжебогов.

Неореализм открыл провинцию, уделил значительное внимание отдаленным уголкам юга и севера России, породил «местные» литературы. Герой С. Н. Сергеева-Ценского путешествовал по южным губерниям России. Герой М. М. Пришвина путешествует по северным, не тронутым цивилизацией губерниям, встречается с населением былинной нравственной чистоты. У него много странников, которые в чем-то сродни странникам Н. С. Лескова. Автор вглядывается в истоки народной души, чтобы понять современного ему человека, себя: «Чем проще душа, тем легче увидеть в ней начало всего». Поморы, испуганные лавиной мелочной злобы и зависти, идущей из «шибутных» городов, тоскуют о прошлом, — на этом конфликте строятся многие произведения писателя. «Разве теперь можно богатырю показаться!» — тоскуют старики. Повествователю рассказа «Крутоярский зверь» (1911) причины бед, вырождения видятся в отрыве от «корней». Он верит, что добро — сокровенная глубина, изначальное ядро мира, испорченного наносным злом, и побороть это зло можно только созидательными делами.

Алексей Толстой — художник Поволжья, в его дебютном творчестве сочетаются драматические и смеховые начала. Он продолжил тему разорения «дворянских гнезд», но в отличие от И. А. Бунина, И. С. Шмелева его повествование лишено трагедийности («Повести и рассказы», 1910). А. Толстой лиричен; почти смеясь, он прощается с милым прошлым. Прозаику по-своему дороги «последыши» (последыши некрасовских последышей), «чудаки»,

непутевые Мишки, слабовольные Аггеи, как дороги были А. П. Чехову его «недотепы». Многие конфликты молодого А. Н. Толстого напоминают конфликты комедии положений. Сатирическому осмеянию автор подвергает новых политиканов, нуворишей, например биржевого игрока Растегина (повесть «За стилем», 1913), разъезжающего по провинции в поисках стильной мебели, — эдакого Чичикова в автомобиле. Авторское видение жизни достаточно светло: жить, любить — это и есть счастье; смысл жизни заключен в самой жизни.

В рассматриваемый период появилось немало оригинальных писателей, блеснувших на небосклоне российской словесности несколькими произведениями. Таков **Борис Савинков**, он же В. Ропшин, создавший роман о революционерах «Конь бледный» (1909). По воспоминаниям В. Т. Шаламова, этот роман профессионального революционера привлек повышенное внимание молодежи. Таков **Осип Дымов (Перельман)**, писавший преимущественно об интеллигенции. Псевдоним «Дымов» он заимствует у своего учителя А. П. Чехова. Его книга рассказов «Солнцеворот» (1905), в которой трагические мотивы побеждаются гимном источнику жизни, имела шумный успех. Автор демонстрирует метафорическое видение мира: статуи Эллады, Микеланджело, Пушкин, история, наука — все это «солнечные лучи, затвердевшие в образах слова», крысы — «комочки ночи» и т.д.

Евгений Замятин осознавал себя представителем нового реализма, его теоретиком. Успех пришел к нему с публикацией повести «Уездное» (1913). Опираясь на традиции Н. В. Гоголя, М. Е. Салтыкова-Щедрина, Г. И. Успенского, Ф. К. Сологуба, М. Горького, автор создает оригинальное произведение, проникнутое собственным видением «темного царства». Тематика повести — провинциальная рутина, вхождение «маленького человека» в лице вора и провокатора Барыбы во власть. После Л. Н. Андреева это, вероятно, самое радикальное переосмысление классического конфликта «маленького человека» и общества. В начале повести Барыба жалок, ничтожен, в конце — чудовище из народа, «воскресшая курганная баба». Здесь, как и в других тематически близких рассказах («Старшина», 1915; «Письменно» 1916), в повести «Алтарь» (1915), Замятин уходит от социальной трактовки поведения: неореалиста интересу-

ют стихийные начала в характерах. Путь его исканий параллелен пришвинскому, но финальные выводы различны. В замятинском мире светят лишь редкие души, тоскующие о том, чего нет на свете, переживающие конфликт мечты и реальности. Таков, например, его герой-помор из рассказа «Африка» (1916).

