УДК 82.9
ББК 83.3 (2 Рос-Рус1)
С 59

Р е ц е н з е н т ы :
кафедра русской литературы XX века Московского государственного педагогического университета (зав. кафедрой д-р филол. наук, проф. *В.А. Лазарев*); д-р филол. наук *Л.А. Спиридонова* (Институт мировой литературы)

Соколов А.Г.
С 59 История русской литературы конца XIX — начала XX века: Учеб. — 4-е изд., доп. и перераб.— М.: Высш. шк.; Изд. центр Академия, 1999.— 432 с.

ISBN 5-06-003622-7 (Высшая школа)
ISBN 5-7695-0380-7 (Изд. центр «Академия»)

Новое издание учебника (3-е — 1988 г.) подготовлено в соответствии с требованиями Государственного образовательного стандарта и программой курса. В книге отражены основные теоретические и историко-литературные идеи, обсуждаемые в последнее время в отечественном и зарубежном литературоведении: о месте «серебряного века» в истории русской литературы и искусства, о возникновении и развитии художественных течений того времени, поисках русскими писателями новых эстетических возможностей литературы и др.

В учебнике пересмотрена периодизация литературного процесса эпохи, уточнены оценки литературных течений, место и значение творчества отдельных писателей; развитие литературы рассматривается в контексте художественной жизни эпохи.

Книга предназначена студентам и аспирантам гуманитарных вузов, учителям средней школы, любителям отечественной словесности.

ISBN 5-06-003622-7

© Издательство «Высшая школа», 1979
© Издательство «Высшая школа», 1999, доп. и перераб.

ISBN 5-7695-0380-7

Оригинал-макет данного издания является собственностью издательства «Высшая школа» и его репродуцирование (воспроизведение) любым способом без согласия издательства запрещается.

ПРЕДИСЛОВИЕ

Учебник написан по программе курса «История русской литературы конца XIX — начала XX века», разработанной кафедрой истории русской литературы XX века Московского государственного университета и утвержденной Учебно-методическим советом по группе гуманитарных специальностей.

В сравнении с прежними его изданиями (1979, 1984, 1988 гг.) это принципиально новый учебник. Обновлен историко-литературный материал книги, в ней учтены ранее неизвестные факты и явления литературной и художественной жизни России начала столетия, опубликованные в русской и зарубежной прессе и исследовательской литературе последних лет. В учебнике пересмотрена периодизация литературного процесса, уточнены оценки литературных течений, их места в литературном движении эпохи, творчества писателей. В учебнике нашли отражение основные теоретические и историко-литературные проблемы, которые в последние годы активно обсуждаются в литературоведении и критике, научной литературе, дискуссиях и на конференциях: о месте литературы и искусства «серебряного века» в общей истории русской литературы и русского искусства, о генезисе и этапах развития художественных течений того времени, о поисках русскими писателями и художниками новых эстетических возможностей реализма, о взаимодействии творческих принципов реалистического и модернистского искусства, о попытках синтеза искусств — словесного, живописного, театрального.

Отличительной особенностью нового учебника является попытка автора проследить творческие судьбы писателей «серебряного века», оказавшихся после Октябрьской революции в эмиграции, ибо для большинства из них зарубежный период стал как бы итогом, завершением их творчества — нравственных, социальных, эстетических исканий. В эмиграции многими из них были созданы шедевры русского словесного искусства. Между тем научное изучение эмигрантского творчества писателей «серебряного века» началось в нашей стране, по существу, лишь в последнее время, когда появились издания их книг, отдельных произведений и серьезные исследования их творчества. В настоящем учебнике восполняется и этот пробел его прошлых изданий.

В связи с обозначившимся интересом к русской эмигрантской литературы возник и широко обсуждавшийся вопрос — водитель или не вводить ее в изучение общего процесса истории русской литературы. Сейчас споры об этом отошли в прошлое. Эмигрантское творчество писателей «серебряного века» есть часть нашей единой национальной культуры, опирающейся на национальные традиции. Но в то же время это единство не снимает социальных и идеологических различий в общекультурном единстве двух «потоков» литературного процесса, которые основываются на различных отношениях к революции и историческим судьбам России. В учебнике предпринята попытка поставить и эту проблему.

Учебник делится на три основных раздела. Первый — о судьбах русской реалистической литературы, поисках обновления творческих принципов реализма писателями старшего поколения (Л. Толстым, А. Чеховым, В. Короленко) и поколения «Среды» и «Знания». Второй — о формировании и развитии модернистских течений 1890—1910-х годов. Третий — о писателях, которые пытались в своем творчестве реализовать идею синтеза эстетических принципов реалистического и модернистского искусства: об импрессионистическом реализме Б. Зайцева, об экспрессионистических тенденциях метода Л. Андреева, об особом месте в русском словесном искусстве А. Ремизова.

В конце учебника помещены список справочной, научной и учебно-методической литературы, указатель имен и литературных произведений.

Введение

ЛИТЕРАТУРНАЯ И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЖИЗНЬ РОССИИ рубежа веков и начала XX столетия

Конец XIX — начало XX века — особый, переломный период в истории общественной и художественной жизни России. В обществе все более нарастало ощущение неизбежности социального кризиса, «чрезвычайности» времени, необходимости смены ценностей. Народническая идеология потерпела крушение. Начался поиск новых идеологических концепций общественного развития.

Принципам рационального познания мира и его законов противопоставляется иррационализм. В поисках духовного обновления общества возникают религиозно-философские общества и собрания, в которых интеллигенты, ученые, писатели вместе с представителями духовенства обсуждают проблемы современного духовного сознания общества, пути модернизации традиционной религии. Проповедуется «новое религиозное сознание».

В духовной жизни России отразились и социальные противоречия эпохи, и противоречия русской общественной мысли. В обществе возникает чувство некоего катастрофизма времени, завершенности культуры. Эта мысль определила пафос многих произведений философов идеалистического направления, писателей-символистов. На этой почве в литературе и в искусстве возникают апокалиптические мотивы завершенности мира. Но в то же время эпоха представляется и временем некоего ренессанса, духовного обновления, культурного подъема. Важнейшей особенностью времени становится сближение философии и литературы в осмыслении роли духовного начала в жизни общества. Наступление новой эпохи в жизни русского общества признается представителями самых различных идейных и художественных течений.

Подъем общественных и духовных интересов, который начался с середины 90-х годов и проявился в области философии, литературы, изобразительных искусств, музыки, театра, балета, позволил современникам говорить о «духовном возрождении» России, о наступившем «серебряном веке» русской культуры. С тех пор, начиная с Н. Бердяева,

во многих историко-литературных работах термином «серебряный век» стали обозначать время рубежа веков и начала XX столетия.

Наступление новой эпохи в жизни русского общества признавалось представителями самых разных идейных и художественных течений. Об этом писали Л. Толстой, А. Чехов, В. Короленко. О рубеже, который наступил в общественной и духовной жизни страны, с полной определенностью заявил Л. Толстой. Новый век, писал он, несет «конец одного мировоззрения, одной веры, одного способа общения людей и начало другого мировоззрения, другого способа общения»[1]

В 90-е и в начале 900-х годов основным направлением литературы оставался реализм. В творчестве Л. Толстого, Чехова, Короленко, которых читала вся Россия, пути исторического развития общества обосновывались в категориях общедемократических идеалов. Они отрицали существующий порядок жизни, страстно верили в творческие возможности человека, в будущее торжество социальной и нравственной справедливости. На этой вере зиждился лирический оптимизм Чехова, романтический пафос рассказов Короленко о людях из народа, общий пафос творчества писателей-реалистов младшего поколения, объединившихся в 90-е годы в литературном кружке «Среда». В творчестве Толстого, Чехова, Короленко и писателей 90-х годов возникает новое художественное восприятие действительности. Отстаивая принципы и традиции реалистического искусства, они стремятся обновить реализм.

Творческие искания этих писателей глубоко индивидуальны, но в них просматривается и общая тенденция: в сравнении с искусством реализма предшествовавшего периода в их творчестве по-новому проявляется связь объективного повествования и субъективной авторской оценки мира. В судьбах человека усматривается отражение судеб общества, в то же время на личность возлагается все большая ответственность за будущее России. Первостепенным, жизненно важным становится для каждого художника вопрос об отношениях народа и интеллигенции, о месте интеллигенции в революции, об ответственности искусства за происходящее в мире.

Новое осмысление отношений личности и общества, искусства и действительности находит свое выражение в стилевой структуре русского реализма рубежа веков, в характере основных конфликтов художественных произведений, в выборе литературного героя. Со второй половины 80-х годов, как известно, начался новый этап развития реализма Л. Толстого. Свою оригинальную стилевую структуру, оказавшую большое влияние на творчество писателей младшего поколения, приобретает реализм зрелого Чехова. Короленко стремится «восстановить в правах» героическое начало в литературе. Художест-

---

[1] *Толстой Л.Н.* Полн. собр. соч.: [В 90 т.] М., 1936. Т. 26. С. 231.

венные искания старших оказали заметное влияние на формирующееся в те годы творчество А.И. Куприна, А.С. Серафимовича, С.И. Гусева-Оренбургского, И.А. Бунина и других писателей. Они ищут в «школе» Толстого и Чехова новые возможности реализма для выражения духовных процессов эпохи, общественной психологии XX столетия.

О роли искусства в строительстве новой жизни пишут художники и писатели самых разных идейных течений: Горький и Блок, Короленко и Вяч. Иванов. Активное эмоционально-оценочное отношение к миру в литературе всех этих художественных направлений имело свое социально-эстетическое обоснование и проистекало из различного понимания отношений искусства и действительности.

Если для Горького личность и ее судьбы нерасторжимо связаны с путями общественного развития страны, то художники модернистских течений 1890—1900-х годов принципиально разрывают эти связи. Для них значима личность, которая развивается только сама по себе и по своим иррациональным законам. Такая концепция личности и ее отношений к миру легла в основу книги В. Розанова «Легенда о великом инквизиторе Ф.М. Достоевского. Опыт критического комментария» (1894). Розанов утверждал, что «человек в цельности своей природы есть существо иррациональное», что «рациональное неприложимо к человеческой природе», что значение личности может быть открыто только в религии. Иррационализм станет основой этики и эстетики символизма (символизм 90-х годов, «младосимволизм» 900-х годов).

Теоретики «нового искусства» исходили из тезиса о наступившем кризисе жизни и как следствии — кризисе мысли и искусства. Разделы цикла своих статей, написанных в 1916 г., А. Белый так и назовет: «Кризис жизни», «Кризис мысли», «Кризис искусства». Кризис мысли объяснялся «кризисом сознания», наступившим во второй половине XIX в.

Эпоха рубежа веков была временем величайших открытий в области естественных наук, прежде всего математики и физики (теория относительности, квантовая теория и др.), которые поколебали прежние представления о строении мира. «Неопозитивисты» начали убеждать, что «материя исчезла». Вселенная казалась философам-идеалистам непостижимым хаосом. Кризис прежних научных представлений трактовался как крушение возможностей интеллектуального познания, не способного охватить сложность мироздания. На этой почве расцветала апология интуиции, противопоставляемой рациональному познанию, иррационализм. Обострился интерес к философии Платона, неоплатоников, Канта, неокантианцев, национальной традиции русской идеалистической философии.

Эта философская почва и послужила основанием эстетических теорий русского модернистского искусства 1890-х годов. Теоретики русского символизма рассматривали искусство как непроизвольный, таинственный, «бескорыстный» акт, совершающийся в глубинах духа художника. Субъективное начало приобретало абсолютное значение.

Восприятие мира художником становилось и объектом и содержанием искусства. С этой точки зрения объективный мир, действительность не представляли для художника интереса. Художественное творчество сводилось лишь к «полноте в ощущении данной минуты».

Опираясь на философию Канта и неокантианцев и рассматривая искусство как форму «незаинтересованной» деятельности человека, символисты освобождали искусство от рационального начала. Творчество выступало как интуитивное проявление личности художника. Возникала апология иррационального и подсознательного. Завершающей идеей этой философии искусства стало утверждение непознаваемости не только мира действительности, но и самих творческих ощущений художника. Философия искусства символистов во многом опиралась на философские учения Запада — на интуитивизм А. Бергсона, неокантианство, эмпириокритицизм, наконец, на «философию жизни», складывающуюся в работах Ф. Ницше.

Важнейшей вехой в развитии и русской истории, и русского искусства стали 900-е годы. Под знаком революции 1905—1907 гг. развивалась вся русская литература. Революция внесла резкие разграничения в среду и символистов, и писателей-реалистов круга «Среды». Обращаясь позже к своим спутникам по символизму, не принявшим Октябрьской революции, Блок в неотправленном письме З. Гиппиус скажет: «...нас разделил не только 1917 год, но даже 1905-й, когда я еще мало видел и мало сознавал в жизни»[1]. А. Белый, размышляя об отношениях искусства и демократии, высказал позже характерную в этом отношении мысль: «С середины XIX столетия возросла демократизация знаний и философии; целые слои, доселе никак не причастные искусству, становились все более и более законодателями его судеб; в настоящую эпоху не кружки эстетически образованных людей — активные участники жизни искусства: демократические массы отнеслись к искусству активно, сместилась линия развития искусств; искусство — в опасности»[2].

Революция меняет ракурсы видения мира художниками, их взгляды на отношения искусства к современности. В свете революции по-новому воспринимаются историческое прошлое страны и ее будущее, традиции литературного наследия. По-иному оцениваются связи писателя и нового читателя, который появился в России в предгрозовой атмосфере 900-х годов и о котором в 1904 г. М. Горький писал: «...самый лучший, ценный и — в то же время — самый внимательный и строгий читатель наших дней — это грамотный рабочий, грамотный мужик-демократ. Этот читатель ищет в книге прежде всего ответов на свои

---

[1] Цит. по: *Соловьев Б.И.* Поэт и его подвиг. М., 1973. С. 664.

[2] Аполлон. 1910. № 1.

социальные и моральные недоумения, его основное стремление — к свободе, в самом широком смысле этого слова...»[1]. Вопрос об отношениях искусства к действительности приобретал в этих условиях четкий общественный смысл. Художники демократического лагеря видели в появлении такого читателя прогрессивное явление эпохи, художники модернистских течений — величайшую для искусства опасность.

С отношением к демократическому читателю было связано и отношение к наследию русского реалистического искусства, к его месту и роли в современности.

Множественность социальных сил, которые вступили в борьбу с царизмом, придала русской художественной жизни характерное своеобразие: в революционные события оказались на какое-то время вовлеченными писатели и поэты не только реалистических, но и нереалистических течений, художники самых различных ориентаций, по-своему отражавшие своим творчеством «общенародную борьбу за свободу». Так, в демократической печати, в революционных сатирических журналах тех лет участвовали писатели, связанные с символизмом, художники круга «Мира Искусства». «Мы тогда,— вспоминал Е. Лансере, примыкавший к «мирискусникам»,— революцию не воспринимали как борьбу класса против класса, а как борьбу «всего народа» против самодержавного строя».

В эпоху революционного подъема обнаруживается несостоятельность философских и эстетических построений символистов 90-х годов. Начинается кризис символизма. Предельный субъективизм и индивидуалистическое пренебрежение к запросам жизни уже компрометируются в глазах современников.

В литературу входят «младосимволисты», в эстетических манифестах и творчестве которых происходила переоценка эстетических взглядов символистов старшего поколения, перестройка, связанная с развитием революции.

Основным пафосом демократической литературы эпохи революции становится чувство наступающего обновления жизни. Мысль об обновляющейся России, о «распрямлении» человека, формировании нового нравственного и социального восприятия жизни составляет основное содержание произведений писателей, творчества художников.

Революция до конца раскрыла идейные расхождения художественных течений и те противоречия, которые были в каждом из них. Общее демократическое умонастроение объединило писателей-реалистов «Знания». Огромное значение для них имела близость с М. Горьким. Под его влиянием происходят сдвиги в сторону демократизма и революционности в их художественном сознании. Для многих «знаниевцев» эпоха революции была периодом творческого подъема.

---

[1] *Горький М.* Собр. соч.: В 30 т. Т. 28. С. 322.

Но характер осмысления задач и целей революции начал определять внутренние противоречия этой группы. После декабрьского восстания стало ясно, что в среде «знаниевцев» речь шла о разном понимании революции. В эти годы обострились идейные расхождения Л. Андреева и М. Горького. Говоря о кружке «Среда» и судьбе «знаниевцев», И. Бунин в автобиографической заметке писал: «Революция, прокатившаяся над всеми нами, надолго рассеяла этот кружок»[1].

Писатели, отошедшие от «Знания», уходят от общественной проблематики в основном в сферу исследований психологии индивидуального бытия человека. Вслед за Андреевым Чириков и Юшкевич в своих произведениях социально-философского плана пытаются обосновать творческие принципы, близкие к экспрессионизму. Андреев же программно отказывается от реализма, выдвигая понятие «неореализм», который, как писал он, есть «ни реализм, ни символизм, ни романтика». Тогда же возникает и так называемое «неонатуралистическое» течение, заявившее о себе прежде всего романами М. Арцыбашева и его известными «Записками писателя». Внешняя антибуржуазность, антимещанский «критицизм» «неонатуралистов» (М. Арцыбашева, В. Ропшина, В. Винниченко), творчество которых было исполнено предельного социального пессимизма, сводились к апологии «освобождения» человека от всех норм человеческого бытия — социальных и нравственных. Оставаясь в рамках внешнего жизнеподобия, они уходили из сферы типического, сосредоточиваясь на деталях биологической жизни индивида.

В послереволюционные годы развернулась и острая философская дискуссия об итогах и целях революции, идейном наследстве прошлого, отношениях народа и интеллигенции, роли интеллигенции в истории России. В 1909 г. вышел сборник «Вехи» (сборник статей о русской интеллигенции), вызвавший сразу же ожесточенную полемику. В него вошли статьи Н.А. Бердяева, С.Н. Булгакова, М.О. Гершензона, А.С. Изгоева, Б.А. Кистяковского, П.Б. Струве, С.Л. Франка. Авторы считали, что атеистический материализм, политический радикализм и насилие, нигилистическое отношение к абсолютным ценностям, максимализм социальных и этических требований и пренебрежение к интересам отдельного человека — характерные черты демократической и социалистической идеологии, которая завела русское общество в тупик. В противовес этой идеологии они создали свою социальную и нравственную программу, в которой, в частности, признавалась личная ответственность интеллигенции за происходящее, выдвигалось требование совершенствования личности на основе религиозно-культурных ценностей. Народ и революция, народ и интеллигенция — проблемы

[1] Русская литература XX века (1890—1910)/Под ред. С.А. Венгерова. М., 1917. Т. 2. Ч. 2. С. 339.

не только «Вех», но и публицистов, писателей, поэтов всех идейных течений. И каждый из них предлагает свое решение, полемизируя с тезисами авторов «Вех». Это темы работ Горького и Мережковского, Бунина, Белого, Блока.

Авторы «Вех» считали, что «революция 1905—8 гг. и последовавшие за ней события явились как бы всенародным испытанием тех ценностей, которые более полувека, как высшую святыню, блюла наша общественная мысль». По их мнению, поражение революции стало «поражением интеллигенции» и потребовало «сознательно проверить самые основы ее традиционного мировоззрения и конкретные формы, в каких совершалась революция»[1]. Авторы писали, что этот пересмотр они делают с платформы, которой является «признание теоретического и практического первенства духовной жизни над внешними формами общежития, в том смысле, что внутренняя жизнь личности есть единственная творческая сила человеческого бытия и что она, а не самодовлеющие начала политического порядка, является единственнопрочным базисом для всякого общественного строительства»[2].

С этой точки зрения идеология русской демократической интеллигенции прошлого столетия признавалась ошибочной и не способной привести к той цели, которую она перед собою ставила, — к освобождению народа. В таком ракурсе рассматривалась вся история России, история русского революционного движения, русской культуры и русского искусства. Решительно пересматривая традиции русской демократической общественной мысли, авторы «Вех» делали попытки «синтезировать» общественное и религиозное движение. В кругах публицистов и литераторов этого направления широкий отклик находит мысль Д. Мережковского, что «только религиозная общественность» спасет Россию.

Вновь обостряется интерес к философии Ф. Ницше и моралистическим идеям Л. Толстого и Ф. Достоевского. Все это сказывается и в области собственно литературной.

Новым периодом развития литературы и русского искусства в целом становятся 1910-е годы. Кризис символизма обнажил явные противоречия его философско-эстетической системы. Вяч. Иванов в своих работах о символизме еще пытался обосновать жизнеспособность символизма, но Блок считал его роль в литературе уже завершенной.

В литературной жизни страны заявляет о себе акмеизм, школа, пришедшая на смену символизму, «преодолевшая», по слову В. Жирмунского, эстетические принципы символизма и его поэтику. Появляется множество течений литературного авангарда, прежде всего футуристических.

---

[1] Вехи: Сборник статей о русской интеллигенции. М., 1909. С. 3.

[2] Там же. С. 4.

На это время приходится и новый этап в развитии реализма, его идейно-стилевой системы. Приобретает новые черты реализм бывших «знаниевцев». Возрастает интерес к вещному миру и одновременно к философским обобщениям — своеобразному «философскому лиризму». Это станет характерно для творчества и реалистов старшего поколения, и писателей, которые вступили в литературу в это десятилетие (М. Пришвин, С. Сергеев-Ценский и др.). В прозе Бунина подчеркнуто бытовая конкретность сочетается с широкими символическими философскими обобщениями. В творчестве Горького история судеб героев воссоздается на широком фоне исторической жизни. Судьба человека предстает как судьба целых слоев русского общества. В поэзии Н. Клюева, С. Есенина, С. Клычкова находят своеобразное выражение общие для русской литературы тех лет темы России, народных судеб, революции.

* * *

В литературе выразились общие тенденции развития русского искусства рубежа веков и начала столетия: театра, живописи, музыки. Более того, отличительной чертой времени стала попытка «синтеза» искусств. К этому стремились и поэты-символисты, например Андрей Белый, живописцы (Чюрлёнис), музыканты.

Поиски нового творческого метода и стиля стали характерными и для словесного, и для театрального, и для живописного искусства.

По путям новых театральных форм, нового театрального стиля пошел русский реалистический театр. В развитии театрального искусства особую роль сыграл Московский Художественный театр, созданный в 1898 г. К.С. Станиславским и В.И. Немировичем-Данченко. В творческих поисках, эстетических кризисах, противоречиях театрального стиля, проявлявшихся на разных этапах творческого развития театра, отразились основные проблемы жизни русского искусства и, в частности, те процессы, которые шли внутри русского реализма начала столетия.

Художественный театр возник в то время, когда сознание необходимости обновления театра охватило всю прогрессивную театральную общественность. В.И. Немирович-Данченко давно мечтал о сближении современной литературы и сцены. Причем свои мечты о новом театре он, как и К.С. Станиславский, связывал со служением демократическому зрителю, его запросам и интересам. Поэтому в основу создания театра они положили идею общедоступности, которая была для них не формальным, а существенным понятием. Они вкладывали в него мысль об искусстве для демократического зрителя, который страстно начинал тянуться к знанию, культуре. 14 (27) июня 1898 г. в обращении к труппе театра перед началом репетиций К.С. Станиславский писал: «Мы приняли на себя дело, имеющее не простой, частный, а общественный

характер. Не забывайте, что мы стремимся осветить темную жизнь бедного класса, дать им счастливые эстетические минуты среди той тьмы, которая покрыла их». Это обращение уже определяло творческую программу театра и его репертуар.

Создание Художественного театра было явлением глубокого национальным. Театр стремился продолжить традиции русского реализма с его демократизмом, постоянным интересом к общественности. «Именно наше, русское искусство,— писал впоследствии В.И. Немирович-Данченко,— обладает всеми качествами настоящего и глубокого реализма, чертами, которые не могут охватить ни французская декламационность, ни немецкая напыщенность».

В течение первых семи лет, вплоть до 1905 г., МХТ был в основном театром современных пьес. Театр подчеркивал в героях Чехова, Горького, Ибсена устремленность к социально и нравственно справедливой жизни. Этот период своего творческого развития театр завершил постановкой пьесы М. Горького «Дети солнца» (в 1905 г.). Постановка пьес Горького, который, по словам Станиславского, стал «главным зачинателем и создателем общественно-политической линии театра», имела огромное значение в формировании идейно-творческой позиции театра.

В начале 1906 г. театр уехал на заграничные гастроли. Возвратившись в Россию, МХТ попал уже в атмосферу общественной и идейной реакции. В театре начинается борьба различных художественных тенденций. Обнаруживается интерес к символизму, символистской эстетике. В 1907—1911 гг. театр делает несколько опытов условных стилизованных постановок: ставит «Драму жизни» К. Гамсуна, «Жизнь Человека» Л. Андреева, «Росмерсхольм» Г. Ибсена, «Гамлета» Шекспира. Последний спектакль был осуществлен в 1911 г. английским режиссером-символистом Гордоном Крэгом. В нем наиболее остро обозначился конфликт между реалистическим искусством театра и методами театра условного. Крэг истолковывал драму Шекспира в духе мистических пьес Метерлинка, сводя ее смысл к отвлеченной, извечно повторяющейся в жизни борьбе «духа» с «материей»: Гамлет трактовался как выразитель идеального духовного начала жизни, томившийся в «материальном мире», олицетворенном фигурами Клавдия, Гертруды, придворных. «Весь смысл пьесы — это борьба духа с материей, невозможность их слияния, одиночество духа среди материи»,— писал Крэг, разъясняя замысел постановки[1].

В этом мире Гамлет проходит свой путь к смерти, совершая некую очистительную жертву. Одиночество Гамлета, его отрешенность от материального мира Крэг передавал с помощью аллегорических фигур,

---

[1] Цит. по: Русская художественная культура конца XIX — начала XX века (1908—1917). М., 1977. Кн. 3. С. 45.

прежде всего фигуры Смерти. В момент философских размышлений Гамлет как бы вступал в иной мир. Монолог «Быть или не быть...» виделся режиссеру как диалог со Смертью. Центральным в пьесе становился мотив бегства в потусторонний мир из мрака жизни. И он придавал образу Смерти почти восторженный смысл. За порогом смерти Гамлету виделось истинное освобождение. Станиславский в постановке спектакля пытался снять этот мистический налет. Качалов играл Гамлета не столько по Крэгу, сколько в привычных тонах драматургии Чехова и Толстого. Традиции МХТ противились условности Крэга: сказывалась несовместимость художественных принципов театра и символистской условности. Эти противоречия вскоре остро ощутили руководители театра. Подводя итог десятилетней работы МХТ, Станиславский заявил, что вне реализма не может быть подлинного искусства. Тогда же эту мысль высказал Немирович-Данченко: «Я пришел к убеждению за последний год, что если бы захотели уничтожить реализм, который имеется в составе самого театра, то нужно было бы уничтожить весь театр <...> Я нахожу, что наш театр за последние годы отстал от своего назначения — идейности <...> И отстал ошибочно. Может быть, в погоне за изящными формами, но это тоже ошибочно».

Руководители театра пришли к убеждению, что ориентировка на постановку только классических пьес, ослабление внимания к современной теме не может способствовать идейному и творческому росту театра. Однако в выборе современных пьес театр делал ошибки, которые не выводили его из творческого тупика: ставились пьесы И. Сургучева, Д. Мережковского.

Мечтая о создании русской трагедии и не находя в это время материала в современной драматургии, Немирович-Данченко обратился к инсценировкам романов Ф. Достоевского «Бесы» и «Братья Карамазовы», что встретило резкую критику со стороны М. Горького, который в постановке, например, «Николая Ставрогина» видел «затею сомнительную» эстетически и безусловно вредную социально в условиях современной общественной реакции.

Реалистическому направлению в русской театральной жизни, представленному Художественным театром, противостоял символистский театр.

Символистский, условный театр получил теоретическое обоснование в статьях о театре Вяч. Иванова, Ф. Сологуба, В. Брюсова, А. Белого, Вс. Мейерхольда. Характерным выражением символистских тенденций в театре начала века стало режиссерское творчество Вс. Мейерхольда, утверждавшего, что реализм уже не может быть стилем современного театра. И он создает свой театр.

Инициатором театра-студии, созданного Вс. Э. Мейерхольдом в 1905 г. при Художественном театре, был К.С. Станиславский, который, однако, скоро убедился, что искания Мейерхольда идут в направлении,

явно противоположном творческим интересам МХТ. В то же время русские символисты сразу признали в Мейерхольде творческого единомышленника, воплощающего в искусстве театра их эстетические идеи. В символистском журнале «Весы» В. Брюсов в статье «Искания новой сцены» приветствовал попытки театра Мейерхольда «порвать с реализмом современной сцены»: «...сознать, что *символизм* — единственный принцип всех искусств,— вот путь к «новому» в театре»[1].

Созданием условного, утонченного, программно-антиреалистического театрального стиля студия начала заниматься в дни революции 1905 г. Мейерхольд выбором пьес подчеркивал полную оторванность студии от общественной жизни: предполагалось ставить «Сны» Д'Аннунцио, «Смерть Тентажиля» Метерлинка. Основным средством выражения сценического действия становилась пантомима. Слова в театре — это только узор на канве движения,— утверждал Мейерхольд, следуя этому принципу в своих постановках.

Станиславский не принял условных постановок Мейерхольда. Театр-студия не открылся. И для Мейерхольда, как скажет он сам в книге «О театре», Художественный театр стал «врагом».

Работая в Петербурге, Мейерхольд сближается с символистскими кружками, бывает на «средах» Вяч. Иванова, где обсуждались проекты создания импрессионистского, условного театра.

В 1906 г. Вс. Мейерхольд приглашен В.Ф. Комиссаржевской в ее театр в качестве режиссера. И вновь обнаружилось, что творческие поиски Комиссаржевской и Мейерхольда шли в противоположных направлениях. Эстетическая система Мейерхольда противостояла психологическому реализму театра Комиссаржевской. В стиле условного театра он ставит у Комиссаржевской «Вечную сказку» Пшибышевского, «Пелеаса и Мелисанду», «Сестру Беатрису» Метерлинка, «Победу смерти» Сологуба.

В те годы сложились основные принципы театральной идеи Мейерхольда дореволюционного времени, воплотившейся в систему, о которой он заявит в статьях о театре, собранных в 1913 г. в книгу «О театре», систему, как бы программно противостоявшую реалистической системе Станиславского. Если для Станиславского основой сценического действия был актер («актер — это уже театр»), то Мейерхольд отвергает это, как и воспитание в актере «искусства переживания» — идею реалистического театра Станиславского. Источником театральной системы Мейерхольда стали традиции Commedia dell'Arte, в которой актер играл всегда один и тот же образ, точнее,— одну и ту же маску, переходившую из пьесы в пьесу. Маска становилась основой сценического образа, выразительность которого Мейерхольд видел в пластике, жесте, движении. Актер превращался в марионетку.

---

[1] См.: Весы. 1905. № 12; 1906. № 1.

Эстетическая программа условного театра Мейерхольда была близка символистам. Характерны отзывы символистов о стиле Мейерхольда. А. Белый утверждал, что режиссер, воплощая идею символистского театра, театра марионеток, стоит на единственно верном пути. Если Станиславский создавал «общедоступный» театр для демократического зрителя, то Мейерхольд в книге «О театре» (4-я статья — 1909 г.), как бы перекликаясь с А. Белым, заявлял, что искусство падает, если идет навстречу вкусам масс, что «большое искусство» гений создает вопреки желаниям масс.

А.В. Луначарский в статье «Об искусстве и революции» (1906) писал: Комиссаржевская, «с искренним энтузиазмом отдавшись служению прогресса театра», «на самом деле безвинно способствует его декадансу»; Мейерхольд при помощи стилизаций создает театр, уводящий от жизни, а не зовущий к борьбе[1].

Характерным событием в режиссерской работе Мейерхольда тех лет была постановка пьесы Л. Андреева «Жизнь Человека» (1907). В ней он с предельной ясностью воплотил свою идею условности театра, примата пластически-живописного над собственно драматическим. А экспрессионистская пьеса Андреева как нельзя лучше отвечала этим режиссерским установкам Мейерхольда. Мейерхольд исходил из ремарки Андреева: «Всё во сне». Всех действующих лиц, когда они уходили со сцены, поглощал мрак. В свете рампы на сцене появлялись человеческие фигуры, волновались, двигались, куда-то скрывались в подстерегающую тьму. В таких формах условного театра осознавался Мейерхольдом трагизм современной действительности с ее кричащими противоречиями. Если Станиславский в своей постановке «Жизни Человека» видел творческую неудачу театра, отошедшего от реализма, то для Мейерхольда «Жизнь Человека» стала театральной программой, образцом театрального стиля.

Различие в творческих поисках приводит Мейерхольда и Комиссаржевскую к разрыву — расторжению контракта. Комиссаржевская писала Мейерхольду: «...мы с вами разно смотрим на театр и того, что ищете вы, не ищу я. Путь, ведущий к театру кукол <...> путь этот ваш, но не мой...».

В последующие годы Мейерхольд увлекается старинным театром, пытается перенести принципы стиля средневекового театра на современную сцену. В этом стиле на квартире Вяч. Иванова он ставит пьесу Кальдерона «Поклонение Кресту», явно усиливая мистическое содержание кальдероновской драмы.

В 1910 г. Мейерхольд открывает новый театр — «Дом интермедий», в котором ставит пантомиму Шнитцлера «Шарф Коломбины», затем — «Дон Жуана», постановку которого А. Бенуа назвал «нарядным балаганом». В 1913—1914 гг. увлекается кубизмом.

---

[1] См.: *Луначарский А.В.* Собр. соч.: В 8 т. М., 1967. Т. 7. С. 142.

Симптоматичными явлениями театральной жизни, также отразившими процессы развития и русского театра, и русской драматургии, были театрально-режиссерские искания Н.Н. Евреинова и А.Я. Таирова. Творческие установки созданного по инициативе Евреинова Старинного театра (1907—1912) были близки в живописи — «мирискусникам» 1910-х годов, а в литературе — акмеистам. Более того, в оформлении спектаклей участвовали М. Добужинский, И. Билибин, Н. Рерих. Отличительной чертой спектаклей Старинного театра, как и творчества «мирискусников» и акмеистов, была стилизация эстетизированного прошлого, исключительный интерес к стилям прошлых эпох. В театральных опытах А. Таирова выразилась попытка своеобразного синтеза театральных принципов К.С. Станиславского и условного театра. Таиров считал, что театру надо вернуть свойственное ему равновесие между словом, движением, пантомимой. Это была идея синтетического театра, перекликавшаяся с попыткой писателей-неореалистов 1910-х годов синтезировать принципы реалистического и модернистского искусства.

В предоктябрьское десятилетие не миновали театр и футуристические установки. В статье «Театр, кинематограф, футуризм» (1913) В. Маяковский писал: «Великая ломка, начатая нами во всех областях красоты во имя искусства будущего — искусства футуристов, не остановится, да и не может остановиться, перед дверью театра»[1]. Осуществляя идею футуристического театра, группа художников, объединившихся в Союз Молодежи (1913), поставила в Петербурге, в театре Луна-парк, ряд спектаклей: трагедию В. Маяковского «Владимир Маяковский», оперу А. Крученых на музыку М. Матюшина «Победа над солнцем» (одним из постановщиков и оформителей которой был К. Малевич). Крученых как бы разобщал в тексте звучание слова и его смысл. Декорации к опере были написаны в манере супрематизма — комбинации геометрических фигур и объемных форм. В спектакле впервые появился «Черный квадрат» Малевича, представленный потом на художественной выставке.

Такова была поляризация творческих идей, отразившаяся в театрально-режиссерских исканиях времени, которая проявилась в искусстве в многообразии творческих течений и школ, противоречивости художественных исканий. То было время, как сказал М. Горький, «интереснейшее пестротою своих противоречий и обилием их»[2].

Эта «пестрота противоречий» характеризовала и русскую живопись начала столетия. В 90—900-е годы социально-бытовой реализм про-

---

[1] *Маяковский В.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 19[illegible]. Т. 1. С. 275.

[2] Архив А.М. Горького. М., 1966. Т. 2. С. 236.

Волгоградский государственный университет
Библиотека
Инв. № С118501

должает развиваться в творчестве С. Иванова, С. Коровина, Н. Касаткина, А. Архипова, С. Маковского, которые, наследуя традиции передвижничества, пишут о русской деревне, ее разорении, о народном горе, жизни городского «мелкого» люда. В картинах Касаткина проявились новые черты русского живописного реализма в создании образов рабочих, революционеров.

Как и в литературе, в творчестве «старших» мастеров русский живописный реализм переживает эпоху исканий новых возможностей искусства выразить сложность общественной и духовной жизни эпохи. Это характерно и для художников младшего поколения. Так, в творчестве И. Левитана, в эмоциональной насыщенности его пейзажей, нашел выражение, как писали в критике, лирико-философский «пейзаж души» человека. В картинах Левитана возникает своеобразный психологический и социальный «подтекст», та реалистическая символика, которая близит его творчество стилю Чехова.

Одной из вершин русской живописи конца XIX — начала XX в. было творчество В. Серова. Для портретов художника характерны социальная типичность, точность индивидуализации характеров, поиски в человеке возвышенного, прекрасного. Вершиной портретной галереи Серова стал портрет М. Горького. В эпоху первой русской революции в творчестве художника большое место начинает занимать политическая тематика, что было связано с его участием в сатирических журналах 1906—1908 гг.

В то же время в русской живописи складывается импрессионистическое течение (К. Коровин, И. Грабарь, В. Борисов-Мусатов). Коровин культивирует импровизацию, эскиз, существенное место в его творчестве начинает занимать этюд. Характерным становится растворение предмета в потоке ощущений художника. Художники-импрессионисты отходили от социальных тем. В картинах Борисова-Мусатова появляются туманные, призрачные, отвлеченные образы-символы. Живопись художников этого течения была близка программам и художественной практике русского литературного символизма 90-х годов, его стилевому импрессионизму.

Под знаком символистской философии развивалось творчество М. Врубеля, но, как это было и с крупнейшими поэтами литературного символизма, не она составляла душу его мятежного романтизма, грандиозного по художественной мощи, отразившего эпоху надвигающихся бурь.

Рассматривая сложные, «пестрые» явления художественной жизни того времени, надо постоянно учитывать их диалектику, определенную социальными противоречиями эпохи. В одном художественном факте могли сочетаться и тенденции плодотворные, и начала явно бесплодные. Так было с творчеством многих художников того времени, в том числе Врубеля. Мятежная жажда обновления жизни и человека толкала

его подчас (под влиянием символистской философии) на путь создания образов отвлеченных, таинственных, граничащих с мистикой.

Особое течение в живописи рубежа веков и начала XX столетия образовали художники, объединившиеся (вместе с литераторами) вокруг журнала «Мир Искусства» (1899—1904). Теоретики и критики «Мира Искусства» (С. Дягилев, А. Бенуа, Д. Философов) выступали под знаменем «чистого искусства» против гражданственного реализма 70—80-х годов. Творчеству «мир искусников» — К. Сомова, Л. Бакста, А. Бенуа, С. Судейкина — свойственна ретроспективная эстетская стилизация прошлого — XVIII — начала XIX в., как бы преломленного через стиль искусства того времени. Объектом стилизации становился и русский лубок. Но состав художников и этой группы не был однородным. Каждый из них прошел свой путь; наиболее талантливые — преодолевая программный эстетизм журнала. Так, многие идеи, которые станут высказывать и Бенуа, и Бакст после первой русской революции, будут свидетельствовать о серьезной эволюции их эстетических взглядов, об отходе от принципов, провозглашенных «Миром Искусства». Эта эволюция, как и эволюция ряда писателей и поэтов «новых» литературных течений, была связана с общими процессами русской общественной и художественной жизни.

В статье «Художественные ереси», написанной в 1906 г.[1], в самый разгар революции Бенуа выступает уже с резкой критикой индивидуализма и анархического своеволия в искусстве, им он противопоставляет культ сознательного служения красоте как некоей всеобщей религии, как «божественному откровению». В этих рассуждениях Бенуа близок представлениям о задачах искусства «младосимволистов», которые мистифицировали реальные противоречия общественного и духовного развития России, переводя их в область эстетических отношений. В журнале «Аполлон» (в котором выступали и акмеисты со своей программой новой поэзии) Л. Бакст поместил программную статью «Пути классицизма в искусстве». Как и Бенуа, он утверждал, что господство индивидуализма ведет к кризису искусства, что необходим возврат к простоте, ясности художественного мышления, внимательное отношение к природе, близкое воззрениям античных мастеров; художник призывал к освоению опыта, накопленного художественными школами прошлого[2].

Другая группа «мирискусников», чьи работы экспонировались в 1900—1910-е годы, при декоративных тенденциях их творчества тяготела к реализму (Б. Кустодиев, М. Добужинский, А. Головин и др.). Кустодиев любовно изображал народный быт с его национальными особенностями, пропагандировал светлые, оптимистические настрое-

---

[1] См.: Золотое Руно. 1906. № 2.

[2] См.: Аполлон. 1909. № 3.

ния народного творчества. Эти художники в эпоху революции 1905—1907 гг. активно участвовали в прогрессивных сатирических журналах.

В 1910-е годы в изобразительном искусстве возникают течения, близкие акмеизму и литературному кубофутуризму. Это — «Бубновый валет», «Ослиный хвост», «Мишень» и др. Они заявляют о своем неприятии эстетства, стилизаторства, импрессионистских тенденций в живописи, туманностей символизма, говорят о стремлении увидеть мир земной, первозданную вещность мира (П. Кончаловский, Р. Фальк, И. Машков, А. Лентулов). Ими культивируется натюрморт, обычно — повседневно-бытовой, в их картинах человек отходит на второй план. Для художников этой группы характерна установка на примитив, детский рисунок. (Но преодолевая эту программу, впоследствии и Кончаловский, и Машков в своем творческом развитии придут к реализму.)

В те же годы на группу художников (как и на писателей) оказали влияние идеи кубизма (Н. Гончарова, Д. Бурлюк, М. Ларионов, В. Татлин). Их картинам свойственна деформация предмета, его крайне отвлеченное изображение, в конце концов — предельный формализм. Теория и практика художников этого течения, так же как и писателей и поэтов литературного кубофутуризма, были явно антиреалистичны.

Тогда же на основе протеста против общества, культуры капиталистического города, подавляющей человека, зарождается живописный экспрессионизм. В творчестве П. Филонова, М. Шагала изображение объективного мира подменяется изображением субъективного «содержания сознания». Но в 1910-е годы развиваются и жизнеутверждающая, глубоко оптимистическая живопись М. Сарьяна, творчество З. Серебряковой, пафос искусства которой — поиск прекрасного, жизненной гармонии, которую художник видит в людях труда, искусства, детях. Творчество Серебряковой как бы противостояло культуре уродливого, гротесковости «левых» художников. То было возвращение к традиции классики, ее гуманистическому пафосу.

Таким образом, этот период в развитии русского изобразительного искусства, как и литературы, характеризуется большими внутренними противоречиями, явлениями, кризисными и творческими открытиями.

Часть 1

СУДЬБЫ РЕАЛИЗМА. ПОИСКИ ОБНОВЛЕНИЯ

1. «ЖИВЫЕ КЛАССИКИ». ФОРМИРОВАНИЕ НОВЫХ ЧЕРТ РЕАЛИЗМА В ТВОРЧЕСТВЕ Л.Н. ТОЛСТОГО, А.П. ЧЕХОВА, В.Г. КОРОЛЕНКО

Перед фактом бурно развивающихся общественных противоречий, стремительного проникновения капитализма в деревню обнаружилась теоретическая несостоятельность старой народнической идеологии. Полемика о сущности народничества, развернувшаяся в печати в 1880 г., свидетельствовала о том, что само это понятие неясное и размытое. К концу века народничество как идеология крестьянской демократии выродилось настолько, что из теории, обосновывавшей необходимость крестьянской революции в России, превратилось в теорию, которая оправдывала приспособление к существующему общественному строю.

К середине 80-х годов в новых исторических условиях разночинско-демократическая интеллигенция оказалась на идеологическом распутье. Одна ее часть в поисках выхода из идейного кризиса идет к марксизму. По этому пути с 1883 г. пошла группа бывших народников во главе с Г.В. Плехановым. Другая часть народнической интеллигенции, пытаясь приспособить старые народнические идеалы к новым условиям жизни и в то же время понимая иллюзорность народнических общественных концепций, переживает глубочайшую духовную драму «бездорожья», которая станет темой произведений писателей-реалистов 90-х годов — В. Вересаева, Е. Чирикова, А. Куприна и др.

Значительное влияние на развитие русской реалистической литературы последней четверти XIX столетия оказали творческие искания Г. Успенского. В произведениях писателя — и суровый анализ русской повседневности, и тревожные лирические раздумья. В них органически соединяются художественное исследование и публицистика, эпос и лирика. Трепет его гнева, писал М. Горький, возбуждал «какое-то особенно тревожное и актуальное чувств»,[1] желание активного протеста

[1] *Горький М.* Собр. соч.: В 30 т. Т. 25. С. 342.

против всяческого «душегубства». Под влиянием Успенского формировалось творчество А. Серафимовича, С. Гусева-Оренбургского, в известной мере И. Бунина, позже — крестьянских писателей. Высказывая народнические или близкие к ним идеи, Г. Успенский уже разрушал народнический догматизм. «...Пытливая мысль этого замечательного человека разлагала одно за другим все главные положения народничества и подготовляла почву для совершенно иных взглядов на нашу народную жизнь»,— писал Г.В. Плеханов[1].

1880—1890-е годы — период, ознаменованный стремлением писателей-реалистов показать социальные и духовные движения эпохи, человека нового времени. В русском реализме новые эстетические качества, «стилевые сдвиги» особенно наглядно проявились в творчестве Л.Н. Толстого, А.П. Чехова и — во многом под их влиянием — в произведениях реалистов начала XX в.

Основные произведения Л.Н. Толстого были созданы в период между двумя поворотными событиями русской истории — отменой крепостного права в 1861 г. и революцией 1905—1907 гг. Эти исторические условия определили мировоззрение писателя, в них — истоки его патриархальных иллюзий и обличительного социального пафоса его произведений. В середине 80-х годов Толстой находился в расцвете творческих сил. О переломе в его мировоззрении, который произошел под влиянием событий русской жизни, Толстой писал так: «...со мной случился переворот, который давно готовился во мне и задатки которого всегда были во мне. Со мной случилось то, что жизнь нашего круга — богатых, ученых — не только опротивела мне, но потеряла всякий смысл <...> Действия же трудящегося народа, творящего жизнь, представились мне единым настоящим делом»[2]. Отныне стремление взглянуть на вещи с позиций «трудящегося народа, творящего жизнь», станет характерной чертой его мировоззрения. Слово его приобретает огромную разрушительную силу. Он обрушивается на всю систему российского самодержавия, разоблачая философию, мораль, образ жизни господствующих классов. Во второй половине 80-х годов он пишет «Смерть Ивана Ильича», обдумывает роман «Воскресение». Свойственная произведениям Толстого «диалектика души» приобретает новый характер. Анализируя логику общественного поведения человека, Толстой с небывалой силой вскрывает глубочайшие связи общественной и духовной жизни личности, рисует те кризисные состояния духовной жизни, которые приводят к разрыву человека со средой. В процессе написания романа «Воскресение» все большее значение приобретает социальный план, нравственные проблемы неразрывно связаны с социальными.

---

[1] *Плеханов Г.В.* Соч. М.; Л., 1925. Т. 10. С. 116.