Писатель кинематографичен: он не объясняет, а показывает, метафора делает интерьер зримым, выпуклым. Очень выразительны его сравнения, метонимии. Вот одно из описаний Барыбы: «Тяжкие железные челюсти, широченный, четырехугольный рот и узенький лоб: как есть уют, носиком кверху». Многозначительно и наглядно описание отражения новоявленного урядника в надраенной гофре самовара. Рассказ органично переходит в сказ. Его произведения синтетичны, сочетают элементы натуралистические, романтические, лирические, этнографические, что вполне соответствуют выводам Замятина-критика о специфике нового реализма. Обращался Е. И. Замятин и к юмористической поэтике, причем и в драматических вещах, например в рассказе «Правда истинная» (1916), и к жесткой сатире, как бы настраиваясь на написание пророческого романа-антиутопии «Мы» (1921) о государстве, в котором общественное «мы» всецело победило индивидуальное «Я».

Неореализм — мост между классикой и новейшей литературой; он соединил быт и бытие, сблизил прозу и лирику, искания реалистические и модернистские, вербальное и другие виды искусства. Творчество неореалистов, как правило, отличается исключительный лаконизм: их рассказ нередко обладает емкостью повести, а повесть — емкостью романа. Школа неореализма начала века во многом предопределила и предопределяет дальнейшее развитие изящной словесности.

Литература

Воспоминания о Серебряном веке : [сб.] / сост. В. Крейд. — М., 1993.

Замятин, Е. И. Современная русская литература : Вступ. лекция / Е. И. Замятин ; публикация А. Н. Стрижева // Лит. учеба. — 1988. — № 5.

Келдыш, В. А. Реализм и «неореализм» / В. А. Келдыш // Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х годов). — Кн. 1. — М., 2000.

Михайлова, М. В. Бывают странные сближенья... : (С. Н. Сергеев-Ценский и Л. Д. Зиновьева-Аннибал: инвариации неореализма) / М. В. Михайлова // Вопросы литературы. — 1998. — № 2.

Мескин, В. А. «Кризис сознания» и русская проза конца XIX — начала XX века / В. А. Мескин. — М., 1997.

Николаев, П. А. Реализм как творческий метод / П. А. Николаев. — М., 1975.

Письма И. А. и В. Н. Буниных Л. Д. Ржевскому // Русская литература XX века : Итоги и перспективы изучения. — М., 2002.

Тузков, С. А. Неореализм : Жанрово-стилевые поиски в русской литературе конца XIX — начала XX века / С. А. Тузков, И. В. Тузкова. — М., 2009.

Темы курсовых и дипломных работ

1. Дискуссии о реализме в критике начала XX в.
2. Вопрос о реализме и неореализме в современном литературоведении.
3. Подпольный человек в русской литературе начала XX в.
4. Позиция М. Горького в литературных дискуссиях начала XX в.
5. Романтико-реалистическая двуплановость ранних рассказов М. Горького.
6. Неореалистические тенденции в рассказах Л. Н. Андреева начала XX в.
7. Художественное воплощение зла в творчестве Л. Н. Андреева.
8. Мотив одиночества в прозе Л. Н. Андреева.
9. Лирические начала ранней прозы И. А. Бунина.
10. Символистское в ранней прозе И. А. Бунина.
11. Типы характеров и средства их создания в ранней прозе И. А. Бунина.
12. Тема прошлого у И. А. Бунина и А. М. Ремизова.
13. Неореалистические тенденции в прозе А. И. Куприна начала XX в.
14. Проблема идеала в творчестве А. И. Куприна.
15. Психологизм ранних рассказов А. И. Куприна.
16. Е. Замятин как историк и теоретик словесного творчества.
17. «Маленький человек» в ранней прозе Е. И. Замятина.
18. Принцип объективации в творчестве писателей-неореалистов.
19. Принцип объективации в рассказах И. Шмелева и Е. Замятина.
20. Движение к неореализму в прозе И. Шмелева.
21. Импрессионизм в стиливой манере Б. К. Зайцева.
22. Христианские мотивы в ранних рассказах и повестях Б. К. Зайцева.

-
23. Дискуссии о высших силах в литературе Серебряного века.
 24. Глубинная Россия в творчестве М. М. Пришвина.
 25. «Почвенничество» в прозе М. М. Пришвина 1910-х гг.
 26. Авторское сознание в ранней прозе А. Н. Толстого.
 27. Сказовое начало в раннем творчестве С. Н. Сергеева-Ценского.
 28. Стилизовое своеобразие рассказов О. Дымова.
 29. Чеховское в рассказах О. Дымова.
 30. М. П. Арцыбашев: диалог с классикой.
 31. Поэзия и проза бунта в прозе Б. Савинкова (В. Ропшина).
 32. Стилизовое своеобразие романа И. С. Рукавишников «Проклятый род».

Глава 3

МАКСИМ ГОРЬКИЙ (1868—1936)

После изучения данной главы студент должен:

знать

- основные особенности художественного мира М. Горького;
- основные вехи эволюции творчества М. Горького;
- идейно-художественное своеобразие его рассказов: «Старуха Изергиль», «Челкаш», «Коновалов» и др.; повестей (Окуровский цикл) и романов: «Трое», «Фома Гордеев», «Мать», автобиографическая трилогия, «Дело Артамоновых», «Жизнь Клима Самгина» (обзорно); пьес: «Мещане», «На дне», «Егор Булычов»;

уметь

- проследить связь творчества М. Горького с художественно-философскими исканиями конца XIX — начала XX в. и показать, как это влияло на изображение его героев;
 - объяснить, какую роль в творчестве М. Горького играло романтическое начало и чем оно отличалось от романтики в предшествующей литературе;
 - объяснить, в чем состояла художественная новизна драматургии М. Горького;
 - проанализировать жанрово-стилистические черты романов «Детство», «В людях», «Мои университеты» и пояснить их отличие от художественных автобиографий в предшествующей литературе;
 - **владеть**
 - понятиями «жанр», «композиционная структура», «романтика», «реализм» и «новые формы реализма» в литературе XX в.;
 - навыками сопоставительного анализа произведений М. Горького с произведениями современной ему и предшествующей литературы.
-

Максим Горький вошел в литературу как выразитель надежды на коренное изменение человеческой жизни, внутреннее преображение самого человека и мира в интересах большинства человечества. Горьковское понимание человека предопределило новизну его художественного мира — с драматизмом идей и характеров, романтической, «солнечной» интенсивностью красок, экспрессивной броскостью и рельефностью образного рисунка, с мастерством инди-

видуального, речевого и живописного портрета, раздвинувшись диапазоном художественного языка.

Некоторые проницательные современники Горького (например, А. М. Ремизов) видели в нем создателя новейшей модели древнего мифа об Икаре, о человеке, который преодолевает земную тяжесть и поднимается в небо. Подобный миф действительно реализовывался Горьким на протяжении всего его творчества, причем и в романтическом, возвышающем человека, и в трагическом своем ключе.

Горький занял исключительное положение в русской литературе, рано познав головокружительную славу, а позднее, в советскую эпоху, сделавшись «главным» писателем, который вместе с тем в результате молчаливого примирения с репрессивным тоталитарным режимом стал «незаживающей болью» честных русских художников слова. Этот загадочно-противоречивый Горький далеко еще не в полной мере осмыслен нашей литературной наукой. Полное, объективное освоение его наследия впереди. Нам же необходимо, полагая основой всех возможных оценок писателя его художественные произведения, беспристрастно проанализировать их, стремясь в современном прочтении очертить картину его художественного мира.

3.1. Творческая биография М. Горького

Максим Горький (Алексей Максимович Пешков) родился в Нижнем Новгороде 16 (28) марта 1868 г. Рано осиротев, Алексей Пешков воспитывался в доме деда Василия Каширина, владельца красильного заведения в Нижнем. Светлым воспоминанием Горького о детстве была только бабушка Акулина Ивановна с ее неистощимой добротой и любовью к народным сказкам и песням. В 1877 г. Горький — ученик слободского Кунавинского училища, которое, перейдя в третий класс, он должен был оставить из-за нужды, постигшей Кашириных после разорения деда. Для десятилетнего мальчика началась тяжкая жизнь «в людях»: на побегушках в магазине, прислугой и учеником чертежника, десятником на ярмарке, посудником на пароходе, где он встретился с поваром Смурым, приохотившим подростка к чтению книг и навсегда оставившим благодарную память в сердце будущего писателя.

В 1884—1888 гг. Горький жил в Казани, где пытался поступить в университет. Там он познакомился с Гурием Плетневым, который ввел его в студенческие кружки; посещал библиотеку нелегальной литературы в булочной А. С. Деренкова; встречался с марксистом Н. Е. Федосеевым; вместе с народником М. А. Ромасем занимался революционной пропагандой среди крестьян в селе Красновидове под Казанью.