[2] *Толстой Л.Н.* Полн. собр. соч.: [В 90 т.] Т. 23. С. 40.

Велико было значение личности гениального писателя. В статье «Рабство нашего времени» Толстой пишет об опасности разрушительных войн, об угрозе наступающего капитализма; в статье «Не могу молчать» выступает против казней революционеров. Не разделяя революционных взглядов, отрицая насильственное революционное действие, писатель не мог не восхищаться красотой нравственных качеств борцов за народное дело. Симптоматичным было создание образов революционеров в романе «Воскресение». В этом романе — впервые в творчестве Толстого — появляется и образ протестующей крестьянской массы.

Характерные сдвиги обозначаются в 80-е годы и в творчестве В.Г. Короленко. Писатель выражает недовольство старым реализмом, который представляется ему недостаточно действенным. Задачу литературы он видит в том, чтобы противостоять пассивности, будить в людях веру в будущее[1]. Опираясь на традиции демократов 60-х годов, Короленко решительно выступает против этических и эстетических теорий, обосновывавших общественную пассивность искусства. С этим связана критика им толстовского учения о непротивлении злу насилием («Море», «Сказание о Флоре»). Но его мировоззрение было ограничено абстрактно-философской идеей о законе развития жизни как процессе, определяемом велением человеческой совести и общественной гуманности.

Короленко отказывался признать принцип беспощадной правды основным принципом современного искусства и вводил в теорию реализма понятие возможной реальности, показа жизни в свете возвышенно-героических идеалов. Так возникла у писателя мысль о необходимости синтеза реализма и романтизма, о закономерности романтического начала в реалистическом произведении. Характерен и принцип отбора жизненных явлений в этот период в творчестве Короленко. Его произведениям свойственна необычность ситуаций, характеров, поэтизация духовных качеств человека, ищущего новые этические и социальные идеалы (рассказы «сибирского» цикла). Утверждая героическое начало в искусстве, Короленко вводил в литературу образ человека яркого, незаурядного, хотел не только показать массу и человека из нее, но и «открыть значение личности на почве значения массы». Он мечтал о таком типе художественного отображения действительности, в основу которого легла бы мечта о будущем, опирающаяся на «возможную реальность», на «огоньки» будущего в современности. Однако истоки будущего синтеза реализма и романтизма Короленко искал не в объективных связях с жизнью, развивающейся к революции, а во внутреннем развитии человеческого сознания, нравственного чувства.

В творчестве Короленко отчетливо выразилась общая тенденция

---

[1] См.: *Короленко В.Г.* Дневник (1881—1893). Полтава, 1925. Т. 1. С. 129.

русского реализма «переходного времени» к усилению эмоциональной выразительности, авторской оценки изображаемой действительности (вторжение в реалистическую литературу романтизированных героев, использование исключительных ситуаций, романтически истолкованных легенд, аллегорий, сказок).

Процессы, которые происходили в системе реализма рубежа веков, нашли яркое и своеобразное выражение в творчестве А.П. Чехова. Новаторская природа чеховского реализма осознавалась уже его современниками. Л.Н. Толстой подчеркивал, что Чехов «создал новые, совершенно новые» формы письма, и прямо указывал, что Чехова как художника нельзя сравнивать ни с Тургеневым, ни с Достоевским, ни с ним самим, Толстым[1]. О новаторском характере чеховского реализма не раз говорил Горький. По поводу «Дамы с собачкой» он писал Чехову в 1900 г.: «Знаете, что вы делаете? Убиваете реализм <...> Дальше Вас — никто не может идти по сей стезе, никто не может писать так просто о таких простых вещах, как Вы это умеете...»[2].

Чехов обогатил литературу новыми художественными открытиями. Предметом изображения становятся внешне незаметные внутренние изменения в мыслях, настроениях человека, в оценках им окружающего и самого себя. По словам В.В. Виноградова, чеховская особенность изображения характера и внутреннего мира личности, через которые раскрывается объективный смысл социальных явлений и процессов жизни, состоит в новых формах «сплетения, слияния, противопоставления и взаимодействия элементов авторского и субъективно-экспрессивного, идущего от персонажа...»[3].

Новаторство Чехова обнаруживается также в своеобразном синтезе стилевых традиций разночинно-демократической литературы и русского психологического реализма. Чехов как бы подвел итог реализму XIX в. и открыл новый этап его развития в русской литературе.

Чеховские образы, сохраняя конкретно-бытовую достоверность, наполнялись глубочайшим социально-философским содержанием. Художник поставил под сомнение уклад жизни во всех ее проявлениях — общественных, нравственных, бытовых. Горький говорил о чеховских образах как о глубоко продуманных символах.

В творчестве Чехова определились два основных типа художественных обобщений. В ранних водевилях, драматических сценах, новеллах обнаруживаются связи писателя с традициями М.Е. Салтыкова-Щедрина, Г. Успенского, А.Н. Островского. Эти связи ощутимы и в произведениях более позднего периода, в которых художник изобра-

---

[1] См.: *Сергеенко П.А.* Толстой и его современники. М., 1911. С. 227.

[2] *Горький М.* Собр. соч.: В 30 т. Т. 28. С. 113.

[3] *Виноградов В.В.* О языке художественной литературы. М., 1959. С. 151.

жает бытовые и психологические следствия социальной реакции («Человек в футляре»). Другой тип обобщений связан с традициями русского психологического реализма. Он свойствен тем произведениям писателя, в которых духовные поиски героев, процесс осознания ими иллюзорности старых идеалов и обретения новых кладутся в основу всего сюжетного движения («Скучная история», «Дуэль», «Дама с собачкой», «Невеста» и др.). Чехов проникает в глубины внутреннего мира человека, раскрывает его душевные состояния, смену настроений, чувств. Этому заданию подчиняется вся структура произведения. Поновому строится композиция повествования. Она, как показывает В.В. Виноградов, анализируя рассказ «В родном углу», представляет собой чередование, взаимодействие трех стилей: программно-объективного авторского стиля, глубоко личных, субъективных, экспрессивно-смысловых форм речи героя, выражающих развитие его настроений, душевных поворотов; драматических сцен, иногда просто коротких реплик и высказываний действующих лиц. «Субъективность» стиля Чехова (или, как говорит В.В. Виноградов, «образ автора») «открывается во внутренней связи всех элементов повествования, в его смысловой направленности, в драматической силе образных обобщений, в своеобразном реалистическом символизме художественного изображения жизни»[1].

Новаторство чеховского творческого метода особенно ярко проявляется в его драматургии. Чехов стал создателем новой формы реалистической драмы — драмы, предельно приближенной к жизни. Ее развитие определяют не исключительные события или обнаженные столкновения антагонистических сил. Драматизм жизни раскрывается в повседневности ее течения, в котором складываются сложные отношения человека с обществом. Происходит как бы «перенесение драматического центра тяжести с поступка, события на внесобытийное отношение героя к действительности, реакцию его на мир»[2].

В драме Чехова частные конфликты, которые складываются между персонажами, не имеют для судеб героев решающего значения. Поэтому так характерны для писателя незавершенные конфликты. Но эти фабульно разветвленные и неразрешенные столкновения стягиваются в единый идейно-тематический узел, раскрывая в переплетениях основную чеховскую мысль о неправомерности существующего социального и нравственного порядка вещей. Однако норма прекрасных, подлинно человеческих отношений видится героям Чехова лишь в будущем. Они чувствуют его близость, убеждены, что в мире есть правда («В овраге»), но реальные пути движения к этому будущему остаются

---

[1] *Виноградов В.В.* О языке художественной литературы. С. 149.

[2] *Тагер Е.Б.* Горький и Чехов // Горьковские чтения 1947—1948 / Под ред. А.М. Еголина, Б.М. Михайловского, С.М. Петрова. М.; Л., 1949. С. 433.

для них закрытыми. Герои Чехова всегда лишь на грани решения. В этом отличие их от героев Горького 1900-х годов — носителей ярко выраженного конкретно-исторического идеала.

В стремлении Чехова найти в обыденных картинах жизни проявление большого социального содержания отражалось то новое открытие мира, которое совершалось в сознании широких демократических масс в эпоху их общественного пробуждения. Именно поэтому чеховское творчество было так близко демократическим кругам русского общества и оказало такое большое влияние на всю демократическую литературу эпохи.

В 1890-е годы меняются «темы», «типы», «настроения», как писала тогдашняя критика, не только в литературе, но и во всех областях русского искусства.

Новое в «настроении» русского реалистического изобразительного искусства в середине 90-х годов чутко подметил известный художественный критик В.В. Стасов. В заметках о состоявшейся в 1896 г. выставке «передвижников» он писал, что «новое настроение» проявилось в картинах не только на современные, но и на исторические темы. Демократическая публика горячо приняла впервые выставленную картину А. Васнецова «Богатыри», усмотрела в ней самый современный смысл. В статье «Мой адрес публике» Стасов писал: «Богатыри» для них выходит словно pandant, дружка, к «Бурлакам» Репина. Только эта сила там — угнетенная и еще затоптанная, обращенная на службу скотинную или машинную, а здесь — сила торжествующая, спокойная и важная, никого не боящаяся и выполняющая сама, по собственной воле то, что ей нравится, что ей представляется потребным для всех, для народа»[1].

Эти «настроения» выразились и в русской музыке 90—900-х годов, в частности в творчестве Римского-Корсакова, опера которого «Кощей Бессмертный» была воспринята демократическим зрителем как призыв к протесту против существующего правопорядка, а представление ее в 1905 г. приобрело характер революционной демонстрации.

2. ПИСАТЕЛИ «СРЕДЫ» И «ЗНАНИЯ». С.И. ГУСЕВ-ОРЕНБУРГСКИЙ, Е.Н. ЧИРИКОВ, Н.Г. ГАРИН-МИХАЙЛОВСКИЙ, И.С. ШМЕЛЕВ, СКИТАЛЕЦ, С.А. НАЙДЕНОВ, С.С. ЮШКЕВИЧ, Д.Я. АЙЗМАН и др. ПРОБЛЕМА НАТУРАЛИЗМА В ЛИТЕРАТУРЕ 90—900-х ГОДОВ

Во второй половине 90-х годов писатели реалистического направления объединяются в литературном кружке «Среда», который стал продолжением организованного Н. Телешовым еще в 80-х годах кружка «Парнас». Среди учредителей «Среды» были Н. Телешов, Н. Тимковский, братья И. и Ю. Бунины, И. Белоусов, Е. Гославский, Сергей

[1] *Стасов В.В.* Собр. соч.: В 3 т. М., 1952. Т. 3. С. 265—266.

Глаголь (С. Голоушев). Квартиру Телешова, где происходили собрания кружка, посещают М. Горький, Л. Андреев, А. Грузинский, С. Елпатьевский, А. Кизеветтер, А. Серафимович, В. Вересаев, Скиталец, Е. Чириков, М.П. Чехова, В. Миролюбов (редактор «Журнала для всех»), А. Куприн, Н. Гарин (Михайловский), С. Юшкевич и др. На «Средах» бывали А. Чехов и В. Короленко. С 1902 г. членом «Среды» стал С. Найденов. Кроме писателей на «Среды» заходили артисты и художники: Ф. Шаляпин, О. Книппер, М. Андреева, В. Качалов, А. Васнецов, И. Левитан. Состав «Среды» был неоднородным, общественные взгляды участников кружка — весьма противоречивыми. Особенно это обнаружилось в годы революции, когда оказалось, что революция понималась членами «Среды» по-разному.

Однако в 90-х — начале 900-х годов «Среда» представляла собой довольно сплоченный фронт демократического реалистического искусства. От нее исходила инициатива протестов и заявлений против антидемократических действий правительства, выступлений в защиту традиций классического наследия. Общественно-литературное значение «Среды» заключалось и в том, что она подготовила объединение писателей-реалистов уже с более последовательной демократической программой в горьковском издательстве «Знание».

Своеобразное место в «Среде» и «Знании» занимал И.А. Бунин, в творчестве которого нашли оригинальное продолжение и развитие традиции русского реализма. В автобиографической заметке он указывал на особенность своего положения среди «знаниевцев», большинство которых причисляло себя к «чеховской школе»: «Решительно ничего чеховского у меня никогда не было». Однако, несмотря на категорическое отрицание «чеховского», в ранних произведениях Бунина явно просматривается влияние чеховских творческих исканий. Говоря о творческих связях Бунина и Чехова, Горький писал, что «оба они с изумительной силою чувствовали значение обыденного и прекрасно изображали его»[1]. Однако бунинское восприятие обыденности резко отличалось от чеховского понимания ее. Сказывалась разность общих представлений писателей о судьбах русской жизни, о настоящем и будущем России.

В ранних рассказах Бунина герои живут в атмосфере «чеховской» повседневности. Драматические столкновения лишь на время взрывают течение их жизни, не оказывая решающего влияния на общую ее «драму» («На даче», «Тарантелла»). Однако у Бунина эти столкновения всегда катастрофичны для индивидуального сознания, ведут к трагическому финалу. Уже в его ранних рассказах ощутимо стремление объяснить социальную драму жизни некими общими закономерностями бытия, в котором трагически сопряжены жизнь, любовь, смерть.

---

[1] *Горький М.* Материалы и исследования. Л., 1934. С. 334.

Роковая соотнесенность этих начал бытия вводит в произведениях Бунина социальные отношения в сферу философских абстракций. Классическим выражением такого бунинского миропонимания станет его поздняя новеллистика. Но предвестия этого наметились в ранний период его творчества.

В тематике писателей-реалистов круга «Знания» отчетливо просматриваются связи с традициями демократической литературы 60—70-х годов: Н. Успенского, А. Левитова, Н. Помяловского, Г. Успенского. Но изменение общественного «настроения» ведет к появлению в литературе этого направления новых литературных типов и тем. По-новому начинает звучать традиционная «крестьянская тема». «Самодовлеющий мужик» народников, как отмечала тогда критика, уходит из литературы; в ней появляется тип «задумавшегося» русского мужика.

Жизнь русской деревни входит в литературу в ее реальных противоречиях. Так, В.В. Муйжель вслед за «семидесятниками» детально описывает облик, быт, нравы русской деревни («Мужичья смерть», «Бабья жизнь»). Но в центре его внимания — разрушительные результаты проникновения в жизнь новых буржуазных отношений. В отличие от предшественников, он пытался выделить из крестьянской массы личность, показать отражение социальных контрастов жизни на духовных переживаниях крестьян. Однако в последующем эти взгляды Муйжеля на деревню будут соседствовать с неонароднические утопическими концепциями. В произведениях 1910-х годов он уповает на некую мужицкую «правду земли», идеализирует «традиции», «серьезного мужика». Наиболее значительное произведение Муйжеля о деревне, созданное после революции 1905 г.,— двухтомный роман «Год» (1911).

Существенно меняется «деревенская тема» «семидесятников» и в творчестве *Сергея Ивановича Гусева-Оренбургского* (1867—1963). Деревенские рассказы писателя особенно наглядно показывают новый подход к разработке традиционных тем русской демократической литературы. Он уже не связывал пути развития русской жизни с судьбами сельской общины и деревенского «мира». Как бы подтверждая мучительные сомнения Успенского, он показывает, что деревенский «мир» превращается в арену ожесточенной борьбы капиталистических страстей. В первом же значительном своем рассказе «Самоходка» (1897) он писал, как беззастенчиво хозяйничают на селе кулаки и как безропотно вынуждены подчиняться им «миряне». Но, преодолевая иллюзии народников, рисуя бесправие крестьянской жизни и разложение общины, в 90-е годы писатель еще тесно связан с художественными традициями народнической литературы. Люди деревни составляют для него сплошную массу, не способную на серьезный социальный или психологический протест («Самоходка», «Странница»). Характеры крестьян лишены реальных индивидуальных черт, поведение героев зачастую художественно не мотивировано.

Но даже в тех рассказах, где проявляется зависимость Гусева от стилевых принципов реализма «семидесятников», сказываются уже оригинальные черты его метода, особенно в 900-е годы. Рассказ «Последний час» (1902) и тематически, и по силе обличения деревенских «хозяев жизни» напоминает страницы «Власти земли» Г. Успенского, но сквозь традиционный сюжет и традиционную стилевую манеру видится стремление автора показать, как формируется новое самосознание русского мужика. Герой Успенского в результате насилия над ним жизни «потерял себя»; герой Гусева начинает «себя находить» в новой русской действительности. В 900-е годы эта тема станет центральной в его творчестве.

Характерно трансформируется тематика «семидесятников» в раннем творчестве А.С. Серафимовича. Жанровые особенности его очерков, рассказов, нарочитая лаконичность и сдержанная сухость стиля сразу были отмечены критикой как традиционные черты демократической литературы. Недаром Г. Успенский, прочитав рассказы Серафимовича «На льдине», «В тундре», «На плотах», назвал автора «отличнейшим писателем». Сам Серафимович впоследствии не раз подчеркивал, что он «от семидесятников родился, их традициями был начинен»[1]. Но даже на этом этапе творческого развития у Серафимовича нет идеализации социального уклада и душевного строя общинной жизни. В отличие от «семидесятников», Серафимович, рисуя картины жизни тружеников, выделяет личность ищущую, тоскующую по подлинной человечности («Семишкура», «Машинист» и др.). Однако оригинальный художественный стиль Серафимовича формируется позже — в 900-е годы.

Значительное место в творчестве писателей-реалистов 90-х годов занимают жизнь и быт средних слоев общества, прежде всего русской разночинной интеллигенции, которая в эпоху ломки старых народнических идеалов переживает идейный и психологический кризис. Это центральная тема Е. Чирикова, В. Вересаева, раннего Л. Андреева. Каждый из писателей воспринимает чеховскую традицию по-своему, сохраняя на разных этапах развития революционного движения верность ей или отходя от нее. В этом смысле показательна судьба *Евгения Николаевича Чирикова* (1864—1932), который в 90-е годы трактовался как художник «чеховской школы».

Творческий путь Е. Чириков начал в провинциальной прессе в 80-е годы. В середине 90-х годов он живет в Самаре у брата жены — М.Г. Григорьева, который был одним из первых русских марксистов, хорошо знал Н.Е. Федосеева, был знаком с В.И. Лениным. В среде передовой самарской молодежи Чириков наблюдал споры марксистов с народниками об отношениях интеллигенции и народа, о деревне и капитале.

---

[1] *Серафимович А.* Собр. соч.: В 10 т. М., 1947. Т. 5. С. 354.

Но знакомство его с марксизмом этим и ограничилось. В своих общественных взглядах он никогда не выходил за пределы общедемократических идеалов. Герои произведений Чирикова, близкие автору,— интеллигенты-разночинцы, которые хранят верность старым заветам, протестуют против косности жизни, произвола властей. Ни в одном из своих произведений Чириков не показал победу сильной личности в борьбе с несправедливостью. Его герои — люди слабой воли, во всех общественных начинаниях заранее обреченные на неудачи. В этих честных неудачниках, нарисованных сочувственно и любовно, видел Чириков положительную силу жизни. Его повести «Инвалиды» (1897) и «Чужестранцы» (1899) примыкают к циклу повестей В. Вересаева 90-х годов об интеллигенции. Но в отличие от героев Вересаева, которые находят свой выход из идейного и нравственного бездорожья, герои повестей Чирикова остаются в общественной жизни или «инвалидами», или непонятыми «чужестранцами». Писатель говорит о бесперспективности их стремлений и «порывов».

Композиция рассказов Чирикова почти всегда одинакова: сопоставляются мысли и чувства героя в настоящем с его идеями в прошлом. И оказывается, что все «стремления» подавлены мещанским строем жизни — увлечения остались в прошлом. Так построен и один из лучших рассказов Чирикова «Танино счастье» — о драме любви «падшей женщины». Рассказ по теме близок ранней повести Горького «Горемыка Павел». Но если герои Горького бунтуют против зла окружающего мира, то у Чирикова показана прежде всего картина деформации человеческой души, подчинившейся нормам мещанского бытия: «...и никакой торжествующей любви нет, а есть только торжествующая пошлость, подлость и скука», «все, что интересно в жизни, все это уже было тогда, раньше...» («Фауст»).

Расцвет творчества Чирикова приходится на годы первой российской революции. Писатель приобретает известность и как драматург. В эпоху последовавшей затем реакции Чириков порывает со «Знанием», сотрудничает в альманахе «Шиповник», участвует в сборниках «Земля», где печатались Ф. Сологуб, М. Арцыбашев, В. Винниченко. Чирикова объединяет с ними платформа анархической «свободы искусства». В его творчестве появились черты экспрессионизма. Эта тенденция выразилась в пьесах «Легенда старого замка» (1907) и «Красные огни» (1907), в которых господствует идея зависимости человека от «судьбы», от слепой случайности. По поводу этих пьес М. Горький писал Чирикову, что тот перестал чувствовать дух времени и видеть лица, о которых говорит[1].

В творчестве последующих лет Чириков все более уклонялся от современности. В 1911 г. он пишет пьесу «Лесные тайны», в которой

---

[1] См.: *Горький М.* Собр. соч.: В 30 т. Т. 29. С. 17.

события современности не находят отражения. Пересматривая свои ранние взгляды, Чириков приходит к выводу, что в истории закономерна противоположность интересов интеллигенции и народа. Эта идея извечного разрыва интеллигенции с народом выразилась в его автобиографической трилогии 1910-х годов «Жизнь Тарханова»: «Юность», «Изгнание», «Возвращение» (четвертая часть «Семья» написана в эмиграции). «Историческими судьбами родины мы с мужиком сделаны врагами, врагами наследственными и потомственными»,— говорит Тарханов, герой трилогии.

В годы эмиграции Чириков жил в Софии, Праге, писал романы, повести, рассказы, основное содержание которых — воспоминания о прошлом, о жизни дореволюционной русской провинции. Излюбленный старый композиционный прием сопоставления времен наполняется теперь новым содержанием — сопоставлением жизни дореволюционной России с тем, что с нею произошло в настоящем. В эмиграции Чириков писал много, но, по мнению критиков, напечатанное не отличалось «особенным литературным качеством». Широко известным в эмигрантских кругах стал его роман «Зверь из бездны» (1926) — повествование о гражданской войне, о белых на юге России, моральном разложении белого офицерства, о том, что видел автор, когда перед эвакуацией жил в Крыму. Роман вызвал разные оценки. В Праге, где было много бывших офицеров Белой армии, произведение сочли клеветой на белое движение.

В 90-е годы начинается творческий путь *Николая Георгиевича Гарина-Михайловского* (1852—1906) — писателя-реалиста, демократа. Талантливый инженер-путеец, исследователь, путешественник, беллетрист — таков был Михайловский, человек, как сказал о нем Горький, талантливый «во все стороны». Очерки, повесть «Детство Тёмы» принесли Гарину всеобщее признание. В середине 90-х годов он входит в «Среду», сближается с Горьким, в 900-х годах сотрудничает в «Знании».

Характерной чертой писательской манеры Гарина в 90-е годы было изображение конкретных фактов действительности, им самим пережитых и прочувствованных. Подобная творческая позиция определила интерес писателя к жанру очерка, очерка-рассказа, широкое использование автобиографического материала. В рассказах Гарина всегда присутствует образ рассказчика, как бы объединяющий их в единый цикл и явно несущий автобиографические черты. Особенности автобиографического жанра и жанра рассказа с автобиографическими элементами позволяли Гарину непосредственно изложить свою позицию как результат жизненных наблюдений. Определенность социальной позиции и явная тенденциозность в отборе фактов — характерное свойство очерковых циклов и рассказов Гарина 90-х годов.

В ранних очерках, собранных в цикл «Несколько лет в деревне» (1890), он писал о расслоении деревни, о том, что идеального народ-

нического «нераздельного» мужика в деревне нет, что община разложилась. В своих очерках Гарин явно следовал традиции Г. Успенского, гневно обличая сельских мироедов-захребетников, говоря о развращающей деревню власти денег («Матренины деньги», «Дикий человек»). Гарин понимал, что русский мужик и не мог быть иным в сложившихся условиях русской общественной жизни. Но, говоря о глубоких противоречиях крестьянского характера, с любовью и уважением писал он о талантливости, силе духа русского трудового человека, его исконной тяге к добру и справедливости.

Не принимая народнических рецептов преобразования жизни, понимая их историческую иллюзорность, Гарин считал, что основной активной социальной силой станет демократическая интеллигенция. Она осуществит технический прогресс страны, за которым последуют и социальные преобразования. Гарин со всей очевидностью представлял, что в современной ему России мало активных людей, глубоко преданных делу прогресса и народа; гораздо больше — зараженных рефлексией после крушения народнической идеологии, не нашедших места в жизни, оказавшихся на идейном бездорожье и в нравственном тупике. Молодое поколение интеллигентов, писал Гарин, начинает проникаться этими настроениями, подчиняться нормам мещанского бытия. Истории формирования человеческой личности, подчинившейся социальным обстоятельствам эпохи 80-х годов, и посвящена автобиографическая тетралогия Гарина. Первая повесть тетралогии — «Детство Темы» — появилась в 1892 г. в журнале «Русское Богатство» под псевдонимом: *Н. Гарин.* Следующими частями тетралогии стали повести «Гимназисты» (1893), «Студенты» (1894), «Инженеры» (1907). Через частное, автобиографическое он хотел показать общее, закономерное в жизни целого поколения русской интеллигентской молодежи. В этом смысле Горький и назвал эти повести «целой эпопеей».

Сюжет тетралогии образует история жизни Артемия Карташева. Гарин продолжает традиции «семейных хроник» С. Аксакова и Л. Толстого в анализе отношений героя со средой и в анализе его душевных движений. Но герой Гарина изображен не только в кругу узкосемейных отношений, но и в многообразном потоке русской общественной жизни. Автор показывает, как влияние среды, в которой оказывается Карташев, приводит его к идейному и моральному тупику, как утрачивает он свои демократические и гуманистические устремления и превращается в осторожного добропорядочного обывателя. Гарин сочувствует герою, но симпатии его не на стороне Карташева, а на стороне людей, деятельно устремленных к преобразованию общества,— Горенко, Иванова, Моисеенко. В последней, неоконченной части тетралогии Гарин попытался вовлечь Карташева в общественную деятельность. Но эта попытка оказалась безуспешной: социальные идеалы самого автора оставались довольно расплывчатыми. Пафос и историко-литературное значение тетралогии Гарина-Михайловского — в утвержде-

нии гуманистической идеи о необходимости изменения всей системы общественных отношений.

Таким образом, основным направлением развития русского реализма в 90—900-е годы стали поиски его новых художественных возможностей с опорой на гуманистические традиции русской литературной классики.

Однако в то же время в общем потоке русской реалистической литературы возникла попытка теоретически и творчески обосновать закономерность существования в искусстве натуралистического метода, основанного на философском, но механистически понятом, материализме. На таком понимании мира и человека в мире базировалось творчество Н.Д. Боборыкина и И.Н. Потапенко в 90-х годах, а в 900-х — творчество М.П. Арцыбашева и других «неонатуралистов».

Говоря о натурализме и таком миропонимании, Г.В. Плеханов писал, что «этот метод был теснейшим образом связан с точкой зрения того материализма, который <...> не понимает, что действия, склонности, вкусы и привычки, мысли *общественного* человека не могут найти себе достаточное объяснение в *физиологии* или *патологии*, так как обусловливаются *общественными отношениями*»[1]. П.Д. Боборыкин, автор многих популярных в то время повестей, романов, и пытался принцип естественнонаучного исследования природы утвердить как «истинные приемы работы» художника в исследовании общественных отношений людей. Эту идею он теоретически обосновывал в историко-литературной работе «Европейский роман XIX столетия» (1900). В своей художественной практике Боборыкин опирался на методологию Ипполита Тэна, который задачи искусства и критики видел в «нейтральном» отражении жизни без идеологических и нравственных оценок. Это была эстетическая теория, с которой так страстно спорил Короленко. В 1888 г. он записал в дневнике: «...литература, кроме «отражения»,— еще различает старое, из его обломков создает новое, отрицает и призывает. И вся эта деятельность не может, конечно, выйти за пределы причинности. Наши идеалы отразят наш характер, наше прошлое, нашу расу и историю. Но это отражение — не цель. А цель — в движении, в тех или иных идеалах»[2]. Для Тэна же творческое «я» фатально обусловлено объективными факторами жизни, из чего он делал вывод о невозможности для художника и искусства быть «впереди» своего времени.

Сила традиций классического реализма, реалистической эстетической теории не позволила натурализму и натуралистической эстетике занять сколько-нибудь значительное место в русском литературном процессе. Натурализм остался лишь тенденцией в реализме конца века,

---

[1] *Плеханов Г.В.* Соч./Под общей ред. Д. Рязанова. М.; Л., 1925. Т. 14. С. 146.

[2] *Короленко В.Г.* Дневник (1881—1893). Т. 1. С. 127.

несмотря на популярность ряда писателей. Так, в кругах русской либеральной интеллигенции в 90-е годы пользовался большим успехом *Игнатий Николаевич Потапенко* (1856—1929). Были широко известны его повесть «На действительной службе» (1890) и роман «Не герой» (1891), главный персонаж которого программно противопоставлен образам революционно-демократической литературы. Герои произведений Потапенко — альтруисты, они исполнены либеральных общественных настроений, откликаются на проблемы времени, но идеалы их общественно-туманны, расплывчаты, абстрактны. Такая позиция находила сочувственный отклик в среде интеллигентствующего обывателя, приспособившегося к действительности, нуждающегося в иллюзиях сохранения верности демократическим идеалам, чтобы оправдать в собственных глазах свое приспособленчество. Этим и объяснялась популярность Потапенко. Еще более популярным на рубеже веков и в начале столетия было творчество *Петра Дмитриевича Боборыкина* (1836—1921), начавшего писать в 60-е годы. Боборыкин опубликовал около сотни романов, повестей, пьес, сотрудничал в народнических и либеральных журналах. С 1890-х годов писатель жил за границей. В своих произведениях он показывал шаг за шагом эволюцию жизни и общественной психологии русского буржуа, сумел подметить многие черты европеизации русского капитала, наступавшего на старую поместную и старокупеческую Россию. В свое время были широко известны романы Боборыкина «Дельцы» (1872—1873), «Китай-город» (1882), «Перевал» (1884), «Василий Теркин» (1892), «Тяга» (1898). В них Боборыкин нарисовал галерею англизированных промышленников, сознающих свою не только экономическую, но и политическую силу, меценатствующих купцов — «любителей искусств». Но все это писатель показывал как бы со стороны, как умный заезжий иностранец. От романов Боборыкина веет сухим протокольным бесстрастием. Не для поучения и примера, не для осуждения и приговора над ними создавал он свои образы. Произведения Боборыкина лишены подлинного историзма; созданная им интересная в деталях мозаика социальной жизни России не раскрывала глубинных закономерностей ее развития.

Натуралистические тенденции сказались также в творчестве А.И. Эртеля, основной темой которого стала проблема отношения интеллигенции и народа (драма «Бабий бунт», 1884; «Карьера Струкова», 1895). Самое значительное произведение А. Эртеля — двухтомный роман «Гарденины, их дворня, приверженцы и враги» (1899), в котором показаны на фоне широкой картины жизни России личные, семейные конфликты. Эртеля-пейзажиста ценил Чехов; описания писателем народной жизни нравились Л. Толстому. Но эмпиризм, неумение постигнуть причинные связи явлений ограничили творческие возможности Эртеля. В романе нет целостной концепции жизни, он мозаичен. Каждая глава «Гардениных» словно самостоятельное произведение,

«осколок жизни», ее нравов и быта; обобщенного же образа эпохи в романе не возникает.

В какой-то мере проявились натуралистические тенденции в реалистическом методе *Дмитрия Наркисовича Мамина-Сибиряка* (1852—1912), на которого большое влияние оказала естественнонаучная литература (Ч. Дарвин, И. Сеченов, К. Тимирязев). Мамин-Сибиряк вошел в литературу в 80-е годы. В 1883 г. он пишет роман «Приваловские миллионы», а в 1884 г. — «Горное гнездо». Рассказывая с беспощадной правдой о буржуазном хищничестве на Урале, о жизни людей из народа, Мамин-Сибиряк тематически предвосхитил некоторые горьковские произведения. На подъеме общественного движения он пишет роман о кустарях-золотоискателях — «Золото» (1892). Но обличительная идея романов сочетается в его творчестве с идеей власти обстоятельств над человеком и его судьбой, против которых воля бессильна. М. Горький говорил о Мамине-Сибиряке: «Интересный он писатель, но — скудно в нем социальное чувство». Идея власти среды определила характерную композицию романов Мамина-Сибиряка. Каждый роман включает множество частных конфликтов, которые не стягиваются в один идейный узел[1].

Новая попытка теоретически и творчески обосновать натурализм как самостоятельное течение в русской литературе была предпринята и позже, в годы реакции, наступившей после поражения революции 1905 года. Тогда, в силу определенных социальных и мировоззренческих взглядов, группа писателей, объединившихся в сборниках М. Арцыбашева «Жизнь» и альманахах «Земля», отказавшихся от «заветов» и всякой борьбы за преобразование общественной жизни, заявила о себе как о «неонатуралистах». Характеризуя эти сборники, которые по замыслу Арцыбашева должны были противостоять горьковским сборникам «Знания», их общественному реализму», Горький писал, что они порывали со всеми гуманистическими традициями русской литературной классики. Ими, писал он, «вчерашние герои судимы, вчерашняя вера рассматривается как пошлость, вчерашняя творческая работа сочтена ошибкой»[2]. Такими настроениями были проникнуты произведения Д. Айзмана («Любовь»), В. Муйжеля («Грех»), М. Арцыбашева («Санин», «Миллионы»).

За отречением от «заветов» и «идеалов» следовало сомнение вообще в творческих возможностях человека, ибо, как утверждал Арцыбашев, человек «подл по своей природе». Разорвав с былым радикализмом,

---

[1] Натуралистические тенденции сказались в этот период и в очерковой литературе — в интересных, насыщенных конкретным жизненным материалом очерках Н. Тана-Богораза («Чукотские рассказы», 1900), А. Свирского («Ростовские трущобы», 1893; «В стенах тюрьмы», 1894), С. Елпатьевского («Очерки Сибири», 1893).

[2] *Горький М.* Статьи. 1905—1916. Пг., 1918. С. 137.

Арцыбашев от оппозиции мещанству приходит к оппозиции человеку как социальному явлению. Общественная, моральная, эстетическая программа Арцыбашева того времени наиболее определенно выразилась в его нашумевшем романе «Санин» (1907). Философский жизненный принцип арцыбашевского героя — крайний индивидуализм, утверждение «собственной свободы индивидуальности», свободный индивидуальной жизни, не ограниченной никакими общественными и нравственными обязательствами. Для него жизнь — «это... ощущение приятного и неприятного». В сознании Санина нет идеи будущего, прогресса. Все замыкается в «провде» индивидуального бытия.

К роману Арцыбашева резко отрицательно отнесся Л. Толстой. «Хотя и хотел в душе пожалеть автора,— писал он,— но никак не мог подавить недоброго чувства к нему за то зло, которое он сделал многим людям... Нет ни чувства сознания истинного, ни истинного ума, нет описания ни одного истинного человеческого чувства, а описываются только самые низменные, животные побуждения...»[1]

«Неонатуралисты» пытались создать и некую идейно-эстетическую программу. Основные ее положения изложил Арцыбашев в своих «Записках писателя» (1906—1911). Единственным и вечным законом жизни он признавал только борьбу за существование. Всякие социальные устремления человека объявлялись беспочвенными. Горьковскому Человеку с большой буквы противопоставлялся человек-зверь и человек-раб.

Такой взгляд на мир и человека в мире определил и основные эстетические позиции писателей-неонатуралистов: обостренный интерес к биологической природе человека, деталям его физиологической жизни.

Некоторые критики 1910-х годов, и среди них — П. Коган — критик, примыкавший к марксизму, хотели выдать творческий метод этих писателей за некий «обновленный» реализм, реализм «жизнеутверждающий». На самом же деле неонатурализм не имел ничего общего с таким реализмом. Внешне оставаясь в рамках жизнеподобия, писатели-неонатуралисты отходили от общественности, от насущных проблем времени, погружаясь лишь в сферу «инстинктов жизни». По своим идейным и творческим установкам «неонатурализм» противостоял гуманистическим и творческим принципам русской реалистической классики.

Натурализм в русской литературе ни в 90-е, ни в 900-е годы не сложился как течение, обладающее своими определенными идейно-художественными принципами, как то было, например, во французской литературе эпохи Э. Золя. В 90-е годы это была тенденция в реалистическом искусстве, в 900-е — противостояние реализму.

---

[1] *Толстой Л.Н.* Собр. соч.: В 90 т. Т. 78. С. 58—59.

В 1900-е годы русский реализм и в словесном, и в живописном искусстве под влиянием событий общественной жизни (назревала революция) обретает новые качества. Перед художником со всей остротой возникает проблема отношений искусства и действительности.

О роли искусства в жизни общества пишут Толстой, Чехов, Короленко. Мысль об активном назначении искусства в жизни была сформулирована Толстым в конце 90-х годов в трактате «Что такое искусство?». Толстой говорил о созидательной миссии духовного творчества, главную функцию искусства он видел в переустройстве духовного мира человека на началах добра. В основе его идеи активности искусства лежала религиозно-философская концепция. «...Форма искусства <...> — писал Толстой,— будет такая, которая была бы доступна всем людям. И потому идеалом совершенства будущего будет не исключительность чувства, доступного только некоторым, а, напротив, всеобщность его. И не громоздкость, неясность и сложность формы, как это считается теперь, а, напротив, краткость, ясность и простота выражения. И только тогда, когда искусство будет таково, будет оно не забавлять и развращать людей <...> а будет тем, чем оно должно быть,— орудием перенесения религиозного христианского сознания из области разума и рассудка в область чувств, приближая этим людей на деле, в самой жизни, к тому совершенству и единению, которое им указывает религиозное сознание»[1]. В трактате — и неприятие современного «нового» искусства, и проповедь тех эстетических идей, которые непосредственно вытекают из философской доктрины Толстого. Но толстовская идея активности искусства опиралась на присущее всей русской литературе начала века чувство грядущего обновления жизни. Толстой ставит вопрос о личной ответственности человека перед людьми за зло мира, ведет своих героев через моральные катастрофы к нравственному просветлению и разрыву с окружающей средой («Воскресение», «Живой труп»).

Новые качества приобретает в 900-е годы реализм Чехова. Углубляется социальная критика в его произведениях, все более напряженно звучит мотив ожидания будущего. В 1900 г. Горький писал, что «каждый новый рассказ Чехова все усиливает одну глубоко ценную и нужную для нас ноту — ноту бодрости и любви к жизни»[2]. В произведениях Чехова по-новому звучат прежние темы. Лишается своей устойчивости тема «обыденного», «серого» течения жизни. Все более крепнет убежденность чеховских героев в близком крушении мира социального зла и нравственной неправды. Историческую неизбежность и моральную справедливость этого процесса утверждают «Вишневый сад», «Невеста»

---

[1] *Толстой Л.Н.* Полн. собр. соч.: [В 90 т.] Т. 30. С. 185.

[2] *Горький М.* Собр. соч.: В 30 т. Т. 23. С. 317.

и другие произведения Чехова. Чехов рисует внешне спокойное течение жизни с ее частными драмами; здесь нет изменяющих всю жизнь человека нравственных катаклизмов, моральных катастроф. Но за кажущимся спокойствием скрыты бурные процессы. Д. Голсуорси так определил это свойство позднего чеховского творчества: «Чехов сумел сделать спокойствие волнующим».

Изменяются приемы изображения героев. В образах новых людей, молодых героев «Вишневого сада» и «Невесты», проявляются черты романтического письма, возникает своеобразная романтическая обобщенность образа. В чеховских произведениях этой поры наряду с романтической обобщенностью положительных образов, «весенней» символикой пейзажей преобразуется и лирический, психологический подтекст, свойственный произведениям писателя предшествующего периода.

Новые черты в начале 900-х годов появляются в эстетике и художественном творчестве Короленко. Иначе, чем в 90-е годы, решается им вопрос о соотношении объективного и субъективного начал в искусстве. Черты героического Короленко видит уже в самой действительности, требует «больше внимания к жизни в ее разнообразных проявлениях...»[1]. Он возвращается к теме естественных стихийных проявлений в человеке свободолюбия и протеста, но трактовка ее существенно меняется. В повести «Не страшное», которую Короленко считал «самым задушевным» своим произведением, с особой силой звучат мотивы приближающегося обновления жизни. В эти годы обостряется интерес писателя к истории, народным движениям; в его рассказах и очерках возникают образы Разина, Пугачева. В бурном 1905 г. окончательно оформляется замысел «Истории моего современника» — летописи идейных и нравственных исканий русской интеллигенции 60—70-х годов, тесно связанной с общественными и нравственными проблемами современности. Следует отметить, что углубление исторического взгляда на события современности и обострение социально-исторического аспекта в их трактовке — явление, характерное не только для творческого развития Короленко, но и для всей реалистической литературы эпохи.

Ощущение ответственности за происходящие в России события нарастает и в сознании писателей-реалистов младшего поколения. В их творчество входит социальная современность со всей остротой ее противоречий. Русско-японская война, революционные события 1905 г., идейная борьба времени, судьба искусства в революционную эпоху — такова проблематика их произведений. Н. Телешов в рассказе «Начало конца» пишет о революции и судьбе «маленького человека»; И. Шмелев в «Гражданине Уклейкине» — о пробуждении в трудовом человеке под

---

[1] *Короленко В.Г.* Избр. письма. М., 1936. Т. 3. С. 196.

влиянием революционных событий чувства социального достоинства; Н. Тан в «Днях свободы» рассказывает о событиях 1905 г. в Москве. В эпоху революции создают свои лучшие произведения А. Серафимович и А. Куприн.

Творчество писателей-реалистов интересно не только в плане отражения конкретных революционных событий. Более существенным было их стремление выявить изменения, происходящие под влиянием революции в социальной психологии и духовной жизни человека, отразить те внутренние процессы, которые происходили в русской действительности.

Существенные тенденции развития реалистической литературы общедемократического направления этого времени выразились в творчестве *Ивана Сергеевича Шмелева* (1873—1950). Литературная деятельность Шмелева началась в 90-е годы публикацией книги очерков «На скалах Валаама» о безрадостной жизни монахов, тунеядстве их «пастырей». Резкая социальная критика вызвала недовольство в правительственных кругах. Шмелев надолго замолк и вернулся в литературу только в 1905 г., когда, по его словам, «движение девятисотых годов приоткрыло выход». Он публикует повесть «К солнцу», пронизанную пафосом радостного приятия мира, ожидания его обновления. В период революции были созданы наиболее известные рассказы Шмелева: «Вахмистр» (1906), «По спешному делу» (1906), «Распад» (1906), «Гражданин Уклейкин» (1907). Под влиянием настроений революции написана повесть «Человек из ресторана» (1911).

Герои Шмелева — «маленькие люди» из «городских углов», которые в годы революции увидели неясную надежду на будущее, или «задумавшиеся» под влиянием революционных событий люди средних слоев городского населения. Таков купец Громов («Иван Кузьмич»), жандарм из рассказа «Вахмистр», капитан Дорошенков («По спешному делу»). В рассказах чувствуется влияние приемов психологического реализма Толстого и мотивов горьковского творчества.

Сюжеты и ситуации произведений Шмелева характерны и для других писателей «знаниевского» круга — С. Гусева-Оренбургского, С. Найденова, С. Юшкевича, А. Куприна. Конфликт человека с окружающей средой решается в творчестве этих писателей в двух планах — либо растворяется в абстрактном авторском сострадании «маленькому человеку» и превращается в конфликт «общечеловеческий», либо разрешается в гражданских традициях русской демократической литературы 60—70-х годов. У Шмелева как бы синтезируются оба эти варианта. Он с гневом пишет о виновниках бесправия и нищеты трудового человека, о социальных контрастах русской действительности, но путей реального «облегчения жизни» не видит. Человек у Шмелева всегда одинок.

Наиболее художественно зрелыми произведениями Шмелева были рассказ «Гражданин Уклейкин» и повесть «Человек из ресторана». В

них отчетливо выразилось то новое, что несла в традиционную тему «маленького человека» литература реализма XX столетия. В «Гражданине Уклейкине» Шмелев хотел изобразить, по его собственным словам, «заплеванную и разгульную жизнь, сбитую с толку и неумело протестующую». Уклейкин — из тех «беспокойных людей», ищущих справедливости, которые так часто встречались у Г. Успенского. В этом смысле герой Шмелева традиционен. Но в его протесте отразилось «новое русское, юное недовольство жизнью»[1], пробужденное революцией. Искания героя Шмелева носят уже не только нравственный, но и социальный характер. В нем зреет гражданское чувство. Однако «жизнь не открылась» ни Уклейкину, ни другим героям Шмелева. Надежда Уклейкина обрести гражданские права оказалась иллюзорной. Герой мечтает о будущем, но мечта эта не находит опоры в жизни. Не видит ее и сам автор.

Герой повести «Человек из ресторана» официант Скороходов, как и Уклейкин, мечтает о справедливости. Но и его мечта парализуется расплывчатостью представлений о социальной правде. Пережив духовный кризис после потери близких, Скороходов находит нравственную опору в моральном учении Л. Толстого. Сильной стороной повести является социальное обличение хищничества, лицемерия, лакейства, свидетелем которых становится старый официант. Но критическая сила ее ослабляется иллюзорностью нравственного вывода героя. «Гражданин Уклейкин» и «Человек из ресторана» — вершины дореволюционного творчества Шмелева.

Февральскую революцию 1917 г. Шмелев встретил восторженно. Октябрьскую не принял. Жил в Крыму, в Алуште, там написал повесть «Неупиваемая чаша» — своеобразное житие людей из народа.

После эвакуации врангелевских войск остался в Крыму, уезжать не собирался, несмотря на разногласия с новой властью. Но в 1920 г. в лазарете в Феодосии красными был расстрелян его сын — офицер Добровольческой армии. Расстрелян несправедливо, ибо он, как было известно, отказался от участия в Белом движении. В 1922 г. Шмелев уезжает из России. Живет в Париже, летом обычно на берегу Атлантического океана в Капбретоне (где его соседями были Бальмонт и семья генерала Деникина).

Если в России Шмелев снискал себе славу «художника обездоленных», то в литературе русской эмиграции — художника старой России и «бытописателя русского благочестия». Но это благочестие было особым.

Все эмигрантское творчество писателя было обращено в прошлое, ушедшее безвозвратно. Шмелев хотел бы, как писал Г. Адамович, чтобы

---

[1] *Горький М.* Собр. соч.: В 30 т. Т. 29. С. 107.

в России «вновь зазвонили все московские колокола, заблистали звездами синеглавые соборы бесчисленных русских монастырей. Чтобы купцы ездили на богомолье, черноусые красавцы кутили и буйствовали, а смиренные и добродушные мужички в холщевых рубахах кланялись в пояс барыням и произносили слова, как будто и простые, но полные неизреченного смысла». Но, спрашивал критик, была ли старина такой? «Шмелев отказывается поднимать об этом вопрос. Была или не была,— все равно: должна быть! Проверять теперь поздно»[1].

В таком понимании старой России Шмелев глубоко расходился с Буниным, творчество которого тоже было обращено к прошлому, но для которого прошлое было уже невозвратимо в тех формах, в каких оно осталось у художника в «дали воспоминаний».

Эмигрантское творчество Шмелева открывается «Солнцем мертвых» (1923) — книгой о послевоенном быте в Крыму, где господствуют голод, смерть, произвол, где все умирает под лучами солнца: люди, звери, птицы. По жанру это книга очерков об увиденном, услышанном, пережитом автором. По слову критика, то был «плач по России».

В эмиграции Шмелев печатался много; выпускал одну за другой книги рассказов, воспоминаний, романы. Тематически одна группа произведений Шмелева — это книги о дореволюционной России, другая — о «русском человеке в эмиграции».

Самую высокую оценку в критике получили автобиографические вещи Шмелева «Лето Господне» и «Богомолье». Главы «Лета Господне», книги поистине удивительной,— «Праздники», «Радости», «Скорби» — организованы круговоротом года и церковным календарем. В картинах своего детства Шмелев рассказывает, как этот календарь определял всю жизнь семьи, которая представала в трех, но единых аспектах: дом, церковь, Москва. И праздники, и радости, и скорби — в доме, в церкви, в Москве. Это была книга о самом дорогом, что виделось автору в жизни. Восприятие мира ребенком предстает у Шмелева как единственно подлинное, истинное, изначально народное. Но это была уже и идеализация быта патриархальной России, миф о России. Вся критика обращала внимание на истиннонародный язык шмелевских очерков, который можно сопоставить только с языком Лескова.

Романы менее, чем рассказы или очерки, удавались Шмелеву, он, как принято говорить, не обладал «романным мышлением». Из многочисленных его романов могут быть выделены «Няня из Москвы» и «Пути небесные». Первый целиком стилизован под сказ. Последний роман «Пути небесные» слабее, но ему автор придавал особое значение. Это книга о «русской душе» и некоей предначертанности свыше человеческих судеб. Пути человеческие — «пути небесные».

Проза Шмелева вобрала в себя многие традиции русской литера-

---

[1] *Адамович Г.* Одиночество и свобода. Нью-Йорк, 1955. С. 72—73.

туры — и Чехова, и Лескова, и русской житийной литературы. Из этого синтеза и выработалась особая «шмелевская» стилевая система, в которой нашли место и добродушный юмор, и задушевная мягкость, и явное следование фольклорной традиции.

К концу жизни Шмелев был в большой нужде. В 1947—1949 гг. жил в Швейцарии. Затем друзья устроили его на поправку (от сердечной болезни) в пансион при монастыре Покрова Пресвятой Богородицы в Бюсси ан-От. Через четыре часа по прибытии в пансион Шмелев 24 июня 1950 г. скончался.

Известным писателем «знаниевского» круга был С.И. Гусев-Оренбургский; в начале 900-х годов он сближается с редакцией журнала «Жизнь» и знакомится с Горьким, которому посвятил одно из лучших своих произведений — повесть «Страна отцов». В повести писатель показывает, как расшатывается старый мир. Даже в среде духовенства, где так много нравственной лжи и духовного мракобесия, пробиваются ростки протеста. Порывают со своей средой дочь купца Поленька, жена священника, «отец» Иван Гонибесов. Образы этих героев обрисованы с большой любовью. Влияние горьковских идей особенно ощутимо в монологе Синайского. «Человек в себе самом носит источник прекрасной, справедливой возвышенной жизни! — говорит герой повести.— Он носит в себе безграничную силу, способную покорить весь мир, чтобы переделать его по-своему...»

Усиление эмоционально-оценочного начала в творчестве Гусева-Оренбургского выразилось в его тяготении к романтической стилистике. Романтическими «богатырскими» чертами наделен отец Иван и другие герои-бунтари. Для повести характерны аллегории, олицетворения, приподнятость речевого стиля.

В эпоху реакции Гусев испытывает влияние декадентства («Сказки земли», «Грани»). Не случайно третий том собрания сочинений он посвящает С. Пшибышевскому. И только новый подъем общественного движения возвращает его к социально значимым темам. В 1912 г. он пишет повесть «В глухом уезде». Писатель вновь обращается к судьбам духовенства, находит в этой среде людей честных и справедливых. Таков центральный герой повести отец Яков. Желая испытать свою веру во всемогущество бога и его доброту, Яков призывает бога совершить чудо прозрения слепого старика. Но старик гибнет, чудо не свершилось. И тогда Яков бросает богу вызов. Эта повесть Гусева в сюжетной линии была своеобразной полемической репликой Андрееву, утверждавшему в «Жизни Василия Фивейского» бессилие человека в мире. Крушение веры героя Андреева — отца Василия — становится крушением веры в человека, в разумность жизни вообще. У Гусева же за кризисом веры в божественное чудо следует утверждение земного чуда жизни, творимой разумом и волей человека. Сын погибшего старика говорит: «В человека я верю! В настоящего человека. Он землю переделает, он жизнь перестроит...» Для стиля Гусева-Оренбургского

характерно сочетание публицистических элементов с жанровыми сценами, критического обличительного пафоса и юмора.

После Октябрьской революции Гусев-Оренбургский эмигрировал. Жил в Нью-Йорке. В 1928 г. выпустил роман «Страна детей», в котором пытался рассказать о влиянии революции на судьбы средней русской интеллигенции.

Если писатели круга «Среды» в 90-е годы формировались под идейно-творческим влиянием Л. Толстого, А. Чехова, В. Короленко, то в 900-е годы определяющим для них становится влияние М. Горького. Непосредственное воздействие творческих идей и личности Горького испытали В. Вересаев, С. Гусев-Оренбургский, А. Серафимович, Скиталец, Н. Телешов и другие писатели, объединившиеся вокруг «Знания».

В произведениях этих писателей отразились события революции в городе и деревне. Центральной темой их творчества становится тема распрямления человека в революции. В решении ее и проявлялась специфика мировоззрения каждого художника. У Серафимовича эта тема перерастает в тему массовой народной революционной борьбы против угнетения и бесправия. Личность становится выразителем революционных устремлений народа. Мотив социального прозрения, характерный для произведений «знаниевцев» 900-х годов, у Серафимовича приобретает свое звучание. Если протест «прозревающих» героев Шмелева или Гусева-Оренбургского обычно завершается драмой поверженных иллюзий в столкновении с реальностью жизни, то герои Серафимовича на пути познания жизни начинают осознавать реальные перспективы ее дальнейшего движения; постепенно в них пробуждается сознание человеческого достоинства, своей социальной значимости.

С именем Горького непосредственно связано творческое формирование *Скитальца* (псевд.; наст. имя — Степан Гаврилович Петров, 1869—1941). Горький ввел его в «Среду», познакомил с крупнейшими писателями, вовлек в революционную борьбу в Сормове. Под влиянием Горького написана первая повесть Скитальца «Октава» (1900), с которой он вошел в большую литературу. В начале 900-х годов были опубликованы его лучшие прозаические произведения: «Октава», «Композитор», «Несчастье», «Сквозь строй»; стихотворения «Колокол», «Нет, я не с вами...», «Гусляр», «Кузнец». О своих настроениях и восприятии событий того времени Скиталец вспоминал позже: «В воздухе веяло обновлением, и, казалось, вся Россия пробуждалась, грезила какими-то сказочными радужными снами»[1]. Выход в книгоиздательстве «Знание» томика «Рассказов и песен» (1902) Скитальца было событием для демократического читателя. В книгу вошли наиболее значительные произведения Скитальца, овеянные романтикой протеста; в них звучит призыв к освобождению от общественного рабства.

---

[1] *Скиталец.* Встречи//Красная новь. 1934. № 10. С. 163.

Центральной в повестях и рассказах Скитальца в 900-е годы становится тема пробуждения творческих сил русского человека. Тема была подсказана самим временем, писал Скиталец, когда «отовсюду как бы выпирало молодую русскую талантливость, все расцветало: сцена — с Художественным театром, Комиссаржевской, Шаляпиным и Собиновым, живопись — с Васнецовым, Врубелем, Малявиным, музыка — с Рахманиновым, Скрябиным, Глазуновым, литература — с Горьким, Андреевым, Буниным».

Герои многих рассказов Скитальца — люди из народа. Действие обычно развертывается на Волге. Образ великой русской реки становится символом пробуждающейся народной силы. На фоне красочных пейзажей и средневолжского быта герои повестей и рассказов Скитальца предстают романтически необычными, величавыми, сказочными. Над ними как бы витают тени русского героического прошлого. Это люди сильные, непокорные, фантастически талантливые. Современный мир узок для таких широких натур. Их конфликт с окружающей действительностью закономерен. Закономерно и то, что он приобретает характер романтического бунта. Бунтарский пафос протеста романтически гиперболизируется, предельно усиливается эмоциональное, лирическое звучание произведения («Сквозь строй» и др.). Но ни один из героев Скитальца, не принимающий норм современной жизни, не выходит за пределы стихийного протеста, хотя каждый в минуту вдохновения готов на героический поступок. Мещанской морали Скиталец противопоставляет индивидуалиста, ошибочно усматривая в нем революционную силу.

В 900-х годах выходит несколько сборников стихов Скитальца, исполненных призыва к протесту, свободе. Поэзия Скитальца приобретала в условиях общественного подъема актуальное политическое звучание и была очень популярна в демократической среде.

Непосредственным откликом Скитальца на события революции были рассказы «Полевой суд» и «Лес разгорался». Изображая крестьянское движение, Скиталец полагал, что интересы города враждебны крестьянским интересам. Недаром в письме К. Пятницкому Горький о рассказе «Лес разгорался» сказал: «Рассказ очень недурен, но сильно эсэроват»[1].

Во время революции Скиталец публикует самое крупное свое произведение — «Огарки», повесть, по словам А. Блока, «совсем горьковского типа»[2]. Но сходство «Огарков» с рассказами Горького было чисто внешним. Герои повести Скитальца, так же как и герои горьковских рассказов о босяках,— люди «дна». Все они — и Толстый, «выгнанный из всех русских университетов», и слесарь Михельсон, и певчий Северовостоков, изгнанный из духовной семинарии, и купец

---

[1] Архив А.М. Горького. М., 1954. Т. 4. С. 192.

[2] *Блок А.* Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1962. Т. 5. С. 110.

Сокол — живут надеждами выбраться, наконец, из ночлежек на «вольные земли». Любовь к свободе, уважение к человеку, присущие «огаркам», Скиталец противопоставляет безнравственности отношений в мире собственников. Бунт «огарков» против мещан кажется Скитальцу социально значимым, способным оказать решающее воздействие на переустройство жизни. «Придут дни, великие дни! Мелкую речку покроет грозное, бушующее море, будет великая буря, великий гнев. И в первой волне возмущенного народа пойдут Михельсоны и Соколы: Северовостоковы будут строить баррикады... и явятся среди них вожди и герои!» — говорит один из героев повести. Романтизируя «огарков», возлагая на них социальные надежды, Скиталец расходился с горьковской трактовкой «босяка» и его роли в реальной борьбе за общественную справедливость. Повесть не учитывала опыта революции. Несмотря на то что написана она в 1906 г., тема и образы ее как бы возвращают читателя к тематике и образам ранних произведений Скитальца.

В период реакции обнаружилась противоречивость социальных взглядов Скитальца. Написанная в 1908 г. повесть «Этапы» вызвала критический отзыв Горького. В повести нет уверенности в близкое освобождение народа, прежнего «бунтарского» оптимизма. Основное настроение героя, интеллигента-одиночки,— социальная безысходность.

С 1922 г. Скиталец находился за границей, но продолжал сотрудничать в советских литературных журналах. На родину писатель вернулся в 1934 г. В 30-е годы он пишет романы на социально-исторические темы («Дом Черновых», 1935; «Кандалы», 1940), создает новую редакцию повести «Этапы». В 1939 г. Скиталец публикует очерки о В.И. Ленине («Ульянов-Ленин») и М. Горьком.

В 900-е годы «знаниевцы» работают и в драматургических жанрах, считая слово, обращенное к зрителю со сцены, наиболее действенным в сравнении с прозой или стихотворным произведением. Основная тема «знаниевской» драматургии — революция. Чутко улавливая это проблемное единство «знаниевцев», А. Блок писал, что все они «как-то дружно и сплоченно работают над одной большой темой — русской революцией»[1]. «Знаниевцы» писали в различных драматургических жанрах — социально-бытовой и социально-психологической драмы, героической трагедии. Творчески развивая традиции прогрессивной русской драматургии, они вносили в нее свой оригинальный вклад.

Драматургия С. Найденова тяготела к традиции А. Островского; Е. Чирикова — к традиции А. Чехова, а в творчестве Л. Андреева, С. Юшкевича, Д. Айзмана складываются черты того драматургического стиля, который будет в последующем характерен для экспрессионистской драмы.

---

[1] *Блок А.* Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1962. Т. 5. С. 114.

Сергей Александрович Найденов (псевд.; наст. фам.— Алексеев, 1868—1922) хорошо знал законы драматургического творчества. В первой половине 90-х годов под псевдонимом «Рогожин» он сам выступал на сценах русских провинциальных театров. В 1901 г. Найденов опубликовал пьесу «Дети Ванюшина», которая сразу привлекла внимание Чехова и Горького и получила единодушное признание критики.

Многое в пьесе: ее теме, приемах сценического раскрытия характеров — от Островского. Найденов пытался показать процесс окончательного распада «темного царства» русского купечества. Конфликт пьесы — борьба старого, патриархального, и «цивилизованного» купечества. В сюжете он реализуется в столкновении патриархальных «отцов» и европеизирующихся «детей». Борьба завершается победой сына Ванюшина, Константина,— дельца «новой складки», мораль которого сводится к интересам наживы и чистогана. Он одерживает верх над патриархальными принципами отца. Старый уклад жизни, говорит Найденов, уходит в прошлое. Но и у побежденных, и у победителей, оказывается, нет моральной правоты. Найденов не признает истинной и «правду» Константина. Критическое начало — сильная сторона пьесы. Однако неприятие Найденовым и патриархальности «отцов», и бесчеловечности нового поколения «хозяев» жизни не выходит за рамки нравственного протеста, утверждения неких абстрактных моральных идеалов.

Тема исканий нравственных и социальных идеалов в переломное время истории, которая станет основной во всех последующих пьесах Найденова, в «Детях Ванюшина» связана прежде всего с образом младшего сына Ванюшина, Алексея. Образ такого правдоискателя будет постоянно варьироваться в драматургии Найденова как образ положительного героя эпохи. Алексей отрицает и мир «отцов», и порядок, устанавливаемый Константином. По его мысли, «сущность жизни» Константин не изменит. Но в чем эта «сущность», неведомо и ему самому. На вопрос сестры, что нужно сделать, чтобы изменить жизнь, Алексей отвечает: «Душу облагородить и многое еще...» Социальные искания Алексея неопределенны, идеалы неясны. В статье «Раскол в темном царстве» В.В. Воровский писал, что социальные поиски героя могут привести его в различные общественные и идейные лагери. По его мнению, Алексей мог бы подойти «близко к типу Нила»[1]. Однако последующие пьесы Найденова не подтвердили реальности такого развития героя.

Пьеса «Стены» (1906), после «Детей Ванюшина», — наиболее художественно зрелое произведение Найденова. Этой пьесой о нравственной борьбе в душе человека, вспыхивающей под влиянием революционных событий, завершается в драматургии Найденова тема

---

[1] *Воровский В.В.* Эстетика. Литература. Искусство. М., 1975. С. 389.

«правды жизни», ее «сущности». В метаниях Артамона, отвергающего мир отца, но не пришедшего и к людям революции, отразились сомнения, растерянность самого автора. В последующих пьесах Найденов повторяет мотивы своих прежних произведений. Его последняя пьеса «Роман тети Ани» (1911) — типичная бытовая драма, написанная на тему самого заурядного адюльтера,— пополнила репертуарный список театров, стремившихся потрафить вкусу невзыскательного обывателя.

Драмы Найденова наиболее традиционны. В них явно ощутимы реалистические традиции. Но в пьесах Найденова достаточно отчетливо выразились и общие тенденции развития русской литературы в эпоху революции — усиление активной оценочной авторской позиции. Это проявилось в стилевых поисках Е. Чирикова, особенно Л. Андреева, С. Юшкевича, Д. Айзмана.

Драматургия Е. Чирикова представлена циклом бытовых драм («общественных», как называл их сам драматург) и пьесами аллегорического характера, в которых он как бы следует за драматургическими опытами Андреева. Расцвет драматургического творчества Чирикова приходится на 900-е годы. В 1904 г. он пишет одну из лучших своих пьес — «Иван Мироныч». Эта пьеса — о жизни провинциальной русской интеллигенции, «заедаемой» обывательской пошлостью повседневности,— была поставлена на сцене Художественного театра и получила «большую прессу». По мотивам, проблематике пьеса была примечательным явлением эпохи. В ней как бы скрестились две линии творческих воздействий — чеховской драматургической традиции с новаторством пьес Горького. В критике сразу же было замечено сходство некоторых мотивов пьесы Чирикова и «Мещан» Горького. В то же время Иван Мироныч, его жена, дочь Ольга, Соловьев — фигуры явно «чеховского происхождения». Поэтика пьесы связана с чеховской традицией (сценические паузы, звуковое сопровождение сцен: в пьесе «грустно кукует кукушка», «слышно, как где-то вдали щелкает соловей», «тихо звучат колокольчики проезжей пары» и т. п.). Социальная проблематика, заостренность конфликта позволили театру придать спектаклю социально-политическое звучание. В дневнике репетиций в январе 1905 г. Станиславский указывал на достоинства пьесы: «В пьесе есть маленькая идейка, что инспектор (Иван Мироныч.— *А. С.*), как наше правительство, давит и не дает дышать людям <...> Но это не вечно. Жизнь скажется, взбунтуется и прорвется <...> У автора это показано тускло, и если не удастся это подчеркнуть режиссеру, то и вся пьеса бесцельна ... Если же эта не бог знает какая идейка станет выпуклой — вся пьеса получит очень современное значение»[1]. Пьеса в постановке Станиславского получила политическую направленность. Театр сумел развить идею пьесы. Но это была уже заслуга театра,

[1] *Станиславский К. С.* Собр. соч.: В 8 т. М., 1958. Т. 5. С. 244.

влияние его «горьковской линии». Чириковым же идеи горьковской драматургии были восприняты очень ограниченно. Показательно отношение автора к главному герою. Если Горький в пьесе «Мещане» противопоставил Нила миру собственников, то Чириков не выводил своего героя за пределы окружающего его мещанского мирка. В этом была принципиальная разница конфликта пьес.

Большой интерес современников вызвали пьесы Чирикова «Мужики» и «Дом Кочергиных». Пьеса «Мужики», названная автором «общественной драмой целой эпохи», была посвящена революционным событиям в деревне. В основу пьесы положены материалы судебного разбирательства по делу разгрома крестьянами сахарных заводов Терещенко. И в этой пьесе, построенной на драматических событиях эпохи, сказалась ограниченность общественной мысли автора. Как сразу отметила прогрессивная критика, в «Мужиках» не было самой важной фигуры — крестьянского вожака, руководителя того нового типа, который был уже характерен для русской деревни 900-х годов.

Пьеса «Дом Кочергиных» написана после поражения революции. «Дом» — «старинное, культурное гнездо» (где некогда бывал даже Тургенев) — населен растерявшимися перед революцией дворянскими интеллигентами, испытывавшими чувство исторической бесперспективности жизни. Герои пьесы выступают носителями различных общественных идей послереволюционной эпохи. Хозяин дома — профессор Корнелий Кочергин — либеральный гуманист. Один его сын, Петр Кочергин, возвратившийся из ссылки,— народник; другой, Владимир,— большевик. Все в пьесе спорят о жизни, ищут ее правду. Идейные споры завершаются крахом народнических идей Петра, уходом из дома Владимира. Петр стреляет в себя. Его выстрелом и заканчивается пьеса. Неясность путей, ощущение общественного и идейного бессилия — такова атмосфера, в которой живут все обитатели дома. Из этого мирка автор выделяет лишь Владимира. Чириков свои симпатии отдает ему, в развертывающихся в пьесе спорах, идейных дискуссиях Владимир не испытывает жизненного «бездорожья», которое так остро переживают другие. Но в финале пьесы объявляется о неожиданной и ничем не мотивированной смерти героя. В контексте пьесы она приобретает символический характер. Автор скорбит по поводу поражения революции, но перспектив ее дальнейшего развития не видит.

Символические пьесы Чирикова «Легенда старого замка» и «Красные огни», написанные в эпоху реакции, уже с полной очевидностью свидетельствуют о скептическом взгляде автора на возможность «воскресения» революции, а отход от демократии приводит его и к отходу от реализма.

В драматургии Л. Андреева (а под его влиянием — Д. Айзмана и С. Юшкевича) 900-х годов вследствие подмены реальной социальной психологии социальными и философскими абстракциями складывается тип экспрессионистской драмы.

Первым драматургическим произведением Андреева была пьеса «К звездам», написанная в разгар революции. Пьеса исполнена противоречий, более того, она целиком строится на противоречиях. Сочувствие революции — и сомнение («Зачем, когда все это умрет, и вы, и я, и горы, зачем?»); сочувствие революционерам — и мысль о бесплодности социальных устремлений, попыток «творить новые формы». Неразрешимым кажется Андрееву вопрос об отношениях революции и свободного человеческого творчества. Пьеса знаменовала глубокие сдвиги в творческом методе Андреева. Андреева-драматурга влечет к схематизму характеров, характер воплощает лишь ту или иную грань авторской идеи. За общей сущностью исчезла индивидуальность, характер лишался социально-психологического развития. В пьесе «К звездам» начали формироваться те принципы построения философской драмы, которые сложатся в драматургии Андреева последующего времени, драмы экспрессионистской.

Семен Соломонович Юшкевич (1862—1927) — автор многих повестей, рассказов, пьес из быта народных низов, ремесленной бедноты, мещанства. Известность приходит к нему в 1902 г. после появления повести «Распад». Реализм его произведений, построенных на бытовом материале, обнаруживал тяготение к натурализму. Натуралистическая тенденция свойственна и прозе *Давида Яковлевича Айзмана* (1869—1922). В рассказе Айзмана «Кровавый разлив» Горький отмечал «истерический тон» и массу ненужных деталей. Горьковское суждение очень точно характеризует связи миропонимания и художественного метода Айзмана. «Стоя на плоскости общего,— писал Горький,— мы не замечаем, что стоим в начале *нового* исторического процесса, что живем во дни рождения *нового* психологического типа»[1]. «Плоскость» общих гуманистических абстракций, этических противопоставлений добра и зла не позволила ни Юшкевичу, ни Айзману подойти к осознанию конкретно-исторического новаторства времени, показать нового человека эпохи с его новой психологией. Горький отметил и влияние на стиль Айзмана художественных принципов андреевского творчества. «Обратите внимание,— писал Горький Айзману по поводу его рассказа «Гнев»,— местами Вы попадаете в тон Леонида Андреева»[2].

В эпоху революции Юшкевич и Айзман создают лучшие свои произведения. Юшкевич пишет драму «Король», Айзман — трагедию «Терновый куст». Обе пьесы посвящены событиям революции. В этих произведениях обнаруживаются и основные особенности их метода. Если ранним произведениям Айзмана и Юшкевича было свойственно нагнетение бытовых «ужасов» жизни, то теперь нагнетаются факты социального «ужаса», которыми авторы стремятся потрясти сознание

---

[1] *Горький М.* Собр. соч.: В 30 т. Т. 29. С. 12.

[2] *Горький М.* Собр. соч.: В 30 т. Т. 28. С. 373.

и чувства зрителя. В этот период натуралистическая тенденция в их реализме осложняется установкой на предельную эмоциональную выразительность. Постоянное подчеркивание ужасов, безвкусица их преувеличений сводили к истерической мелодраме действительно трагические события эпохи.

Пьеса С. Юшкевича «Король» была опубликована в сборнике товарищества «Знание» в 1906 г.— в той же книге, что и пьеса Горького «Враги». Тематически пьеса Юшкевича близка пьесе Горького. В обеих пьесах противопоставлены два социальных лагеря — рабочие и «хозяева». Конфликт между ними — основной конфликт произведений. Однако решение его глубоко различно.

Сюжетной основой пьесы «Король» является восстание рабочих против хозяина Гроссмана. Лагерь «хозяев» изображен автором заостренно-критически. Юшкевич обличает этику «хозяев», моральные нормы жизни, в которой все подчиняется интересам наживы. Гроссман — такой же враг рабочих, как и Михаил Скроботов из пьесы «Враги»; такова же и его тактика борьбы с рабочими: он останавливает предприятие, грозя рабочим голодом. Критическое изображение роли либеральной интеллигенции в революции тоже сближает пьесу с горьковской. Философия жизни управляющего мельницей Германа напоминает жизненные принципы Захара Бардина: он, как и Бардин, в ходе борьбы ищет «друзей в массах», а на деле преданно служит хозяину. За внешним тематическим сходством обеих пьес кроется их существенное идейно-художественное различие. «Враги» заканчиваются арестом рабочих-революционеров, их допрос превращается в суд над существующим миропорядком. У Юшкевича могущество власти Гроссмана кажется непреодолимым: в финале пьесы старые рабочие молят о пощаде, раболепно целуют одежды хозяина. У Юшкевича нет взгляда в будущее, что составляет основу «Врагов». Стилю пьесы свойственна «истерическая» тональность.

Пьеса Д. Айзмана «Терновый куст» (1907) написана также под влиянием Горького. «...Зажег меня Максим Горький, без него «Терновый куст» либо не был бы написан вовсе, либо вышел бы значительно слабее» — [1], признавался автор. Идея пьесы выражена уже в ее заглавии: в библейском образе горящего и не сгорающего в пламени тернового куста, в котором, по легенде, явился людям Бог и объявил, что избавит их от скорби и гнета. Но путь к свободе пролегает через великие муки, страдания и жертвы. И не пафос победы одушевляет пьесу Айзмана, а пафос трагической красоты гибели. С первых же реплик героев чувствуется, что они готовятся не к победе, а к мученической гибели, жертве, к «счастью погибнуть». Тень обреченности веет над всеми героями: «О, как это хорошо! Сделать шаг, гигантский, безумно смелый, неба коснуться,— и затем погибнуть...» Мысль о

[1] *Горький М.* Материалы и исследования. Л., 1936. Т. 2. С. 328.

«безумстве храбрости» сопряжена в пьесе с мыслью о смерти, жертве, мученичестве. В 4-м акте героиня пьесы кричит: «Океаны мук создаст терновый куст и в них утопит мучителей народа»; «...Смело смотрите в ужас вашего сердца!.. Выньте этот ужас! Выведем его наружу, поставим его перед собою, и ежеминутно будем смотреть на него, и любоваться им, как на лучшее наше дитя...». Борьба завершается кровавой расправой. Восставшие взяты солдатами на штыки. Льются реки крови.

Стилевая система пьесы Айзмана испытала влияние стиля Андреева. Более того, Айзман как бы подхватил некоторые мотивы андреевской пьесы «К звездам» — мотивы обреченности, жертвенности. Внешние контрасты, психологические взрывы, заостренность противопоставлений — характерные черты драматургического стиля Айзмана, напоминающие особенности построения андреевской экспрессионистской драмы. Айзман стремился не столько к реалистическому изображению событий революции, сколько к выражению своего восприятия этих событий, точнее,— неудач и поражений в революции. Реально-историческая перспектива дальнейшего развития революции казалась ему мрачной, а неудачи революции необратимыми. Поэтому его увлеченность горьковским творчеством скоро схлынула. Он порвет и с Горьким, и со «Знанием» и станет печататься в издательстве «Шиповник» у Арцыбашева.

А.И. КУПРИН
(1870—1937)

Наиболее традиционным в литературе «знаниевцев» было, может быть, творчество *Александра Ивановича Куприна*, хотя писатель в самых ранних своих вещах испытал явное влияние упадочных мотивов модернистов. Куприну, творчество которого формировалось в годы революционного подъема, была особенно близка тема «прозрения» простого русского человека, жадно ищущего правду жизни. Разработке этой темы и посвятил в основном свое творчество писатель. Его искусству, как говорил К. Чуковский, была присуща особая зоркость «видения мира», «конкретность» этого видения, постоянное стремление к познанию. «Познавательный» пафос купринского творчества сочетался со страстной личной заинтересованностью в победе добра над всяческим злом. Поэтому большинству его произведений «присуща бурная динамика, драматичность, взволнованность»[1].

Биография А.И. Куприна похожа на «роман приключений». По обилию встреч с людьми, жизненных наблюдений она напоминала биографию Горького. Куприн много странствовал по России, выполняя самую разнообразную работу: был фельетонистом, грузчиком, пел в церковном хоре, играл на сцене, работал землемером, служил на заводе

[1] Цит. по: *Куприн А.И.* Собр. соч.: В 9 т. М., 1964. Т. 1. С. 29.

русско-бельгийского общества, изучал врачебное дело, рыбачил в Балаклаве.

В 1873 г. после смерти мужа мать Куприна, происходившая из семьи обедневших татарских князей, оказалась без всяких средств и переехала из Пензенской губернии в Москву. Детство свое Куприн провел с ней в Московском Вдовьем доме на Кудринской, затем был определен в сиротский пансион и кадетский корпус. В этих казенных заведениях, как вспоминал впоследствии Куприн, царила атмосфера насильственного почтения к старшим, безличности и безгласия. Режим кадетского корпуса, в котором Куприн провел 12 лет, на всю жизнь оставил след в его душе. Здесь зародилась в нем чуткость к человеческому страданию, ненависть ко всякому насилию над человеком. Умонастроение Куприна того времени выразилось в его во многом ученических стихотворениях 1884—1887 гг. Куприн переводит из Гейне и Беранже, пишет стихи в духе гражданской лирики А. Толстого, Некрасова, Надсона. В 1889 г., уже будучи юнкером, он публикует свое первое прозаическое произведение — рассказ «Последний дебют».

На раннем этапе творческого развития Куприн испытал сильное влияние Достоевского, проявившееся в рассказах «Впотьмах», «Лунной ночью», «Безумие», «Каприз дивы» и в других, вошедших позднее в книгу «Миниатюры» (1897). Он пишет о «роковых мгновениях», роли случая в жизни человека, анализирует психологию страстей. На творчестве Куприна тех лет сказалось влияние натуралистической концепции человеческой природы, в которой биологическое начало преобладает над социальным. В некоторых рассказах этого цикла он писал, что человеческая воля беспомощна перед стихийной случайностью жизни, что разум не может познать таинственные законы, которые управляют человеческими поступками («Счастливая карта», «Лунной ночью»).

Решающую роль в преодолении литературных штампов, идущих от интерпретаторов Достоевского — декадентов 90-х годов, сыграла работа Куприна в периодической печати и его непосредственное знакомство с реальной русской жизнью того времени. С начала 90-х годов он активно сотрудничает в провинциальных русских газетах и журналах — в Киеве, Волыни, Житомире, Одессе, Ростове, Самаре, пишет фельетоны, репортажи, передовые статьи, стихи, очерки, рассказы, испытывает себя почти во всех жанрха журналистики. Но чаще и охотнее всего Куприн пишет очерки. А они потребовали знания фактов жизни. Очерковая работа помогла писателю преодолеть воздействие неорганичных для его миропонимания литературных традиций, она стала этапом в развитии его реализма. Куприн писал о производственных процессах, о труде металлургов, шахтеров, ремесленников, жестокой эксплуатации рабочих на заводах и шахтах, об иностранных акционерных кампаниях, заполонивших русский Донецкий бассейн, и т. д. Многие мотивы этих очерков отразятся в его повести «Молох».

Особенность очерка Куприна 90-х годов, который по форме своей представляет обычно беседу автора с читателем, было наличие широких обобщений, четкость сюжетных линий, простое и одновременно детализированное изображение производственных процессов. В очерках он продолжал традиции русской демократической очерковой литературы предшествующих десятилетий. Наибольшее влияние на Куприна-очеркиста оказал Г. Успенский.

Работа журналиста, заставившая Куприна обратиться к насущным проблемам времени, способствовала формированию у писателя демократических взглядов, выработке творческого стиля. В те же годы Куприн публикует серию рассказов о людях, отверженных обществом, но хранящих высокие нравственные и духовные идеалы («Проситель-ница», «Картина», «Блаженный» и др.). Идеи и образы этих рассказов были традиционными для русской демократической литературы.

Творческие искания Куприна этого времени завершились повестью «Молох» (1896). Куприн показывает все более и более обостряющиеся противоречия между капиталом и подневольным трудом. В отличие от многих современников, он сумел уловить социальные особенности новейших форм капиталистического развития в России. Гневный протест против чудовищного насилия над человеком, на чем основан в мире «Молоха» промышленный расцвет, сатирический показ новых хозяев жизни, разоблачение беззастенчивого хищничества в стране чужеземного капитала — все это сообщало повести большую общественную остроту. Повесть Куприна ставила под сомнение теории буржуазного прогресса, проповедуемые в то время социологами.

Повесть названа «Молох» — именем идола аммонитян, небольшого семитического племени древности, которое не оставило в истории ничего, кроме имени кровожадного идола, в раскаленную пасть которого бросали приносимых в жертву людей. Для Куприна Молох — это и завод, где гибнут человеческие жизни, и хозяин его — Квашнин, но прежде всего — это символ капитала, формирующего психику Квашнина, уродующего нравственные отношения в семье Зиненко, морально растлившего Свежевского, искалечившего личность Боброва. Куприн осуждает мир Молоха — собственничество, мораль, цивилизацию, основанную на рабском труде большинства, но осуждает с позиций естественных требований человеческой натуры.

Повесть была важным этапом в творческом развитии Куприна. От очерков и рассказов он впервые обратился к большой литературной форме. Но и здесь писатель еще не отошел от привычных приемов композиции художественного произведения. В центре повести — история жизни инженера Андрея Боброва, типичного интеллигента демократической литературы тех лет. Бобров не принимает мира Квашнина, пытается бороться с социальной и моральной несправедливостью. Но протест его гаснет, ибо не имеет никакой общественной опоры. Куприн тщательно рисует внутренний мир, душевные пережи-

вания героя; все события в повести даны через его восприятие. Но Бобров показан лишь как жертва общественного строя. Эта «жертвенность» обозначена Куприным уже в начале повести. Для активного протеста Бобров нравственно слаб, сломлен «ужасом жизни». Он хочет быть полезным обществу, но сознает, что и его труд только средство обогащения Квашниных, сочувствует рабочим, а действовать не умеет и не решается. Человек с обостренно чуткой совестью, близкий героям Гаршина и некоторым героям Чехова, чуткий к чужой боли, неправде, угнетению, он терпит поражение еще до начала борьбы.

Куприн рассказывает о жизни и протесте рабочих против Молоха, о первых проблесках их социального самосознания. Рабочие восстают, но Квашнин торжествует. Бобров хочет быть с рабочими, но понимает беспочвенность своего участия в социальной борьбе: он между борющимися лагерями. Рабочее движение предстает в повести лишь фоном психологических метаний героя.

Демократическая позиция Куприна продиктовала ему основную идею повести, определила ее критический пафос, но идеалы, на которых была основана критика Куприна и которые противопоставлены антигуманным идеалам мира Квашнина,— утопичны.

На каких же положительных идеалах основывалась купринская социальная критика? Кто его положительные герои? В поисках нравственных и духовных идеалов жизни, которые писатель противопоставлял уродству современных человеческих отношений, Куприн обращается к «естественной жизни» отщепенцев этого мира — бродяг, нищих, артистов, голодающих непризнанных художников, детей неимущего городского населения. Это мир людей безымянных, которые, как писал В. Воровский в статье о Куприне, образуют массу общества и на которых особенно рельефно сказывается вся бессмысленность их существования. Среди этих людей Куприн и пытался найти своих положительных героев («Лидочка», «Локон», «Детский сад», «Allez!», «Чудесный доктор», «В цирке», «Белый пудель» и др.). Но они жертвы общества, а не борцы. Излюбленными героями писателя стали также обитатели глухих углов России, вольные бродяги, люди, близкие природе, сохранившие вдали от общества душевное здоровье, свежесть и чистоту чувства, нравственную свободу. Так Куприн пришел к своему идеалу «естественного человека», свободного от влияния буржуазной цивилизации. Противопоставление буржуазно-мещанского мира жизни природы становится одной из главных тем его творчества. Она воплотится в самых различных вариантах, но внутренний смысл основного конфликта останется всегда одним и тем же — столкновением естественной красоты с безобразием современного мира.

В 1898 г. Куприн пишет на эту тему повесть «Олеся». Схема повести литературно-традиционна: интеллигент, человек обыкновенный, безвольный, робкий, в глухом углу Полесья встречается с девушкой, выросшей вне общества и цивилизации. Куприн наделяет ее ярким

характером. Олеся отличается непосредственностью, цельностью, душевным богатством. Схема сюжета тоже традиционна: встреча, зарождение и драма «неравной» любви. Поэтизируя жизнь, не ограниченную современными социальными и культурными рамками, Куприн стремился показать явные преимущества «естественного человека», в котором он видел духовные качества, утраченные в цивилизованном обществе. Смысл повести состоит в утверждении высокой «естественной» нормы человека. Образ «естественного человека» пройдет через творчество Куприна от произведений 900-х годов до последних повестей и рассказов эмигрантского периода.

Но Куприн-реалист довольно ясно осознавал абстрактность своего идеала человека; недаром в столкновении с реальным миром, с «противоестественными» законами действительности «естественный» герой всегда терпел поражение: или отказывался от борьбы, или становился изгоем общества.

С тягой ко всему не извращенному буржуазной цивилизацией связано у Куприна и любовное отношение к родной природе. Природа живет у Куприна полной, самостоятельной жизнью, свежесть и красота которой опять-таки противопоставляются неестественным нормам человеческого общежития. Куприн как художник-пейзажист во многом усвоил традиции пейзажной живописи Тургенева.

Расцвет творчества Куприна приходится на годы первой российской революции. В это время он становится широко известен русской читающей публике. В 1901 г. Куприн приезжает в Петербург, сближается с писателями «Среды». Его рассказы хвалят Толстой и Чехов. В 1902 г. Горький вводит его в круг «Знания», а в 1903 г. в этом издательстве выходит первый том его рассказов.

В эти годы Куприн живет в атмосфере напряженной общественно-политической жизни. Под влиянием революционных событий меняется содержание его социальной критики: она становится все более конкретной. Приобретает новое звучание и тема «естественного человека». Герой «Ночной смены» (1899) солдат Меркулов, любящий землю, природу, поле, родную песню, уже не условно-литературный тип, но вполне реальный образ человека из народной среды. Куприн наделяет его глазами «удивительно нежного и чистого цвета». Меркулов изнурен унижающей человека казарменной службой, армейской муштрой. Но он не смиряется со своим положением, его реакция на окружающее приобретает форму социального протеста. «Естественный человек» Куприна проходит в предреволюционную эпоху своеобразный путь социальной конкретизации. От образов «Ночной смены» тянутся нити к образам героев Куприна 900-х годов, прозревающих социальную несправедливость жизни.

Изменения в проблематике повлекли за собой новые жанровые и стилевые особенности купринской новеллы. В его творчестве возникает тип новеллы, которую в критике принято называть «проблемной новеллой» и связывать с традициями позднего чеховского рассказа.

Такая новелла строится на идеологическом споре, столкновении идей. Идеологический конфликт организует композиционную и образную систему произведения. Столкновение старых и новых истин, обретенных в процессе этических или философских исканий, может происходить и в сознании одного героя. В творчестве Куприна появляется герой, находящий в споре с самим собой свою «правду» жизни. Большое влияние на новеллу Куприна этого типа оказали толстовские приемы анализа внутренней жизни человека («Болото» и др.). Устанавливается творческая близость Куприна к чеховским приемам письма. В 900-е годы он входит в сферу «чеховских тем». Герои Куприна, как и герои Чехова, обыкновенные средние люди, которые образуют «массу общества». В творчестве Чехова Куприн видел очень близкое себе — демократизм, уважение к человеку, неприятие жизненной пошлости, чуткость к человеческому страданию. Чехов особенно привлекал Куприна чуткостью к социальным вопросам современности, тем, что «он волновался, мучился и болел всем тем, чем болели русские лучшие люди», как писал он в 1904 г. в статье «Памяти Чехова». Куприну была близка чеховская тема прекрасного будущего человечества, идеал гармонической человеческой личности.

В 900-е годы Куприн испытал воздействие идей, тем, образов и горьковского творчества. Протестуя против общественной инертности и духовной нищеты мещанства, он противопоставляет миру собственников, их психологии свободу мысли и чувства людей, этим обществом отвергнутых. Горьковские образы босяков оказали прямое влияние на некоторые образы Куприна. Но поняты они были Куприным очень своеобразно, в характерном для него ключе. Если для Горького романтизированные образы босяков отнюдь не были носителями будущего, той силой, которая переустроит мир, то Куприну даже в 900-е годы босяцкая вольница представлялась революционной силой общества.

Абстрактность социального мышления Куприна, опирающегося на общедемократические идеалы, сказывалась и в его произведениях на «философские» темы. Критика не раз отмечала субъективизм и социальный скепсис рассказа Куприна «Вечерний гость», написанного в 1904 г., в преддверии революции. В нем писатель говорил о бессилии одинокого человека, затерянного в окружающем мире.

Однако не эти мотивы определяют основной пафос творчества Куприна. Писатель пишет лучшее свое произведение — повесть «Поединок» с посвящением М. Горькому. О замысле повести Куприн сообщил Горькому в 1902 г. Горький одобрил и поддержал его. Выход «Поединка» вызвал огромный общественно-политический резонанс. Во время русско-японской войны, в обстановке революционного брожения в армии и на флоте, повесть приобретала особую актуальность и играла немаловажную роль в формировании оппозиционных настроений русского демократического офицерства. Недаром реакционная печать сразу выступила с критикой «крамольного» произведения

писателя. Куприн расшатывал один из главных устоев самодержавной государственности — военную касту, в чертах разложения и нравственного упадка которой он показал признаки разложения всего социального строя. Горький назвал «Поединок» прекрасной повестью[1]. Куприн, писал он, оказал офицерству большую услугу, помог честным офицерам «познать самих себя, свое положение в жизни, всю его ненормальность и трагизм».

Проблематика «Поединка» выходит далеко за пределы проблематики традиционной военной повести. Куприн говорил о причинах общественного неравенства людей, о возможных путях освобождения человека от духовного гнета, о взаимоотношениях личности и общества, об отношениях интеллигенции и народа, о растущем социальном самосознании русского человека. В «Поединке» нашли яркое выражение прогрессивные стороны творчества Куприна. Но одновременно в повести наметились «зародыши» тех «заблуждений» писателя, которые особенно проявились в его позднейших произведениях.

Основа сюжета «Поединка» — судьба честного русского офицера, которого условия армейской казарменной жизни заставили ощутить всю неправомерность социальных отношений людей. И вновь Куприн говорит не о выдающихся личностях, не о героях, а о русских офицерах и солдатах рядового армейского гарнизона. Умственные, духовные, житейские устремления офицеров мелки и ограниченны. Если в начале повести Куприн писал о светлых исключениях в этом мирке — о мечтателях и идеалистах, то в жизни без идеалов, ограниченной рамками кастовых условностей и карьерных устремлений, начинают опускаться и они. Ощущение духовного падения возникает и у Шурочки Николаевой, и у Ромашова. Оба стремятся найти выход, оба внутренне протестуют против нравственного гнета среды, хотя основы их протеста различны, если не противоположны. Сопоставление этих образов крайне характерно для Куприна. Они как бы символизируют два типа отношения к жизни, два типа миропонимания. Шурочка — своеобразный двойник Нины Зиненко из «Молоха», убившей в себе чистое чувство, высокую любовь ради выгодной жизненной сделки. Полковая атмосфера томит ее, она рвется «к простору, свету». «Мне нужно общество, большое, настоящее общество, свет, музыка, поклонение, тонкая лесть, умные собеседники»,— говорит она. Такая жизнь представляется ей свободной и прекрасной. Для Ромашова и других офицеров армейского гарнизона она как бы олицетворяла протест против мещанского благополучия и застоя. Но, как оказывается, стремится-то она, в сущности, к типично мещанскому идеалу жизни. Связывая свои стремления с карьерой мужа, она говорит: «...клянусь — я ему сделаю блестящую карьеру. Я знаю языки, я сумею себя держать

---

[1] См.: *Горький М.* Собр. соч.: В 30 т. Т. 28. С. 337.

в каком угодно обществе, во мне есть — я не знаю, как это выразить,— есть такая гибкость души, что я всюду найдусь, ко всему сумею приспособиться...» Шурочка «приспособляется» и в любви. Она готова пожертвовать ради своих стремлений и своим чувством, и любовью Ромашова, более того — его жизнью.

Образ Шурочки вызывает у читателя двойственное отношение, что объясняется двойственным отношением и самого автора к героине. Образ ее рисуется светлыми красками, но в то же время для Куприна явно неприемлемы ее расчетливость и эгоизм в любви. Ему ближе безрассудное благородство Ромашова, его благородное безволие, чем эгоистическая воля Шурочки. Она преступила во имя эгоистического идеала грань, которая отделила ее от бескорыстных и жертвующих во имя любви жизнью и благополучием подлинных купринских героинь, нравственную чистоту которых он всегда противопоставлял узости расчетливого мещанского чувства. Образ этот будет в последующих произведениях Куприна варьироваться с акцентом на разных сторонах характера.

Ромашов — как бы дальнейшее развитие образа купринского «естественного человека», но поставленного в конкретные условия социальной жизни. Как и Бобров, это слабый герой, но уже способный в процессе «прозрения» к сопротивлению. Однако его бунтарство трагически обречено, в столкновении с расчетливой волей других людей предопределена и его гибель.

Протест Ромашова против среды основывается совсем на иных, чем у Шурочки, стремлениях и идеалах. Он вступил в жизнь с ощущением несправедливости к нему судьбы: мечтал о блестящей карьере, в мечтах видел себя героем, но реальная жизнь разрушала эти иллюзии. В критике не раз указывалось на близость Ромашова, ищущего идеал жизни, героям Чехова, героям «чеховского склада». Это так. Но, в отличие от Чехова, Куприн ставит своего героя перед необходимостью немедленного действия, активного проявления своего отношения к окружающему. Ромашов, видя, как рушатся его романтические представления о жизни, ощущает и собственное падение: «Я падаю, падаю... Что за жизнь! Что-то тесное, серое и грязное... Мы все... все позабыли, что есть другая жизнь. Где-то, я знаю где, живут совсем, совсем другие люди, и жизнь у них такая полная, такая радостная, такая настоящая. Где-то люди борются, страдают, любят широко и сильно... *как* мы живем! Как мы живем!» В результате этого прозрения мучительно ломаются наивные нравственные идеалы его. Он приходит к выводу о необходимости сопротивления среде. В этой ситуации сказывается уже новый взгляд Куприна на отношения героя к среде. Если положительный герой его ранних рассказов лишен активности, а «естественный человек» всегда терпел поражение в столкновении со средой, то в «Поединке» показано растущее активное

сопротивление человека социальной и нравственной бесчеловечности среды.

Надвигающаяся революция вызывала у русского человека пробуждение общественного сознания. Эти процессы «распрямления» личности, перестройки социальной психологии человека демократической среды объективно отразились в произведении Куприна. Характерно, что духовный перелом Ромашова наступает после встречи его с солдатом Хлебниковым. Доведенный до отчаяния издевательствами со стороны фельдфебеля и офицеров, Хлебников готов на самоубийство, в котором он видит единственный выход из мученической жизни. Ромашов потрясен силой его страданий. Увидев в солдате человека, он начинает думать не только о собственной, но и о народной судьбе. В солдатах он усматривает те высокие нравственные качества, которые утрачены в среде офицерской. Ромашов как бы с их точки зрения начинает оценивать окружающее. Меняются и характеристики народной массы. Если в «Молохе» Куприн рисует людей из народа как некий «суммарный» фон, сумму единиц, то в «Поединке» характеры солдат четко дифференцированы, раскрывают различные грани народного сознания.