Осенью 1888 г. Горький отправляется в свое первое «хождение по Руси» (Каспий, Моздокская степь, Царицын). В 1891 г. путешествует второй раз (Поволжье, Дон, Украина, Кавказ). Им движет «вихрь сомнений», поиск самого себя и желание узнать, «что за народ вокруг»¹.

Первый рассказ Горького «Макар Чудра» появился в 1892 г. в газете «Кавказ». В том же году, вернувшись в Нижний Новгород, при поддержке В. Короленко Горький публикует ряд своих произведений: «О Чиже, который лгал, и о Дятле, любителе истины», «Мечь» (оба — 1893), «Дед Архип и Лёнька», «Мой спутник», повесть «Горемыка Павел» (все три — 1894) и др. С 1895 г. он становится постоянным сотрудником «Самарской газеты», где печатает такие произведения, как «На плотях», «Старуха Изергиль», «Песня о Соколе» (все — 1895) и др. В том же году в столичном журнале «Русское богатство» появился в печати его рассказ «Челкаш». В Петербурге в 1898 г. вышел в свет двухтомный сборник рассказов «Очерки и рассказы», который сделал Горького знаменитым писателем. Критика необычайно заинтересованно и многогласно встречала произведения молодого писателя. В связи с его рассказами о босяках, а позже поэмой «Человек» (1904) и др. в критике развернулась полемика о влиянии философии Ницше на Горького.

В 1899—1900 гг. Горький знакомится с А. П. Чеховым, И. А. Буниным, А. И. Куприным, встречается с Л. Н. Толстым. С 1900 г. начинается его деятельность в издательстве «Знание», которое объединяло демократически ориентированных писателей-реалистов. На рубеже веков публикуются его первые романы: «Фома Гордеев» (1899) и «Трое» (1900), с 1902 г. начинается творчество Горького-драматурга.

¹ См.: *Горький М.* Письмо к П. Х. Максиму от 10 декабря 1910 г. // *Горький М.* Собр. соч. в 30 т. Т. 29. М., 1955. С. 148.

га: пьесы «Мещане» и «На дне» (обе — 1902), «Дачники» (1904), «Дети солнца» (1905) и «Варвары» (1906).

В 1902—1904 гг. Горький сближается с большевиками и в 1905 г. вступает в РСДРП (где он состоял до 1917 г.), встречается с В. И. Лениным, принимает участие в подготовке Московского вооруженного восстания. В 1906 г., чтобы избежать ареста, Горький отправляется в Америку для сбора средств в пользу революции. В том же году здесь им были написаны пьеса «Враги» и роман «Мать», а также сатирические памфлеты «Мои интервью» и очерки «В Америке».

Из Америки Горький уезжает в Италию, где живет на острове Капри до 1913 г. В этот период он ведет оживленную переписку со множеством корреспондентов из России (И. А. Буниним, Л. Н. Андреевым, И. Е. Репиним, К. С. Станиславским, Ф. И. Шаляпиным, В. И. Лениным и др.). Писатель увлекается идеями «богостроительства», отразившимися в повести «Исповедь» (1908), где мечта о будущем духовном единении народа и «коллективистической психологии» окрашивается в тона некоего религиозного верования. На Капри Горький пишет повести «Городок Окуров», «Жизнь Матвея Кожемякина», статью «Разрушение личности» и др.

В 1913 г. писатель возвратился в Россию. С началом Первой мировой войны он организовал журнал «Летопись», занявший активную антивоенную позицию. В художественном творчестве Горький обратился к проблемам национального русского характера (рассказы 1912—1917 гг., позже, в 1923 г., объединенные в цикл «По Руси»), а также к сатире («Русские сказки») и автобиографическому жанру: повести «Детство» (1913—1914) и «В людях» (1916).

В 1917—1918 гг. отношение Горького к Октябрьской революции было очень сложным. В эти годы Горький, публицист и редактор газеты «Новая жизнь», вступил в страстную полемику с большевистским правительством, решительно расходясь с ним в оценке происходящего в стране. Это выразилось в его публицистических статьях данного периода, впоследствии собранных в книги «Несвоевременные мысли», «Заметки о революции и культуре» (Пг., 1918) и «Революция и культура. Статьи за 1917 г.» (Берлин, 1918). Таким образом, разногласия Горького

с большевиками, а не только необходимость лечения были причиной его эмиграции в 1921 г., которая продолжалась до конца десятилетия.