Но какова же положительная основа критицизма Куприна; какие положительные идеалы утверждает теперь Куприн; в чем ему видятся причины возникновения общественных противоречий и пути их разрешения? Анализируя повесть, ответить на этот вопрос однозначно невозможно, ибо однозначного ответа нет и для самого писателя. Отношение Ромашова к солдату, угнетенному человеку, явно противоречиво. Он говорит о человечности, справедливой жизни, но гуманизм его абстрактен. Призыв к состраданию в годы революции выглядел наивно. Повесть заканчивается гибелью Ромашова на поединке, хотя, как рассказывал Куприн Горькому, вначале он хотел написать и другое произведение о Ромашове: вывести героя после поединка и отставки на широкие просторы русской жизни. Но задуманная повесть («Нищие») не была написана.

В показе сложной духовной жизни героя Куприн явно опирался на традиции психологического анализа Л. Толстого. Как и у Толстого, коллизия прозрения героя давала возможность присоединить к авторскому обличительному голосу и протестующий голос героя, увидевшего «нереальность», несправедливость, тупую жестокость жизни. Вслед за Толстым Куприн часто для психологического раскрытия характера дает монолог героя, как бы непосредственно вводя читателя во внутренний мир Ромашова.

В «Поединке» писатель использует излюбленный им композиционный прием подстановки к герою резонера, который, являясь как бы вторым «я» автора, корректирует героя, содействует раскрытию его внутреннего мира. В беседах, спорах с ним герой высказывает свои сокровенные мысли и думы. В «Молохе» резонерствующим героем

является доктор Гольдберг, в повести «Поединок» — Василий Нилович Назанский. Очевидно, что в эпоху растущей революционной «непокорности» масс сам Куприн осознавал несостоятельность призыва к покорности, непротивлению и терпению. Понимая ограниченность такого пассивного человеколюбия, он попытался противопоставить ему такие принципы общественной морали, на которых, по его мнению, можно было бы основать подлинно гармонические отношения людей. Носителем идей такой социальной этики выступает в повести Назанский. В критике этот образ всегда оценивался неоднозначно, что объясняется его внутренней противоречивостью. Назанский настроен радикально, в его критических речах, романтических предчувствиях «светозарной жизни» слышится голос самого автора. Он ненавидит жизнь военной касты, провидит грядущие социальные потрясения. «Да, настанет время,— говорит Назанский,— и оно уже у ворот... Если рабство длилось века, то распадение его будет ужасно. Чем громаднее было насилие, тем кровавее будет расправа...» Он чувствует, что «...где-то вдали от наших грязных, вонючих стоянок совершается огромная, новая светозарная жизнь. Появились новые, смелые, гордые люди, зарождаются в умах пламенные свободные мысли». Не без его влияния происходит кризис в сознании Ромашова.

Незанский ценит живую жизнь, ее непосредственность и красоту: «Ах, как она прекрасна. Сколько радости дает нам одно только зрение! А еще есть музыка, запах цветов, сладкая женская любовь! И есть безмернейшее наслаждение — золотое солнце жизни — человеческая мысль!» Это мысли самого Куприна, для которого высокая чистая любовь — праздник в жизни человека, едва ли не единственная ценность в мире, его возвышающая. Это тема, заданная в речах Назанского, в полную силу зазвучит позже в творчестве писателя («Суламифь», «Гранатовый браслет» и др.).

Но этическая программа Назанского заключала в себе глубочайшие противоречия. Его искания развивались в конечном счете к идеалам анархо-индивидуалистическим, к чистому эстетизму. Исходным пунктом его программы было требование освобождения личности. Но это требование свободы индивидуума. Только такая «свободная личность» может, по мнению Назанского, бороться за социальное освобождение. Совершенствование человеческой индивидуальности, последующее ее «освобождение», а на этой основе уже социальные преобразования — таковы для Назанского этапы развития человеческого общества. На крайнем индивидуализме основывается и его этика. Он говорит об обществе будущего как содружестве свободных эгоистов и приходит закономерно к отрицанию всяких гражданских обязательств личности, погружая ее в сферу интимных переживаний и сопереживаний. Назанский в известной мере выражал и этическую концепцию самого автора, к которой вела Куприна логика восприятия революции 1905—1907 гг.

с позиций общедемократической «беспартийности». Но, несмотря на это, повесть сыграла революционизирующую роль в обществе.

Веяния революции отразились и на других произведениях писателя, написанных в ту пору. В рассказе «Штабс-капитан Рыбников» передается драматическая атмосфера конца русско-японской войны. Куприн, как и Вересаев, пишет о позоре поражения, разложении армейских верхов. Ростом чувства человеческого достоинства, ощущением нравственного оздоровления жизни, которое принесла революция, пронизан рассказ «Обида». Тогда же был написан рассказ «Гамбринус» (1907) — одно из лучших художественных произведений писателя. Действие рассказа охватывает время от русско-японской войны до реакции после поражения революции 1905—1907 гг. Герой рассказа скрипач еврей Сашка становится жертвой погромщиков-черносотенцев. Искалеченный человек, с изуродованной рукой, которая не может уже держать смычок, возвращается в кабачок, чтобы играть своим друзьям-рыбакам на жалкой дудке. Пафос рассказа — в утверждении ничем не истребимой тяги человека к искусству, которое, как и любовь, в представлении Куприна есть форма воплощения вечной красоты жизни. Таким образом, вновь социальная проблема и в этом рассказе переведена Куприным в плоскость этических и эстетических проблем. Резко критикуя искалечивший человека строй, социальное и нравственное черносотенство, Куприн вдруг смещает акцент с социальной критики на утверждение вечности искусства, преодолевающего все временное и преходящее: «Ничего! Человека можно искалечить, но искусство все перетерпит и все победит». Этими авторскими словами и заканчивается рассказ.

В 900-е годы стиль Куприна меняется. Психологизм и характерная для него «бытопись» сочетаются с прямым авторски-эмоциональным выражением идеи. Это характерно для «Поединка» и многих рассказов того времени. Монологи Назанского повышенно эмоциональны, насыщены тропами, ритмизированы. В ткань эпического повествования врывается высокий лиризм, ораторская патетика («Поединок», «Гамбринус» и др.). Образы подчас гиперболизируются, образная система произведения строится на резких психологических контрастах. Так же как Вересаев, Куприн в это время тяготеет к аллегории, легенде («Счастье», «Легенда»). В этом сказались общие тенденции развития русской реалистической прозы в 900-е годы.

В эпоху реакции обнаруживаются колебания Куприна между прогрессивно-демократическими взглядами и анархо-индивидуалистическими настроениями. Из горьковского «Знания» писатель уходит в издательство «Шиповник», печатается в арцыбашевских сборниках «Земля», подпадает под влияние упадочных настроений, которые были так характерны для определенных кругов русской интеллигенции в эпоху реакции. Социальный скепсис, ощущение бесперспективности

общественных устремлений становятся пафосом ряда его произведений тех лет. Горький в статье «Разрушение личности» (1909) писал о рассказе Куприна «Морская болезнь» с болью и огорчением, сожалея, что рассказ объективно оказался в потоке той литературы, которая поставила под сомнение высокие человеческие чувства. Временные неудачи революции абсолютизируются писателем. Скептически оценивая ближайшие перспективы социального развития, Куприн утверждает в качестве подлинных ценностей жизни лишь высокие человеческие переживания. Как и прежде, любовь видится Куприну единственной непреходящей ценностью. «Были царства и цари,— но от них не осталось и следа... Были длинные, беспощадные войны... Но время стерло даже самую память о них. Любовь же бедной девушки из виноградника и великого царя никогда не пройдет и не забудется»,— так пишет он в 1908 г. в повести «Суламифь», созданной по мотивам библейской «Песни песней». Это романтическая поэма о самоотверженности и благородстве любви, торжествующей в мире лжи, лицемерия и порока, любви, которая сильнее смерти.

В эти годы усиливается интерес писателя к миру древних легенд, истории, античности. В его творчестве возникает оригинальный сплав прозы жизни и поэзии, реального и легендарного, действительного и романтики чувства. Куприн тяготеет к экзотике, разрабатывает фантастические сюжеты. Он возвращается к темам своей ранней новеллистики. Вновь звучат в его произведениях мотивы неодолимой власти случая, снова писатель предается размышлениям о глубокой отчужденности людей друг от друга.

О кризисе реализма писателя свидетельствовала неудача его в крупной повествовательной форме. В 1909 г. в арцыбашевской «Земле» появилась первая часть большой повести Куприна «Яма» (вторая часть вышла в 1915 г.). В повести сказалось явное нисхождение купринского реализма к натурализму. Произведение состоит из сцен, портретов, деталей, характеризующих жизнь обитательниц публичного дома. И все это вне общей логики развития характеров. Частные конфликты не сведены к общему конфликту. Повесть отчетливо распадается на описания отдельных подробностей быта. Произведение построено по характерной для Куприна схеме, здесь еще более упрощенной: смысл и красота — в жизни природы, зло — в цивилизации. Куприн как бы олицетворяет в своих героинях правду «естественного» бытия, но правду поруганную и извращенную мещанским миропорядком. В описании их жизни Куприн теряет ощущение жизненных противоречий конкретной русской действительности того времени. Абстрактность мысли автора ограничила критическую силу повести, направленной против социального зла.

И снова возникает вопрос о ценностях, которые утверждает Куприн в этот период в своем творчестве. Подчас писатель растерян, исполнен

скепсиса; но он свято чтит человечность, говорит о высоком назначении человека в мире, о силе его духа и чувства, о животворящих силах жизни природы, частицей которой является человек. Причем живые начала жизни связываются писателем с народной средой.

В 1907 г. Куприн пишет — под очевидным влиянием Л. Толстого — рассказ «Изумруд» о жестокости и лицемерии законов человеческого мира. В 1911 г. создает рассказ «Гранатовый браслет». Это — «один из самых благоуханных» рассказов о любви, как сказал о нем К. Паустовский. Пошлости мира художник противопоставляет жертвенную, бескорыстную, благоговейную любовь. Прикоснуться к тайне ее маленький чиновник Желтков не может позволить и не позволяет никому. Как только ее касается дыхание пошлости — герой кончает с собой. Для Куприна любовь — единственная ценность, единственное средство нравственного преображения мира. В мечте о любви Желтков находит спасение от пошлости реальной жизни. В иллюзорном, воображаемом мире спасаются и герои рассказов «Путешественники», «Святая ложь» (1914).

Однако в ряде рассказов, написанных в те же годы, Куприн попытался указать и на реальные приметы высоких духовных и нравственных ценностей в самой действительности. В 1907—1911 гг. он пишет цикл очерков «Листригоны» о крымских рыбаках, о цельности их натур, воспитанных трудом и близостью к природе. Но и этим образам присуща некая абстрактная идеализация (балаклавские рыбаки это и «листригоны» — рыбаки гомеровского эпоса). Куприн синтезирует в «листригонах» XX в. вечные черты «естественного человека», сына природы, искателя. Очерки интересны отношением писателя к ценностям жизни: в самой реальности Куприна привлекало высокое, смелое, сильное. В поисках этих начал он обращался к народной русской жизни. Произведения Куприна 1910-х годов отличаются предельной отточенностью, зрелостью художественного мастерства.

Идейные противоречия Куприна проявились во время первой мировой войны. В его публицистических выступлениях зазвучали шовинистические мотивы. После Октября Куприн работает вместе с Горьким в издательстве «Всемирная литература», занимается переводами, участвует в работе литературно-художественных объединений. Но осенью 1919 г. эмигрирует — вначале в Финляндию, затем во Францию. С 1920 г. Куприн живет в Париже.

Произведения Куприна эмигрантского времени по содержанию и стилю резко отличаются от произведений дореволюционного периода. Основной их смысл — тоска по отвлеченному идеалу человеческого бытия, грустный взгляд в прошлое. Сознание оторванности от Родины превращается в трагическое чувство обреченности. Начинается новый этап увлеченности Куприна Л. Толстым, прежде всего его моральным учением. Сосредоточившись на этой теме, Куприн пишет сказки,

легенды, фантастические повести, в которых причудливо сплетаются быль и небылицы, чудесное и бытовое. Вновь начинает звучать у него тема рока, власти случая над человеком, тема непознаваемых грозных сил, перед которыми человек бессилен. По-иному осознаются отношения человека и природы, но подчиняться ей, слиться с ней должен человек; лишь так может он, по мысли Куприна, сохранить «живую душу». Это уже новый поворот темы «естественного состояния».

Особенности творчества Куприна эмигрантского периода как бы синтезированы в романе «Жанета» (1932—1933), произведении об одиночестве человека, потерявшего Родину и не нашедшего места в чужой стране. В нем рассказывается история трогательной привязанности старого одинокого профессора, оказавшегося в эмиграции, к маленькой парижской девочке — дочери уличной газетчицы. Профессор хочет помочь Жанете постичь бесконечную красоту мира, в добро которого он, несмотря на горькие превратности судьбы, не перестает верить. Роман кончается тем, что дружба старого профессора и «принцессы четырех улиц» — маленькой замарашки Жанеты — драматически обрывается: родители увозят девочку из Парижа, и профессор вновь остается в одиночестве, которое скрашивается лишь обществом его единственного друга — черного кота Пятницы. В этом романе Куприну удалось с художественной силой показать крах жизни человека, потерявшего Родину. Но философский подтекст романа в ином — в утверждении чистоты человеческой души, красоты ее, которые человек не должен терять ни при каких жизненных обстоятельствах, несмотря на невзгоды и разочарования. Так в «Жанете» трансформировалась идея «Гранатового браслета» и других произведений Куприна предоктябрьского десятилетия.

Характеризует этот период творчества писателя уход в личные переживания. Крупное произведение Куприна-эмигранта — мемуарный роман «Юнкера» (1928—1932), в котором он рассказывает о своей жизни в Московском Александровском училище. Это в основном история быта училища. Характер автобиографического героя дан вне духовного и интеллектуального развития. Социальные обстоятельства русской жизни из произведения исключены. Лишь изредка прорываются в романе критические нотки, возникают зарисовки бурсацкого режима царского военного воспитательного заведения.

В отличие от многих писателей-эмигрантов, Куприн не утратил веры в доброту человека. Он говорил об извечной мудрости жизни, торжестве добра, призывал восхищаться красотой природы, поняв которую, человек будет «гораздо более достоин благородного бессмертия, чем все изобретатели машин...».

Во всем, что писал в то время Куприн, всегда пробивалась одна и та же нота — тоска по родной стране. В конце жизни Куприн нашел в себе силы вернуться домой, в Россию.

И.А. БУНИН
(1870—1953)

Творчество Бунина, как и творчество Куприна, связано с идейно-творческими принципами и традициями русской классической литературы. Но реалистические традиции, которые Бунин стремился сохранить, воспринимались им через призму нового переходного времени. Бунин всегда отрицательно относился к этическому и эстетическому декадентству, литературному модерну, он сам испытал если не воздействие, то определенное влияние тенденций развития «нового искусства».

Общественные и эстетические взгляды *Ивана Алексеевича Бунина* формировались в обстановке провинциальной дворянской культуры. Происходил он из древнего, к концу века окончательно обедневшего дворянского рода. С 1874 г. семья Бунина живет в последнем оставшемся после разорения поместье — на хуторе Бутырки в Елецком уезде Орловской губернии. Бунин писал в автобиографии: «... в глубочайшей полевой тишине, летом среди хлебов, подступавших к самым нашим порогам, а зимой среди сугробов, и прошло все мое детство, полное поэзии печальной и своеобразной»[1]. Впечатления детских лет отразились впоследствии в произведениях писателя, в которых он писал о распаде усадебного барства, о бедности, настигавшей и барскую усадьбу, и крестьянские избы, о радостях и печалях русского мужика.

В Ельце, где Бунин учился в уездной гимназии, он наблюдает жизнь мещанских и купеческих домов, в которых ему приходилось жить нахлебником. Учение в гимназии пришлось оставить из-за материальной нужды.

Девятнадцати лет Бунин навсегда покидает родовую усадьбу. Начинается полоса скитаний. Он работает в земской управе в Харькове, затем в «Орловском вестнике», где ему приходится быть «всем, чем придется,— и корректором, и передовиком, и театральным критиком». К этому времени относится начало литературной деятельности Бунина.

Признание и известность Бунин приобрел прежде всего как прозаик. Но значительное место в творчестве писателя всегда занимала поэзия. Он начал со стихов и писал стихи до конца жизни. В 1887 г. в петербургском журнале «Родина» были опубликованы первые бунинские стихотворения «Деревенский нищий» и «Над могилой Надсона»; вскоре появились и другие его стихотворения. Стихи Бунина раннего периода несли на себе печать настроений гражданской поэзии 80-х годов. В них чувствовалось влияние Кольцова, Надсона. Но уже в этих стихотворных опытах обнаруживался и самостоятельный, оригинальный голос Бунина.

---

[1] Русская литература XX века (1890—1910)/Под ред. С.А. Венгерова. Т. 2. Ч. 2. С. 322.

В раннюю пору своей литературной деятельности Бунин защищал реалистические принципы творчества, говорил о гражданском назначении искусства (статьи «Недостатки современной поэзии», 1888; «Маленькая беседа», 1891). Поэзия, писал он, «может носить в себе отпечаток как общемировых вопросов, так и тех, которые составляют насущную злобу дня...». Бунин утверждал, что «общественные мотивы не могут быть чужды истинной поэзии». В этих статьях он полемизировал с теми, кто считал, что гражданская лирика Некрасова и поэтов-шестидесятников была якобы свидетельством упадка русской поэтической культуры. Так уже тогда складывалось отношение писателя к формирующемуся литературному модерну.

Первый поэтический сборник Бунина вышел в 1891 г. В 1899 г. Бунин познакомился с Горьким. К 90-м годам относится его знакомство с крупнейшими русскими писателями и поэтами — Л. Толстым, Чеховым, Брюсовым. Бунин становится активным участником «Среды». В 1901 г. опубликован посвященный М. Горькому сборник «Листопад», в который вошло все лучшее из ранней бунинской поэзии, в том числе поэма с одноименным названием. Лейтмотив сборника — элегическое прощание с прошлым. Это были стихи о родине, красоте ее печальной и радостной природы, о грустных закатах осени и зорях лета. Оценивая книгу, Блок сказал о праве Бунина «на одно из главных мест среди современной поэзии». «Так знать и любить природу,— писал он,— как умеет Бунин,— мало кто умеет. Благодаря этой любви поэт смотрит зорко и далеко, и красочные и слуховые его впечатления богаты»[1]. Такое художническое восприятие природы, мира, человека станет затем отличительной особенностью не только поэзии, но и прозы Бунина.

В стихах сборника «Листопад» русская природа предстает во всем многообразии красок, звуков, запахов:

Лес, точно терем расписной,
Лиловый, золотой, багряный,
Веселой, пестрою стеной
Стоит над светлою поляной.

Березы желтою резьбой
Блестят в лазури голубой,
Как вышки, елочки темнеют,
А между кленами синеют
То там, то здесь в листве сквозной
Просветы в небо, что оконца.
Лес пахнет дубом и сосной,
За лето высох он от солнца
И Осень тихою вдовой
Вступает в пестрый терем свой[2].

---

[1] *Блок А.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 5. С. 141.

[2] *Бунин И.А.* Собр. соч.: В 9 т. М., 1965. Т. 1. С. 120.

Особенности поэтического стиля сборника были в известной мере подготовлены переводческой работой Бунина, прежде всего работой над переводом «Песни о Гайавате» Лонгфелло. В связи с выходом сборника Горький писал: «Хорошо! Какое-то матовое серебро, мягкое и теплое, льется в грудь со страниц этой простой, изящной книги...»[1]. Горький говорил о «том красивом, в котором вложено вечное», что составляет содержание книги.

В 1903 г. Академия наук присудила Бунину Пушкинскую премию за «Листопад» и «Песнь о Гайавате». В 1909 г. он избран почетным академиком.

В становлении живописно-описательного стиля Бунина сказалось воздействие К. Случевского и традиции поэзии А. Фета, А.К. Толстого, Я. Полонского. Большое влияние на формирование поэтического сознания Бунина оказал А.С. Пушкин. Но, пожалуй, самым длительным было влияние на него философской лирики Ф. Тютчева, воспринимаемой через призму поэзии Пушкина. Тютчевский мотив дисгармонии любви и смерти снимался стремлением осознать общую гармонию мира, мотив бренности бытия — утверждением вечности и нетленности природы, в которой заключен источник вечной гармонии и красоты. Человеческая жизнь в этом смысле всегда соотносится Буниным с общим потоком мирового бытия.

Пройдет моя весна, и этот день пройдет,
Но весело бродить и знать, что все проходит,
Меж тем, как счастье жить вовеки не умрет,
Покуда над землей заря зарю выводит
И молодая жизнь родится в свой черед.

Наследуя традиции предшественников, Бунин уже в этот период заявляет о себе как художник со своей, оригинальной философией мира и системой эстетических взглядов.

Через год после «Листопада» выходит поэтическая книга Бунина «Новые стихотворения», овеянная теми же настроениями.

«Сегодняшний день» вторгается в творчество Бунина в предреволюционные годы. Прямых отзвуков общественной борьбы, как это было в стихах поэтов-«знаниевцев», в поэзии Бунина нет. Общественные проблемы, вольнолюбивые мотивы разрабатываются им в ключе «вечных мотивов»; современная жизнь соотносится с некими универсальными проблемами бытия — добра, зла, жизни, смерти («Сатана богу», «Джордано Бруно»). Не принимая буржуазной действительности, отрицательно относясь к наступающей капитализации страны, поэт в поисках идеалов обращается к прошлому, но не только к русскому, а к культурам и цивилизациям далеких веков.

Поражение революции и новый подъем освободительного движе-

[1] Горьковские чтения. 1958—1959. М., 1961. С. 18—19.

ния вызвали обостренный интерес Бунина к русской истории, к проблемам русского национального характера. Тема России становится главной темой его поэзии. Он обращает свой взгляд в историческое прошлое России, его интересуют истоки русского словесного творчества. Бунин стремится показать, что в современности «не прошла еще древняя Русь», что русский человек XX столетия сопричастен исконному русскому древнему миру («Святогор», «Отрава», «Скоморохи»).

В 1910-е годы в поэзии Бунина основное место заняла философская лирика. Вглядываясь в прошлое, писатель стремился уловить некие «вечные» законы развития нации, народов, человечества. В этом был смысл обращения его к далеким цивилизациям прошлого — славянского и восточного. Основа бунинской философии жизни в 10-е годы — признание земного бытия лишь частью вечной космической истории, в которой растворена жизнь человека и человечества. В его лирике обостряется ощущение фатальной замкнутости человеческой жизни в узких временных рамках, чувство одиночества человека в мире. В стихотворениях этого времени зазвучали уже многие мотивы его прозы 30-х годов.

Поэзия Бунина получила разноречивую оценку в современной ему критике. Сторонники «новой поэзии» считали его плохим стихотворцем, не учитывающим новых словесных средств изобразительности. Брюсов, сочувственно отнесясь к стихам Бунина, в то же время писал, что «вся лирическая жизнь русского стиха последнего десятилетия (нововведения К. Бальмонта, открытия А. Белого, искания А. Блока) прошла мимо Бунина»[1]. Позже Н. Гумилев назвал Бунина «эпигоном натурализма».

В свою очередь Бунин не признавал «новых» поэтических течений. Резкость его суждений о творческих принципах художников-модернистов была общеизвестна. Бунин писал, что в их творчестве «исчезли драгоценнейшие черты русской литературы: глубина, серьезность, простота, непосредственность, благородство, прямота,— и морем разлилась вульгарность, надуманность, лукавость, хвастовство, дурной тон, напыщенный и неизменно фальшивый. Испорчен русский язык... Утеряно чутье к ритму и органическим особенностям русской прозаической речи, опошлен или доведен до пошлейшей легкости — называемой «виртуозностью» — стих...»[2].

О характере бунинской поэзии хорошо сказал М. Горький: «Когда я буду писать о Вашей книге стихов <...> я, между прочим, буду сравнивать Вас с Левитаном...»[3].

---

[1] Весы. 1907. № 1.

[2] *Бунин И.А.* Полн. собр. соч. Пг., 1915. Т. 6. С. 317.

[3] Горьковские чтения. 1958—1959. С. 18.

В творчестве Бунина 90-х — начала 900-х годов выявились многие особенности своеобразного дарования писателя, на протяжении литературного пути которого поэзия и проза постоянно сосуществовали, как бы проникая одна в другую. Соотношение этих начал на разных этапах его художественного развития было различным. В раннем творчестве Бунина ведущим началом была поэзия, лирика; она как бы «вела» за собой прозу, прокладывая ей пути[1]. Бунин стремится сблизить поэзию с прозой, которая приобретает у него своеобразный лирический характер, отмечена чувством ритма. В более зрелый период ведущим началом его творчества становится проза. Но и здесь, как и в стихах, писатель стремится к предельной выразительности слова.

Бунину — и прозаику, и поэту — было присуще чувство глубочайшего уважения к слову, к долгу художника-творца — «подвижника» слова. «Кто и зачем обязал меня,— спрашивал он в рассказе «Цикады»,— без отдыха нести бремя, тягостное, изнурительное, но неотвратимое,— непрестанно высказывать свои чувства, мысли, представления, и высказывать не просто, а с точностью, красотой, силой, которые должны очаровывать, восхищать, давать людям печаль или счастье?»

Свойством бунинского дарования было особенное художническое видение мира, воспитанное им в себе еще в ранний период его занятий живописью и литературой. Это свойство станет отличительной чертой всего творчества писателя. Художнический взгляд на мир выразился уже в первых его литературных опытах, когда он пытался «найти себя», свой стиль, свое место в литературе,— опосредованный, чаще всего через пейзаж, показ настроений и чувствований человека.

Бунин-художник неустанно работает над словом. В 1897 г. он написал И. Белоусову: «...А я, брат, опять почти ничего не пишу. Все учусь,— по книгам и по жизни: шатаюсь по деревням, по ярмаркам,— уже на трех был, завел знакомства со слепыми, дураками и нищими, слушаю их песнопения и т. п.»[2]. Чтобы постичь структуру и тайны языка, он переписывал стихи русских поэтов. «Выписываю из Батюшкова,— сообщил он в одном из писем,— что попало, лишь бы набрать выражений и заметить себе тон»[3]. «Заметить себе тон» — осталось у Бунина на всю жизнь. Задумав рассказ, повесть, он прежде всего искал «тон» произведения, его «звук».

Особое значение в формировании стиля Бунина имело изучение им устного народного творчества. В государственном музее в Орле

---

[1] См.: *Михайлов О.Н.* И.А. Бунин. М., 1967. С. 51.

[2] *Бабореко А.К.* И. Бунин: Материалы для биографии. М., 1967. С. 61.

[3] *Гольдин С.А.* О литературной деятельности И.А. Бунина конца восьмидесятых — начала девяностых годов.//Ученые записки Орехово-Зуевского пед. ин-та, 1958. Т. 9. Вып. 3. С. 11.

хранятся выписки писателя из фольклорных записей Барсова, записи старинных слов, народных выражений, поговорок. Странствуя по Украине, Бунин, по его собственному признанию, «жадно искал сближения с народом, жадно слушал песни и душу его». Но в то же время он считал, что художник не должен довольствоваться внешним подражанием фольклорным произведениям: «Что касается ухищрений и стилизации под народную речь модернистов,— писал Бунин,— то я считаю это отвратительным варварством». Художник глубоко русский по тематике и литературным привязанностям, Бунин резко отрицательно относился ко всякого рода подделкам под народный стиль.

Из русских художников-прозаиков наиболее близки Бунину были Толстой и Чехов. Чеховская проза восхищала его, о Толстом он всегда говорил как об особенном явлении жизни. Его поздние воспоминания о Толстом — яркое свидетельство характерно-бунинского восприятия мира великого современника, интуитивно-художнического понимания той трагедии, которую пережил Толстой в старости. В стиле воспоминаний о Толстом с наглядностью отразилось все своеобразие пластики письма Бунина. Портрет великого художника выписан пластически-четко, осязаемо:

«Как-то в страшно морозный вечер, среди огней за сверкающими, обледенелыми окнами магазинов, я шел в Москве по Арбату — и неожиданно столкнулся с ним, бегущим своей пружинной походкой прямо навстречу мне. Я остановился и сдернул шапку. Он сразу узнал меня:

— Ах, это вы! Здравствуйте, здравствуйте, надевайте, пожалуйста, шапку... Ну, как, что, где вы и что с вами?

Старческое лицо его так застыло, посинело, что имело совсем несчастный вид. Что-то вязанное из голубой песцовой шерсти, что было на его голове, было похоже на старушечий шлык. Большая рука, которую он вынул из песцовой перчатки, была совершенно ледяная. Поговорив, он крепко и ласково пожал мою, опять глядя мне в глаза горестно, с поднятыми бровями:

— Ну, Христос с вами, Христос с вами, до свидания...»

Бунин-художник проходил сложную творческую эволюцию, в процессе которой осуществлялось непрерывное, временами явное, а чаще глубинное взаимодействие начал его творчества — прозаика и поэта. Бунин признавался: «Я, вероятно, все-таки рожден стихотворцем. Тургенев тоже был стихотворец прежде всего <...> Для него главное в рассказе был звук, а все остальное это так. Как только я его нашел — все остальное дается само собой. Я уже знаю, что дело кончено»[1].

В 900-е годы в творчестве Бунина вырабатывается свойственный ему особый способ изображения явлений мира и духовных движений

---

[1] В большой семье: Альманах. Смоленск, 1960. С. 246.

человека путем контрастных сопоставлений. Это не только обнаруживается в построении отдельных образов, но и проникает в систему изобразительных средств художника, становясь одним из существенных художественных принципов его. Одновременно он становится мастером предельно детализированного видения мира. Бунин заставляет читателя воспринимать внешний мир зрением, обонянием, слухом, вкусом, осязанием: «И сладко лесом, цветами, травами пахнет легкий холодок зари». «Поляна глухая в глубоком снегу. Над головой уже совсем по-ночному, блещет луна, тени меж сосен черны, четки, на краю поляны тонет в сугробах черная изба без окон, снежная пухлая крыша ее вся играет белыми и синими бриллиантами. Тишина мертвая...» Это зрительный эксперимент: звуки погашены, запахов нет.

О чем бы Бунин ни повествовал, он прежде всего создавал зрительный образ, давая волю целому потоку ассоциаций. В этом он предельно щедр, неистощим и в то же время очень точен. Особый характер имело «звуковое» мастерство Бунина: умение изобразить явление, вещь, состояние души через звук с почти зримой силой. У него город зимой в большой мороз «весь скрипит и визжит от шагов прохожих, от полозьев мужицких розвальней...». Звук у Бунина может создавать даже впечатление пространства, перспективы: «Вон, кажись, пассажирский поезд идет... Долго прислушиваемся и различаем дрожь в земле. Дрожь переходит в шум, растет, и вот как будто уже за самым садом ускоренно выбивают шумный такт колеса: громыхая и стуча несется поезд... ближе, ближе, все громче и сердитее... И вдруг начинает стихать, точно уходя в землю...» Осязаемо передаются свойства даже таких вещей, которые, по-видимому, не поддаются чувственному восприятию. Так возникают известные бунинские образы. Пруд у Бунина блестит «жарко и скучно»; жарко светит «бесцельное» августовское солнце; раздается «тысячепудовый» колокольный звон, который «встречает, принимает и покрывает тебя»; цветы пахнут «с женственной роскошью»; листья «лепечут тихим струящимся дождем за открытыми окнами»; «неугомонная колотушка» звучит «отчаянно-громким, распутно-залихватским, каким-то круглым, полым треском». При описаниях душевного состояния человека Бунин пользуется теми же средствами построения образа, останавливая внимание читателя прежде всего на внешних его проявлениях. Милая, втайне влюбленная девушка «ясно, по-девичьи и немного бессмысленно оглядывается...». В праздник в деревне «в безлюдии села чувствовалось: все дожидались чего-то, оделись получше и не знают, что делать...».

Словесное мастерство Бунина особенно проявилось в пейзажных картинах. Он пишет весеннюю ночь с соловьями и ландышами, с ароматом и трелями, передавая желание человека все в себя вместить и во всем раствориться. Но Бунин-художник обнаруживает себя прежде всего в изображении природы пронзительно-меланхолической, со следами тютчевской «возвышенной стыдливости страдания».

Текст Бунина живет сложными ассоциациями и образными связями. Особо важное значение в таком типе повествования приобретала художественная деталь. Сочетание спокойного описания с неожиданно возникающей деталью станет характерным для бунинской новеллы, особенно позднего периода. Деталь у Бунина обычно обнаруживает авторский взгляд на мир, острую художественную наблюдательность и свойственную Бунину утонченность авторского видения.

Первые прозаические произведения Бунина появляются в начале 90-х годов. Многие из них по своему жанру — лирические миниатюры, напоминающие стихотворения в прозе; в них описания природы переплетаются с размышлениями героя и автора о жизни, смысле ее, о человеке. В 1897 г. выходит книга рассказов Бунина, в которую вошли: «Вести с родины», «На край света», «Танька», «Кастрюк» и др.

По социально-философскому диапазону проза Бунина значительно шире его поэтического творчества. Он пишет о разоряющейся деревне, разрушительных следствиях проникновения в ее жизнь новых капиталистических отношений, о деревне, в которой голод и смерть, физическое и духовное увядание. Много пишет Бунин о стариках: этот интерес к старости, закату человеческого существования, объясняется повышенным вниманием писателя к «вечным» проблемам жизни и смерти, которые волновали его с отрочества и до конца дней.

Основная тема бунинских рассказов 90-х годов — нищая, разоряющаяся крестьянская Россия. Нищает мужицкая жизнь, разоряются «мелкопоместные». Беспросветна и печальна судьба обедневшего под напором капиталистической цивилизации поместного дворянства («Новая дорога», «Сосны»). Писатель обостренно воспринимает противоречивость современной деревенской жизни. Не приемля ни способов, ни последствий ее капитализации, Бунин видел идеал жизни в патриархальном прошлом с его «старосветским благополучием». Запустение и вырождение «дворянских гнезд», нравственное и духовное оскудение их хозяев вызывают у Бунина чувство грусти и сожаления об ушедшей гармонии патриархального быта, исчезновении целого сословия, создавшего в прошлом великую культуру. Лирической эпитафией прошлому звучат рассказы «Антоновские яблоки» (1900) («А эти дни были так недавно, а меж тем кажется, что с тех пор прошло чуть не целое столетие... Наступает царство мелкопоместных, обедневших до нищенства. Но хороша и эта нищенская мелкопоместная жизнь!»), «Эпитафия» (1900). Бунин пишет и о новых людях деревни: «Проходили годы... и люди мало-помалу стали уходить по дороге к городу...» Новые люди стали появляться в деревне. «Но чем-то осветят новые люди свою новую жизнь?» — спрашивал Бунин в «Эпитафии». Эта тревожная мысль звучит во многих его рассказах 90—900-х годов, которые наполняются ощущением очень близких перемен. Но каких? («Сны» и др.)

В 900-е годы Бунин был близок к демократическому лагерю

литературы, к Горькому, с которым сотрудничал в «Среде» и товариществе «Знание». В «Знании» в 1902 г. вышел первый том его рассказов, в сборниках «Знание» публиковались многие его стихотворения. Однако в группе «знаниевцев» Бунин стоял особняком и по своему мировоззрению, и по своей историко-литературной ориентации. Высоко ценя талант Бунина, видя в нем крупного художника-реалиста, Горький не раз указывал на «ограниченность» его сословных пристрастий. «Хорошо пахнут «Антоновские яблоки»,— писал он о бунинском рассказе,— да! — но — они пахнут отнюдь не демократично...»[1].

В годы реакции, когда многие «знаниевцы» покинули товарищество, Бунин не изменил своего отрицательного отношения ко всяческому декадентству в жизни и искусстве, остался верен принципам реализма. За это его особенно ценил Горький. И Бунин в те годы считал себя многим обязанным Горькому. Замысел повести «Деревня», судя по письмам Бунина, был непосредственно связан с советами Горького.

В 900-е годы, по сравнению с ранним периодом, расширяется тематика бунинской прозы и решительно меняется ее стиль. Бунин отходит от лирического стиля ранней прозы. Новый этап творческого развития Бунина начинается с повести «Деревня». Повести «Деревня» и «Суходол» — самые значительные произведения дооктябрьского творчества Бунина.

Революцию 1905—1907 гг. Бунин не принял, но исторические перемены, наступившие после нее в жизни России, получили отражение в его творчестве. Многие произведения Бунина тех лет, прежде всего повесть «Деревня»,— драматические раздумья о России, ее будущем, о судьбах народа, свойствах русского характера, сложившегося в национальной истории. «Деревня»,— писал М. Горький,— «была толчком, который заставил разбитое и расшатанное русское общество серьезно задуматься уже не о мужике, не о народе, а над строгим вопросом — быть или не быть России?

Мы еще не думали о России как о целом, это произведение указало нам необходимость мыслить именно обо всей стране, мыслить исторически»[2].

После выхода в свет повести вокруг нее разгорелась полемика, спорили о достоверности оценок социальных сил русской деревни, об идеалах художника.

Существенным художественным новаторством автора было то, что в повести он создал галерею социальных типов, порожденных русским историческим процессом. Основная фабульная линия повести — история жизни братьев Красовых, внуков крепостного крестьянина. Она перебивается вставными новеллами о жизни людей деревни Дурновки.

---

[1] *Горький М.* Собр. соч.: В 30 т. Т. 28. С. 201.

[2] Горьковские чтения. 1958—1959. С. 53.

Тихон Красов всю жизнь прожил в деревне, разбогател, стал хозяином, но деньги не дали ему счастья. Он мечтал уйти в город, переделать жизнь, от которой «остались одни лохмотья». Но он был прикован к Дурновке хозяйством и деньгами. Бунин показывает, как Тихон и подобные ему «новые люди» начали перестраивать жизнь, но будущего у них нет. Нет его и у наследников Тихона, для которых он наживал деньги. Из мира новых деревенских отношений стремится «выломиться» брат Тихона — Кузьма, который пошел в город искать правду жизни. Но «дурновское» одолело и его. Для Кузьмы, как и для Тихона, «песня спета».

Каково же будущее Дурновки, судьба деревни? В ответе на эти вопросы бунинская мысль обнаруживает глубочайшие противоречия. Идея единения дворян и мужиков, на которой строились рассказы раннего Бунина (а позже и «Суходол», 1911), оказалась иллюзией. Ни дворяне, ни новые деревенские хозяева из мужиков нежизнеспособны. Лишь в простом человеке из народа усматривает писатель светлые черты, но в глубоко трагическом сочетании с темными инстинктами, которые он объясняет не историческими условиями жизни, а некими абстрактными свойствами «славянской души». Взгляд Бунина на перспективы народной жизни пессимистичен. «Деревня» заканчивается описанием обряда венчания Молодой с Дениской. В этом финале — обостренное чувство драматического тупика, безысходности деревенской жизни.

Об обреченности дворянского усадебного мира Бунин пишет в повести «Суходол». Это семейная хроника столбовых дворян Хрущевых. В художественном обобщении Бунина она становится как бы летописью медленного трагического вымирания русского дворянства, которое само шло навстречу своей судьбе. И на любви, и на ненависти суходольцев лежит печать ущербности, тлена, какой-то непостижимой закономерности конца. Смерть старика Хрущева, убитого незаконным сыном, трагическая кончина Петра Петровича принимают форму фатальной предопределенности, наваждения, чему нельзя, да и не нужно противиться. Нет предела косности суходольского быта, пишет Бунин. «...Дом ветшал, оседал все больше... Все те долгие годы... были для него годами медленного умирания... И все легендарнее становилось его прошлое». Суходольцы живут лишь воспоминаниями о прошлом: оно и иллюзорно, и притягательно. Повесть заканчивается картиной заросшего церковного кладбища, на котором уже трудно найти под стершимися надписями на крестах родовые могилы. Целое сословие «просто потерялось где-то».

В книге этой, писал Горький, есть «нечто от заупокойной литургии... В «Суходоле» Бунин, как молодой поп, с подорванной верою в бога, отслужил панихиду по умершему сословию своему, и, несмотря

на гнев, на презрение к бессильным скончавшимся, отслужил все-таки с великой сердечной жалостью к ним. И — к себе, конечно, и к себе»[1].

Сообщая о замысле «Суходола», Бунин сказал: «...— Это произведение находится в прямой связи с моею предыдущей повестью «Деревня»... Я должен заметить, что меня интересуют не мужики сами по себе, а душа русских людей вообще.

<...> Мне кажется, что быт и душа русских дворян те же, что и у мужика; все различие обусловливается лишь материальным превосходством дворянского сословия <...> Выявить вот эти черты деревенской мужицкой жизни, как доминирующие в картине русского поместного сословия, я и ставлю своей задачей в своих произведениях»[2].

«Суходол» — это повесть о такой же русской деревне, что и Дурновка, но увиденной в ином ракурсе. В «Суходоле» в центре внимания судьбы старых хозяев жизни, существование которых стало вымороч-ным к тому времени, когда на смену им пришли новые хозяева. Тему повестей, в которых Бунин спел отходную старой помещичьей и мужицкой деревне, он будет варьировать во многих рассказах 1910-х годов о русском «деревенском человеке», о его «славянской душе» («Захар Воробьев», «Веселый двор» и др.).

Но исторически обусловленную противоречивость социальной и индивидуальной психологии русского крестьянина Бунин объясняет факторами внеисторическими. Сложность «славянской души», в которой сочетаются бунтарство и смирение, нежность и жестокость, Бунин пытается проследить в ее истоках, обращаясь к Древней Руси (книга рассказов и стихотворений «Иоанн Рыдалец», 1913). Древняя Русь предстает у него в том же трагически противоречивом обличье, что и современность,— смиренной и буйной, благостной и жестокой. Сборник «Иоанн Рыдалец» — последняя из трех книг Бунина, в которых тема деревни заняла основное место.

В «Деревне», «Суходоле», «Иоанне Рыдальце» Бунин-художник отходит от субъективно-лирических принципов стиля своей ранней прозы. Ведущим в его стиле становится не лирическое, но эпическое начало. Заметно большее значение в рассказах приобрели фабула, драматические столкновения характеров.

В годы войны выходят два сборника рассказов Бунина — «Чаша жизни» (1915) и «Господин из Сан-Франциско» (1915). В творчестве Бунина военного времени усиливается ощущение катастрофичности человеческой жизни, суетности поисков «вечного» счастья. Противоречия социальной жизни отражены в резкой контрастности характеров, обостренных противопоставлениях «основных» начал бытия — жизни и смерти.

---

[1] Горьковские чтения. 1958—1959. С. 92.

[2] Московская весть. 1911. № 3. 12 сент.

Выражением несбывающихся надежд, общей трагедии жизни становится для Бунина чувство любви, в которой он видит, однако, единственное оправдание бытия. Представление о любви как о высшей ценности жизни станет основным пафосом произведений Бунина и эмигрантского периода. Любовь для бунинских героев — «последнее, всеобъемлющее, это — жажда вместить в свое сердце весь зримый и незримый мир и вновь отдать его кому-нибудь» («Братья»). Счастья вечного, «максимального» быть не может, у Бунина оно всегда сопряжено с ощущением катастрофы, смерти («Грамматика любви», «Сны Чанга», «Братья», рассказы 30—40-х годов). В любви бунинских героев заключено нечто непостижимое, роковое и несбыточное, как несбыточно само счастье жизни («Осенью» и др.).

Бунинское ощущение катастрофичности мира обострялось растущей неприязнью писателя к безнравственности и античеловечности буржуазного миропорядка. Впечатления путешествий по Европе и Востоку дали писателю материал для широких социально-философских обобщений.

В 1914 г. Бунин пишет рассказ «Братья», общий смысл и тональность которого раскрываются эпиграфом: «Взгляни на братьев, избивающих друг друга. Я хочу говорить о печали. Сутта Нипата». Рассказ построен на характерных для Бунина отвлеченных представлениях о братстве людей, но «каким бы абстрактным ни казался его гуманизм, наглядный показ бесчеловечия и жестокости колонизаторов сообщает произведению конкретную историческую содержательность...»[1].

Бунин рассказывает о прекрасном юноше-рикше и «брате» его — богатом английском путешественнике. Жизнь юноши-раба — унижение естественности и красоты. Богатые «братья» лишили юношу надежды на счастье и любовь, без которой жизнь для него теряет смысл. Единственное спасение от жестокости мира он видит только в смерти. Жизнь богатого «брата» без высокой внутренней цели предстает у Бунина бессмысленной и призрачной и поэтому так же фатально обреченной, как и жизнь цейлонского рикши.

Гибель мира, преступившего нравственные законы человеческого «братства», мира, в котором личность утверждает себя за счет других, мира, в котором растеряно представление о «смысле бытия», «божественном величии вселенной», предрекает буддийская легенда в финале рассказа: ворон бросился, ослепленный жадностью, на тушу погибшего на побережье слона и, не заметив, как отнесло ее далеко в море, погиб.

Эта философская концепция лежит и в основе рассказа «Господин из Сан-Франциско». В словах эпиграфа «Горе тебе, Вавилон, город крепкий!» раскрывается основной смысл и этого рассказа, и «Братьев». «Эти страшные слова Апокалипсиса,— вспоминал позже Бунин,—

---

[1] *Афанасьев В.Н.* И.А. Бунин. М., 1966. С. 210.

неотступно звучали в моей душе, когда я писал «Братьев» и задумывал «Господина из Сан-Франциско». Пророчество о божьем суде над Вавилоном, этой «великой блудницей», погрязшем в богатстве и грехе, придавало рассказу огромный обобщающий смысл.

Громада океанского парохода с символическим названием «Атлантида», на котором путешествует семья безымянного миллионера из Сан-Франциско, и есть современный Вавилон, гибель которого неотвратима, ибо жизнь его бесцельна и призрачна, как бесцельна и призрачна перед лицом смерти, «общего закона» бытия, власть и сила господина из Сан-Франциско. Символика Бунина в условиях реальной русской жизни приобретала глубокий социальный смысл. Она указывала на невозможность дальнейшего сосуществования вопиющих общественных контрастов. «...Девятому кругу была подобна подводная утроба парохода,— та, где глухо гоготали исполинские топки, пожиравшие своими раскаленными зевами груды каменного угля, с грохотом ввергаемого в них облитыми едким, грязным потом и по пояс голыми людьми, багровыми от пламени; а тут, в баре, беззаботно закидывали ноги на ручки кресел, цедили коньяк и ликеры, плавали в волнах пряного дыма, в танцевальной зале все сияло и изливало свет, тепло и радость, пары то крутились в вальсах, то изгибались в танго...» Суета салонов лишь имитация жизни, призрачная игра в жизнь, такая же лживая, как и игра в любовь молодой пары, нанятой пароходной компанией для развлечения скучающих пассажиров. Эта игра ничтожна и никчемна перед лицом смерти — «возвращения в вечность».

Так вновь переплетаются у Бунина социальная тема неприятия мира, построенного на ужасающих социальных контрастах, с его основной философской темой 1910-х годов — о «вечных» законах человеческого бытия, с позиций которых он судит современность, ее общественное устройство, буржуазную цивилизацию.

Рассказы «Господин из Сан-Франциско» и «Братья» были вершиной критического отношения Бунина к буржуазному обществу и буржуазной цивилизации и новым этапом развития бунинского реализма. В прозе Бунина 1910-х годов подчеркнутая бытовая контрастность сочетается с широкими символическими обобщениями.

Размышляя о смысле бытия, Бунин пишет рассказ «Чаша жизни». У каждого из героев этого рассказа была молодость, любовь, надежды, что-то живое и прекрасное. Но все это погибло в эгоистических устремлениях. «Зачем мы живем на свете?» — обращает Бунин вопрос к каждому из них. Чаша жизни не стала для них чашей бытия. Она оказалась наполненной только мелким, житейским, эгоистическим. И Бунин ужаснулся жизни всех, кто не задавался вопросом о смысле бытия: в Дурновке, Суходоле, в Вавилоне современного буржуазного мира.

Ощущение грядущих общественных потрясений, обострившееся в сознании Бунина в годы войны, выразилось в ряде рассказов, посвя-

щенных трагедии человеческой любви, одиночеству человека в мире («Грамматика любви», «Легкое дыхание»). Тема любви в этих произведениях начинает обретать ту трагическую тональность, которая будет свойственна творчеству Бунина эмигрантского периода.

«Грамматика любви» — повествование о необычайной красоте и великой силе человеческого чувства, которое так несовместимо с наступившим «всеобщим озверением и одичанием». Теме любви, как поглощающей страсти, но ведущей к смерти, гибели, посвящен рассказ «Сын» (1915).

Во время мировой войны Бунин не поддался шовинистическим настроениям, трезво оценивая происходящее. Пацифистские взгляды писателя, убежденного, что никто не вправе отнимать жизнь у другого, обусловили его критическое отношение к войне.

Февральскую революцию Бунин принял, как выход из тупика, в который зашел царизм. Но Октябрьскую воспринял враждебно. В 1918 г. Бунин уезжает из Москвы в Одессу, а в 1920 г. вместе с остатками белогвардейских войск эмигрирует через Константинополь в Париж.

Резко отрицательное отношение Бунина к революции обнаруживают его дневниковые записи, которые он ввел в последние три года до отъезда из России. Вначале они публиковались в газете П. Струве, а позже вошли в берлинское собрание сочинений писателя под общим названием «Окаянные дни». С горечью и негодованием писал Бунин о всеобщем разгуле насилия, разнузданности общероссийского «бунта». Наблюдая события революции, падение нравственных норм жизни, он писал, что вообще «революция есть только кровавая игра в перемену местами, всегда кончающаяся только тем, что народ <...> всегда в конце концов попадает из огня в полымя»[1].

В эмиграции Бунин трагически переживал разлуку с родиной. Настроения обреченности, одиночества зазвучали в его произведениях:

У зверя есть нора, у птицы есть гнездо...
Как бьется сердце горестно и громко,
Когда вхожу, крестясь, в чужой, наемный дом
С своей уж ветхою котомкой!

Бунин замкнулся в воспоминаниях о России, в переживании навсегда ушедшего прошлого.

В рассказе «Неизвестный друг» (1923) мысли героини явно разделял сам автор: «И всего бесконечно жаль: к чему все? Все происходит, все пройдет, и все тщетно, как и мое вечное ожидание чего-то, заменяющее мне жизнь...» Жизнь — только воспоминания о прошлом, которые томят и обманывают. Такое ощущение времени наложит отпечаток и на новое восприятие Буниным творчества Чехова. В своей последней, незавершенной книге о Чехове — человеке и художнике — писатель

[1] *Бунин И.* Окаянные дни. Лондон, 1973. С. 120.

скажет, что главным действующим лицом в чеховских пьесах он видит беспощадно уходящее время. *Беспощадность ушедшего и уходящего времени* и станет темой многих рассказов писателя в 30—40-е годы.

Основное настроение бунинского творчества 20-х годов — одиночество человека, оказавшегося «в чужом, наемном доме», вдали от земли, которую любил «до боли сердечной». «В живую воду сердца, в чистую влагу любви, печали и нежности погружаю я корни и стебли моего прошлого — и вот опять, опять давно прозябает мой заветный злак»,— писал Бунин в рассказе «Роза Иерихона», которым открывался его первый зарубежный сборник под тем же названием (1924).

«Вечные» темы, звучавшие в дооктябрьском творчестве Бунина, сопрягаются теперь с темами личной судьбы, проникаются настроениями безысходности личного существования. Размышления Бунина о смысле бытия, о любви и смерти, о прошлом и будущем всегда связаны (а с годами все более и более), с мыслью о России, отошедшей для него в область воспоминаний. Бунин-художник весь в пошлом, в дореволюционной Москве, в усадьбах, которых уже нет, в провинциальных городках; но старые темы, само прошлое преображаются новым душевным состоянием писателя. Оттенок безнадежности, роковой предопределенности жизни лежит на произведениях Бунина эмигрантской поры.

Самыми значительными книгами Бунина 20—40-х годов были сборники рассказов «Митина любовь» (1925), «Солнечный удар» (1927), «Тень птицы» (1931), роман «Жизнь Арсеньева» (1927—1933) и книга новелл о любви «Темные аллеи» (1943), которая явилась своеобразным итогом идейных и эстетических его исканий. Говоря о «Темных аллеях», Бунин писал, что считает ее «самой лучшей книгой в смысле сжатости, живости и вообще литературного мастерства»[1].

Понимание мира и своего места в нем Бунин выразил в характерной записи, относящейся к тому времени: «И идут дни за днями — и не оставляет тайная боль неуклонной потери их — неуклонной и бессмысленной, ибо идут в бездействии, все только в ожидании действия и чего-то еще... И идут дни и ночи, и эта боль, и все неопределенные чувства и мысли и неопределенное сознание себя и всего окружающего и есть моя жизнь, не понимаемая мной». И далее: «Мы живем тем, чем живем, лишь в той мере, в какой постигаем цену того, чем живем. Обычно эта цена очень мала: возвышается она лишь в минуты восторга — восторга счастья или несчастья, яркого сознания приобретения или потери; еще — в минуты поэтического преображения прошлого в памяти». Таким «поэтическим преображением прошлого в памяти» и предстает творчество Бунина эмигрантского периода, в нем писатель ищет спасения от беспредельного чувства одиночества. Если в 1910-е

---

[1] *Wasiolek E.* The Fiction of Ivan Bunin. Harward. 1954. P. 306.

годы проза Бунина высвобождалась из-под власти лирики, то в эти годы, передавая поток жизненных ощущений автора, вновь подчиняется ей, несмотря на пластичность письма. Все настойчивее и напряженнее звучит в творчестве Бунина тема смерти, ее тайны, тема любви, всегда роковым образом сопряженной со смертью.

Рассказы Бунина о любви — это повествование о ее загадочной, ускользающей природе, о тайне женской души, которая томится жаждой любить, но никогда не полюбит. Исход любви, по Бунину, всегда трагичен. В повести «Митина любовь» героя преследует романс Рубинштейна на слова Генриха Гейне: «Я из рода бедных Азров,/Полюбив, мы умираем...» В.Н. Муромцева-Бунина в книге «Жизнь Бунина» пишет о том, что долгие годы Бунин носил в себе впечатление от этого романса, который услышал в юношеском возрасте и в «Митиной любви» как бы вновь пережил его (и не только в этой повести,— «переживал» писатель его во всем своем творчестве эмигрантского периода).

Именно в любви видел Бунин «возвышенную цену» жизни, в любви, дающей сознание «приобретения» счастья, хотя всегда неустойчивого, теряемого, как неустойчива в утратах сама жизнь. Наиболее показательны в этом отношении рассказы «В Париже», «Холодная осень», «Генрих». Герои Бунина обычно выведены из сферы общественной в сферу психологических отношений. Возможные социальные основы конфликта сведены к мысли о роке, судьбе, тяготеющей над любовью («Три рубля»). Персонажи бунинских рассказов, вошедших в книгу «Темные аллеи», внешне разнообразны, но все они — люди единой судьбы. Студенты, писатели, художники, армейские офицеры одинаково изолированы от социальной среды. Не в обстоятельствах внешних отношений смысл их жизни; для них характерна внутренняя трагическая опустошенность, отсутствие «цены жизни». Они ищут ее в любви, в воспоминаниях о прошлом. Будущего у них нет, хотя внешние обстоятельства жизни, казалось бы, логически не влекут их к обычному для бунинских рассказов трагическому финалу.

Один из наиболее характерных бунинских рассказов этого цикла о крушении человеческой жизни, любви — «Чистый понедельник».

Как вспоминает В.Н. Муромцева-Бунина, Бунин считал этот рассказ лучшим из написанного им[1]. Действительно, рассказ как бы завершал целый период раздумий писателя о России, ее судьбах, а с точки зрения эстетической был итогом его художественных исканий. «Чистый понедельник» — рассказ не только о любви, но и о судьбах дореволюционной России, стоявшей в 1910-е годы перед неизбежностью общественного взрыва. Это была попытка Бунина ответить на вопрос: могло ли быть иначе, чем было в истории, могла ли пойти

[1] См.: *Бунин И.А.* Повести. Рассказы. Воспоминания. М., 1961. С. 627.

Россия не в революцию, а по другому пути национального развития? По содержанию, бытовому фону рассказ подчеркнуто национально-русский, со всеми атрибутами русского патриархализма, церковностью, со всеми чертами типично московского интеллигентского быта предреволюционного времени.

В центре рассказа загадочный образ женщины, в расцвете красоты ушедшей в монастырь и принявшей постриг. Тайна ее характера, необъяснимость поведения связаны с ее изначальным решением уйти, пройдя искусы жизни, от мира, с его соблазнами, накануне жизненных катаклизмов. Уход героини в монастырь внутренне обоснован мотивом искупления за некое историческое отступничество, за то, что Россия «сорвалась» со своих нравственных устоев в бунт и мятежность. Ведя ее по пути обуздания чувственной стихии к патриархальности, Бунин как бы размышлял о национальном нравственном идеале России. Финал рассказа приобретает символическое звучание: отречение героини от любви, мира — это проявление бунинского неприятия русской общественности, тех социальных настроений, которые привели страну к революции[1].

Общий пафос бунинского творчества эпохи эмиграции, место Бунина в литературе своего времени чутко почувствовала М. Цветаева. В ноябре 1933 г., в связи с присуждением Бунину Нобелевской премии, она сказала, сравнивая значение Горького и Бунина для литературы: «...несравненно больше Бунина: и больше, и человечнее, и своеобразнее, и нужнее — Горький, Горький — эпоха, а Бунин — конец эпохи»[2].

Бунинская проза этого времени отличается глубоко субъективным лирическим видением мира. Сюжет бунинского рассказа обычно прост, несложен. Развитие действия замедлено воспоминаниями о прошлом, которые приобретают в рассказе самостоятельное значение, но в конечном счете всегда соотнесены с трагически-бесперспективным настроением. Лирика прозы Бунина обращена к памяти, к прошлому, к эмоциям человека, нерасторжимо связанного с ушедшим и невозвратимым миром.

Кроме сборника «Темные аллеи» самым значительным явлением в творчестве Бунина последних лет стал роман «Жизнь Арсеньева», в котором писатель пытался осмыслить и обобщить события своей жизни и жизни России предреволюционного времени. «Жизнь Арсеньева» — лирическая исповедь героя, рассказ о формировании художника «от истока дней», первого осознания своего бытия, через восторги и радость первой любви, творчества до трагического восприятия невозвратимости ушедшей любви и счастья. Это последняя в истории

---

[1] См.: *Долгополов Л.* На рубеже веков. Л., 1977.

[2] *Цветаева М.* Письма к А. Тесковой. Прага. 1969. С. 106.

русской литературы автобиографическая книга писателя-дворянина. Связь ее с литературной традицией XIX столетия подчеркнута Буниным сознательно. Вместе с тем «Жизнь Арсеньева» — книга, глубоко отличная от автобиографических произведений Аксакова или Толстого.

О романе И. Бунина К. Паустовский писал: это «не только славословие России, не только итог жизни Бунина, не только выражение глубочайшей и поэтической его любви к своей стране, выражение печали и восторга перед ней, изредка блещущего со страниц книги скупыми слезами, похожими на редкие ранние звезды на небосклоне. Это еще нечто другое.

Это не только вереница русских людей — крестьян, детей, нищих, разорившихся помещиков, прасолов, студентов, юродивых, художников, прелестных женщин,— многих людей, присутствовавших на всех путях и перепутьях и написанных с резкой, порой ошеломляющей силой.

«Жизнь Арсеньева» в каких-то своих частях напоминает картины художника Нестерова «Святая Русь» и «На Руси». Эти полотна — наилучшее выражение своей страны и народа в понимании художника...»[1].

В основе романа — созерцание, переживание памятных мгновений жизни, своего субъективного мира прошлого, как он видится сегодня. Говоря о прошлом, ушедших временах и людях, Бунин писал: «Сказка, легенда — все эти лица, их жизни и эпохи! Точно такие же чувства испытываю я и теперь, воскрешая образ того, кем я был когда-то. Был ли в самом деле?..»

Лирическая стихия, охватившая прозу позднего Бунина, определила особенности жанра и стиля романа. «В этой удивительной книге поэзия и проза слились воедино, слились органически, создав новый замечательный жанр.

В этом слиянии поэтического восприятия мира с внешне прозаическим его выражением есть нечто строгое, подчас суровое. <...>

Новизна «Жизни Арсеньева» еще и в том, что ни в одной из бунинских вещей не раскрыто с такой полнотой то явление, которое мы, по скудости своего языка, называем «внутренним миром» человека»[2].

Своеобразие романа в том, что решающую роль в нем играет переживание прошлого в лицах и событиях. Но роман не сводится только к самораскрытию Арсеньева, его психологии. У Бунина-реалиста значение и ценность сохраняет «вещность», реальность бытия — русского, национального, соотнесенного с исторической эпохой. Бу-

---

[1] *Паустовский К.* Собр. соч. М., 1982. Т. 3. С. 331—332.

[2] Там же. С. 336—337.

нин пишет о любви, смерти, жизни, красоте родной земли. Лейтмотив романа, как и многих новелл Бунина, тема утрат, прежде всего любви. Но, в отличие от других его произведений о любви, вечно сопряженной со смертью, роман лишен ноты безнадежности. В нем прозвучала страстная убежденность писателя в силе и власти любви над смертью.

Характерная особенность романа — постоянное смещение временных граней, неразграниченность дум и восприятий жизненных фактов героем романа и Буниным-рассказчиком. Взглядам молодого Арсеньева свойственны социальные и философские взгляды писателя, пережившего уже целую эпоху трагических разуверений.

В этом романе, как и в других произведениях того времени, Бунин осознает человека как звено в цепи поколений. Память истории, память поколений живет осознанно или бессознательно в каждом человеке и движет, наряду с влиянием современности, его поступками, определяет его побуждения и склонности. Эта мысль у Бунина не нова; вариант ее встречается в 1900-е годы в произведениях восточного цикла. Навеяна она мотивами восточной философии. Но в романе эта мысль приобрела новый оттенок. Бунину важно было сказать (как и во многих новеллах тех лет), что процесс восприятия современного мира есть не что иное, как узнавание ушедшего и невозвратимого.

После долгого времени забвения, когда Бунина в России печатали мало, творчество его вернулось на родину. Появились многие собрания его сочинений. И он занял свою место в ряду крупнейших русских писателей-классиков. Пророчески сказал об этом М. Горький еще в 900-е годы, когда писал о месте писателя в отечественной литературе: «Выньте Бунина из русской литературы, и она потускнеет, лишится живого, радужного блеска...»[1].

Бунин был первым русским писателем, удостоенным Нобелевской премии. На премию Нобеля выдвигали его в 1923 г., потом в 1926 г. С 1930 г. известные европейские писатели вновь начали обсуждение этого вопроса. Кандидатуру Бунина поддержали Томас Манн, Ромен Роллан.

Известие о присуждении премии пришло Бунину 9 ноября 1933 г. Шестого декабря он приехал в Стокгольм, где состоялось торжественное ее вручение. В официальном решении о том говорилось: «Решением Шведской академии от 9 ноября 1933 года Нобелевская премия по литературе за этот год присуждена Ивану Бунину за правдивый артистичный талант, с которым он воссоздал в художественной прозе типичный русский характер»[2].

В 1934—1936 гг. издательство «Петрополис» выпустило в Берлине Собрание сочинений Бунина в 11 томах, для которого он во многом

---

[1] Наш современник. 1965. № 7. С. 104.

[2] Цит. по *Баборе́ко А.* И.А. Бунин. М., 1983. С. 283.

правил свои ранее написанные вещи, совершенствуя в основном их стиль. Издание явилось как бы итогом пятидесятилетней творческой работы писателя. А в следующем, 1937 г. вышла книга «Освобождение Толстого», тоже своего рода итог, итог философских раздумий Бунина о жизни и становлении творческой личности Толстого, который был для него, как никто другой в отечественной литературе, «максимально духовен».

Войну Бунины прожили на вилле «Жаннет» в Грассе. При немцах Бунин не напечатал ни строчки. Но несмотря на трудные условия жизни — жилось и холодно и голодно — он работал над книгой «Темные аллеи». Первое издание ее (11 рассказов) вышло в Нью-Йорке в 1943 г., первое полное издание — в Париже в 1946 г.

Последним замыслом Бунина была книга о Чехове, материалы к которой он собирал до последних дней. Незаконченная рукопись была подготовлена к печати В.Н. Буниной уже после смерти писателя (вышла в 1955 г. в Нью-Йорке).

Похоронен И.А. Бунин на кладбище Сент-Женевьев-де-Буа в пригороде Парижа.

Федор Степун в статье, написанной в связи с получением Буниным Нобелевской премии, сказал: «Признаемся, что мы все развращены ловкостью, острословием, занятостью и интересностью современного писательства; что мы читаем невнимательно, неряшливо и приблизительно, не погружаясь в отдельные слова, а лишь скользя по ним, т. е., читаем вовсе не то, что написано, а нечто лишь отдаленно на написанное похожее. Незначительные писатели, больше литераторы, чем художники, такое чтение переносят. Так как они сами творят «вполруки», то их можно и читать «вполруки». Бунин такого чтения не переносит. При приблизительном чтении от него почти ничего не остается <...> Читать его надо медленно и погруженно, всматриваясь в каждый образ и вслушиваясь в каждый ритм...»[1].

Бунин стоит в ряду крупнейших мастеров русской литературы. Как нельзя лучше итог его жизни, художника-мастера, подводят строки, которыми сам писатель закончил один из своих последних рассказов — рассказ о старом матросе Бернаре, бывшем когда-то приятелем Мопассана. Умирая, Бернар сказал: «Думаю, что я был хороший моряк». Вспоминая об этих словах старого моряка, Бунин пишет: «Мне кажется, что я, как художник, заслужил право сказать о себе, в свои последние дни, нечто подобное тому, что сказал, умирая, Бернар».

---

[1] *Степун Ф.* Встречи. Мюнхен, 1962. С. 101—102.

В.В. ВЕРЕСАЕВ
(1867—1945)

Творчество В.В. Вересаева представляло собою своеобразную летопись идейных исканий русской демократической интеллигенции, оказавшейся после крушения народничества на идейном и нравственном бездорожье. Обостренный интерес писателя к вопросам мировоззренческим определил и жанровую систему его творчества, особенности его стиля. В этом отношении Вересаев скорее близок традиции шестидесятников, чем «школе» Толстого и Чехова, как другие «знаниевцы».

Викентий Викентьевич Вересаев (Смидович) родился в Туле, в семье врача. Большую роль в становлении общественного сознания и этических принципов Вересаева сыграл его отец, человек разносторонне образованный, пользовавшийся в Туле популярностью и как врач, и как общественный деятель. Он воспитал в сыне способность к самостоятельному мышлению, трезвый взгляд на жизнь. Не без его влияния в гимназические годы пробудился у юноши интерес к общественной жизни. Надолго запомнилось писателю «завещание» отца (надпись на подаренном ему в 1879 г. собрании стихов А.К. Толстого) — стихотворение А. Навроцкого, автора известной песни «Утес Стеньки Разина», в котором были памятные Вересаеву строки:

Действуй свободно, не уставая,
К свету и правде людей призывая!

«Ничего у меня так не отпечаталось в душе, как это завещание»,— записал в своих воспоминаниях Вересаев.

В гимназические годы Вересаев начал писать стихи. Его любимыми поэтами были Лермонтов и Ал. Толстой, любимым прозаиком — Гоголь, позже Тургенев. Тогда же Вересаев испытал и сильнейшее влияние Писарева. В 1884 г. Вересаев поступил на историко-филологический факультет Петербургского университета. После окончания курса изучал медицину в Дерпте. В университете «деятельно и с увлечением участвовал в разнообразнейших студенческих кружках, лихорадочно живя в напряженной атмосфере самых острых общественных, экономических и этических вопросов»[1]. В ноябре 1884 г. Вересаев записывает в дневнике: «Вперед, вперед! В жизнь, в кипучую жизнь. Бросить эту мертвую схоластику, насколько можно, окунуться в водоворот современных интересов, выработать в себе убеждения живые!»[2]

80—90-е годы были для писателя периодом напряженных мировоззренческих поисков. О своем восприятии общественных событий

---

[1] Автобиографическая справка//Русская литература XX века (1890—1910)/Под ред. С.А. Венгерова. Т. 1. С. 141.

[2] *Вересаев В.В.* Соч.: В 4 т. М., 1948. Т. 4. С. 221.

и различных общественных и этических учений Вересаев вспоминал: «Если в петербургское мое время общее настроение студенчества было нерадостное и угнетенное, то теперь, в конце восьмидесятых и начале девяностых годов, оно было черное, как глухая октябрьская ночь. Раньше все-таки пытались хвататься за кое-какие уцелевшие обломки хороших старых программ или за плохонькие новые — за народовольчество, за толстовство, за теорию «малых дел»,— тогда возможна была проповедь «счастья в жертве». Теперь царило полное бездорожье»[1]. Народничество того времени не возбуждало у него симпатий.

Ощущение идейного «бездорожья», тупика, в который зашла интеллигенция, во многом определило проблематику и своеобразие творчества Вересаева конца 80-х и первой половины 90-х годов. Этот этап идейных и творческих исканий писателя завершился повестью «Без дороги» (1894).

Любимыми авторами Вересаева в те годы были Г. Успенский и В. Гаршин, а из публицистов — Н.К. Михайловский. Вересаеву были близки их призывы не забывать «великих задач», их борьба с общественным равнодушием. Пытаясь понять роль и место интеллигенции в народной жизни, Вересаев обращается к революционно-демократической литературе и новейшим социологическим исследованиям. Ко второй половине 90-х годов уже окончательно вырисовывается для него несостоятельность народнической идеологии. Путь выхода из идейного «бездорожья» Вересаев ищет в марксизме. Но это был так называемый «легальный марксизм». «Летом 1896 г.,— писал он,— вспыхнула знаменитая июньская стачка ткачей, поразившая всех своею многочисленностью, выдержанностью и организованностью. Многих, кого не убеждала теория, убедила она,— меня в том числе. Почуялась огромная, прочная сила, уверенно выступающая на арену русской истории. Я примкнул к литературному кружку марксистов (Струве, Туган-Барановский, Калмыкова, Богучарский, Неведомский, Маслов и др.). Находился в близких и разнообразных сношениях с рабочими и революционной молодежью»[2]. Так к концу 90-х годов сложилось общественное самосознание Вересаева и завершился целый период его исканий.

Началом своей литературной работы Вересаев считал рассказ «Загадка» (1887), хотя хронологически он не был первым его произведением[3]. Рассказ выделялся Вересаевым, очевидно, потому, что он был его своеобразным эстетическим манифестом. В рассказе писатель

---

[1] *Вересаев В.В.* Соч.: В 4 т. Т. 4. С. 328.

[2] Цит. по: Русская литература XX века (1890—1910)/Под ред. С.А. Венгерова. Т. 1. С. 143.

[3] К этому времени Вересаевым уже было опубликовано стихотворение «Раздумье» (1885) и рассказ «Мерзкий мальчишка» (1887).

обосновывал свое понимание прекрасного и отношений искусства к действительности. Размышляя о человеке и жизни природы, которая кажется человеку таинственной и загадочной, Вересаев утверждал, что под великим воздействием искусства человек преодолевает отъединенность от природы, искусство делает ее далекую красоту близкой ему и понятной. Слушая в ночи скрипичную импровизацию, рассказчик думает: «Та же ночь стояла передо мною в своей прежней загадочной красоте. Но я смотрел уже на нее другими глазами: все окружающее было для меня теперь лишь прекрасным беззвучным аккомпанементом к тем боровшимся, страдавшим звукам».

Истинным искусством для Вересаева является такое искусство, в котором «силою и дерзким вызовом», «стремлением разорвать цепи» звучит каждая нота, которое дает чувствовать человеку, что «при прежнем нельзя... оставаться, потому что оно слишком мучило своей бесплодностью и безнадежностью», зовет к борьбе пусть неравной, но великой, и внушает веру в исход этой борьбы. Такое понимание роли искусства в жизни было характерно для Вересаева 90-х годов. В «Загадке» зазвучала в связи с темой искусства и центральная для всего творчества писателя тема — поиск человеком эстетических, нравственных и социальных идеалов. Но если в «Загадке» на первом плане — вопросы эстетических отношений, то в рассказе «Порыв» (1889) — проблемы этики. Рассказ носит автобиографический характер, навеян событиями революционного студенческого движения. Общественный долг и эгоистическое благоразумие — эти два начала сталкивает Вересаев в душе своего героя-юноши. Подчиниться эгоистической трезвости и пренебречь долгом товарищества или отказаться от отцовской жизненной философии и пойти на риск во имя товарищеского долга? В поисках ответа на этот вопрос и бьется герой Вересаева. Внешне он примиряется с отцом, хотя по-прежнему не приемлет философию трезвого благоразумия.

Поиски общественных идеалов — тема рассказа «Товарищи» (1892). Это рассказ о людях, «заеденных» средой, отказавшихся от своих прежних гражданских идеалов. Самые умные скрывают пустоту души под маской цинизма, скепсиса. Все они несчастны, «но никто из них не уважает своего горя, да и не стоило оно уважения». Голос автора, рассказывающего о жизни людей без идеалов, суров, выводы определенны: «...горе их — горе дряблое, бездеятельное, ему нет оправдания; стыдиться его нужно, а не нести в люди». Здесь зазвучала у Вересаева чеховская тема. Но резкость оценок, обличительный пафос рассказа приближают его скорее к рассказам и фельетонам Горького 90-х годов об интеллигенции.

Итогом идейных и творческих исканий художника 80-х и начала 90-х годов явилась повесть «Без дороги», которой открывается целый цикл произведений Вересаева об интеллигенции [рассказ «Поветрие» (1897), повести «На повороте» (1901), «К жизни» (1908), «В тупике»

(1922)]. Вересаев вошел в большую литературу. В повести он рассказал о духовной драме русской интеллигенции, оказавшейся после крушения народнических идеалов на идейном и общественном «бездорожье». Доктор Чеканов, от имени которого ведется повествование, трагически ощущает мертвенность старых народнических идей, они кажутся ему в новой жизни карикатурно убогими. И встает перед ним вопрос: «Ну, а я-то, чем же я живу?» Трагедия Чеканова в том, что поиск им «идеи, которая бы наполнила всю жизнь, которая бы захватила целиком и упорно вела к определенной цели», оказывается тщетным. Он понимает, что трагедия интеллигенции — в ее отрыве от народа, но дороги к народу Чеканов не знает. «Я не знаю! — в этом вся мука»,— говорит он Наташе, страстно желающей услышать ответ на вопрос, за что бороться. Чеканов не умеет ответить ей, чувствуя, что попытки прикрыть фразой о долге свою идейную нищету вызывают у нее жалость. Поездка на холеру становится для него спасительным бегством и от своей совести, и от вопросов Наташи. Поездка окончилась трагедией: Чеканов умирает, избитый толпой, которая считает его виновником своих бед и болезней. В записи умирающего Чеканова Вересаев вложил свои мысли о жизни, о будущем, о народе. Чеканов наконец находит живые слова для Наташи. Они и придают повести оптимистическое звучание. «И я говорю ей, чтобы она любила людей, любила народ, что не нужно отчаиваться, нужно много и упорно работать, нужно искать дорогу...»

Повесть «Без дороги» была опубликована в народническом «Русском богатстве», народническая критика положительно отозвалась о произведении, особо подчеркивая финальную сцену «возрождения героя». Очевидно, что основная мысль автора не была понята критикой. Стремясь сделать идею повести более отчетливой, Вересаев пишет «эпилог» — рассказ «Поветрие», пафос которого — радость найденного пути, обретенного мировоззрения. Вересаев в «Поветрии» противопоставляет марксистское мировоззрение народническому и устами Наташи и студента Даева предрекает духовную смерть народничества. Наташа как бы полемизирует с Чекановым, противопоставляя его пониманию мира свое ощущение жизни: «Если бы вы видели, какие радостные, кипучие родники борьбы и жизни бьют там, куда пошли мы!..» Появление исправленного текста повести «Без дороги» с заостренно отрицательными оценками народничества и публикация рассказа «Поветрие» привели к разрыву Вересаева с Н.К. Михайловским.

Процессы резкого идейного расслоения русской интеллигенции накануне революции 1905—1907 гг. отразились в повести Вересаева «На повороте». Вересаев строит повествование на идеологических спорах и сопоставлении двух психологических типов. Группа зовущих к борьбе и работе персонажей противопоставлена людям разочарованным, тяготеющим к болезненному самоанализу, ушедшим от «живой жизни». По содержанию повесть четко подразделялась на две части. В

центре первой — революционерка-марксистка Таня, в жизни которой Вересаев наметил пути реального сближения интеллигенции с рабочим движением. Она и ее товарищи призывают к «грозе», «битве жизни». Эти главы пронизаны ощущением грядущей социальной бури. После выхода журнала, опубликовавшего первые главы, Горький писал Вересаеву: «Мне хочется сказать Вам, дорогой Викентий Викентьевич, кое-что о той радости, которую вызвало у меня начало Вашей новой повести. Славная вещь! <...>

Все растет и ширится жизнедеятельное настроение, все более заметно бодрости и веры в людях, и — хорошо живется на сей земле — ей богу!

Вся задача литературы наших дней — повышать, возбуждать именно это настроение, а уж оно даст плоды, даст! Вы — верите, что даст?..»[1]

Символическая сцена предгрозовой ночной прогулки молодых людей, так понравившаяся Горькому, заключая эту часть повести, придавала произведению бодрое, радостное звучание. Но последовательна в таком мировосприятии лишь Таня. И в этом смысле среди изображенной в повести молодежи она одинока.

Иным настроением определяется вторая часть повести. Она посвящена процессам идейного отступничества, психологического распада личности, отошедшей от революции. В центре этой части повести Токарев и Варвара Васильевна, потерявшие веру не только в революционную работу, но и в саму жизнь. Когда-то их связывало большое чувство, но оно и разъединило их. Они пожертвовали любовью, боясь, что она помешает делу. Встретились же они, когда растеряли все, во что верили. Для Токарева будущее уже «темно и неверно». Так же воспринимает жизнь Варвара Васильевна. «Прежнее,— говорит она,— прошло, и его не воротишь. Нет желания отдать себя всю, целиком, хотя вовсе собою не дорожишь. Нет ничего, что действительно, серьезно бы захватило, во что готова бы вложить всю душу... я не люблю людей, и ничего не люблю!» Анализ переживаний Токарева и Вари, сопоставление этих психологических типов составляет основное содержание второй части повести, оно пронизано явной неприязнью автора к Токареву, к его мещанскому идеалу счастья. («Летом усадьба с развесистыми липами, белою скатертью на обеденном столе и гостями, уезжающими в тарантасах в темноту. Зимою — уютный кабинет с латаниями, мягким турецким диваном и большим письменным столом. И чтоб все это покрывалось широким общественным делом, чтоб дело захватывало целиком, оправдывало жизнь и не требовало слишком больших жертв»). Вересаев осуждает Токарева. Но в анализе психологических причин общественного ренегатства героя наметилось противоречие, характерное для творчества Вересаева 1900—1910-х

---

[1] *Горький М.* Собр. соч.: В 30 т. Т. 28. С. 232.

годов. Он проводит мысль о взаимозависимости психики и физиологий человека. Оспаривая мысли Токарева и Варвары Васильевны об иррациональных силах человеческой души, непреоборимости их человеческим сознанием, Вересаев сам пытается обосновать особенности духовной и общественной жизни человека биологическими факторами. Предательство Сергея поставлено в прямую зависимость от неуравновешенности его нервной системы. Не опровергает Вересаев и мысли Токарева, оправдывавшего свое ренегатство действием внерациональных сил.

В 90-е годы определились основные черты художественного стиля Вересаева, присущие его дооктябрьскому творчеству. Излюбленными жанрами его становятся повесть и рассказ. Причем идеологический характер проблематики, избранных жизненных конфликтов четко определили и выбор формы произведений. Вересаев тяготеет к форме дневника, которая позволяет непосредственно раскрыть мировосприятие героя, его психологическое состояние («Без дороги», «К жизни»). Внимание автора к вопросам мировоззрения вели к тому, что споры, рассуждения обычно преобладали над действием. Стремясь раскрыть идейные взгляды героев, Вересаев широко пользуется внутренним монологом, иногда весь рассказ строит в форме развернутого диалога-дискуссии. Подчас он прибегает к формам публицистическим, подменяя публицистикой собственно художественные формы искусства. Поэтому в произведениях Вересаева того времени преобладает не показ событий, а рассказ о них, не действие, а дискуссия, спор. Наряду с диалогом, введением внутреннего монолога Вересаеву свойствен и прием авторской беседы с читателем; и в этом случае задача раскрыть мировоззренческие позиции героев решалась публицистическими средствами.

В 90-е годы в творчестве Вересаева своеобразно преломились традиции И.С. Тургенева. О влиянии Тургенева на Вересаева говорил Л.Н. Толстой, о них писал, анализируя повесть «Без дороги», Н.К. Михайловский. Тургеневские традиции прослеживаются в композиционном строении рассказов, своеобразной форме «дневника лишнего человека», в построении рассказа на встречах автора-рассказчика со своими героями. Справедливо говорилось в критике о влиянии Тургенева на создание Вересаевым некоторых женских образов, описаний природы, детализации этих описаний (и в развернутых картинах природы в «Загадке», и в лаконичных пейзажах «Поветрия»).

В области эстетической Вересаев испытал воздействие рационализма и утилитаризма Д. Писарева. Взгляды его на искусство наиболее развернуто изложены в рассказе «На эстраде» (1900). Вересаев подчеркивает свое отрицательное отношение ко всяким идеалистическим истолкованиям отношений искусства и жизни, теориям «чистого искусства». Герой рассказа — писатель Осокин, взгляды которого во многом совпадают со взглядами самого автора, говорит о высоком

общественном предназначении искусства: «Идет великая рать бойцов на великое освободительное дело. Я — рядовой этой рати, ну, может быть, один из ее... барабанщиков, что ли?» Однако в полемике с эстетством декадентской литературы Вересаев заостряет эту мысль до противопоставления прекрасного и социально полезного: «Жизнь вызывает в нас порыв броситься в битву, а мы этот порыв претворяем в красивый крик...»; «...там внизу дико бурлит и грохочет громадная жизнь. Наши арфы отзываются на этот грохот слабым, меланхолическим стоном и будят гармонический отклик в струнах ваших душ. Получается нежная, прекрасная музыка, и на душе становится тепло и уютно. Но неужели же вы не чувствуете, сколько душевного разврата в этой музыке...». Такие эстетические позиции автора объясняют особенности его творческой практики, публицистичность форм его произведений, их намеренную рационалистичность.

В годы раздумий над судьбами русской интеллигенции Вересаев создает «Записки врача», произведение, принесшее ему широчайшую известность. Книга была задумана в 1892 г. как «Дневник студента-медика», работал же Вересаев над ней позже — в 1895—1900 гг. «Записки» непосредственно связаны с его циклом повестей об интеллигенции. Это тоже книга об идейных исканиях и формировании общественного сознания новой русской демократической интеллигенции. В «Записках» Вересаев поднимается до беспощадного реализма в оценках явлений современности. Книгой восхищался Л. Толстой. «Записки врача» получили огромный общественный резонанс. Вокруг произведения разгорелась ожесточенная полемика, в которой приняли участие представители самых разных идейных течений того времени.

Герой «Записок» — только что начавший практику молодой врач, перед которым шаг за шагом раскрываются противоречия общественной и частной жизни людей. Судьбы медицины и науки в целом, практические результаты ее, по мысли писателя, непосредственно связаны с условиями общественно-политической жизни страны. А они делают бесплодными все усилия героя помочь людям, задавленным нуждой, живущим в глубокой духовной нищете. Здесь Вересаев как бы варьирует одну из тем повести «Без дороги». Размышляя о жизни русского села, он пишет, что «деревня действительно гибнет и вырождается, не зная врачебной помощи. Но неужели причина этого лежит в том, что у нас мало врачей?» Вересаев подводит читателя к выводу о несостоятельности идей культурничества и проповеди совершенствования частностей жизни и зовет к общественной работе, которая помогла бы изменить существующие социальные отношения: «...врач,— если он врач, а не чиновник врачебного дела,— должен прежде всего бороться за устранение тех условий, которые делают его деятельность бессмысленною и бесплодною; он должен быть общественным деятелем в самом широком смысле слова, он должен не только указывать, он должен бороться и искать путей, как провести

свои указания в жизнь». «Записки» заканчивались призывом русской интеллигенции: «Единственный выход — в сознании, что мы — лишь небольшая часть одного громадного, неразъединимого целого, что исключительно лишь в судьбе и успехах этого целого мы можем видеть и свою личную судьбу и успех».

Сила общественного влияния произведений Вересаева в то время была велика. Читатель понимал, что судьбы его героев-интеллигентов близки самому автору, переживаемое ими — пережито и выстрадано им самим.

Сближение в конце 90-х — начале 900-х годов с марксистами, участие в «Среде», работа в журнале «Жизнь» — все это расширяет тематический диапазон творчества Вересаева, ведет его к новому осмыслению своих прежних тем. Большое влияние на Вересаева оказал в те годы Горький, работа с ним в журнале «Жизнь». Это влияние сказалось и в тематике, и в художественных формах произведений Вересаева; его героические аллегории явно «горьковского происхождения».

В конце 90-х — начале 900-х годов Вересаев создает цикл рассказов, в которых исследует процесс капитализации деревни, ее расслоения, предельного обнищания. Нищета, безземелье уродуют дух крестьянина, искажают его естественные человеческие чувства. О «медленной агонии в деревне» повествуют рассказы «В сухом тумане» (1899), «Лизар» (1899), «К спеху» (1899), «В степи» (1901).

В этот же период Вересаев создает цикл произведений, посвященных жизни ремесленного пролетариата. В 1899—1903 гг. он пишет двухчастную повесть «Два конца» («Конец Андрея Ивановича», 1899; «Конец Александры Михайловны», 1903). Это произведение резкой неприкрашенной правды о жизни трудового человека, история двух загубленных жизней. На повесть «Конец Андрея Ивановича» откликнулись Л. Толстой, А. Чехов, М. Горький. Повесть понравилась Толстому, но не понравилась Чехову, который считал ее «подделкой» под горьковских «Супругов Орловых»[1]. Горький же писал, что «после... «Без дороги» — Андрей Иванович, кажется, лучшее», что писатель «дал до сей поры»[2].

Повесть как бы варьирует горьковскую тему, сюжетные ситуации и некоторые образы Горького, но решение темы оригинально, своеобразно. Вересаев рассказал о жизни русских мастеровых, об их стремлении жить лучше, о проблесках общественного сознания, порывах к знанию и культуре. Это та же среда, о которой писал Горький в «Супругах Орловых». Так же как и Григория Орлова, Андрея Ивановича «в свободное от работы время охватывала тупая, гнетущая тоска» по лучшему. Вересаев попытался ввести своего героя в рабочую среду.

---

[1] См.: *Горький М., Чехов А.* Переписка. Статьи. Высказывания. М., 1951. С. 30.

[2] Там же. С. 31—32.

Когда рабочий Барсуков убеждал Андрея Ивановича: «...везде жизнь начинается, везде начинают шевелиться»,— Андрею «верилось в жизнь и в будущее,— верилось, что жизнь бодра и сильна, а будущее велико и светло». Умирающий Андрей Иванович страстно хочет увидеть Барсукова, «поговорить с ним долго и серьезно», обсудить все «до самых основных мотивов». Но Барсуков выслан. Не может ответить Андрей Иванович ни себе, почему же он не жил «широкою сильною жизнью, полною смысла и радости», ни Александре Михайловне. На вопрос ее: «Что же делать?» — Андрей Иванович «в тоске простер руки: «Что? Я не знаю...». Таким образом, и этого героя, ищущего правду жизни, Вересаев оставляет на «бездорожье». Но пафос повести — в оптимистической убежденности автора, что человек из народа обретет свою дорогу.

В предреволюционные годы Вересаев продолжает разрабатывать старые темы, борется с духовной расслабленностью и обывательщиной. В рассказах «Паутина» (1902), «Проездом» (1903), «На высоте» (1904), обличая интеллигентов-мещан, Вересаев зовет к «новому счастью» и к работе во имя его: «...Жизнь густа, дремуча, и не раздвигается сама собой в гладкую дорожку. Кто хочет новых путей, должен выходить не на прогулку, а на работу».

В 1904 г. Вересаев был мобилизован и два года провел в армии на Дальнем Востоке. Его жизненные впечатления того времени воплотились в двух циклах произведений — «На войне. Записки», «Рассказы о войне». В русской литературе начала века это самые значительные произведения о русско-японской войне.

«Записки» представляют собой своеобразный дневник очевидца событий. Вересаев рассказывает о мобилизации солдат, о военных событиях, о карьеризме высших чинов и патриотизме русского солдата, передает настроения русских офицеров и солдат во время военных действий и наступившей революции. Открываются «Записки» знаменательным вопросом: «Из-за чего эта война? Никто не знал». В каждой главе «Записок» на различном материале раскрывается подлинный характер ненужной народу войны. Вересаев подмечает, как нарастает вражда народа к самодержавию, которая разрешается революционными событиями 1905 г.: «...Что теперь с особенной яркостью бросалось в глаза,— это та невиданно-глубокая, всеобщая вражда, которая была к начавшим войну правителям страны: они вели на борьбу с врагом, а сами были для всех самыми чуждыми, самыми ненавистными врагами». Солдаты и офицеры понимают, что умирают за чуждое им. «Идеи у нас нет и не может быть»,— так думают те честные офицеры, о которых рассказал Вересаев. Он пишет и о глубокой горечи невиданного в русской истории позорного поражения, и о «скитаниях» солдат и боевых офицеров, возвращавшихся домой, и о продолжавшихся после военного разгрома канцелярских «сражениях» за ордена и награды. В заключительных главах «Записок» Вересаев рассказывает о революци-

онных настроениях солдат (глава «Домой») и наступавших уже «кроваво-черных», «мстительных волнах» политической реакции.

Горькой по поводу «Записок» Вересаева сказал: «...это — великолепно»[1].

В 1909 г. Вересаев печатает новую повесть «К жизни», которая занимает особое место в его творчестве. Ею завершается дооктябрьский цикл произведений Вересаева об интеллигенции, а выводами ее как бы подготавливается крупнейшее литературно-критическое исследование писателя «Живая жизнь». В повести отчетливо проявились характерные черты мировоззрения и художественного метода Вересаева в период предреволюционного десятилетия. Новое произведение писателя — о настроении и переживаниях молодежи после поражения революции. Но прежде всего Вересаев хотел дать в нем ответы на вопросы, которые волновали его самого в те годы,— о смысле и цели жизни.

В «Записях для себя» Вересаев писал о повести: «В ней как будто более или менее верно отражены настроения и переживания молодежи после разгрома революции в 1905 г. В долгих исканиях смысла жизни я в то время пришел, наконец, к твердым, самостоятельным, не книжным выводам, давшим мне глубокое удовлетворение, давшим собственное, питающее меня до сих пор знание,— в чем жизнь и в чем ее «смысл»? Я захотел все эти нахождения вложить в повесть, дать в ней ответы на все мучившие меня вопросы»[2]. Но возникло глубокое противоречие между замыслом и его художественным воплощением. На вопросы, «мучившие» самого писателя, Вересаев заставил отвечать героя, общественные и философские концепции которого были чужды автору. Это противоречие позднее почувствовал и сам писатель. В «Записях для себя» Вересаев отметил, что мысли о жизни, вложенные в уста Чердынцева, для героя «совершенно не характерны». Это были ответы писателя себе самому, но и они противоречивы.

Повесть представляет собой исповедь Чердынцева, бывшего революционера, социал-демократа. В годы реакции все общественные ценности, ранее для героя столь значимые, представляются ему ничтожными, революционные идеалы, за которые он боролся,— заблуждением, правда борьбы рабочих — сомнительной. Возникает вновь ситуация «бездорожья», однако причины ее иные, чем в повести «Без дороги». Если Чеканов искал пути к народу, то Чердынцев бежит от него темными тропами декадентства. Различный смысл приобретает и центральный вопрос обеих повестей — во имя чего жить? Чеканов искал общественный смысл жизни, Чердынцев решает «загадки индивидуального бытия». Внутренней полемикой с Чердынцевым Вересаев

---

[1] *Горький М.* Собр. соч.: В 30 т. Т. 28. С. 406.

[2] *Вересаев В.В.* Собр. соч.: В 5 т. М., 1961. Т. 5. С. 498.

пытался ответить для себя на вопрос: как и во имя чего должен жить человек, есть ли у него великое будущее? Авторский взгляд на жизнь утверждался через неприятие упадочной философии Чердынцева.

Во второй части повести Вересаев попытался показать возрождение Чердынцева, его возвращение в революцию. Но это было явно искусственным и не вытекало из логики развития характера. Поняв это, Вересаев в последующих редакциях снял надуманную концовку повести.

Дискуссия о смысле жизни в повести начиналась с основного вопроса: может ли и должен ли человек жить для будущего? Отношение к этому вопросу разделяло персонажей всех повестей Вересаева. Этот вопрос — центр спора и в повести «К жизни». Иринарх — своеобразный теоретик отступничества — утверждает, что «человек живет для настоящего». В отрицании будущего все отступники — и Иринарх, и Алексей, и Чердынцев, и декадентка Катра — едины. Роднит их глубочайшая изоляция друг от друга и от общества. «Мы, живущие рядом,— думает Чердынцев,— чужды друг другу и одиноки. Общее у нас — только параллакс Сириуса и подобный же вздор». Единого смысла жизни для всех людей быть не может — таков вывод, к которому приходит Чердынцев. А если это так, то социальной закономерности в жизни нет. Люди лишь марионетки, управляемые инстинктом, который и есть подлинный «хозяин жизни». И власть его «сильнее разума, от нее спасения нет!». Этот «хозяин» ведет к самоубийству Алексея, он подчиняет себе настроения и мысли самого Чердынцева. Ужас перед его неодолимой властью окончательно парализует Чердынцева.