В 1928—1932 гг. Горький неоднократно приезжал в Советский Союз, а в 1933 г. вернулся уже навсегда. Факт возвращения писателя, с неизбежностью повлекший за собой его примирение с тоталитарным сталинским режимом, до сих пор остается в нашей науке до конца не объясненным. Понятно, что этот поступок был следствием внутренних противоречий и компромиссов в сознании писателя, какой-то эволюции в мировосприятии. Можно согласиться с исследователем, который считает предпосылкой эволюции взглядов Горького в 1920—1930-е гг. такие факторы, как «просветительское» рационалистическое начало его мировосприятия, «крестьянофобия», недоверие к крестьянам, мужицкой «частнособственнической» психологии, наконец, «комплекс Луки», т.е. двойственное отношение писателя к правде¹.

В 1920-е гг. Горький завершает автобиографическую трилогию повестью «Мои университеты» (Берлин, 1923), пишет роман «Дело Артамоновых» (Берлин, 1925), ряд мемуарных очерков и литературных портретов (в том числе «В. Г. Короленко», «Л. Н. Толстой», «Владимир Ленин», 1924; «В. И. Ленин», 1930), рассказы (например, «Отшельник», где запечатлен всегда волновавший писателя образ «утешителя») и др.

В 1930-е гг. писатель вновь обращается к драматургии, создает новые редакции старых пьес («Егор Булычов и другие», «Васса Железнова»), пишет новые пьесы: «Сомов и другие», «Достигаев и другие». Начиная со второй половины 1920-х гг. Горький работает над эпопеей «Жизнь Клима Самгина», четвертая часть которой осталась незавершенной из-за смерти писателя.

В 1934 г. под руководством Горького организуется и проводится Первый съезд писателей, положивший начало «Союзу советских писателей».

В 1936 г. 18 июня Алексей Максимович Горький скончался и был похоронен в Москве в некрополе у Кремлевской стены.

¹ Подробнее см.: *Суших С. И.* Заблуждение и прозрение Максима Горького. Н. Новгород, 1992.

3.2. Художественный мир М. Горького

Горький, по его собственному признанию, был человеком «непосредственного опыта». Исключительность Горького состояла в том, что его жизненный опыт шел из самых низов народной жизни, был крайне разноречивым и тяжким. Начальным внутренним импульсом, побуждавшим Горького к художественному творчеству и долгое время его питавшим, была окружающая его среда, преимущественно мещанская, а затем и вся известная ему данность русского бытия. Жизнь, которую Пешков знал с детства, была слишком страшна, обидна и жестока, и потому, чтобы не подчиниться ее «свинцовым мерзостям», надо было найти в себе самом, «в жизни, в людях, нечто, способное уравновесить тяжесть на сердце, нужно было выпрямить себя»¹.

На этой почве и возникал романтизм раннего Горького, который затем подкреплялся свободолобивыми настроениями и идеями эпохи конца XIX — начала XX в., движущейся к своим неведомым и роковым рубежам.

«Когда жизнь неприглядна и грязна, как старое, засоренное пожарище, приходится чистить и украшать ее на средства своей души, своей волей, силами своего воображения», — писал Горький позже².

Из того же романтического чувства противостояния «неприглядному» и «грязному» окружению у молодого писателя рождалось стремление представить в художественных образах нечто, существующее вопреки обычному, наперекор жизненным обстоятельствам, рождалась «жажда героя». В своих письмах Горький признавался, что был «весьма ушиблен жаждой героя»³.

Романтика, складывающаяся в его творчестве, окрашивалась в героические, нелирические тона. Лирики, понимаемой Горьким как расслабляющая, размягчающая человеческую волю стихия, писатель долгое время не принимал. Важнейшие ценности, как они обрисовываются в произведениях Горького на рубеже веков, — свобода, сила и красота. Искомую и необходимую цельность герою сообщает то обстоятельство, что одну из этих ценностей — свобо-

¹ Горький М. Собр. соч. в 30 т. М., 1955. Т. 11. С. 311.

² Там же.

³ Горький М. Письмо к А. В. Амфитеатрову // Литературное наследство. Т. 95. М., 1988. С. 174.