Какова же авторская оценка теории Чердынцева? Очевидно, что Вересаев принять ее не может. Но внутренне полемизируя с Чердынцевым, сам автор преувеличивает значение физиологических факторов в жизни людей. Изменчивость настроений Чердынцева объясняется им именно так. Подобная трактовка явлений духовной жизни человека привела Вересаева к попыткам объяснить некоторые явления общественного порядка биологическими факторами. Это сказывается и в напряженном внимании к психопатологическим переживаниям героев, и в предельной детализации их психических состояний.

Вересаев поставил перед собой задачу разоблачить общественное отступничество, духовное декадентство, но установка на объективное саморазоблачение героя привела к тому, что повесть лишилась композиционной четкости, а в конечном счете — определенности «вывода» и распалась на отдельные куски, передающие разные грани декадентского мироощущения Чердынцева.

Выступая против пессимизма, настроений упадка, Вересаев хотел утвердить непобедимость здорового жизненного начала. Это и был тот ответ, который он нашел для себя и который формируется во второй части повести. Но переводя сознательно проблему в плоскость фило-

софских абстракций, Вересаев потерпел художественную неудачу. К чему приходит Чердынцев? Вересаев заставляет своего героя пережить радость от слияния с жизнью природы: «И захотелось мне вскочить, изумленно засмеяться своему калечеству и, выставляя его на позор, крикнуть человечески нелепый вопрос: «зачем жить?..» Этот вопрос, «позорный» и «человечески нелепый» в глазах Чердынцева, опровергается теперь любой эфемеридой: «Гордым франтом, грудью вперед, летел над осокою комар с тремя длинными ниточками от брюшка... Эфемерида! Она живет всегда только один день и нынче с закатом солнца умрет. Жалкий комар. Всех он ничтожнее и слабее, смерть на носу. А он, танцуя, плывет в воздухе,— такой гордый жизнью, как будто перед ним преклонились мир и вечность». И жизнь для Чердынцева «завилась вольным, радостно-пьяным ураганом». Но этот «итог» не вытекает из логики развития характера героя.

При всей противоречивости «ответов» повесть сыграла значительную общественную роль. В годы литературного распада, усиления декадентских настроений в широких кругах русской интеллигенции Вересаев призывал к здоровому, оптимистическому восприятию мира. Однако самого Вересаева повесть не удовлетворяла. Чуткий художник-реалист, он скоро понял творческую несостоятельность замысла — вложить великие искания человеческого духа в маленькую душу потерявшего себя ренегата. «Я увидел,— писал он в «Записях для себя»,— что у меня ничего не вышло, и тогда все свои искания изложил в другой форме — форме критического исследования. Во Льве Толстом и Достоевском, в Гомере, эллинских трагиках и Ницше я нашел неоценимый материал для построения моих выводов. Получилась книга «Живая жизнь». Часть первая. О Достоевском и Льве Толстом. Часть вторая. Аполлон и Дионис (о Ницше). Это, по-моему, самая лучшая из написанных мною книг. Она мне наиболее дорога. Я перечитываю ее с радостью и гордостью»[1].

В книге «Живая жизнь» Вересаев окончательно сформулировал свое понимание цели и смысла жизни и современного искусства. Он считал наиболее важными для эпохи борьбу за здоровое восприятие жизни и преодоление упадочничества в социальной психике человека. Эта мысль была ведущей во всех раздумьях Вересаева тех лет о жизни, искусстве, человеке. В своем основном выводе Вересаев был близок к Горькому, также считавшему, что «внутренняя реорганизация» человека — одна из важных задач эпохи. «Перед нами,— писал в те годы Горький,— огромная работа внутренней реорганизации не только в социально-политическом смысле, но и в психологическом»[2]. Но в отличие от Горького, который сосредоточивает свое внимание прежде

---

[1] *Вересаев В.В.* Собр. соч.: В 5 т. М., 1961. Т. 5. С. 499.

[2] *Горький М.* Письмо в редакцию//Русское слово. 1913. № 21.

всего на разработке социальных конфликтов, Вересаев обращается к проблемам этическим и психологическим. Более того, в этот период он приходит к убеждению, что преимущественное внимание к социальной проблематике ограничивает искусство, делает его «односторонним». В произведениях 1910-х годов Вересаев как бы стремится преодолеть эту односторонность и обращается прежде всего к проблематике философской.

Над исследованием «Живая жизнь» Вересаев работает с 1909 по 1914 г. Первая часть книги, посвященная творчеству Л.Н. Толстого и Ф.М. Достоевского, была, по словам современников, антитезой книге Д. Мережковского «Толстой и Достоевский». Оценивая книгу и ее значение в общественно-литературной борьбе эпохи, необходимо иметь в виду, что отношением к Достоевскому и Толстому, их творчеству и этическим учениям определялись во многом идейные позиции и этические платформы. Борьба за наследие Достоевского и Толстого в последнее десятилетие перед Октябрьской революцией приобретала особенно острые формы. Имя Достоевского становилось знаменем идеалистической эстетики. Против упадочничества, морального и философского ренегатства и направил Вересаев свою книгу.

Книга «Живая жизнь» очень своеобразна по форме. В собственном смысле слова ее нельзя назвать научным исследованием. В ней мало рассуждений, логических доказательств. «Говорят» сами художники — Толстой и Достоевский. «Сталкивая» цитаты из их произведений и как бы заставляя самих писателей спорить о жизни и смерти, о любви, Боге, добре и зле, Вересаев последовательно вел читателя к вытекающим из этого спора выводам.

Толстой и Достоевский, Гомер и эллинские трагики для Вересаева — как бы выражение противоположного восприятия жизни и отношения к ней. «Трудно во всемирной литературе,— пишет Вересаев,— найти двух художников, у которых отношение к жизни было бы до такой степени противоположно, как у Толстого и Достоевского; может быть, столь же еще противоположны Гомер и греческие трагики». Противопоставление определяет и композиционное строение книги. Часть, посвященная Достоевскому, озаглавлена «Человек проклят», часть, посвященная Толстому,— «Да здравствует весь мир!». Вересаев выступает против мироощущения Достоевского, против его неспособности «чувствовать силу и красоту подлинной жизни», против культа страдания. Говоря о той жизни, в которую вводит нас Достоевский, Вересаев пишет: «Перед нами жуткая безгласная пустота... И среди пустоты этой, в муках недовершенности, дергаются и корчатся странные, темные, одинокие существа, которым имя — люди. Жизнь каждого — только в нем самом, все силы ушли в глубь души, на стремление согласовать и соединить то, что внутри. А соединить невозможно, потому что там — хаотическая замесь сил, лишь механически сплетшихся друг с другом,— non bene janctarum discordia semina rerum,— связанных плохо

вещей враждебные только зачатки. Силы эти яростно борются, душат друг друга, одна поднимается, другая сейчас же ее опрокинет; все ползут врозь. Добро подсекается злом, зло — добром, любовь поедается ненавистью, ненависть — любовью; тоска по гармонии опрокидывается болезненно-судорожными порывами к хаосу; отвращение к жизни давится страхом смерти, стремление к смерти — исступленною любовью к жизни». Таким образом, человек Достоевского бросается навстречу мукам, отдается им. Достоевский открывает перед ним красоту и счастье в страдании, в скорби, в жажде мучений, заставляя через страдания познать истину о трагическом призвании человека.

Трагическому мировосприятию Достоевского Вересаев противопоставляет отношение к жизни Толстого-художника: «Светлый и ясный, как дитя, идет он через жизнь и знать не хочет никакого трагизма. Душа тесно сливается с радостною жизнью мира... Толстой знает, что человек сотворен для счастья, что человек может и должен быть прекрасен и счастлив на земле. Достоевский этого не знает». Вместе с Толстым писатель утверждает красоту мира, с которым в непрерывном целостном единстве — человек. Льва Толстого Вересаев воспринимает как художника, несокрушимо верящего в светлое существо человеческой души, художника могучей и ясной любви к людям. Страдают и герои Толстого, но «чудесная, могучая сила жизни не боится никаких страданий, она... само страдание преображает в светлую ликующую радость». Противопоставление радостного восприятия жизни декадентскому мироощущению лежит и в основе второй книги «Живой жизни» — «Аполлон и Дионис». Эта книга построена на открытой полемике с ницшеанским пониманием античности и на внутреннем споре Вересаева с декадентской литературой и критикой о сущности религии, культуры и искусства древнего мира. Ницшеанской концепции античности, изложенной в «Рождении трагедии» и в других работах Ницше, Вересаев противопоставляет взгляд на гомеровскую античность как на эпоху детства человечества, для которой в целом было характерно утверждающее жизненное начало. Вересаев, приводя в пример отношение к жизни гомеровских героев, призывал своих современников смело смотреть в лицо действительности, уверенно работать для будущего. Непосредственно к современности были обращены заключительные слова исследования о Толстом: «Настоящее сливается с будущим. Жизнь человечества — это не темная яма, из которой оно выберется в отдаленном будущем. Это — светлая, солнечная дорога, поднимающаяся все выше и выше к источнику жизни, света и целостного общения с миром». Это и был ответ Вересаева на вопрос об отношениях настоящего и будущего.

Оптимистическое мироощущение, вера в человека, отрицание «новой морали» Ницше, пессимизма Шопенгауэра — все это в те годы имело большое положительное значение.

Но и «Живая жизнь» Вересаева была исполнена противоречий. В те годы сам Вересаев испытал влияние идеалистической философии Бергсона. Этим влиянием и объясняются явные противоречия в основных философских посылках книги. Вересаев-материалист, признающий объективность мира, роль разума в человеческом познании, в то же время вслед за Бергсоном повторяет, что глубоко и полно познать жизнь может лишь интуиция, интеллект же способен рассмотреть ее «только с внешних точек зрения». Вслед за этим Вересаев делает вывод, на котором и строится концепция исследования: «Мы разумом ставим жизни вопросы, даем себе на них разнообразнейшие, шаткие, противоречивые ответы,— и воображаем, что живем этими ответами. Если же мы отрекаемся от жизни, клеймим ее осуждением и проклятием, то и тут думаем: это оттого, что жизнь не способна ответить на наши вопросы. А причина совсем другая. Причина та, что мы окончательно оторвались от жизни, что в нас замер последний остаток инстинкта жизни». А отсюда закономерно вытекала мысль о биологической и возрастной обусловленности психологии и духовной жизни человека: «Слепота наша в жизни обусловлена не разумом самим по себе, а тем, что силы жизни в человеке хватает обычно лишь на первый, второй десяток лет; дальше же эта сила замирает». Это логическое выражение той идеи, с которой мы встречались в монологах Чердынцева и Токарева.

Талант Достоевского Вересаев рассматривает как выражение зашедшего в тупик интеллекта, талант Толстого — как выражение наделенной подлинной силой жизни интуиции. Общественно-идеологические условия, которые сформировали столь различные творческие индивидуальности, Вересаева в данном случае не интересуют, не в них видит он и основание известных противоречий во взглядах и творчестве Толстого и Достоевского. Развернутая с позиций интуитивизма критика Ницше оказалась односторонней, трактовка греческой трагедии как явления антигероического, упадочного, основанная на указанном выше противоположении,— неверной. Но не эти моменты были в книге определяющими. Современники чутко восприняли главное — горячую веру художника в человека, в его будущее.

В 1910-е годы Вересаев много занимается переводческой работой («Из гомеровских гимнов», 1912; «Древнегреческие поэты», 1915). Большое значение имела и организаторская деятельность писателя. При участии Вересаева в 1912 г. создается книгоиздательство писателей, объединившее силы демократической литературы тех лет. После революции много сил он отдает редакционно-издательской работе. В 1922 г. публикует роман «В тупике», которым завершился цикл его произведений об интеллигенции. В романе говорится о тех слоях русской интеллигенции, которые не приняли революцию. Герой романа, врач-земец, в прошлом общественный деятель, прожил долгую

и сложную жизнь. Он прошел через царские тюрьмы и ссылки, но «жизненной истины» не обрел, в народе и революции разочаровался.

Вересаев работает над «Воспоминаниями», занимается литературно-критическими исследованиями. Его перу принадлежат работы о Пушкине («Пушкин в жизни», 1926—1927; «Спутники Пушкина», 1934—1936), Гоголе («Гоголь в жизни», 1933). Он стремится воссоздать жизненный облик великих писателей, привлекая к исследованию их творчество, обширные мемуарные материалы. Но некритическое отношение к источникам снижает научное значение этих книг. В 1940 г. изданы его «Невыдуманные рассказы о прошлом» — воспоминания о русской дореволюционной жизни. Вересаев с успехом занимается переводами; он перевел «Илиаду» и «Одиссею» Гомера (опубликованы в 1949 и 1953 гг.).

МАКСИМ ГОРЬКИЙ (1868—1936)

Творчество М. Горького — явление не только «знаниевской» литературы, но и общерусской и мировой культуры. Под «знаком» Горького в первой половине XX в. шло развитие демократической литературы России, европейских и азиатских стран.

После опубликования в 1898 г. двухтомного собрания «Очерков и рассказов» имя Горького приобретает мировую известность. Ранняя русская критика твердит о появлении в литературе «талантливого самородка», малообразованного выходца из народа. Между тем к началу века Горький обладал знаниями во многих областях культуры, обнаруживал огромную начитанность в русской и мировой художественной литературе, в русской и мировой философии. Эта старая легенда о малоинтеллигентном «самородке» дошла и до наших дней. В свое время так оценивали творчество Горького русские символисты, с этой точки зрения писал после революции 1905 г. о Горьком Д. Философов в статье «Конец Горького», в которой утверждал, что как художник он не только «кончился», но, может быть, и «не начинался». Не так давно нечто подобное утверждал в своих лекциях по русской литературе В. Набоков. Он говорил, что Горькому всегда якобы была присуща «малоинтеллигентность», «отсутствие интеллектуального кругозора», «бедность художественного изображения»[1].

Мысль о том, что Горький прежде всего публицист, а не художник, была подхвачена в 1980—1990-х годах современной критикой, которая, говоря словом Горького, «в суете смены идей», стремясь доказать публицистический характер творчества писателя, иногда теряла и объективность оценок, и исследовательскую добросовестность. Этой

[1] См.: New Jork Review of Books. 1981. V. 28, № 14. P. 51.

критикой Горький прежде всего «развенчивался». Смысл столь сурового «приговора» был в развенчании идей социализма, которые определяли пафос творчества писателя. Не принималось в расчет, что социализм Горького не есть социализм ленинского или сталинского типа (что, как известно, и приводило к многим разногласиям его с вождями революции и в эпоху увлечения богостроительством, и в годы Октябрьской революции и гражданской войны).

Кто же есть Горький человек и художник? Какое место занимает его творчество в развитии русской литературы начала столетия, в чем особенность его творческого метода и стиля?

Об этом начали спорить уже в 90-е годы прошлого столетия. Для одних он был «певцом босячества» и ницшеанцем, для других — «талантливым самородком из народа», для третьих — «буревестником революции». После публикации романа «Мать» символистская критика заявила об окончательном падении таланта Горького, «конце» его как художника. После революции 1917 г. рапповцы объявили его идеологом мещанства. В 1930-е годы Горький был канонизирован в советской критике как основоположник литературы социалистического реализма. Началась разработка проблемы горьковского художественного метода. Одни полагали, что это — синтез реализма и романтизма (Б. Бялик), позже утверждалось, что это — «воинствующий реализм» (А. Волков). Вопрос оставался открытым.

Первые литературные опыта *Максима Горького* (псевд.; наст. имя — Алексей Максимович Пешков; 1868—1936) относятся к 80-м годам. Он пишет стихи и поэмы, но они не были напечатаны, автор не придавал им серьезного художественного значения. 80-е годы сыграли огромную роль в идейном формировании будущего писателя. К этому времени относится первое знакомство Пешкова с народниками и марксистами. В Казани (1884—1888) он входит в кружки передовой молодежи, знакомится с марксистом Федосеевым и сам ведет революционную пропаганду. В Тифлисе (1891—1892) Алексей Пешков организует пропагандистский кружок из местной молодежи и рабочих железнодорожных мастерских. В этот же период происходит интенсивное накопление знаний. Он знакомится с русской и мировой философской и художественной литературой, с наследием революционно-демократической мысли. «К 90-м годам Горький уже обладает энциклопедической начитанностью в самых различных областях мировой культуры»[1].

В печати имя писателя появляется в 1892 г.: в тифлисской газете «Кавказ» был опубликован его рассказ «Макар Чудра», подписанный: *Максим Горький*. С 1893 г. Горький уже печатается в столичных газетах и журналах и газетах Поволжья («Самарская газета», «Нижегородский

---

[1] *Пикканов Н.* Горький и наука. М., 1948.

листок», «Волжский вестник»). С выходом в 1898 г. двух томов «Очерков и рассказов» он — общепризнанный писатель. Его начинают переводить на европейские языки, о его произведениях спорят в критике. Вокруг творчества Горького разгорается борьба различных идейно-художественных течений.

В первых же своих произведениях Горький выступил с решительной критикой существующих общественных порядков. В 1889 г. Горький принес Короленко поэму «Песнь старого дуба». Поэма была неудачной, слабой. После критики Короленко Горький ее уничтожил, но в его памяти сохранилась строка, в которой выразилась основная мысль поэмы: «Я в мир пришел, чтобы не соглашаться». Пафосом «несогласия», «отрицания» будет проникнуто его творчество 90-х годов.

Начинающий писатель призывал к активному, «несогласию» с существующей действительностью. В ранний период творчества Горький написал несколько произведений, в которых даже ощутимы традиции революционно-демократической сатиры, прежде всего сатиры Салтыкова-Щедрина («Разговор по душе», 1893; «Мудрая редька»; рассказы о «хозяевах жизни»). Обличая «свинцовые мерзости» жизни, художник противопоставлял им свой идеал нравственных и общественных отношений людей. В представлении молодого писателя литература должна быть «бичом» и «благородным колоколом», призывающим к действию, как писал он в одной из публицистических статей. Эта двуединая задача обусловила стилевое своеобразие произведений, характер и роль романтического, субъективно-экспрессивного начала в творчестве Горького 90-х годов.

Разностильность творчества молодого Горького, на которую указывали Л. Толстой, А. Чехов (не принимавшие горьковской романтики), Короленко (считавший Горького и реалистом и романтиком[1] (и другие современники писателя, была обусловлена характером социальной и идейной жизни эпохи, а также творческими поисками писателя, острым ощущением неспособности старого реалистического метода отразить в литературе всю напряженность жизни нового времени. Это, как писал Б.В. Михайловский, и заставляло молодого писателя обращаться и к реалистическому, и к романтическому типам искусства, которые «то существовали раздельно, то образовывали сложные переплетения... в его произведениях»[2]. Под пером Горького возникают произведения и целые циклы произведений, в которых реализм и романтика, стиль реалистический и идущий от традиций романтического искусства находятся в самых разных соотношениях. Однако своеобразие творчества Горького 90-х годов заключалось не только в

---

[1] См.: *Горький М.* Собр. соч.: В 30 т. Т. 15. С. 42.

[2] *Михайловский Б.В.* Творчество Максима Горького и мировая литература. М., 1965. С. 10.

использовании писателем-реалистом (а Горький всегда считал себя продолжателем реалистической линии русской демократической литературы) традиций романтизма. Уже в 90-е годы в творчестве писателя начинают проступать черты новаторского реализма.

Пафос протеста и стремление пробудить в читателе активное отношение к жизни, воздействовать на его социальную психологию выразились прежде всего в героико-романтических произведениях Горького, построенных на легендарно-фантастической сюжетной основе. В этих произведениях Горький поэтизирует яркую героическую личность с «солнцем в крови», противопоставляя ее миру мещан. Проблема отношений личности и общества находит у Горького новое, сравнительно с предшествующей литературой, разрешение. Отчетливо это выразилось в легендах о Данко и Ларре, входящих в рассказ «Старуха Изергиль» (1895). Обе легенды в конечном счете разрешают одну и ту же проблему. Легенда о Ларре направлена против лжегероики индивидуализма, которая поэтизировалась символистами, легенда о Данко противопоставляла индивидуалистической этике героику коллективизма.

Вера Горького в возможность человеческого духа творить красоту мира, утверждение силы человека, опирающегося на волю людей, определили социальный и нравственный оптимизм его произведений.

В формировании стиля горьковских романтических произведений большую роль сыграли традиции устного народного творчества, в котором писатель искал и находил образцы активного отношения к жизни, социального и морального героизма. Горький всегда отмечал именно героическое начало устного народного творчества. В докладе на Первом Всесоюзном съезде советских писателей он сказал: «...наиболее глубокие и яркие, художественно совершенные типы героев созданы фольклором, устным творчеством трудового народа»[1].

Ранний Горький нарочито подчеркивал связь своих романтических произведений с фольклорной традицией (подзаголовки, ссылки на источник и т. д.). Обращение к народной традиции во многом обусловило и характер художественных обобщений писателя.

Герой горьковских романтических произведений стремится к активному деянию во имя жизни, ощущает себя ее хозяином и творцом. А это мировосприятие ведет к тому, что весь окружающий героя мир как бы по-новому раскрывается перед ним — в блеске красок, красоте животворящих сил. В нем исчезают все полутона, ликующий свет озаряет мир, «море смеется» в лучах солнца, которое несет жизнь и радость.

К циклу героико-романтических произведений Горького, построенных на фольклорной основе, относятся и рассказы на темы средне-

---

[1] *Горький М.* Собр. соч.: В 30 т. Т. 27. С. 305.

вековья: «Слепота любви», «Возвращение норманнов из Англии», «Сказание о графе Этельвуде де-Коминь и о монахе Томе Эшере». В них отразились те же искания героических свободолюбивых характеров. Это не средневековье мистических легенд и сказаний, к которому столь часто обращались модернисты, но средневековье народного героического эпоса.

Приемы типизации в героико-романтических рассказах Горького опираются и на фольклорные традиции, и на традиции романтической литературы. Герои их живут и действуют в некой условной среде, отвлеченной от конкретно-исторических обстоятельств жизни, что характерно для романтиков.

Но наряду с этими произведениями Горький создает цикл рассказов, в которых романтический герой поставлен в реальную жизненную обстановку. В этих рассказах («Гривенник», 1896; «О Чиже, который лгал, и о Дятле — любителе истины», 1893; «Однажды осенью», 1895) герой, оказавшись в условиях прозаической действительности, переживает крушение своей романтической мечты. Стилевой особенностью этих рассказов становится романтическая ирония. Чертами такого стиля отмечены и первые автобиографические опыты Горького — два наброска: «Биография...» и «Изложение фактов и дум, от взаимодействия которых отсохли лучшие куски моего сердца».

Поиски героического начала в самой действительности приводят Горького к созданию цикла рассказов о людях из народа, которые несут в себе высокие этические качества. Горький пишет об отверженных обществом. Это бродячий люд («Два босяка», 1894; «Дело с застежками», 1895; «В степи», 1897), нищие, уличные женщины («Женщина с голубыми глазами», 1895), беспризорные дети («О мальчике и девочке, которые не замерзли», 1894) Основной пафос рассказов этого цикла — протест против существующих общественных отношений. Этим рассказам свойственна предельная заостренность социальной критики. Здесь Горький опирается на традиции русской демократической беллетристики 60—70-х годов. К этому циклу горьковских произведений относятся «Коновалов» (1897), «Супруги Орловы» (1897) и др.

Особое место в творчестве раннего Горького занимает его первая большая повесть из народной жизни «Горемыка Павел» (1894). Она обнаруживает связи писателя с традициями литературы шестидесятников, оригинальный характер осмысления этих традиций и новаторские черты горьковского реализма. Горький разрабатывает традиционную тему в русской литературе. Это история подкидыша, его тяжелой жизненной судьбы. Но, в отличие от предшественников, Горький раскрывает характер своих героев со всей полнотой психологического анализа. Он рисует драму любви Павла Гиблого и Натальи, тщетные попытки Павла спасти девушку, которая живет «веселой жизнью», гибель Павла. Повесть строится на глубоко драматическом конфликте старых представлений о мире в сознании героя и нового, еще смутного

чувства протеста против этой жизни. Драматическая напряженность психологических ситуаций в изображении человека из народа становится характерной чертой произведений Горького 90-х годов. Так построен и рассказ «Коновалов», в котором автор сталкивает в сознании героя складывающиеся новые представления о мире с представлениями, воспитанными годами рабского подчинения хозяевам.

На остром драматическом конфликте в сознании героев строится рассказ «Супруги Орловы», который Горький в статье «О том, как я учился писать» привел в качестве примера реалистического рассказа раннего периода своего творчества. Это тоже история поисков человеком из народа правды жизни, попыток ответить на вопрос: в чем смысл жизни? Григорий, герой рассказа, работая в холерном бараке, видит, что нужен людям, надеется, что наконец-то нашел свою «точку» в жизни. Он трудится самоотверженно, радостно, но в конце концов приходит к выводу, что общий несправедливый порядок жизни его работа не изменит, а «ему хотелось чего-то более крупного, это желание все разгоралось в нем, мучило его и, наконец, доводило до тоски». Эта тоска ведет Орлова на «дно», где он наивно думает обрести свободу. Но свобода и воля «на дне» — ценности мнимые. Горький скептически относится к «правде» героя. Недаром Орлов придет к анархическому неприятию всякой общественной организации мира и в конце концов станет вообще ненавидеть людей. Автор подчеркивает и ограниченность «правды» жены Григория — Матрены: ее честный труд тоже ничего не меняет в этом мире. В рассказе были как бы заданы те социальные и философские темы, которые найдут свое решение в пьесе «На дне».

С циклом рассказов о людях из народа связаны рассказы, в которых центральной является проблема отношения к человеку. Решается она в связи с мыслью Горького о необходимости активного социального действия во имя переустройства жизни. Нужны ли человеку сострадание и утешение? Что нужнее — суровая правда или утешающая ложь? Эти вопросы, которые обретут классическую форму в пьесе «На дне», поставлены Горьким в рассказах «Каин и Артем» (1899), «Двадцать шесть и одна» (1899).

Против пассивного отношения к жизни, гуманизма сострадания направлена «поэма» «Двадцать шесть и одна» — рассказ о людях, запертых в сыром, темном, грязном подвале пекарни, превратившихся в двадцать шесть живых машин, лишенных человеческих радостей. Но правы ли они, требуя от девушки, приходившей в пекарню за бубликами, утешающей сострадательной любви? Горький, как и в пьесе «На дне», до предела заострил этот вопрос в сюжете «поэмы». Во имя сострадания эти люди потребовали от героини отказа от всех радостей жизни. И их любовь стала «не менее тяжела, чем ненависть». Когда в финале рассказа сталкиваются две правды отношения к человеку,

обнаруживается нравственная и психологическая ущербность «правды» сострадания и утешения.

В рассказах и очерках о народной жизни Горький наследовал традиции русской демократической литературы. В «Беседах о ремесле», рассказывая о своей жизни в Казани, о народнических кружках, Горький писал, что тогда он «...внимательно перечитал всю литературу шестидесятых-семидесятых годов»[1].

Роль Г. Успенского в истории литературы Горький считал вообще еще недостаточно изученной. Высоко ценил он творчество «талантливого и сурового реалиста», «яркого и огромного Помяловского»[2], который «первый решительно восстал против старой, дворянской литературной церкви, первый решительно указал литераторам на необходимость «изучать всех участников жизни» — нищих, пожарных, лавочников, бродяг и прочих»[3], искусство языка Лескова. Писатели-демократы 60—70-х годов, считал Горький, «дали огромный материал к познанию экономического быта нашей страны, психических особенностей ее народа, изобразили ее нравы, обычаи, ее настроения и желания...»[4], они начали писать и о рабочем человеке. Этих художников Горький противопоставлял литературе позднего народничества и модернистских течений. Горькому был близок гуманистический пафос их творчества.

Но художники-демократы оставляли на втором плане внутреннюю жизнь человека из народа. Как писал Салтыков-Щедрин в рецензии на повесть Решетникова «Где лучше?», в их произведениях не было четко выявленных характеров, они устранялись от индивидуализированного изображения человека массы. Герой Горького обладает уже ярко выраженным характером, индивидуальностью. По-иному даны в произведениях Горького социальные конфликты, которые не только выражены противопоставлением социальных групп, но и проецируются в духовную жизнь человека и раскрываются в борьбе старого и нового в его сознании, нравственных и эстетических воззрениях.

Особое место среди горьковских произведений о людях из народа заняли рассказы о босяках. Они сразу же вызвали споры в критике. Спорили о роли босяков в русской общественной жизни, об особенностях горьковского гуманизма, о своеобразии художественного воплощения этих образов в творчестве писателя, наконец, об отношении к ним самого автора.

Тема человека, отверженного обществом, разрабатывалась в рус-

---

[1] *Горький М.* Собр. соч.: В 30 т. Т. 25. С. 347.

[2] *Горький М.* История русской литературы. Архив А.М. Горького. С. 219.

[3] *Горький М.* Собр. соч.: В 30 т. Т. 23. С. 356.

[4] *Горький М.* Собр. соч.: В 30 т. Т. 25. С. 348.

ской литературе задолго до Горького. К ней обращались Решетников, Левитов. В конце века, когда процесс разорения пореформенной деревни особенно усилился, она была выдвинута самой русской жизнью. В тяжелые 1891—1892 гг. в поисках заработка по России бродили целые армии голодающих крестьян. Эта часть русского крестьянства пополняла ряды босяков, золоторотцев, горчишников, как по-разному называли их в разных губерниях. Тема человека, выброшенного обстоятельствами жизни из общества, бродяги, босяка нашла широкое отражение и в литературе, и в живописном искусстве того времени. Однако Горький по-новому раскрывает ее. Новое было в характере оценки этого типичного для конца века социального явления. Босяки привлекли внимание Горького и как жертва социальной несправедливости, и как своеобразные носители таких черт народного сознания, которые писатель хотел противопоставить собственнической морали буржуазного общества. Такой подход к теме позволил Горькому наделить босяков чертами, которые писатель искал в человеке из народа,— свободолюбием, независимостью. Однако Горький отчетливо сознавал, что босяк не может быть реальной общественной силой, преобразующей мир. Босяки представляли для писателя не реальную, но абстрактную ценность, как носители идеи протеста. Народническая критика утверждала, что Горький в этих рассказах выступил певцом люмпен-пролетариата. (Н. Михайловский, М. Меньшиков и др.), приписывала настроения босяков самому писателю, обвиняла его в ницшеанстве. Но Горький уже в ранних своих «босяцких» рассказах показал, что босяк отравлен ядом буржуазного общества — анархизмом, социальным скепсисом, что декларируемая им «свобода» на «дне» иллюзорна.

Позднее, в «Беседах о ремесле», возвращаясь к оценке в критике этих рассказов, Горький писал: «Критика упрекала меня за то, что я будто бы «романтизировал босяков», возлагал на люмпен-пролетариат какие-то неосновательные и несбыточные надежды и даже приписал им «ницшеанские настроения» <...> Надежд не возлагал никаких, а что снабдил их, так же как Маякина, кое-чем от философии Ницше — этого я не стану отрицать <...> думаю, что приписывал бывшим людям анархизм «ницшеанства», «анархизм побежденных», имея на это законнейшее право»[1].

Обостренный интерес к фигуре босяка Горький так объяснял в статье «О том, как я учился писать»: «Босяки явились для меня «необыкновенными людьми» <...> Я видел, что хотя они живут хуже «обыкновенных людей», но чувствуют и сознают себя лучше их, и это потому, что они не жадны, не душат друг друга, не копят денег»[2].

В связи с образами босяков в критике с начала века и до сих пор

---

[1] *Горький М.* Собр. соч.: В 30 т. Т. 25. С. 322.

[2] *Горький М.* Собр. соч.: В 30 т. Т. 24. С. 496—497.

обсуждается вопрос о «ницшеанстве» Горького. Уже в 1890-х годах Н.К. Михайловский заметил, что Ницше со всем своим нравственно-политическим учением не был чужим среди философствующих босяков Горького[1]. Действительно, некоторые персонажи этих горьковских рассказов живут «по ту сторону добра и зла», по законам ницшевского индивидуализма. Но надо иметь в виду, что в целом нравственно-политическое учение Ницше противоречило основам миропонимания Горького. Ницше выступал против теории прогресса, считая, что человечество неуклонно идет к упадку, дегенерирует. Идею прогресса он заменил «волей к власти», которая, по его мнению, всегда была и будет присуща всему живому.

Горький же, с самых первых своих шагов в литературе, истово верил в прогресс и идеалом его была не «белокурая бестия» Ницше, но сильный гордый человек, который идет в мир пересмотреть его по законам не силы, но правды и справедливости.

В раннем творчестве Горького мысль писателя о герое жизни еще не опиралась на сложившееся мировоззрение и была исполнена многих противоречий. Позже, когда он окончательно освободится от влияния народнической идеологии и станет размышлять об идеалах социализма, как близкого ему общественно-нравственного учения, он уже будет опровергать Ницше.

Своеобразие горьковской трактовки образов босяков выявляется при сравнении их с образами отверженных у писателей — современников Горького. О босяке писали Куприн, Юшкевич, Скиталец. Куприн и Юшкевич относились к босяку с состраданием, их произведения проникнуты пафосом сострадательного гуманизма. Для Скитальца босяк, люмпен, «огарок» был реальным носителем общественного протеста. Но, в отличие от Горького, он действительно героизировал этих людей.

Оригинальное осмысление традиций русской литературы обнаруживают и рассказы Горького, посвященные крестьянской теме. Первые очерки о деревенской жизни Горький публикует в середине 90-х годов. Они явились как бы итогом его размышлений о мужике, о крестьянской общине, о народничестве. Русская деревня конца века в изображении Горького исполнена внутренних противоречий. Горький разрушает иллюзии народников о гармонии деревенского «мира» («Вывод», 1895; «Шабры», 1896). Картины деревенского быта в этих произведениях напоминают зарисовки сельской жизни в творчестве писателей-шестидесятников. Но пафос горьковских рассказов был иным. Горький писал прежде всего о духовном здоровье русского мужика, о его социальных и моральных исканиях, пока скрытых, но реальных творческих силах. Своеобразно программным произведением этой темы

[1] «Русское богатство». 1898. № 10. С. 84.

явился рассказ «Кирилка» (1899), который в критике о Горьком обычно связывается с рассказом Короленко «Река играет». Разрабатывая сходную тему, Горький, в отличие от Короленко, акцентирует не моральный, а социальный ее аспект, говорит о пробуждении общественного сознания русского мужика, предсказывая неизбежность взрыва противоречий русской жизни. С этой идеей соотносятся многие пейзажные картины в рассказе, приобретающие значение художественного символа. «Казалось,— пишет Горький о реке, освобождающейся ото льда,— огромное тело, пораженное накожной болезнью, все в струпьях и ранах, лежит перед нами, а чья-то могучая, невидимая рука очищает его от грязной чешуи, и казалось — пройдет еще несколько минут — река освободится от тяжелых оков и явится перед нами широкая, могучая, прекрасная, сверкнут из-под снега и льда ее волны, и солнце, прорвав тучи, радостно и ярко взглянет на нее»[1].

Новаторство Горького в 90-е годы обнаруживается не только в новом осмыслении традиционных тем русской литературы, но и в особенностях его художественного метода и стиля.

В отличие от демократической беллетристики 60—70-х годов, для творчества раннего Горького характерно широчайшее распространение категории исключительного. Герои Горького — люди не среднего достоинства, но натуры незаурядные. Данко, Изергиль, Коновалов, Челкаш, Орлов разительно отличаются друг от друга, но у них есть общее — их объединяют редчайшие качества характера, необычные поступки. Горький стремится поставить своих героев в ситуации предельно заостренные, показать человека в переломные моменты его судьбы, самоопределения в сложных поворотах жизни.

Пристрастие Горького к исключительным характерам и исключительным ситуациям во многом объясняется интенсивностью русской общественной жизни рубежа веков. Изображая даже будни мещанского быта, Горький избирает ситуации, принципиально отличающие его разработку темы от чеховской. В рассказе «Скуки ради» (1897), который в критической литературе относят к рассказам «чеховской традиции», это отличие сказывается наиболее ярко. Горький повествует о любви кухарки Арины и стрелочника железной дороги, над которой «скуки ради» глумятся люди, мнящие себя гуманистами, интеллигентами. Рассказ оканчивается самоубийством Арины. Социальное противоречие получает исключительное сюжетное воплощение.

Действие горьковских рассказов построено обычно на антитезе, столкновении противоположных характеров: Сокол и Уж, Челкаш и Гаврила, Мальва и Яков, дед Архип и Ленька. Противоположность характеров определяет обостренную драматичность сюжета. Контрасты характеров подчеркиваются контрастами света и тьмы, цветовых тонов.

---

[1] *Горький М.* Собр. соч.: В 30 т. Т. 3. С. 441—442.

Стилистика горьковских рассказов этого времени повышенно экспрессивна, что придает повествованию особую эмоциональную напряженность.

Для творчества молодого Горького характерна живописность письма, причем писатель пользуется яркими контрастирующими красками. Мир в его произведениях либо ослепительно прекрасен, либо уродливо безобразен. Повышенную роль играл у него эмоциональный, оценивающий эпитет. Горьковская фраза в произведениях этого времени ближе всего гоголевской. Чехов советовал Горькому исключать эмоциональные эпитеты, упрощать фразу. Горький не последовал этому совету. Чеховскому типу образов, предельно простому, чеховской сдержанности Горький противопоставил свой стилевой тип.

Особую смысловую роль в произведениях Горького 90-х годов играли описания природы, которая не только была фоном для развертывающегося действия, но и сама как бы включалась в это действие. Пейзаж у Горького обычно имел обобщающий смысл, философское содержание. Пейзажная символика выражала авторские предчувствия социальной бури, общественного взрыва. Таковы сцена надвигающейся грозы в «Бывших людях» (1897), картины бури в «Песне о Буревестнике» (1901), грозы в «Челкаше» (1895): «Все кругом казалось напряженным, теряющим терпение, готовым разразиться какой-то катастрофой, взрывом, за которым в освеженном им воздухе будет дышаться свободно и легко».

Рассказы Горького о «хозяевах жизни» отличаются своими стилевыми особенностями и имеют свои традиции в русской литературе. В них социальный и нравственный идеал утверждается через сатирическое отрицание. Эти рассказы посвящены критике мещанского быта, психологии и идеологии мещан, интеллигенции, отрекающейся от заветов освободительного движения.

В 90-е годы Горький писал о мещанстве в связи с ренегатством буржуазной интеллигенции, отказавшейся от попыток общественного переустройства жизни; об опошлении, измельчании человеческих чувств бывших общественных деятелей («Неприятность», 1895; «Поэт», 1896), опустошении их душ («Часы отдыха учителя Коржика», 1896). Тема омещанивания интеллигента, отказавшегося от традиций демократического прошлого, оригинально разработана Горьким в рассказе «Встреча» (1896), повествующем о встрече «успокоившегося» интеллигента с самим собой — со своими статьями, вольнолюбивыми мечтами своей молодости. Эти рассказы Горького стали своеобразными эскизами будущей пьесы «Дачники», замысел которой относится к концу 90-х годов.

Обличению быта, психологии, жизненных взглядов мещанства посвящены и собственно сатирические произведения писателя 90-х годов, построенные на фантастике и сатирическом гротеске («Фарфоровая свинья», «О черте», «Еще о черте»). Характерно, что в этих

аллегорических, написанных в щедринской манере рассказах Горький сближает понятия мещанства и декадентства, считая декадентскую литературу выразительницей тех или иных граней мещанского мироощущения («Мудрая редька», «Старый год», «Разговор по душе»). В аллегории «Мудрая редька» он выступает против пессимистического восприятия жизни, основанного на мещански понятом учении о мире Шопенгауэра. «Разговор по душе» и «Старый год« в идейном, жанровом и сюжетном отношении непосредственно развивают щедринские традиции. «Разговор по душе» как бы варьирует тему сказки Щедрина «Добродетели и пороки». В этих рассказах Горький не только критикует духовный склад мещанина, лицемерие его морали, но и пытается раскрыть социальный смысл индивидуалистических концепций жизни.

Эстетическая программа Горького в 90-е годы вырабатывалась в полемике с теориями искусства складывающихся модернистских течений. Горький был убежден, что литература должна возбуждать в читателе негодование против общественного зла и «жажду будущего». Обличение общественного зла должно сочетаться с призывом к подвигу. Таким образом, для Горького в сатирическом обличении низкого и романтическом прославлении высокого не было противоречия. В сосуществовании пафоса отрицания и пафоса утверждения было внутреннее эстетическое единство. Эти взгляды писателя на задачи литературы определили многие особенности его творчества 90-х годов.

В горьковских аллегорических произведениях всегда сочетались два начала — критика и «поучение», призыв. Сатирическая аллегория «Разговор по душе» заканчивалась напоминанием читателю «о необходимости для жизни поступков цельных, крупных и дело жизни оживляющих». Такой же характер «поучения» имели концовки аллегорий «Грустная история», «Часы».

Критика «хозяев жизни», буржуазной цивилизации, культуры буржуа обостряется в творчестве Горького во второй половине 90-х годов. В 1896 г. на Всероссийской торгово-промышленной выставке в Нижнем Новгороде, где Горький работал корреспондентом «Нижегородского листка» и «Одесских новостей», он познакомился со всеми слоями русских купцов и промышленников, с плодами европеизации русского капитала. Позднее он вспоминал, что именно 1896 год дал ему более всего знаний о «хозяевах жизни». В рассказах «Ради них», «Колокол», «Наваждение», которые стали как бы набросками к будущему роману «Фома Гордеев», Горький нарисовал галерею предпринимателей — от мелких первонакопителей до буржуа новейшего типа. В этих рассказах впервые в творчестве писателя появляется и тема поколений.

Основная мысль этих рассказов состояла в том, что сами успехи «хозяев современного положения» толкают их к гибели: чем больше они «торжествуют», тем быстрее она наступит. Эта идея раскрывается

здесь, как и в романтических произведениях, средствами романтического изображения — в пейзаже, символике.

Рассказы Горького об интеллигенции и «хозяевах жизни» были тематически связаны с его фельетонами 1895—1896 гг., которые печатались в «Самарской газете», «Нижегородском листке», «Одесских новостях». В «Самарской газете» Горький с 1895 г. вел ежедневный фельетон «Между прочим» и отдел «Очерки и наброски». В фельетонах Иегудиил Хламида (псевдоним Горького-фельетониста), несмотря на общее либеральное направление газеты, умел провести социально заостренную мысль, вел читателя к широким общественным выводам. Источниками фельетонов были реальные события самарской жизни, материалы заседаний городской думы, местных обществ, письма в редакцию. Основная тема фельетонов — обличение мещанства, застойности обывательщины, социального «безгласия» омещанившейся интеллигенции. Во многих фельетонах говорилось о жизни горчишников — местных босяков. В фельетонах, очерках, статьях Горького, печатавшихся в «Нижегородском листке» и «Одесских новостях», утверждается (в противовес официальной правительственной и либеральной прессе, всячески расхваливавшей «достижения» экономики и промышленности), что нижегородская торгово-промышленная выставка продемонстрировала прежде всего порабощение труда, подавление творческих сил человека (очерки о машинном отделе и др.). В нижегородский период газетной работы оформился характерный стиль Горького-публициста.

По стилевым особенностям фельетон Горького резко выделялся из современной ему фельетонистики сочетанием критического и лирического пафоса. Методы обобщения в его фельетонистике крайне разнообразны. Тон — отчетливо-иронический, причем ирония — жесткая, суровая, вызывающая, подчас нарочито грубоватая. В статьях и очерках Горький прибегал к распространенному аналитическому изложению с широким привлечением фактического материала, сравнительных данных. Его очерки этой поры развивают традиции очерков Слепцова и Г. Успенского. Некоторые очерки 1896 г. стали как бы набросками картин русской жизни в последующем художественном творчестве Горького.

Значительное место в публицистике писателя тех лет заняли размышления об искусстве, о роли писателя в обществе. В них отчетливо выясняются направления идейных и творческих исканий Горького. Он отстаивал принципы социальной действенности искусства, зависимость его от конкретно-исторических условий общественной жизни. В статье «Поль Верлен и декаденты» (1896) Горький пишет о социальных источниках французского декадентства; в очерке «М. Врубель и «Принцесса Греза» Ростана» выступает против декадентства в литературе и живописи. Однако эстетическая программа Горького в 90-е годы еще не содержала четкой постановки вопроса о природе искусства.

С конца 90-х годов начинается новый период творческого развития писателя. К этому времени у Горького установились прочные связи с социал-демократией.

В его творчестве социальная критика исторически конкретизируется. Пытаясь показать русскую жизнь в ее историческом движении, он обращается к большим повествовательным формам («Фома Гордеев», 1899; «Трое», 1900) и драматургии («Мещане», 1901; «На дне», 1902; «Дачники», 1904).

В романе «Фома Гордеев», печатавшемся в 1899 г. в журнале «Жизнь», была задана тема, которая в полную силу зазвучит в творчестве Горького последующих лет,— внутреннее разложение буржуазного класса, историческая обреченность существующего миропорядка. «Фома Гордеев» стал первым романом писателя о судьбе поколений. Работу над романом сам Горький определил как «переход к новой форме литературного бытия»[1].

В романе перед читателем проходит вереница первонакопителей, которые стали «хозяевами жизни». Но на первый план выведены не эти люди, а буржуа новой формации, наследовавшие деньги отцов и воспринявшие новые методы обращения с капиталом. Центральный герой этого круга — Яков Маякин — «идеолог» и руководитель нового купечества, не только интересующийся судьбами пущенного в оборот алтына, но и рвущийся к власти, общественному влиянию. Он славит буржуазный прогресс, купеческое сословие, которое рассматривает как единственно животворную силу русской экономической и культурной жизни. Поэтому Маякин требует для купечества жизненного «простора», доли в управлении страной. Но характерно, что герой, мечтающий о государственной власти, в своей общественной программе не идет далее конституционной монархии. Горький уже в конце века сумел показать цену российского либерализма, который не мыслил «свобод» и своего дальнейшего политического существования без царизма.

Образ Маякина сразу же вызвал споры в критике. Народническая и модернистская критика вновь заговорила о ницшеанстве Горького и его героя, в котором видела выразителя общественных идеалов писателя.

В цитированной выше статье «Беседы о ремесле» Горький писал, что Маякину он действительно придал черты ницшеанства. Что же касается отношения самого писателя к герою, то здесь уже звучит полемика Горького с философией Ницше, которую писатель считал философией «хозяев», оправдывающей их власть над людьми.

Критически относясь к социальной философии и общественной практике Маякина, Горький не возлагал надежд и на молодое поколение купечества. Тарас Маякин, Африкан Смолин, Любовь Маякина не

---

[1] *Горький М.* Собр. соч.: В 30 т. Т. 28. С. 81.

внесут в жизнь ничего нового. По крови и духу они дети Маякина, которые отошли от него лишь на время, а затем возвращаются в отчий дом. «Трезвеет» и идет по пути предпринимательства Тарас, бывший революционер; Любовь вступает в выгодный брак со Смолиным. Заканчивается роман единением старых и молодых Маякиных в деле «Тарас Маякин и Африкан Смолин».

В романе намечена и тема бездушия, циничной бесчеловечности европеизированной буржуазной интеллигенции — тема, которая станет одной из центральных в пьесе «Варвары».