ду — он признает в качестве наивысшей, абсолютной. Своеобразие горьковских романтических произведений в форме «легенд», «сказок», «песен» начинается с того, что в них свобода сталкивается не со злом, несвободой, а с другими реальными ценностями жизни. В рассказах «Макар Чудра», «О маленькой фее и молодом Чабане. Валашская сказка», «Старуха Изергиль» сталкиваются свобода и любовь. И та самая Любовь, что сильнее Смерти («Девушка и Смерть»), уступает только одному — героической жажде свободы.

В произведениях Горького свобода и любовь сходятся гибельно, трагически, оказываются несовместимыми. Трагические ноты звучат в легенде о Лойко Зобаре и Радде («Макар Чудра»), в воспоминаниях и притчах Изергиль о Ларре и Данко. Трагизм в этих произведениях до конца не выявлен, даже несколько затушеван. Здесь акцентирован момент выбора, сделанного героем, верного или ложного (как в «Валашской сказке», где героиня выбирает не свободу, а любовь, за что и наказана возможным уходом Чабана).

«Макар Чудра» (1892)

Трагический колорит почти совсем растворен в легенде о Лойко Зобаре и Радде. История любви Лойко и Радды подается автором таким образом, что совершаемое Зобаром убийство любимой девушки отнюдь не вызывает в нас ужаса и осуждения, не устрашает, а, напротив, даже восхищает величием, красотой чувства свободы, духом непокорства перед волей другого человека и пленом собственной страсти. Романтически настроенный автор здесь следует чисто эстетическому, внеэтическому критерию в оценке героя («по ту сторону добра и зла»), перекликаясь в этом отношении с символистами и их вдохновителем Ф. Ницше. Можно утверждать, что в 1890-е гг., в эпоху «панэстетизма» в русской литературе, ее модернистском крыле Горький был не так уж чужд подобному эстетизму, как мы привыкли думать.

«Старуха Изергиль» (1895)

Здесь воплощены три понимания, три способа осуществления личностью ее свободы. Образ Ларры олицетворяет свободу как немедленное исполнение всех личных желаний, индивидуалистическую свободу для одного себя,

которая ведет к замкнутости и отчужденности от людей, осознается не только злом, но и величайшим страданием, самонаказанием личности. Вечная, но абсолютно одинокая жизнь становится неизбывным ее проклятием. Однако Ларра — фигура, не лишенная трагического величия, несмотря на его безрассудство, эгоизм, жестокость. Смелый, сильный и гордый (а это очень важные для Горького характеристики), на равных говорящий со старейшинами рода, он одержим желанием абсолютной свободы, и великая сила этого желания трагически возвышает его, хотя эгоистическое осуществление свободы — путь ложный. Можно говорить о том, что Горький прошел определенную эволюцию в художественной трактовке индивидуализма: от изображения индивидуалиста в ореоле возвышающего его трагизма в ряде ранних романтических произведений до трагикомического его развенчания в эпопее «Жизнь Клима Самгина».

В центре произведения, в рассказе Изергиль о себе, — второй путь: мятеж сердца, свобода любви. Исповедуемая героиней любовь как высшее благо жизни расценивается неоднозначно. Рассказчик любителю смелостью и раскованностью чувств Изергиль, которые возвышают ее над пошлой обыденностью. Именно любовь делает ее способной понять величие человека, преклониться перед подвигом. Однако автору-рассказчику очевидно и другое: в любви, если она только любовь-наслаждение, есть своя коварная узость, губительная несвобода (мотив любви-«чумы» в воспоминании Изергиль о сыне важного турка, погибшем из-за нее).

Наконец, третий, высший путь к свободе утверждается в легенде о Данко, его подвиге. Это не только подвиг самозабвения, самопожертвования, но подвиг освободительный, освещающий дорогу для тысяч людей. Если человек сумеет отказаться от всех своих желаний в пользу одного, наивысшего желания добыть свободу всем людям, тогда он станет другом людям и себе самому, и загадка жизни решена — такова образная логика этой поэтической легенды. В фигуре Данко Горькому видится этический максимум личности, и не случайно возникающие здесь образы древнего огня, факела-сердца, костров полны символического смысла, который вызывает ассоциации с великими деяниями прошлого, когда человек подобно Джордано Бруно выбирал истину и костер.