Вопрос о взаимоотношениях интеллигенции и народа, о роли интеллигенции в общественной жизни страны, стоявший перед всеми честными русскими интеллигентами предреволюционного времени, в романе решается в связи с образом Ежова, демократически настроенного журналиста. Горький показал глубокую противоречивость социальной психологии таких людей, как Ежов. Выходец из народа, он, в сущности, не выполняет своего призвания — служения народным интересам. Не соглашаясь с порядком «хозяев», он не знает, «к чему прилепиться душой». Это интеллигент на идейном распутье. Но в речах Ежова о жизни и ее смысле, о человеке слышатся иногда мысли самого Горького.

Многие образы интеллигентов в творчестве Горького 1900—1910-х годов будут связаны с этой фигурой искателя своего места в жизненной борьбе: и демократически настроенные интеллигенты в пьесах «Дачники» и «Варвары», в речах которых те же драматические раздумья о бесцельности жизни вне народных интересов, и интеллигенты-ренегаты, не выдержавшие испытания временем, отказавшиеся от идеи служения народу.

Однако художественная идея романа не ограничивается этими проблемами. В центре его — образ Фомы Гордеева. В письме к издателю С.П. Дороватовскому Горький говорил о замысле романа: «Эта повесть <...> должна быть широкой, содержательной картиной современности, и в то же время на фоне ее должен бешено биться энергичный здоровый человек, ищущий дела по силам, ищущий простора своей энергии. Ему тесно. Жизнь давит его, он видит, что героям в ней нет места, их сваливают с ног мелочи, как Геркулеса, побеждавшего гидр, свалила бы с ног туча комаров»[1].

Горький противопоставил Фому Гордеева и старому и молодому поколению купечества. Фома как характер — явление исключительное. «Фома,— писал Горький,— не типичен как купец. В этой среде он — белая ворона». Но он типичен в широком человеческом плане, как носитель морального идеала, перед которым открылась несовместимость человеческого и собственнического начал жизни.

---

[1] *Горький М.* Собр. соч.: В 30 т. Т. 4. С. 441.

Фома несовместим с миром собственников и закономерно должен «выломиться» из него. Субъективные попытки его совместить несовместимое — человеческое и собственническое — заранее обречены, как обречен на поражение его бунт, протест одиночки против «хозяев жизни». Несоединимость этих начал была намечена Горьким уже в характере Игната Гордеева. Купец в первом поколении, вышедший из народной среды, Игнат ощущал еще радость творческого труда, красоту жизни, чувствовал, что по весне «укоризненно-ласковым веяло на душу с ясного неба», и начинал понимать, что становится «не хозяином своего дела, а низким рабом его». Это противоречие, составляющее существо духовной драмы Игната, в характере Фомы — противоречие трагическое. Мечты о красоте мира, естественные человеческие чувства столкнулись с реальной действительностью. Позднее Фома обнаруживает, что в окружающем его мире извращены все человеческие ценности. Чувство Медынской, в которое он поверил как в подлинную любовь, оказывается фальшивым. Простое и естественное требование человечности, с которым Фома обращается к людям, воспринимается в мире собственников как нечто неестественное и ненормальное. Эта мысль Горького находит воплощение в сюжете романа — «хозяева» объявляют Фому сошедшим с ума.

Трагедия Фомы в том, что он ничего не может противопоставить аморальной силе этого мира. Он бунтует, но бунт его обречен, это бунт слабого одиночки. «Я пропал,— говорит связанный купцами Фома.— Только не от силы вашей... а от своей слабости...»

Образ героя явно романтизирован. Постоянно подчеркивается напряженность его чувств, заостряется психологическая трактовка характера. Действенности натуры Фомы соответствует стремительное сюжетное развитие романа, отражающее напряженность и драматический характер нравственных исканий героя. Драма Фомы показана Горьким на широком фоне русской народной жизни, которая и несет, по мысли автора, подлинно здоровые, животворящие начала мира. В народной массе ищет Фома носителей нравственных идеалов, в народной жизни видится ему и сила, и смысл. Как и в ранних рассказах Горького, в романе большую смысловую социально-философскую нагрузку несут пейзажи. Опоэтизированная народом Волга, на фоне которой развертывается действие, вырастает здесь в символ народной жизни[1].

В повести «Трое» (1900—1901) заостряется и по-новому решается намеченная в «Горемыке Павле» и «Фоме Гордееве» проблема несоответствия существующих социальных и нравственных норм жизни стремлению человека «жить по-человечески чисто, честно, весело»; перекликаются с сюжетными линиями этих произведений и сюжетные

---

[1] См.: *Михайловский Б.В., Тагер Е.В.* Творчество М. Горького. М., 1969.

ситуации повести. В повести «Трое» задан тот же вопрос, что и в «Горемыке Павле»: в чем смысл и правда жизни человека, что для человека нужнее — истина, какой бы она ни была, или иллюзия?

Повесть представляет собой историю жизни трех молодых людей, каждый из которых с детства напряженно, страстно ищет «правду». Все они люди одной и той же трудовой среды. В центре повести судьба Ильи Лунева, через восприятие которого Горький показывает жизненные события и душевный мир других героев. Судьбы трех друзей различны, но они типичны для мелкобуржуазной городской среды того времени. Типичны и пути их социальных и нравственных исканий. В людях этой среды здоровые чувства и стремления уживались с собственническими мечтами. На таком конфликте и построен характер Лунева, в котором борются в непримиримом противоречии чувства хозяина и труженика. Неразрешимость этого драматически нарастающего в душе Ильи противоречия создает напряженный трагизм образа, взрывом несоединимых начал в душе героя заканчивается повесть.

Первый этап жизненного пути Ильи — путь в «люди». С юных лет мечтает он, видя тяготы окружающего, о жизни «чистой», «благостной», обеспеченной и стремится к обогащению, хотя с самого первого шага смутно понимает, что путь этот связан с моральным падением. И чем ближе Илья к своему идеалу, тем ниже морально падает он сам.

Кульминация повести — убийство Луневым купца Полуэктова, убийство внешне случайное, непреднамеренное, но внутренне логически им завершается целый этап жизни героя. Дело в том, что Лунев, как и Фома Гордеев, искал в жизни смысла и правды. Своей собственной жизнью он хотел ответить на вопрос, который мучил и его, и его товарищей,— как жить? Илья понимает, что он и его друзья в тупике. Старая, измученная жизнью Матица рассказывает ему, как продали подругу его детских лет старому мужу-извергу. Его друг Яков запутался в попытках объяснить жизнь волей божественного промысла и медленно угасает, замученный своим отцом — кабатчиком. Любимая Луневым женщина становится содержанкой богатого купца Полуэктова. И Полуэктов стал для Ильи как бы воплощением того зла жизни, что обрушилось на них. Илья убил его не из ревности, не с целью грабежа: это взрыв ненависти к тем, кто «душит» их, это вызов судьбе. На деньги Полуэктова Илья открыл мелочную лавочку. Это был еще один шаг к разрушению иллюзий о чистоте жизни «хозяев». Оказалось, что чистота и благообразие — маска, которой прикрыты аморальность, обман, преступление. И Илья бунтует против мира «благополучных» «хозяев». Финал повести, сцена вечеринки, на которой он признается в убийстве, обличая социальную и нравственную философию мещан,— своеобразная вариация сцены на пароходе из «Фомы Гордеева». Но бунт Лунева так же безрезультатен, как и бунт Фомы. Это признает он сам: «Кабы знал я, какой силой раздавить вас можно! Не знаю!» В этом

«не знаю» — драма Ильи. Мечта о достижении человеческого счастья в рамках существующего миропорядка оказалась несостоятельной.

Как и Фома Гордеев, Лунев — характер исключительный по силе отрицания, напряженности духовной жизни, обостренной реакции на события. Этим образом как бы завершается горьковская галерея бунтарей — людей, стоявших на переломах судьбы, не знавших, но напряженно искавших путей к правде.

В повести каждый из трех героев проходит свой путь в поисках правды жизни.

Друг детства Ильи Яков Филимонов — носитель своеобразного учения о непротивлении, христианского гуманизма. Ужас окружающего раздавил его волю ко всякому сопротивлению. В тоскливом желании спрятаться от жизни он погружается в мистику, ищет утешения в религии. Но по логике жизни, как показывает Горький, позиция непротивления всегда приводит к оправданию зла. Эта мысль реализуется в сюжетном развитии повести. Яков осознает всю неправду жизни отца, по копейкам грабящего людей, но всецело подчиняется ему: за трактирной стойкой он повторяет жизненную практику родителя. В дальнейшем, в других своих произведениях, Горький покажет, как непротивление может привести человека к нравственному и политическому предательству (повесть «Жизнь ненужного человека»).

Горький намечает в повести и третий путь для человека из народной среды — путь Павла Грачева. Образ Грачева — веха в развитии образа положительного героя дооктябрьского периода творчества писателя[1]. Горький, показав путь исканий Грачева, отразил типичный для того времени процесс вызревания в сознании человека «из низов» социальных и нравственных идеалов. Павел сталкивается с теми же явлениями жизни, что и Лунев, с той же жизненной несправедливостью, но, в отличие от Ильи, его ни в какой степени не привлекает мир мещанского благополучия, он страстно ненавидит «хозяев жизни». Под влиянием социалистических идей в герое пробуждается общественное сознание, которое определит его дальнейшую судьбу — путь в революцию. В повести появляются и первые в горьковском творчестве образы революционеров-интеллигентов. Социалистка Софья Медведева в сюжете повести играет небольшую роль, но она вводит Павла в круг демократически настроенной молодежи, приобщает его к революционной работе. Так в повести, наряду с усилением конкретно-исторического звучания социальной критики, усиливается и позитивное начало.

Значительное место в повести заняла полемика Горького с идеями моралистического учения Толстого и Достоевского. Эта полемика, начавшаяся в творчестве писателя еще с середины 90-х годов, в повести «Трое» впервые нашла развернутое художественное выражение.

---

[1] См.: *Овчаренко А.И.* О положительном герое в творчестве М. Горького 1892—1907: Статьи. М., 1965.

Говоря о реакционной сущности моралистического учения Достоевского, Горький не раз писал и о связанных с этим учением особенностях творчества Достоевского-художника, который отказывался от социального подхода к явлениям жизни и обосновывал характеристики героев и их поступков существованием вечных метафизических начал, присущих природе человека. Спор с Достоевским имел в то время для Горького актуальное значение. Идеи Достоевского, подхваченные и переосмысленные интеллигенцией предреволюционной эпохи, стали не только историко-литературными, но и реальными фактами современных идеологических споров.

Горький в повести «Трое» поставил главного героя в ситуации, сходные с теми, в которых оказывались герои Достоевского, задал те же вопросы, которые волновали Достоевского,— о смысле и цели человеческой жизни, и дал свои ответы на них. Горьковское обоснование системы взглядов Лунева на жизнь как бы полемически заострено против философской теории Раскольникова — героя «Преступления и наказания» Достоевского. Горький ведет своего героя не к признанию, а к отрицанию идеи Божественного промысла, более того — к отрицанию Бога. Полемизируя с христианской доктриной Достоевского, его призывом к «гордому человеку» смириться, Горький утверждает возможность и право человека понять законы, по которым развивается человеческая жизнь, найти основанный на разуме, а не на религии выход из ее социальных тупиков.

Если истину жизни человека Достоевский видел в отказе от социальной борьбы и звал к смирению, к принятию страдания, то Горький доказывал необходимость социальной активности человека в борьбе за социальное и духовное самоопределение. Раскольников и Грачев, Соня Мармеладова и Софья Медведева несли в мир противоположные нравственные идеи. Герои Достоевского — смирение и покаяние, герои Горького — социальную и нравственную активность. Тоскливому примирению с жизнью Якова, анархической беспочвенности бунта Лунева Горький противопоставляет социальную позицию Павла.

Проблема «Горький и Достоевский очень важна для понимания этических и эстетических взглядов Горького. О полемике Горького с Достоевским, борьбе с «достоевщиной», много писалось и в дореволюционной, и в советской критике. Но, как правило, критики шли по поверхностному слою проблемы. А суть заключалась в том, что Достоевский всегда зримо или незримо присутствовал в творческом сознании Горького — с 90-х годов вплоть до «Жизни Клима Самгина». Достоевский, этот, по слову Горького, «злой гений литературы нашей» — как художник всегда оказывал на Горького огромное влияние, несмотря на различие их общественных и нравственных взглядов. И чем сильнее было притяжение, тем сильнее Горький пытался противиться этике и религии Достоевского.

В начале 900-х годов Горький обращается к драматургии, видя в

театре трибуну, с которой он мог бы непосредственно обратиться к массовому демократическому читателю. Интересу Горького к драматургии во многом способствовало и его сближение в это время с труппой Московского Художественного театра. Влияние было взаимным. По словам К.С. Станиславского, горьковские пьесы положили начало «общественно-политической линии» Московского Художественного театра.

Первым произведением Горького-драматурга была пьеса «Мещане» (1901). (Первоначальное название ее — «Сцены в доме Бессеменовых».) Буржуазная критика пыталась ввести пьесу в русло драматургии общедемократического направления, истолковывая тему «Мещан» как традиционную тему столкновения «отцов» и «детей». Пьеса Горького чаще всего сравнивалась с пьесой Найденова «Дети Ванюшина». Однако сходство было лишь тематическим, внешним. В горьковской пьесе иная, чем в пьесе Найденова, расстановка общественных сил, строится она на ином конфликте, исполнена иного идейного пафоса.

Основной конфликт пьесы Горького — столкновение мира мещан-собственников с противостоящим ему лагерем Нила, буржуазной идеологии и этики с новыми взглядами на мир и человека, формирующимися в среде передовой демократической интеллигенции. Разделение сил происходит в пьесе не по признакам поколений, а по признакам социальным и идейным. Пьеса строится на идеологических спорах, столкновениях различных идейных платформ. На одном полюсе — Нил и Поля, к ним тянутся демократически настроенные интеллигенты, на другом — Бессеменовы (и старшего, и младшего поколения). Конфликт «отцов» и «детей» отодвинут на второй план, более того, он несущественный, временный. Горький подчеркивает внешний, комический его характер. Это «комедия» временного ухода либеральных «детей» и их возвращения.

Введя тему «отцов» и «детей», Горький подчеркивал лишь несущественность идеологических расхождений в лагере Бессеменовых. Молодое поколение — и Петр, и Татьяна — ощущают наступающую ломку русской жизни. Петр даже был «гражданином полчаса»: пропагандировал радикальные взгляды, исключен из университета за участие в студенческих беспорядках,— но... раскаялся и «отрезвел». Татьяна в поисках смысла жизни тоже пыталась сблизиться с радикально настроенными интеллигентами, но ее «тоскливый» бунт против «отцов» быстро иссяк: она смирилась и вернулась «домой». Зорко провидит судьбу Петра и Татьяны Тетерев. «Он не уйдет далеко от тебя,— говорит Тетерев старику Бессеменову о Петре.— Он это временно наверх поднялся, его туда втащили... Но он сойдет... Умрешь ты — он немножко перестроит этот хлев, переставит в нем мебель и будет жить — как ты,— спокойно, разумно и уютно... Он ведь такой же, как и ты...»

В отличие от Найденова, который в пьесе «Блудный сын» разрабатывал тему ухода и возвращения блудных «детей» с позиций всеобщего

сострадания к людям, разобщенным условиями жизни, Горький трактовал эту тему в политическом плане, связывая ее с темой буржуазного индивидуализма как идеологического выражения умонастроения мещан. Он изобличал мещанскую природу индивидуализма, анархических теорий «свободы личности». Эта тема связана прежде всего с образом Петра Бессеменова, который во имя пресловутой «свободы личности» поднимает бунт против старика Бессеменова. Но «свобода личности», как выясняется в ходе развития действия, понимается им как свобода от общественного служения, исполнения гражданского долга. Обосновывая свою позицию, Петр заявляет: «Я... не хочу... не обязан подчиняться требованиям общества! Я — личность! Личность свободна...» Логика дальнейшего развития социальной психологии Петра закономерно должна привести к разрушению его личности, которую он пытался утвердить. Таким образом, Горький в пьесе разоблачал и мещанство, и критику мещанства с позиций буржуазного индивидуализма, столь модную в русской буржуазной философии и модернистской литературе конца века.

Горький утверждал, что критика мещанства с позиций индивидуализма на данном этапе развития русской демократии и русской демократической мысли, в сущности, включалась в борьбу против освободительного движения, против подлинного социального раскрепощения личности.

В историко-литературных и критических работах о Горьком всегда подчеркивались связи горьковской драматургии с идейно-художественными принципами драматургии Чехова.

Пьеса «Мещане» обычно сопоставляется с «Тремя сестрами». Тема мещанства и напряженного ожидания будущего — в центре обеих пьес. Но если в пьесе Чехова мещанство наступает, то в горьковской пьесе складывается другая ситуация: активно наступает на весь уклад жизни новая сила — новые люди, у которых мечта о будущем опирается уже на реальные основания в настоящем.

В области драматургической формы Горький, автор «Мещан», следует за Чеховым: отказывается от интриги, необычных ситуаций. Конфликты в пьесе зреют в повседневном течении самой жизни. Но Горький обнажает расстановку *социальных* сил, противостояние *идейных* концепций. Основной конфликт «Мещан» отчетливо выражен в идейной борьбе.

В пьесе лагерю мещан противостоит Нил — человек, как говорил Горький в письме к Станиславскому, «"спокойно" уверенный в своей силе и своем праве перестраивать жизнь и все ее порядки по его, Нилову, разумению»[1]. Образ Нила был взят Горьким из жизни. Пьеса задумана была под впечатлением развернувшихся выступлений рабочих (в частности, в ней получили отражение события политической стачки

---

[1] *Горький М.* Собр. соч.: В 30 т. Т. 28. С. 219.

Тифлисских железнодорожных мастерских в августе 1900 г.). В образе Нила Горький хотел показать тип русского рабочего человека, который жадно тянется к знанию, участвует в кружках, читает газеты и книги. Протест его против порядков жизни имеет принципиально иной характер, чем бунт героев-одиночек ранних произведений Горького. Выходец из народа, Нил в своем протесте опирается на реальные процессы революционного развития жизни. Образ Нила стоит первым в галерее горьковских образов рабочих-революционеров.

Разделяя жизнелюбие Нила, его мечту о будущем, тянутся к нему демократически настроенные интеллигенты — Шишкин и Цветаева. Группа этих персонажей будет пополняться в последующих горьковских драмах — «Дачники», «Варвары», «Дети солнца».

Действующие лица пьесы характеризуются Горьким в связи не только с их общественной позицией, но и с их философскими и эстетическими взглядами. Нил исполнен радостного мироощущения, оптимизма. Он верит в человека, в его разум, созидательные возможности. В этом ему близки Поля, Шишкин, Цветаева. Оптимистической жизнеутверждающей философии Нила противостоит пессимистическое восприятие жизни Петром и Татьяной. Они страшатся будущего, оно представляется им таким же безрадостным, как и настоящее. Этот социальный пессимизм влечет за собой приверженность Петра к философским системам, обосновывающим бесперспективность борьбы за социальное переустройство мира, оправдывающим общественную пассивность. Такая философия жизни определяла и характер восприятия Петром и Татьяной культуры, искусства. Если Поля славит героическое в жизни и ей близко высокое романтическое искусство, то Татьяна скептически относится к романтическим и героическим началам и в жизни, и в искусстве. Со спора о героике в жизни и искусстве и начинается пьеса.

Особое место в «Мещанах» занимают персонажи, которые как бы связывают пьесу, с одной стороны, с «босяцкими» рассказами Горького 90-х годов, с другой — с пьесой «На дне». Это певчий Тетерев и «вольный птицелов» Перчихин, силой социальных обстоятельств сброшенные на «дно» жизни. Они тоже протестуют против несправедливости мира, но, в отличие от Нила, протест их ограничен отрицанием. Перчихин, отец Поли, видит неправду Бессеменовых, симпатизирует Нилу, но постоянно стремится уйти от борьбы, от спора. У него нет никакой положительной программы жизни.

Тетерев ненавидит мещан, их «звериный» ум и их повадки, но он тоже не хочет включаться в развернувшуюся борьбу. «Я сам по себе»,— таков его жизненный принцип. Правда его, как и Сатина в пьесе «Да дне»,— в отрицании, в «свободе нехотения», но эта правда ограниченная, что признает и сам Тетерев. Характерно, что борьба, которая развернулась в критике вокруг «босяцких» рассказов Горького, нашла свое отражение в оценках этих образов «Мещан». Народнические,

либеральные критики вновь заговорили о ницшеанстве Горького, о его люмпен-пролетарских пристрастиях. Н.К. Михайловский[1], например, отрицая новаторский характер образа Нила, вводил его в круг мещан. Оригинальная фигура виделась критику лишь в Тетереве, ибо, по мысли Михайловского, Тетерев ближе всего сердцу автора.

Вторая пьеса Горького «На дне», написанная в течение зимы и лета 1902 г., принесла ему мировую известность. Она была откликом писателя на самые актуальные социальные, философские и нравственные проблемы времени. Идеологическая злободневность сразу привлекла к пьесе внимание русской общественности. Вокруг нее развернулась острая борьба различных идейных течений.

Пьеса была разрешена к постановке (причем с большими изъятиями) только Художественному театру, и то потому, что власти, как вспоминал В.И. Немирович-Данченко, рассчитывали на ее провал. Буржуазные критики писали о натурализме пьесы, о «лубочно-босяцком романтизме» писателя. Критики реакционно-монархического направления усматривали в ней революционную проповедь, подрывающую общественные устои. Либеральная критика представляла писателя проповедником христианской морали, говорила о появлении в творчестве Горького «каратаевского начала примирения». Критики-народники подвергли сомнению реалистическое содержание творчества Горького, а его гуманизм расценили как гордое презрение к маленькому человеку (Н.К. Михайловский и др.). Особенно резкими были нападки на пьесу критиков-модернистов. В то время в среде буржуазной интеллигенции усилились мистические искания, попытки «обновить» религию новейшей идеалистической философией, модернизировать моралистическое учение Достоевского и Толстого. К религиозному идеализму склонялись Мережковский и бывшие «легальные марксисты» — Бердяев, Булгаков. Философская идея пьесы была им враждебна. Недаром в работе «Чехов и Горький» Мережковский объявил анархистами, антиподами нового христианского учения, им создаваемого, и Горького, и Луку. История борьбы вокруг пьесы подчеркивала ее идейную актуальность.

Тематически пьеса завершила цикл произведений Горького о «босяках». «Она явилась итогом моих почти двадцатилетних наблюдений над миром <...> «бывших людей»[2],— писал Горький. По мере того как формировалось социальное сознание Горького, становилась более глубокой в сравнении с рассказами 90-х годов и социально-психологическая характеристика представителей «босяцкого анархизма». Обитатели ночлежки — уже типы, в которых писатель дал огромные социально-философские обобщения. Об этом сказал сам Горький.

---

[1] Русское богатство. 1902. № 4.

[2] *Горький М.* Собр. соч.: В 30 т. Т. 26. С. 423.

«Когда я писал Бубнова,— отмечал он,— я видел перед собой не олько знакомого «босяка», но и одного из интеллигентов, моего чителя. Сатин — дворянин, почтово-телеграфный чиновник, отбыл етыре года тюрьмы за убийство, алкоголик и скандалист, тоже имел двойника» — это был брат одного из крупных революционеров, ко-орый кончил самоубийством, сидя в тюрьме»[1].

Пьеса была написана в период острого промышленно-экономичекого кризиса, который разразился в России в начале XX в. В ней ашли отражение действительно имевшие место факты и события овременности. В этом смысле она явилась приговором социальному грою, который сбросил многих людей, наделенных умом, чувством, алантом, на «дно» жизни, привел их к трагической гибели. Живые артины нечеловеческих условий жизни с беспощадной правдой гово-или о начавшемся процессе разложения общественной системы, в оторой рядом с сытой благоустроенностью «хозяев» существовал мир еизбывной нищеты и страдания, втоптанных в грязь человеческих адежд и идеалов. У людей этого мира не осталось ничего, даже имени. Но и к ним тянутся еще лапы хищников костылевых. Предельно аостряя эту тему, Горький обнажал бесчеловечность психологии и орали стяжательства.

Силой обличения пьеса возвышалась над всеми произведениями орького 90—900-х годов. Горький утверждал, что общество, исказив-ее в человеке человеческое, существовать не может.

С проблемой «дна» и «хозяев», которая получает в пьесе уже олитическое звучание, органически связана основная проблема пьесы одна из «сквозных» во всем творчестве Горького — проблема гума-изма. Горький всегда выступал против «обидной людям» проповеди гешения. Каковы бы ни были проявления утешительства, он видел в их лишь форму примирения с действительностью. Проблема утеша-ющих иллюзий — содержание многих произведений писателя 90-х одов («Болесь», «Проходимец», «Читатель» и др.). Но ни в одном из их она не была разработана с такой полнотой, как в пьесе «На дне». орький разоблачал утешительство в самых различных его идеологи-еских проявлениях и осуждал тех, кто поддавался иллюзиям утеши-елей. В пьесе впервые в своем творчестве Горький поставил в связь илософское и политическое содержание утешительства.

Герои пьесы — Актер, Пепел, Настя, Наташа, Клещ — стремятся ырваться на волю с «дна» жизни, но чувствуют собственное бессилие ред запорами этой «тюрьмы». У них возникает ощущение безысход-ости своей судьбы и тяга к мечте, иллюзии, дающим хоть какую-то адежду на будущее. Когда же иллюзорность надежд становится оче-идной, эти люди гибнут. Утрата надежды вызвала смерть его души,

---

[1] *Горький М.* Собр. соч.: В 30 т. Т. 26. С. 423—424.

сказал Горький о судьбе Актера[1]. Упорно работает, страстно хочет вернуться к трудовой жизни Клещ. Действительность разбивает его иллюзию добиться правды только для себя. «Основной вопрос, который я хотел поставить,— говорил Горький о содержании пьесы в интервью 1903 г.,— это — что лучше, истина или сострадание? Что нужнее? Нужно ли доводить сострадание до того, чтобы пользоваться ложью, как Лука? Это вопрос не субъективный, а общефилософский»[2].

Этот философский вопрос выходил далеко за пределы «дна». Позднее, в статье «О пьесах», Горький говорил, что имел в виду не только «нижние», но и «верхние» этажи русской жизни, «жителей» ее, звавших к покорности обстоятельствам, проповедовавших идею сострадания человеку. Вокруг вопроса, что лучше — истина или сострадание, и развертываются в пьесе горячие споры о человеке, о смысле и правде жизни, о путях к будущему.

Носителем идеи утешающего обмана в пьесе предстает Лука. Принцип его отношения к человеку — идея сострадания. Практическим выражением ее становится утешающий обман, утешающая иллюзия, во имя которой можно пожертвовать страшной, угнетающей человека правдой жизни. Обращаясь к Пеплу, Лука спросит: «И... чего тебе правда больно нужна... <...> На что самому себя убивать?» Это и есть основной вопрос пьесы, сформулированный Горьким,— что нужно человеку, правда, как она ни тяжела, или сострадание? Что есть человек — творец жизни или раб ее? Этот вопрос как бы задается каждому из обитателей ночлежки, на каждом проверяется возможный результат утешающего сострадания. Философия Луки подвергается испытанию жизнью. Всем ходом пьесы Горький показывает антигуманность пассивного сострадательного гуманизма.

Субъективно Лука — носитель идеи такого гуманизма — честен, вызывает симпатию даже угрюмого Клеща; он хочет помочь людям, внушив им, пусть иллюзорную, надежду на будущее. На пороге ночлежного дома он появляется со словами участия, сочувствия. С первых его слов и начинается спор о человеке и отношении к человеку. Для Луки человек слаб и ничтожен перед обстоятельствами жизни, которые, по его мысли, изменить нельзя. А если так, надо примирить человека с жизнью, внушив удобную для него утешающую «истину». И таких истин оказывается столько, сколько жаждущих ее найти: истина и правда жизни становятся понятиями относительными. С этим принципом отношения к человеку и подходит Лука к каждому обитателю ночлежки — Анне, Пеплу, Наташе, Актеру, создавая для них иллюзию о счастье. И оказывается, что даже в этом мире, где сострадание было бы естественным выражением гуманного отношения к человеку, уте-

---

[1] См.: *Горький М.* Собр. соч.: В 30 т. Т. 28. С. 241.

[2] Цит. по: «На дне» М. Горького: Материалы и исследования. М.; Л., 1940. С. 223.

шительная ложь ведет к трагической развязке. И она наступает в четвертом акте пьесы. Иллюзии рассеялись. Чем слаще был «золотой сон», навеянный старцем, тем трагичнее оказалось пробуждение — ночлежники впадают в отчаяние. Гибнет Актер, мечется Настя. Ночлежка являет собой картину полного разрушения. Характерна авторская ремарка к четвертому акту: «Обстановка первого акта. Но комнаты Пепла нет, переборки сломаны. И на месте, где сидел Клещ, нет наковальни... Ночь. На дворе ветер». Заключительный аккорд пьесы — смерть Актера. Так ход реальных событий приводит к разоблачению попыток Луки примирить человека с жизнью.

В свое время о философии пьесы и образе Луки было много споров и в русской, и в западной критике. Указывалось на сложность, противоречивость отношения к Луке самого автора, горьковский образ сопоставлялся с образами Толстого и Достоевского. Действительно, характер Луки психологически сложен и не поддается однолинейному истолкованию.

В 20-х годах Горький попытался «выпрямить» образ Луки в сценарии «По пути на дно», написав как бы предысторию персонажей пьесы. Лука в этом сценарии — прижимистый деревенский староста, который, спасаясь от гнева и мести односельчан, становится странником, постоянно «лукавящим» старцем. Но это уже другой образ.

Лука из пьесы «На дне» полемичен по отношению к героям Толстого и Достоевского. Философия и практическое поведение его явно компрометировали их моралистическое учение, идеи смирения и непротивления.

Горький, вводя в конкретные условия современного бытия нравственные идеи Толстого и Достоевского, показывал ложность их абстрактной правды. Он разоблачал не только идеологию, но и психологию утешителей. Не случайно наделил он Луку психологией раба. Лука всегда смиряется перед силой, всегда старается быть в стороне от спора, а в третьем акте незаметно исчезает, как бы испугавшись последствий дела своих рук. Горький тем самым подчеркивает тесную связь рабской психологии с теорией жизни Луки — психологии раба и идеологии непротивления. Эта мысль выражена в известном афоризме Сатина: «Кто слаб душой... и кто живет чужими соками — тем ложь нужна... одних она поддерживает, другие — прикрываются ею... Ложь — религия рабов и хозяев».

Философии непротивления, психологии покорности Горький противопоставил правду о свободном Человеке, отвергающем унижающую человека сострадательную ложь. Свои мысли о Человеке Горький вложил в уста Сатина. Он говорит о великих возможностях человека и человечества, которые своими руками, своей мыслью создадут жизнь будущего. «Человек — вот правда... Существует только человек, все же остальное — дело его рук и его мозга! Че-ло-век! — Это — великолепно! Это звучит... гордо!»

Однако, говоря об этом образе пьесы, надо иметь в виду противоречия характера героя. Сатина Горький заставил выразить свои мысли о человеке, которые в афористической форме выскажет сам писатель в поэме «Человек» (1903). Мечта Сатина — мечта Горького, характеру героя она явно противоречила. Сатин — «герой на час». Он способен понять высокую мечту, но не способен бороться за нее. Отравленный «босяцким» анархизмом, социальным скепсисом, он зовет в конечном счете не к активности, а к ничегонеделанию. Позднее Горький писал, что в пьесе нет положительных героев, но он хотел, чтобы в ней звучала речь о Человеке, а «кроме Сатина ее некому сказать».

К демократическому читателю, новому герою своего времени, обращался писатель выводами пьесы. Не случайно он интересовался прежде всего тем, как воспринимают его произведение рабочие. В письме к переводчику А.К. Шольцу (1903) он говорил о том, что мнение «рабочего класса» о пьесе для него дороже «всех мнений, взятых вместе»[1].

В пьесе «На дне» проявилось драматургическое новаторство художника. Используя традиции классического драматургического наследства, прежде всего чеховскую, Горький создает жанр социально-философской драмы, вырабатывая свой драматургический стиль с его ярко выраженными характерными особенностями.

Установка на воспитание в человеке действенного отношения к жизни определила содержание эстетического кодекса Горького-драматурга и его подход к социально-психологической характеристике персонажей. Специфика драматургического стиля Горького связана с преимущественным вниманием писателя к идейной стороне жизни человека. Каждый поступок человека, каждое его слово отражает прежде всего особенности его сознания. Это определяет и характерную для горьковских пьес афористичность диалога, всегда наполненного философским смыслом, и своеобразие общей структуры его пьес.

Дореволюционная критика часто отказывала Горькому в художественной самостоятельности и драматургическом новаторстве. Пьеса «На дне» объявлялась произведением несценическим. Говорилось, что Горький изобразил людей с устоявшейся психикой, создал характеры без внутреннего развития, что пьеса представляет собой сцены, сюжетно не связанные. Все это было заведомо не так.

Горький создал драматическое произведение нового типа. Особенность пьесы в том, что движущей силой драматургического действия является борьба идей. Внешние события пьесы определяются отношением персонажей к основному вопросу о человеке, вопросу, вокруг которого и происходит спор, столкновение позиций. Поэтому центр действия в пьесе не остается постоянным, он все время смещается.

---

[1] *Горький М.* Собр. соч.: В 30 т. Т. 28. С. 283.

Возникла так называемая «безгеройная» композиция драмы. Пьеса представляет собой цикл маленьких драм, которые, однако, связаны единой направляющей линией драматической борьбы — отношением к идее утешительства. В своих сплетениях эти частные драмы, развертывающиеся перед зрителем, создают исключительное напряжение действия. Структурная особенность горьковской драмы состояла в перенесении акцента с событий внешнего действия на постижение внутренней содержательности идейной борьбы. Поэтому узел внешних событий развязывается Горьким не в последнем, четвертом, акте, а в третьем. Из последнего акта пьесы автор уводит много лиц, в том числе и Луку, хотя именно с ними связана основная линия в развитии сюжета. Последний акт оказался внешне лишенным событий. Но именно он стал самым значительным по содержанию, не уступая первым трем в сценической напряженности, ибо здесь подводились итоги основного философского спора.

Пьеса впервые была поставлена в Московском Художественном театре в декабре 1902 г. и вскоре обошла все провинциальные сцены. Она ставилась в Муроме, Твери, Одессе, Киеве, Нижнем Новгороде и в других городах. В жизни русского театра, в становлении его социального направления большую роль сыграла работа над пьесой Горького.

Если в пьесе «На дне» Горький подвел итог теме «босяка» в своем творчестве, то в других пьесах 900-х годов обозначился новый этап в разработке темы интеллигенции.

В 1904—1905 гг. Горький пишет пьесы «Дачники» (1904), «Дети солнца» (1905), «Варвары» (1905). Центральная проблема пьес — интеллигенция и народ, интеллигенция и революция.

Цикл этих пьес открывался «Дачниками». В июне 1902 г. Горький сообщал К. Пятницкому, что начал работать над пьесой «Дачники», где думает изобразить жизнь современной интеллигенции: «Очень хочется подарить «всем сестрам — по серьгам», в том числе и Бердяеву небольшие»[1]. В 1901 г. Бердяев в книге «Субъективизм и индивидуализм в общественной философии» выступил с пересмотром своих прежних общественных идей. Бердяев и стал одним из прототипов писателя Шалимова в пьесе Горького.

В 1904 г. пьеса была поставлена в театре В.Ф. Комиссаржевской. Основную тему пьесы Горький сам определил в письме к режиссеру: «Я хотел изобразить ту часть русской интеллигенции, которая вышла из демократических слоев и, достигнув известной высоты социального положения, потеряла связь с народом — родным ей по крови, забыла о его интересах и необходимости расширить жизнь для него...»[2]

---

[1] *Горький М.* Собр. соч.: В 30 т. Т. 6. С. 552.

[2] *Горький М.* Собр. соч.: В 30 т. Т. 6. С. 552.

В борьбе за «расширение жизни» для народа видел Горький назначение интеллигенции. В пьесе он отразил те явления ренегатства, которые проявились в начале 900-х годов, когда часть интеллигенции ушла в лагерь буржуазного либерализма, а в области идеологической стала проповедовать идеализм в философии. В цитированном письме Горький указывал, что пьеса направлена против политического и идейного ренегатства той интеллигенции, которая на подъеме освободительного движения склонялась к индивидуализму и мистике: «Быстро вырождающееся буржуазное общество бросается в мистику <...> всюду, где можно спрятаться от суровой действительности, которая говорит людям: или вы должны перестроить жизнь, или я всю изуродую, раздавлю.

И многие из интеллигенции идут за мещанами в темные углы мистической или иной философии — все равно — куда, лишь бы спрятаться. Вот — драма, как я ее понимаю»[1]. В этом горьковском суждении раскрывается смысл образов Рюмина, Калерии. Эти интеллигенты, представляясь антиподами мещан, на самом деле люди того же жизненного и идейного направления, порождение той же среды, что и Басовы, Сусловы, которые, не скрывая своего жизненного кредо, заявляют о «праве на отдых» после волнений общественного движения.

Вновь, как и в пьесе «Мещане», Горький противопоставляет в «Дачниках» два лагеря русских интеллигентов: в одном — «дачники», в другом — люди трудовой психологии, наследники гражданских идеалов революционного прошлого. Жизненную и идейную позиции ренегатствующей интеллигенции излагает в пьесе адвокат Басов, сторонник жизненных компромиссов. Как и в рассказах второй половины 90-х годов, Горький сопрягает в пьесе понятия мещанства и общественного ренегатства. Басов говорит о «дружеском», «доверчивом» отношении к жизни, которая есть «славное занятие». Нил в «Мещанах» тоже утверждал, что жизнь — занятие славное. Но смысл этого афоризма в устах Басова и Нила различен. Нил звал «делать» жизнь, бороться за ее новые формы, Басов — паразитировать на жизни.

Тема ренегатства интеллигенции связана прежде всего с образом писателя Шалимова, в прошлом — вольнолюбца, «гражданина». Теперь это не пророк и «учитель жизни», но человек типично мещанской психологии, у которого «крепость характера» в суете смены идей выродилась в систему идейных и нравственных компромиссов. Все эти омещанившиеся ренегаты группируются вокруг инженера Суслова, своего рода идеолога отступничества. Он и обосновывает теорию права своего поколения на отдых, выворачивая на мещанский лад идею гуманизма: «Мы наволновались и наголодались в юности; естественно, что в зрелом возрасте нам хочется много и вкусно есть, пить, хочется

[1] Там же. С. 553.

отдохнуть... вообще наградить себя с избытком за беспокойную, голодную жизнь юных дней... И потому оставьте нас в покое!.. Я обыватель — и больше ничего-с! Вот мой план жизни».

Все эти люди отгородились от жизни и ее требований. Каждый из них создает свою систему фраз, маскирующую под антимещанство мещанские жизненные идеалы. В этом смысле все они — ряженые. Изобличение идейной сущности ренегатства строится Горьким на принципе срывания масок с «ряженых», вскрытия подлинного существа их «систем фраз». Тема противоречия между «системой фраз» и «подлинной ролью», какую играют «дачники» в жизни, реализуется в самом сюжете пьесы. Символическое значение приобретает мотив спектакля, который репетируют дачники-любители где-то за сценой. Создается второй план пьесы, сообщающий ей ироническое звучание. Мотив спектакля используется в пьесе для комического снижения изображаемого. Это ироническая параллель «спектаклю», который играют «дачники» в реальной жизни, проповедуя истины, чуждые им. Об этом их «спектакле» так говорят сторожа в начале 2-го акта: «...нарядятся не в свою одежду и говорят... разные слова, кому какое приятно... Кричат, суетятся, будто что-то делают... будто сердятся. Ну, обманывают друг дружку... Кому что кажется подходящим... он то и представляет...»

Горький срывает с мещанина маску духовной утонченности, сложности. Здесь снова звучит мысль писателя о декадентстве как о духовной маске мещанина. Критика ренегатствующей интеллигенции смыкается с отрицанием декадентской этики и эстетических взглядов, которые развивают в пьесе Калерия и Рюмин. Рюмин тоже когда-то клялся служить «общему делу», но кончил тем, что «научился» ценить покой и бояться за него. Он и оправдывает свою жизненную позицию системой фраз, утверждая, что человек вообще слаб и бессилен перед злом жизни, он требует уважать эту слабость, сострадать ей, умиляться ею. В интерпретации Горького Рюмин — своеобразный двойник Луки с «верхних этажей» жизни. Для него искусство — не зов жизни, не отклик на ее нужды, но защита от нее.

В сценическом разоблачении Рюмина и Калерии вновь снижающую роль играет тема любительского спектакля, в котором есть как бы параллельные им персонажи, реплики которых переводят высокие суждения Рюмина и Калерии об отношениях жизни и искусства в план комический, обнажая их мещанскую суть.

Интеллигентам-ренегатам, «дачникам», Горький противопоставляет демократическую интеллигенцию. Это врач Марья Львовна, Влас, Соня. Монолог Марьи Львовны о назначении интеллигенции в современной русской жизни, как указывал сам Горький, был «ключом» к пьесе. «Мы все должны быть иными, господа! Дети прачек, кухарок, дети здоровых рабочих людей — мы должны быть иными! Ведь еще никогда в нашей стране не было образованных людей, связанных с

массою народа родством крови... Это кровное родство должно бы питать нас горячим желанием расширить, перестроить, осветить жизнь родных нам людей, которые все дни свои только работают, задыхаясь во тьме и грязи... Они послали нас вперед себя, чтобы мы нашли для них дорогу к лучшей жизни».

«Дачники» — самая «чеховская» пьеса Горького. Но конфликт пьесы, в отличие от социально-психологического конфликта чеховских пьес, приобрел у Горького характер социально-идеологический. Иное художественное значение получили и типично чеховские драматургические приемы («спектакль в спектакле» и др.). Чеховская традиция и одновременно новаторское переосмысление чеховских образов особенно наглядно видится в сравнении образа Варвары Михайловны, жены адвоката Басова, с образами чеховских героинь. Дочь прачки, Варвара Михайловна мечтает о полезном труде, чувствует, что живет в мире, чуждом ей. «Мне кажется,— говорит она,— что я зашла в чужую сторону, к чужим людям и не понимаю их». Под влиянием Марьи Львовны она порывает с «дачниками». Правда, дальнейшая жизненная судьба Варвары Михайловны не обозначена, но стремление ее «делать жизнь» симптоматично для честной русской интеллигенции в преддверии революции. «Я буду жить... и что-то делать против вас! Против вас!» — говорит она, уходя от Басова. В словах ее раскрывается и смысл названия пьесы: «Интеллигенция — это не мы! Мы что-то другое... Мы дачники в нашей стране...» Пути развития характера и судьба Варвары Михайловны приобретали у Горького значение призыва к интеллигенции служить народу и революции.

Проблема отношений интеллигенции и народа, интеллигенции и революции стала ведущей в другой пьесе Горького этого цикла — «Дети солнца».

В канун «кровавого воскресенья» Горький в читальном зале Императорской Публичной библиотеки обратился к ученым, углубившимся в свои занятия, с речью, в которой призвал их принять участие в готовящейся народной демонстрации. Призыв к мастерам науки и культуры служить народу стал содержанием пьесы.

Пьеса была написана в 1905 г. в Петропавловской крепости, куда Горький был заключен за сочинение воззвания по поводу событий 9 января.

В «Детях солнца» изображена иная, чем в «Дачниках», прослойка русской интеллигенции — это люди науки и искусства, искренне преданные своему делу и искренне заблуждающиеся в общественных вопросах жизни. Поэтому тема интеллигенции звучит в этой пьесе в ином ключе. Центральный персонаж пьесы — Протасов, ученый,— мечтает о победе человека над смертью, он исполнен веры в человека, в возможности его творческой мысли и стоит на пороге какого-то большого научного открытия. Монолог Протасова о Человеке непосредственно перекликается с мыслями, высказанными Горьким в поэме

Человек». «Мы — дети солнца,— говорит Протасов.— Это оно горит нашей крови, это оно рождает гордые, огненные мысли, освещая рак наших недоумений, оно — океан энергии, красоты и опьяняю-ей душу радости!» Но гуманизм его отвлечен от конкретно-исторических условий жизни человека. Протасов не замечает, что в кружающей его действительности люди не видят солнца, живут во ьме. Истинной он считает только теоретическую деятельность челове-ка и сознательно уклоняется от всякой практики жизни. Но, отходя т современности и от ее общественных забот, он, по мысли Горького, есет на себе трагическую вину. В первом же соприкосновении с еальной жизнью обнаруживается антигуманный характер его предс-авлений о свободе творчества, независимости науки от общественных нтересов. При столкновении с жизнью он оказывается в комичном оложении. Состояние его уже давно в руках дельца-промышленника, оторый собирается докупить остатки имения ученого, а его, мечтаю-его о победе человеческой мысли над силами природы, нанять правляющим на бутылочный завод. Весь ход действия убеждает рителя, что это и есть реальность, что такая судьба Протасова неиз-ежна. Абстрактная мысль, проповедующая свое всесилие и независи-ость от общества, оказывается бессильной перед лицом конкретной ействительности. Это комедийное начало пьесы Горький подчеркнул, пределив в черновой редакции ее жанр как «трагикомедию». Однако сновное движение пьесы развивается по линии трагедийной — рас-рытия трагедии честной, заблуждающейся интеллигенции, оторвав-ейся от народа. Ощущение этой трагической вины интеллигенции ред народом нарастает от акта к акту. Творчество в отрыве от народа есцельно. «Зачем вы говорите о радостях будущего, зачем? — обра-ается Лиза к Протасову.— Зачем вы обманываете сами себя и других? ы оставили людей далеко сзади себя... вы одинокие, несчастные, аленькие... Неужели вам не понятен ужас этой жизни?»

Протасов заблуждается искренне. Но объективный характер его оциальной позиции раскрывается в пьесе сопоставлением с образом ротасова другого образа — художника Вагина, который тоже защи-ает идею свободы и социальной бесцельности творчества немногих ля немногих. В споре с Еленой, которая считает, что «искусство олжно облагораживать жизнь», Вагин возражает: «Какое мне дело до юдей? Я хочу громко спеть свою песню, один и для себя». Так позиция оциального невмешательства обнаруживает свою мещанско-индиви-уалистическую основу.

Проблемы культуры и революции, интеллигенции и демократии, х отношений были актуальнейшими проблемами в русской обще-твенной мысли и искусстве эпохи революции. В 1905 г. Струве, Франк тверждали, что творцом культуры может стать только изолированная т социальной действительности личность. Стремясь противопоста-ить культуру народу, они пытались изолировать интеллигенцию от

народных масс. Против этой идеологической концепции и была направлена пьеса Горького.

Летом того же 1905 г. Горьким написана третья пьеса этого цикла — «Варвары», в которой драматург на новом материале разработал тему, намеченную еще в «Фоме Гордееве»,— тему противоречий буржуазного прогресса и цивилизации.

Период первой российской революции был новым этапом в развитии творчества Горького, которое освещается уже опытом его революционной работы. Произведения Горького приобретают новые эстетические качества. Идея неотвратимого поступательного движения истории к социализму становится в творчестве писателя основной. Она определяет исторический оптимизм художника. Вся народная Россия предстает в его произведениях уже в процессе революционного развития. В то же время Горький выступает в своих произведениях с поистине универсальной критикой всех сил — политических, социальных, идеологических,— которые стояли на пути революции.

Активная революционная деятельность Горького в 1905 г. поставила под угрозу пребывание его в пределах Российской империи. Писатель выезжает за границу. Целью поездки была пропаганда в защиту российской революции. Горький за границей как бы олицетворял борющуюся за освобождение Россию.

В январе 1906 г.— Горький в Финляндии, в феврале — посещает Швецию, Германию, с начала марта — живет во Франции, в апреле — выезжает в Америку. Он выступает с политическими речами, пишет воззвания и обращения к рабочим Европы и Америки, призывает поддержать российскую революцию («Обращение к Англии», «Воззвание к французским рабочим»), помешать русскому самодержавию получить иностранный заем, протестовать против расправ с революционерами («Господину Анатолю Франсу»), национальной политики царизма («Дело Николая Шмита»). Тогда же Горький пишет два сатирических цикла произведений: очерки-памфлеты «В Америке» и сатирические «Мои интервью».

По форме произведения, объединенные под названием «В Америке», представляют собой путевые очерки. Но у Горького возникает особый вид путевого очерка — сатирический очерк, очерк-памфлет. Стремясь показать читателю самое существенное в американском образе жизни, Горький говорит об империалистическом перерождении американского капитализма, лживости американской демократии; отбрасывая все второстепенное, он создает образы огромного обобщающего смысла. Путевой очерк перерастает у Горького в памфлет, дышащий гневом, иронией, сарказмом. Внешняя нить впечатлений автора лишь связывает в единое целое политические обличения. На

месте бытовых деталей — гипербола, гротеск, сатирическая обобщающая аллегория. Даже идущие от путевого очерка пейзажные зарисовки приобретают резкую обличительную тональность («Город Желтого Дьявола», «Царство скуки», «Mob»).

Произведения второго цикла представляют собой сатирические «интервью». Эта форма сатиры была очень распространена в демократической литературе эпохи революции, ею широко пользовались массовые сатирические журналы 1905—1906 гг., стремившиеся к политической конкретности сатиры. Форма интервью была удобна для политических обличений. Обращение Горького к форме интервью закономерно. Его сатира становилась все более политически конкретной. «Интервью» были своего рода «сатирами на лица», но при всей конкретности они поражали за «лицами» саму идею самодержавия, разоблачали существо милитаризма, американской «демократии», буржуазной культуры. Некоторые «интервью» Горького были своеобразными набросками, эскизами к задуманным большим сатирическим полотнам («Русский царь»).

«Мои интервью» близки к тому жанру сатирической политической сказки, в котором Горький-сатирик будет писать в 1910-х годах («Русские сказки»). Но в «интервью» Горький гораздо меньше пользуется аллегорией, иносказанием. То была открытая памфлетная форма политической сатиры. Основная идея сатирических очерков и «интервью» заключалась в том, чтобы показать историческую исчерпанность современного буржуазного миропорядка. Горький обличал его во всех проявлениях, прежде всего в идеологии. В этом отношении характерен памфлет «Хозяева жизни», специально посвященный критике буржуазной идеологии и представляющий важную веху в полемике писателя с идеалистической философией, буржуазным искусством и литературой. Идеи и образы памфлета найдут затем развитие в каприйских лекциях Горького по литературе, сатире 1910-х годов, публицистике 30-х годов, в «Жизни Клима Самгина».

Горький начинает памфлет с критики философских систем второй половины XIX и начала XX в., прежде всего философии Ницше. Позже, в «Беседах о ремесле», Горький объяснит это внимание к Ницше и его учению. Говоря о Ницше и генезисе его философии, он писал, что эта философия отнюдь не оригинальна, она лишь крайнее выражение философии «хозяев жизни». «Основы ее были намечены еще Платоном,— писал Горький,— на ней построены «Философские драмы» Ренана, она не чужда Мальтусу,— вообще это древнейшая философия, ее цель — оправдание власти хозяев, и они ее никогда не забывают»[1].

Памфлет «Хозяева жизни» — одно из первых произведений, в

[1] *Горький М.* Собр. соч.: В 30 т. Т. 25. С. 320.

которых началась полемика Горького с учениями Ницше, Карлейля, Штирнера в их идейной связанности, совокупности, завершившаяся в советские годы «Рассказом о герое» (1923) и пьесой «Сомов и другие» (30-е годы).

Очерки и «интервью» Горького были открыто политически тенденциозными и поэтому встретили резкую критику в русской и европейской буржуазной печати. Против Горького выступили Бердяев, Философов, черносотенцы и либералы. Раздражение вызвала позиция Горького — революционного социал-демократа. С этим были связаны обвинения очерков и «интервью» в нехудожественности.

Существующему социальному миропорядку, его идеологии и этике Горький противопоставил в пьесе «Враги» и романе «Мать» мир новых человеческих отношений, новых людей с новой общественной психологией, складывающейся в революционной борьбе.

Мысль написать пьесу о рабочем движении возникла у Горького еще в начале 900-х годов, однако замысел реализовался лишь после 1905 г. События пьесы отнесены к началу 900-х годов, но и в расстановке социальных сил, и в развязке драматического конфликта уже сказывается опыт революции. В основе сюжета — реальные революционные события в России 900-х годов. Это сюжет нового типа, он определяется столкновением классов, политических направлений.

«Враги» — первое в русской драматургии произведение, в котором показано открытое политическое столкновение социальных лагерей, политических взглядов, нравственных концепций. Пьеса как бы подытожила творческие искания Горького-драматурга и обозначила новый этап в развитии его драматургического стиля. Ранее в драмах Горького конфликты выражались прежде всего в столкновении идеологических взглядов и философских концепций. Это определяло и тип их сюжетного движения. Идеологические и этические идеалы героев сталкивались с действительностью и проверялись ею. Во «Врагах» основа всех конфликтов — развернувшаяся политическая борьба. Социально-политическими обстоятельствами проверяется все: и политические, и этические взгляды, и отношение человека к искусству.

Борются два социальных лагеря. Конфликты в их среде обусловлены основным конфликтом пьесы. На первом плане — лагерь «хозяев». За всеми различиями социальной психологии, вариантами политической тактики, философских взглядов людей этого мира Горький вскрывает единую черту, объединяющую и Скроботовых, и Бардиных,— ощущение исторической обреченности, страх перед растущим рабочим движением. Скроботовы — сторонники силы по отношению к рабочим. Михаил считает, что «современное состояние» началось в эпоху революционной демократии, когда стали, по его мнению, «приукрашивать» русский народ. С раздражением говорит он о Добролюбове, Чернышевском. Защищая авторитет силы господ, он не увольняет

ненавистного рабочим мастера Дичкова. Он против каких бы то ни было уступок. Николай — сторонник более «современного» направления в политике. Но и он видит в пролетариате только варвара и разрушителя культуры. Вновь Горький вступает в полемику с новейшей философией «хозяев жизни». Не случайно в речах Николая явно слышатся отзвуки ницшеанской «хозяйской» философии.

Чувство исторической обреченности определяет всю атмосферу дома Скроботовых и Бардиных. Мир хозяев уже не имеет исторической перспективы, он лишен будущего. Но тем ожесточеннее его сопротивление новым силам. Историческая бесперспективность жизни определяет жестокость Скроботовых, истерический страх Клеопатры перед будущим, либеральное приспособленчество Захара Бардина к сложившейся политической ситуации. Образ Захара Бардина имеет особое значение в пьесе. В отношении к политической позиции либерала Бардина четко выразилась большевистская позиция драматурга. В системе фраз Бардина Горький вскрывает либеральный вариант «хозяйской» политики Скроботовых. Вначале Захар кажется иным, чем Скроботовы: он обещает уволить мастера, не протестует против организации воскресных школ. «Хочется быть справедливым»,— говорит он Михаилу о своем отношении к народу. Но народ, в его представлении,— терпеливый, смиренный, с пережитками рабской патриархальной психологии, в котором «есть врожденное веками чувство уважения к дворянину». Когда же он сталкивается с рабочими и их новой социальной психологией, не похожей на психологию вымышленного им иконописного народа, решительно обнажается весь смысл его «народолюбия» и «уступчивости». Перед лицом политической опасности либеральные колебания Захара Бардина исчезают, хотя он еще маскирует свою позицию либеральной фразой: «Николай Васильевич говорит: не борьба классов, а борьба рас — белой и черной!.. Это, разумеется, грубо, это натяжка... но если подумать, что мы, культурные люди, мы создали науки, искусства и прочее... Равенство... физиологическое равенство... гм... Хорошо. Но сначала — будьте людьми, приобщитесь культуре... потом будем говорить о равенстве!..» По сути же дела, между этой декларацией Бардина и откровенным призывом Николая Скроботова к объединению «культурных людей всех стран» против «варвара»-пролетариата существенной разницы нет. Итог эволюции общественных идей Захара заключен в убеждении: «Если нападают — надо защищаться».

Тема нравственного растления мира «хозяев» связана с образами Якова и Татьяны Бардиных. Яков обнаруживает уже все признаки разрушения личности. Осознавая внутреннюю опустошенность людей своей среды, он сам не способен ни к какому действию. Из этой безысходности его «выводит» самоубийство. Для Татьяны тоже становится очевидной подлинная цена этих людей. Но порвать со своей

средой она не может. Луговая видит, что окружающие ее люди, презирающие народ и мнящие себя творцами и хранителями культуры, в сущности, лишены органических связей с культурой, ее традициями. Полуголодные рабочие, подпольщики, ведущие трудную, опасную жизнь, исполнены внутренней, духовной гармонии, той романтической настроенности, которую она ищет в мире, мечтая о героическом в жизни и искусстве. Именно ей принадлежат слова в финале пьесы о том, что «эти люди победят», однако подлинный смысл борьбы рабочих для нее остается неясным. Индивидуалистический, абстрактный характер идеала красоты человека не позволяет Луговой увидеть в борьбе рабочих воплощение ее мечты, утверждает Горький.

Надя, племянница Бардиных, в эти дни проходит свою школу жизни, пытаясь разобраться в социальном и нравственном смысле событий. Под влиянием рабочих-революционеров она приходит к мысли, что люди ее круга «какие-то лишние, даже здесь, в... доме лишние». Надя не знает еще, как будет жить, но последние ее слова в пьесе убеждают, что она непременно будет что-то делать против этих людей и их порядка.

Рабочие обрисованы более лаконично. Они предстают выразителями общенародных интересов, носителями подлинно нравственных качеств. Сюжет пьесы отразил характерные тенденции развития русской общественной жизни — проникновение социалистической идеологии в сознание народных масс и формирование у них новой социальной психологии. Герой пьесы — рабочий коллектив. Наряду с общими чертами Горький раскрыл в характерах рабочих и индивидуальные качества.

В представлениях о жизни старого рабочего Левшина слышны еще отзвуки крестьянской психологии. Но идея революции уже формирует и его сознание. Образ Левшина решительно опровергал рассуждения Бардина об исконной кротости и смирении русского народа. Революционные события эпохи и личный жизненный опыт, мудрость закономерно приводят Левшина на путь классовой борьбы. Он с гордостью говорит Ягодину: «Хороший народ начал расти, Тимофей». Его речи о «копейке», о безнравственности собственнического мира не имеют ничего общего с идеями абстрактной гуманности. Для Левшина именно «копейка» — причина всех бед и несчастий человека: «Эх, дела человеческие, копеечные дела! Из-за копейки пропадаем...» Он ясно осознает, что единственный путь рабочего человека к иной жизни — уничтожить «копейку». Левшин мягок с людьми, но в нем нет всепрощения. Он не жалеет, что убит Михаил Скроботов. «Злого и убить»,— отвечает он на реплику Рябцева. Но он уже понимает, что ничего такими актами не изменишь. Он вообще не оправдывает анархических действий, он против разрушения того, что сделано народом: «Там народ, который разозлился, говорит: сожжем завод и всё сожжем, одни

угли останутся. Ну, а мы против безобразия. Жечь ничего не надо... зачем жечь? Сами же мы строили, и отцы наши, и деды... и вдруг — жечь!» В ходе борьбы он пришел к мысли, что против хозяев надо стоять «цепью», крепко держась друг за друга. Это и есть его вера. Во главе движения рабочих стоит конторщик Синцов — подпольщик, профессиональный революционер. Это новый герой времени и новый герой Горького.

При всем различии характеров рабочие, сплоченные социалистической идеей, предстают единым лагерем. Процесс консолидации их сил и определяет перспективу развития рабочего движения, его будущую победу. Революционеры арестованы, но борьба продолжается.

Стачка, изображенная Горьким в пьесе, происходит где-то в глубокой провинции, в «глуши», как говорит Полина Бардина. Но даже в эту «глушь» просочились идеи социализма. Этим штрихом Горький стремился показать, как глубоко проникают в народ идеи революции. В убежденности в революционной победе рабочих — основной пафос горьковского произведения.

В романе «Мать» также отразились глубинные процессы русской революционной жизни. Произведение было прежде всего обращено к рабочему читателю. В.И. Ленин, как вспоминает Горький, высоко оценил воспитательное значение романа, сказав, что «книга — нужная, много рабочих участвовало в революционном движении несознательно, стихийно, и теперь они прочитают «Мать» с большой пользой для себя»[1].

Роман был написан Горьким во второй половине 1906 — начале 1907 г.: первая часть — в Америке, вторая — в Италии, на Капри. Однако первые наброски романа, по свидетельству М.Ф. Андреевой, были сделаны писателем еще в 1903—1904 гг.

Говоря о замысле романа, Горький в письме Морису Хилквиту, своему поверенному по издательским делам, сообщал, что это будет «хроника роста революционного социализма среди рабочих фабрики»[2]. Эту мысль подтверждает и характеристика писателем образа Ниловны в одном из писем М.Ф. Андреевой: «...на ее психологии проходит история почти всего освободительного и революционного движения последних лет»[3].

Горький публикует роман в Америке. Одновременно с написанием второй его части писатель перерабатывает первую редакцию для русского издания, изменяя некоторые аспекты повествования. Работу завершает к февралю 1907 г.

---

[1] *Горький М.* Собр. соч.: В 30 т. Т. 17. С. 7.

[2] Горьковские чтения. М., 1962. С. 7.

[3] *Андреева М.Ф.* Переписка. Воспоминания. Статьи. Документы. М., 1968. С. 137.

В 1907 г. роман «Мать» печатается в сборниках «Знания» и выходит на русском языке в берлинском издательстве И.П. Ладыжникова. После публикации романа в Берлине Горький думает издать «Мать» отдельной книгой в России. Но это оказалось невозможным. По выходе романа в «знаниевских» сборниках цензурный комитет возбудил против Горького и издателей судебный процесс. На XVI и XVIII книги «Знания» наложен арест; запрету подвергнуты распространенные в России все издания романа на иностранных языках. Судебное дело против Горького, автора романа, продолжалось и в 1913 г., после возвращения писателя в Россию. В России роман был опубликован отдельной книгой только в 1923 г. Это была уже новая редакция, в которой произведение получило окончательную композиционную и стилистическую законченность.

Первоначальный замысел романа, как выясняется из переписки Горького и воспоминаний современников, был более широким, чем он реализовался в окончательном варианте. В процессе работы Горький мыслил роман как дилогию. Во второй части ее, которую Горький предполагал назвать «Сын», или «Павел Власов», или «Герой», писатель хотел рассказать о ссылке Власова, побеге его и участии в революции 1905—1907 гг.

Как известно, в основу романа легли реальные исторические события, в частности демонстрация рабочих в Сормове 1 мая 1902 г. «...Ниловна,— писал Горький Н.И. Иорданскому в 1911 г.,— портрет матери Петра Заломова, осужденного в 901 г. (описка М. Горького, надо — в 1902 г. — *А.С.*) за демонстрацию 1 мая в Сормове»[1]. Одним из прообразов Павла Власова был Петр Заломов, многие факты жизни которого вошли в сюжетную канву произведения. О событиях, связанных с этой демонстрацией: о суде над ее участниками, об их речах в судебных заседаниях,— систематически рассказывала на своих страницах большевистская «Искра».

Эти материалы сыграли определяющую роль в формировании замысла романа. Но, как не раз указывал сам писатель, он не ограничился обобщением только этих источников, а использовал также факты из деятельности петербургской, московской, иваново-вознесенской и других большевистских организаций, с которыми у него к тому времени существовали тесные связи. Ко времени работы над романом Горький был знаком с жизнью таких рабочих-революционеров, как В.А. Шелгунов, И.В. Бабушкин, Д.Я. Павлов.

Отдельные черты характера Ниловны, эпизоды из ее жизни Горький мог «заимствовать» не только из биографии матери Заломова, но и из биографии жены революционера-подпольщика М.А. Багаева, матери

---

[1] *Горький М.* Собр. соч.: В 30 т. Т. 29. С. 154.

обуховского фрезеровщика Василия Яковлева — М.Т. Яковлевой. С 1894 г. в доме Яковлевых жил В.А. Шелгунов, который создал здесь нелегальный кружок рабочих, а занятиями в нем нередко руководил Г.М. Кржижановский. В доме Яковлевых бывал В.И. Ленин. После разгрома полицией кружка М.Т. Яковлева прятала у себя нелегальную литературу. Были и другие прототипы образа Ниловны.

Создавая роман, Горький стремился к широкому художественному обобщению этих явлений жизни.

Впервые в русской литературе рабочие и крестьяне выступили в романе Горького как герои и творцы истории. Как и в пьесе «Враги», это уже не герои-одиночки, а коллектив людей труда.

Создавая роман, Горький опирался и на революционную действительность, и на литературные традиции русской революционной демократии, идеи которой воспринимались им через призму современности. У революционных демократов Горький воспринял их веру в будущее России, непримиримость ко всему консервативному, враждебному революции. Но, в отличие от них, субъективный идеал художника уже совпадал с объективным ходом самой истории. Поэтому действительность будущего в романе предстает не только как действительность желаемого, но и как осуществляемая в ходе революционного общественного развития. Социалистический идеал проявляется в романе как не утопия, а как осязаемая реальность.

Глубокие изменения социальной психологии рабочего класса, что было характерной чертой предреволюционной эпохи, Горький персонифицирует в многочисленных образах рабочих. Развитие характеров героев идет в широком потоке народной жизни, в которой проверяется правда социалистических идей. В романе показано, как зреют общественные, нравственные и эстетические идеалы народных масс, воплощаясь в живые черты борцов за новую жизнь, как проникновение идеи социализма в рабочую среду ломает старые представления человека о жизни, как формируются новые нормы отношений людей. Эти процессы раскрываются в жизненной истории Махотина, недоверчивого, но уже тянущегося к правде социализма, Сизова, Николая Весовщикова, Самойлова. В этих образах проявляются различные черты социальной психологии народа, различный уровень революционного сознания. «Какие хорошие люди, Ниловна! Я говорю о молодых рабочих — крепкие, чуткие, полные жажды все понять... Смотришь на них и видишь — Россия будет самой яркой демократией земли!» — говорит Николай Иванович. Софья глубоко убеждена, что в рабочем народе «скрыты все возможности и с ним все достижимо».

Пафос революционного движения истории определяет сюжет, композицию и романтическую символику произведения. Движение жизни показано прежде всего в развитии характеров людей. Источник этого движения — идея социализма.

По-новому решается Горьким проблема отношений героя и массы. Идея романа в том, что своих героев создает народ, а они, в свою очередь, влияют на развитие народного социального сознания. Такого героя Горький и показал в образе Павла Власова.

Народность идеи социализма раскрывается Горьким и на примере Пелагеи Ниловны, история жизни которой отразила процесс пробуждения сознания человека, его творческих сил в эпоху революции. Сначала Ниловна принимает участие в революционной работе ради сына, но вскоре ее материнское чувство распространяется на всех товарищей Павла, всех борцов за свободу; осознавая правду их идеалов, мать сама активно включается в борьбу, становится пропагандистом, агитатором. Ее судьба приобретает обобщающее значение судьбы народной.

Революционная работа способствует росту осознанной активности и других героев романа — Весовщикова, Рыбина. Процесс «выпрямления» человека в революции — основа и сюжетного движения, и композиционного строения произведения. Утверждение положительных идеалов и характеров, которые как бы воплощают историческую закономерность общественного развития, становится в реализме Горького эстетическим законом.

Новаторство реализма Горького тех лет отчетливо обнаружилось в принципах построения характеров. Говоря в свое время о горьковском романе, В. Воровский сожалел, что автор удалил из него «мелочное», лишил роман бытовой красочности и впал «в один из грехов романтизма». Воровский, в частности, счел образ матери романтизированным и нетипическим. Работая над последующими редакциями романа, Горький как бы оспаривал слова Воровского; правя текст, он не вводил новые бытовые детали, не усиливал «частную индивидуализацию» характеров, но, напротив того, снимал детали, подчеркивая черты идейной и психологической общности людей рабочего коллектива, складывающейся в революционной работе. В таком направлении вел он работу над образами Ниловны, Весовщикова, Рыбина, Павла Власова, над языком романа.

Образ матери у Горького действительно овеян романтическим ореолом. Однако эта горьковская романтика качественно отличается от романтики 90-х годов. Смысл горьковской «романтизации» образа в романе — в стремлении показать путь высокого, «праздничного» обновления жизни в революции. Познание Ниловной нравственных и социальных законов жизни имело уже иной идейно-эстетический характер, чем в ранних романах и повестях Горького.

Эти черты реализма, социалистический идеал писателя и дали повод в 1930-е годы объявить метод творчества Горького методом социалистического реализма.

Социалистическая партийность романа, явное влияние на писателя

большевистской идеологии сразу же привели к тому, что либеральная и модернистская критика объявила Горького писателем конченым, заявила, что публицистика «съела» в нем художника.

Однако критики всех направлений не уловили существенного: понятие социализма героями романа и самим Горьким было гораздо шире общественно-политического содержания этого термина. Примечательно, что после выхода повести Горького «Исповедь» это стало ясным, и вся критика заговорила о «возрождении» писателя.

«Мать» и «Исповедь» были произведениями одной темы, но разработанной на разном материале. «Мать» — о рабочем движении, борьбе за освобождение от социального и духовного гнета; «Исповедь» — об исканиях русским народом правды, справедливости, духовной свободы. В понимании Горького социализм есть «великий процесс собирания разрозненных жадностью, пошлостью, ложью, злобой людей в единого великого Человека, прекрасного, внутренне свободного, цельного»[1]. В таком новом Человеке, который родится в революции, была «великая мечта» его души. В романе «Мать» новый человек видится писателю в образе пролетарского революционера, борющегося за освобождение народа от общественного и духовного рабства. В «Исповеди» переход к общественно и духовно справедливому строю жизни осуществится, по мысли Горького, уже не только силами пролетариата, но и усилиями всего народа, объединенного коллективистской психологией; духовное обновление его возможно в некоей новой религии, которой и станет социализм. Недаром и в «Матери», и в «Исповеди» так много говорят о Боге, Христе, Евангелии. Идея социализма, нового мира коллективизма, думал Горький, более доступна народу, если ее облечь в привычную религиозную оболочку. Для нового Человека Горький поэтому и пытался найти новую «религию» — социализм.

Во время написания повести «Исповедь» Горький жил на Капри и участвовал в организованной А. Богдановым и А.В. Луначарским школе для рабочих. В школе он читал лекции по истории русской литературы. В эти годы под влиянием русских «богостроителей» (Богданова и прежде всего Луначарского) Горький обратился в «богостроительную веру». Однако существо богостроительской религии Горький понимал иначе, чем, например, Луначарский. Для него это прежде всего «радостное и гордое чувство сознания гармонического единства человека со вселенной»[2]», высокое чувство коллективизма. И только.

Какая же сила поведет к этой гармонии? Луначарский, говоря о повести Горького и отвечая на этот вопрос, писал, что это, конечно, пролетариат. Горький считал, что народ — «бог-народушка». Богостроительские идеи Горького были попыткой найти пути обновления

---

[1] Цит. по: *Спиридонова Л.* М. Горький: Диалог с историей. М., 1994. С. 92.

[2] Там же. С. 99.

жизни в единении рабочих и широких народных масс в «радости духовного единства всех людей».

Вскоре Горький, однако, отходит от философской концепции «Исповеди». Богостроительские увлечения писателя не были органичны для материалистического понимания им мира. И в 1909 г. он пишет повесть «Лето», произведение ярко выраженной тенденции. В ее образах, сюжетных ситуациях ощутимы отголоски идей и ситуаций романа «Мать». Горький изображает борьбу передовых людей уже в деревне, сельской молодежи, которая начинает осознавать, что путь к освобождению лежит только через революционное действие.

Повесть как бы завершила крестьянскую тему в творчестве Горького. Предельное обострение социальных противоречий, процесс решительного классового размежевания деревни в эпоху реакции — все это получает в ней свое художественное воплощение. «...Содомит деревня, стонет, борется — ходит по телу ее острая пила и режет надвое»,— говорит один из героев повести. Все больше появляется в деревне новых людей, стремящихся понять социальную правду жизни. В рождении нового человека не только в городе, но и на селе видит писатель знаменательную черту русской действительности.

В повести Горький развил и тему единства интересов рабочих и крестьян в борьбе за освобождение. Пропагандист Трофимов выступает в повести как бы связующим звеном между городским революционным подпольем и деревенскими революционерами. Жизнь идет к революции, старого страха крестьянства перед силами прошлого уже не существует. Эту социально-психологическую атмосферу русской пореволюционной деревни передают слова стражника Семена, олицетворяющего в повести политическое и нравственное черносотенство: «Коли страху нету больше,— все кончено!»

Повесть была написана в самые трудные годы реакции, но она, как и роман «Мать», проникнута «радостным настроением», основанным на вере писателя в творческие силы русского народа.

Одновременно с повестью «Лето» Горький пишет пьесы «Последние» (1908), «Васса Железнова» (1910), повесть «Жизнь ненужного человека» (1907—1908), произведения «окуровского» цикла. Огромное значение в борьбе с литературным «распадом» времени имели публицистические статьи писателя.

А написанная в те годы повесть «Жизнь ненужного человека» (первоначальное название «Шпион») воспроизводит нравы царской охранки. Сюжетной основой повести является жизнь Евсея Климкова, человека мелкой городской среды, ставшего из страха перед открывшимся ему злом мира шпионом, провокатором, братоубийцей. В эпоху реакции Горький, уже на ином материале, возвратился к своим прежним темам о человеке, о месте в жизни правды и лжи. В его произведениях опять зазвучал спор с моралистическими идеями Тол-

стого и Достоевского, получившими в те годы новую жизнь в сочинениях литераторов, которые пытались философски оправдать политическое ренегатство, идейное отступничество, нравственную беспринципность. Характеристику основной идеи повести дал сам Горький в статье «Разрушение личности», когда писал о социальных, идеологических и психологических процессах эпохи: «Современный изолированный и стремящийся к изоляции человек — это существо более несчастное, чем Мармеладов, ибо поистине некуда ему идти и никому он не нужен! Опьяненный ощущением своей слабости, в страхе перед гибелью своей, какую ценность представляет он для жизни, в чем его красота, где человеческое в этом полумертвом теле с разрушенной нервной системой, с бессильным мозгом, в этом маленьком вместилище болезней духа, болезней воли, только болезней?»[1]. Но одновременно Горький говорил о том, что «эти люди с убитой волей, без надежд, без желаний» — «элемент, крайне опасный для жизни». Историю жизни такого человека и рассказал Горький в повести. Страх Климкова перед жизнью, которая потребовала от него социального и психологического самоопределения, побуждает его изолироваться, спрятаться от всего и ото всех. У него даже возникло желание стать невидимкой. По мере того как рвались связи Климкова с людьми, в его сознании смещались все нравственные представления. Из тишины монастырской кельи Климков попадает в агенты охранки, становится провокатором, предателем. От пассивности к предательству товарищей и предательству собственной души — таковы ступени «разрушения личности» Климкова. На новом материале, имевшем политически актуальное значение, Горький развивает тему, намеченную в повести «Трое» в связи с образом «непротивленца» Якова Филимонова. Мысль Горького о сопряженности непротивления и насилия находит выражение в финальной сцене повести. Из страха перед жизнью Евсей идет на самоубийство; но в последний момент из того же страха и перед жизнью, и перед смертью он готов подчиниться и служить каждому, кто сильнее его.

Разоблачению самодержавно-полицейского строя и его жизненной философии посвящена написанная в эти же годы пьеса «Последние». Это одна из самых сценически сильных пьес Горького, обозначившая новый этап развития его драматургического искусства. В основе сюжета — история разложения дворянской семьи Коломийцева, в прошлом помещика, служащего теперь в полиции. Символично название пьесы. Над Коломийцевыми веет дух исторической обреченности. Они пытаются еще направить ход жизни, с ожесточением цепляются за власть, хвастаются силой, но исторически уже бессильны. Образы Ивана

---

[1] *Горький М.* Собр. соч.: В 30 т. Т. 24. С. 48.

Коломийцева, его сына Александра, Леща строятся на противоречии социального бессилия и претензий на общественную власть. Бутафорский характер их общественных усилий отчетливо обнаруживается, когда «последние» сталкиваются с жизнеспособной нравственной силой, которую олицетворяет мать арестованного революционера. Революционеры на сцене не показаны, но отголоски революционного движения, дыхание революционного времени непосредственно ощутимы в пьесе.

«Последние» — трагикомедия о людях, пытающихся, но неспособных делать историю. Эта мысль Горького связана прежде всего с гротескным образом Ивана Коломийцева, который под маской исторического деятеля стремится скрыть отсутствие идеи, двигающей его поступками. Более того, Коломийцев уже не осознает античеловеческого смысла своих поступков. В его сознании мера вещей и нравственных понятий утрачена. Горький говорит здесь о всей системе общественных отношений, которая разложила человеческое сознание. Отравляющее влияние «последних» на жизнь, на молодые силы ее раскрывается в семейных отношениях Коломийцевых. Иван нравственно разложил семью, развратил Александра и Надежду, в младших детях сломил веру в добро и справедливость. Он губит все, к чему прикасается. В этом смысле образ Ивана — трагический. Это тот вид трагического, о котором говорил Чернышевский в «Эстетических отношениях искусства к действительности»: «Если необходимо нужно в трагическом страдание, и необходимо, чтобы трагическое возбуждало сострадание, печаль, то страдающим лицом в трагическом злого является наше общество и нравственный закон; печаль и сострадание к обществу, оскверненному, зараженному личностью и пагубным направлением...»[1].

Коломийцев страшен для общества, ибо сила, стоящая за ним, переживает агонию бессилия, которое проявляется в бессмысленной жестокости борьбы за призраки власти. Образ Ивана Коломийцева часто сопоставлялся в критике с образом Иудушки Головлева из «Господ Головлевых» Салтыкова-Щедрина. Но, в отличие от Салтыкова-Щедрина, Горький ставит акцент не на губительном влиянии «последних», а на их исторической слабости, обреченности.

Печать исторической обреченности лежит и на других членах семьи Коломийцевых. Софья и Яков, в отличие от Ивана, люди мягкие и совестливые, но они пассивны в жизни. Психология их — это психология «маленьких, трусливых людей», которые хотят «уклониться от суровых требований действительности в тихую область мечтаний», стремятся примирить мучителя и мученика[2].

---

[1] *Чернышевский Н.Г.* Эстетика. М., 1969. С. 166.

[2] См.: *Горький М.* Собр. соч.: В 30 т. Т. 23. С. 358.

Пьеса «Последние», как и ранние пьесы Горького, строится внешне на бытовом конфликте. Но это — социальная драма большого обобщающего смысла. Осмысление исторического положения целого класса, уходящего из жизни под напором революционной волны, заключено в словах Любови Коломийцевой: «Мы лежим на дороге людей, как обломки какого-то старого тяжелого здания, может быть — тюрьмы... мы валяемся в пыли разрушения и мешаем людям идти...»

«Последние» знаменовали новые тенденции развития горьковской драматургии. Пьеса строится на интриге классического типа, что не было свойственно ранним драмам Горького. Интрига введена здесь Горьким не случайно. Построение на интриге заостряло основной социально-политический конфликт пьесы и помогало передать атмосферу духовного распада в доме Коломийцевых. По принципам построения образов, характеру сценического конфликта «Последние» ближе не к чеховской, а к щедринской драматургической традиции и традиции Сухово-Кобылина. Однако производные конфликты — внутрисемейные, морально-психологические, вытекающие из основного конфликта,— разрешались Горьким средствами, свойственными социально-психологической драме чеховского типа.

Если в «Последних» Горький показал социальное разложение и духовную опустошенность уходящего дворянского мирка, то в пьесе «Васса Железнова» (1910) изображена обреченность буржуазного миропорядка, сложившегося в России. Центральной в этой пьесе становится идея об извращающей все человеческое силе собственничества. В «Вассе Железновой» отчетливо сказалась ориентация писателя на драматургическую традицию Салтыкова-Щедрина, который, как говорил тогда Горький, «ожил весь» и который показывал, как рушились нравственные представления не только в крепостническом мире, но и в пришедшем ему на смену обществе буржуазных отношений. На эту тему была написана Щедриным широко известная в конце XIX— начале XX в. комедия «Смерть Пазухина»[1].

«Васса Железнова», как и «Последние», внешне построена на семейном бытовом конфликте. Сюжет ее — борьба за наследство в семье Железновых. Но это не бытовая драма. Речь идет о судьбах всего собственнического мира, в котором превращается в порок материнское чувство Вассы, искажается чувство любви к женщине, извращены родственные отношения. Железновы, как и Коломийцевы,— «последние», продолжателей их дела нет. Дети Вассы уже лишены созидательных начал жизни. На них, как и на «последних», лежит печать социального и биологического вырождения. Чтобы сохранить «дело»,

---

[1] В 1893 г. пьеса ставилась в Александринском театре; в 1894 г. вышло отдельное ее издание; в 1905 г. пьеса была переиздана. Одна из редакций пьесы имела название «Царство смерти».

Васса, преодолевая материнские чувства, устраняет детей от наследства. Она внешне торжествует. Но пьеса передает атмосферу исторического заката целого общественного миропорядка. Пьеса строится на том же гротеске, что и «Последние»,— на сочетании привычного, бытового с неожиданно-чудовищным и преступным, что вросло в быт «хозяев», вытекает из него и уже не воспринимается ими как нечто необычное.

Особое место в творчестве Горького этого периода занимают повести «окуровского цикла» — «Городок Окуров», «Жизнь Матвея Кожемякина», «Записки доктора Ряхина» и незаконченная заключительная повесть «Большая любовь». Тема их — революция и мещанство, в котором Горький видит один из общественных оплотов царского самодержавия, а в умонастроении его — социальную почву реакционных антидемократических идей. Говоря о мещанстве, Горький имел в виду мелкособственнический слой населения уездной России. На почве социальной пассивности, общественного равнодушия возникают в этой среде различные фаталистические теории; этому миру органически близки настроения непротивления. Живут в Окурове свои философы и мыслители, «учителя жизни» вроде старца Иоанна, своеобразные носители идей непротивленчества, как Маркуша. И все стремятся внушить миру свою «правду жизни», смысл которой — общественная пассивность. «Окуровские» повести, написанные в годы реакции, имели актуальное политическое и идеологическое значение. О восприимчивости мещанства к моралистическим теориям Толстого и Достоевского Горький писал в 1905 г. в «Заметках о мещанстве»; в годы реакции — в статьях «Разрушение личности», «О цинизме»; писатель говорил об этом и в лекциях по истории русской литературы, которые читал на Капри для рабочих.

Настроения общественной пассивности в годы реакции захватили неустойчивую часть русской интеллигенции, которая после поражения революции отказывалась от революционных идеалов, склонялась к теориям личного совершенствования, видя «лучший подвиг» в терпении. Именно такую эволюцию переживает под влиянием окуровского быта постоялка Матвея Кожемякина — ссыльная революционерка Евгения Мансурова. Сломлены «окуровщиной» и доктор Ряхин, и инспектор Жуков, и многие другие окуровские интеллигенты. Непротивление становится основной идеей жизненного поведения Ряхина. «Сидите смирно,— говорит он,— читайте Льва Толстого, и больше ничего не нужно! Главное Толстой: он знает, в чем смысл жизни — ничего не делай, все сделается само собой, к счастью твоему и радости твоей». Так вульгаризировалось мещанами учение Толстого. По мысли Ряхина, Толстой — «необходимейший философ для уездных жителей».

Однако тишина, неподвижность, благолепие и благочестивость лишь внешняя сторона окуровского бытия; за нею, показывает Горький, скрывается мир зверской жестокости, насилия над человеческой

личностью. Летописцем этого мира выступает Матвей Кожемякин («Жизнь Матвея Кожемякина»). Отголоски революционных событий, происходящих в России, достигают городка Окурова. В «тихой» мещанской среде обнаруживаются реакционные тенденции. Горький видел в этом проявление у мещанина страха перед революцией, напуганности близким разрушением привычного уклада жизни. В этом смысле типичным представителем окуровского мира предстает в «Городке Окурове» Вавила Бурмистров, в котором раскрываются все особенности мещанского социального мироощущения. Он осуждает «смуту» и «смутьянов», доносит на Тиунова и любуется «сложностью своей натуры, ее порывами». Анархически понимая «свободу» личности и возможности ее социального проявления, Бурмистров в дни революции убивает окуровского «смиренника» Симу Девушкина. Его метания используют «хозяева» города, чтобы показать пагубность воздействия революции на человека, неприемлемость для человеческой природы идеалов свободы. Играя на покаянных настроениях Бурмистрова, они делают его провокатором, орудием «черной сотни».

«Я ли, братцы,— свободе не любовник был? — кричит в толпу в приступе покаяния Бурмистров.— Убил я и свободен? Украл и свободен» <...>

— Верно! — крикнул Кулугуров...— Слушай, народ!

— Видали? — кричит Базунов.— Вот она свобода!»

Некоторые образы «Городка Окурова» написаны в непосредственной полемике с образами «Бедных людей», «Идиота», «Братьев Карамазовых» Ф.М. Достоевского. Полемическая направленность была подчеркнута эпиграфом к повести «Городок Окуров»: «Уездная звериная глушь. Федор Достоевский». Горький как бы обнажал социальную природу психологии героев Достоевского. Полемика с Достоевским и «достоевщиной» была отражением самих фактов идеологической и политической жизни России того времени, идейной борьбы, в которой реакция широко пользовалась именем Достоевского, вульгаризируя его идеи. Критическое изображение мещанства, его идеологии и социальной психологии, метаний между анархическим бунтом и смирением было важнейшей задачей времени, считал Горький.

В последующие годы отклики этого спора Горького с реакционными интерпретаторами Толстого и Достоевского зазвучат в пьесах «Старик», «Зыковы».

В «Городке Окурове» Горький показал закономерность поворота мещан к реакции в период революции. Особого внимания заслуживает образ окуровского «философа» Тиунова, который в критике оценивался по-разному. Тиунов обличает мещан, критикует общественный строй, говорит о вреде религии, всякого утешительства. В уста Тиунова Горький вложил свои мысли о поэтической натуре русского народа. Но этот характер предельно противоречив. Его социальные искания

развиваются в конечном счете в сторону реакции. Его социальная психология типично окуровская.

Если в повести «Городок Окуров» Горький изобразил жизнь провинции накануне и в дни революции, то в «Жизни Матвея Кожемякина» дана предыстория событий от 60-х годов до 1905 г. Горький показывает, что и в этом окуровском мире растут «микробы мысли», которые вызывают в нем брожение. В повести изображен процесс такого брожения. По форме повесть — жизнеописание, история о том, как окуровский быт, мещанская психология губят в человеке высокие чувства и мысли. Матвей Кожемякин в детстве и юности пытался робко, несмело бороться с бытовой и духовной окуровщиной. Но нет у него ни сильного характера, ни жизненной идеи, и он терпит в этой тоскливой борьбе поражение. Искренние, человечески простые чувства и мысли вспыхивают в нем, когда он встречается с людьми, жизнь которых освещена большой целью,— Марком, Мансуровой. Но устрашенный окуровщиной, он не способен сопротивляться и пытается только спрятаться от ее ужасов. У Матвея нет своей правды, которую он мог бы противопоставить нравственной неправоте окуровцев. Лишь смутно чувствует он, что правду жизни знают Марк, Люба. Когда в городке возникает вокруг Марка кружок передовых интеллигентов, затем кружок молодежи Матушкиной, Матвей душой тянется к ним. Но их правда остается для него закрытой. Горький показывает, как меняется за это время социальная психология людей народной среды, которые окружают Матвея. Кожемякин начинает с удивлением и тревогой чувствовать, что думают и живут люди теперь как-то по-иному.

Даже в этом темном царстве окуровщины, говорит Горький, растут новые жизнеспособные силы. И это сообщает повести, при ее внешне мрачном бытовом колорите, оптимистическую настроенность. В этом смысле характерна символическая концовка: Кожемякин умирает на рассвете весеннего ликующего дня.

Однако, анализируя «окуровский» цикл Горького, надо учитывать, что писатель, верно оценивая реакционность роли мещанства и мещанской идеологии в революции, подчас преувеличивал силу этой среды.

Новый период творческого развития Горького наступает в 1910-е годы. Он пишет «русские» и «итальянские» сказки, рассказы о людях народной России, вошедшие в сборник «По Руси», создает крупнейшие свои произведения дооктябрьского времени — две повести автобиографической трилогии «Детство», «В людях», в которых с большой силой проявились особенности горьковского творческого метода.

«Русские сказки», рассказы сборника «По Руси» и «Сказки об Италии» образуют своеобразно единый цикл произведений писателя. После Октября, в 1933 г., Горький, как бы обобщая свой творческий

опыт, сказал о творчестве одного западного писателя, что пролетарский литератор — это сатирик в отношении к прошлому, беспощадный реалист в настоящем и революционный романтик в предвидении и оценке будущего. Таким синтетическим явлением было творчество самого Горького.

В «Русских сказках» он предстал перед читателем прежде всего как сатирик. При разнообразии тематики «Русские сказки» объединены единством идейного содержания. Внешне они близки между собой сказочными «зачинами», иногда общим местом действия, одним ироническим названием. «Русские сказки» сконцентрировали многие темы сатирического творчества дооктябрьского периода Горького и явились итогом поисков им своей сатирической формы. Писатель своеобразно трансформировал жанр политической сказки Салтыкова-Щедрина. «Полагаю,— писал он в 1934 г. в письме Н.В. Яковлеву,— что влияние Салтыкова в моих сказках вполне ощутимо»[1]. Но сам Горький отметил и новаторский характер своих сатирических произведений, поставив в прямую связь «Русские сказки» и «Сказки об Италии» по их «социально-педагогическому» значению. Позднее в статье «Об искусстве» Горький писал: «Искусство ставит своей целью преувеличивать хорошее, чтобы оно стало еще лучше, преувеличивать плохое — враждебное человеку, уродующее его,— чтобы оно возбуждало отвращение, зажигало волю уничтожать постыдные мерзости жизни... В основе своей искусство есть борьба за или против...»[2].

Разоблачая ренегатов в политике, философии и литературе, сатира Горького «зажигала волю уничтожать» эти «постыдные мерзости жизни» во имя того идеала жизни, который раскрывался в «Сказках об Италии».

«Русские сказки» были посвящены самым актуальным вопросам времени. Горький разоблачал в них политику либералов, упадническую идеологию. Ярко раскрывала сущность либерализма сказка о либеральном барине, который от революционных речей о свободе, конституции, обоснованных текстами из истории аграрного движения в Европе и даже из Евангелия, переходит к «заветам» «живой истории» — традициям крепостнических времен, как только мужики, наслушавшись его речей и поверив им, потребовали земли и «сожгли стог сена».

Выступления Горького-сатирика против литературного распада вновь сопрягаются с критикой им мещанства. В статье «Разрушение личности» он писал, что в период реакции мещане бросились в мистику, в идеализм, прогматизм. А «писатели наших дней услужливо

---

[1] Вечерний Ленинград. 1946. 17 июня.

[2] Наши достижения. 1933. № 5—6.

следуют за мещанами в их суете и тоже мечутся из стороны в сторону, сменяя лозунги и идеи...»[1]. Ужас мещанства перед силами революции наложил отпечаток на всю эту литературу, вызвал расцвет пессимистических идей, эротики, цинизма, что пагубно сказалось на социальной психике молодежи. «Подумайте...— обращался Горький в статье «О современности» к литераторам, проповедовавшим такие идеи,— сколько юных убили вы вашей распутной и разнузданной болтовней о бесцельности бытия,— болтовней невежественною, но злорадною, точно крик больного, который хочет, чтобы весь мир заболел вместе с ним!»[2] Выступая против пессимистических настроений творчества Андреева, Арцыбашева, Сологуба, Горький говорил, что к жизни, к работе, а не к смерти надо звать. Таким образом, не только против Сологуба была направлена известная горьковская сказка о Смертяшкине. Горький выступал против всей суммы идей, составивших содержание упадочной литературы.

С критикой мещанства и буржуазного индивидуализма перекликались выступления писателя против толстовской моральной теории (сказка о «непротивленцах»). Резкость выступления Горького против идей непротивления опять-таки была обусловлена общеполитической и идеологической борьбой в стране.

В области формы сказки Горького опирались на народную традицию. Форма сказки, ее «наивность» помогали писателю достичь наибольшего сатирического эффекта, предельной наглядности мысли, способствовали обнажению внутреннего существа внешне запутанных социальных явлений. Фантастика горьковских сказок также опиралась на традиции фольклора, мотивы народных сказок и небылиц. В то же время «Русские сказки» развивали и традиции щедринской политической сатиры. Но по сравнению со сказками Салтыкова-Щедрина в горьковских сказках более отчетливо выступает политический смысл их.

«Сказки об Италии» создавались в те же годы. Их основная тема — пролетариат и социализм, единение трудового народа в борьбе за социалистические идеалы. «Сказки об Италии» рассказывают об итальянском народе, радостях и горестях его жизни. Разработка «итальянской темы» в творчестве Горького решительно отличалась от ее трактовки в современной ему литературе, где обычно Италия существовала только в памятниках прошлого, в ее истории, культуре, искусстве; современная Италия изображалась лишь в беглых зарисовках народной жизни.

---

[1] *Горький М.* Собр. соч.: В 30 т. Т. 24. С. 66.

[2] *Горький М.* Статьи. 1905—1916. С. 137.

Внимание Горького в «Сказках об Италии» привлекает прежде всего человек из народа, его социальная психология, красота духовного облика. В этом смысле «итальянская тема» была органической темой творчества Горького. Он пишет о наследии прошлого, о деятельной любви простого человека к родине, о побеждающей силе труда, коллективизме рабочих людей, об отношениях личности и коллектива. Рассказ-сказка Горького этого цикла приобретал новые качества — романтика его проистекала из предвидения социальной и нравственной гармонии общества будущего. В то время Горький не раз говорил о необходимости новых художественных форм для воплощения новых тем, новых идей, отображения складывающейся новой психологии трудового человека. Он настойчиво подчеркивал мысль о необходимости соответствия форм искусства героике самой действительности, оптимистическому, активному, «романтическому» отношению к миру рабочего-революционера. Новое миропонимание требовало, по мысли писателя, для своего воплощения в искусстве нового стиля и художественного метода, который, как писал он в одном из писем 1912 г., «и не реализм, и не романтизм, а какой-то синтез их обоих»[1]. Эти творческие искания Горького воплотились в «Сказках об Италии».

«Сказки» на новом материале развивали одну из основных идей романа «Мать» — о народности социалистического учения, которое, проникая в массу, войдя в ее «быт», становится движущей силой истории. Этой мысли подчинена вся тематика «Сказок». Общность труда, социальных идеалов сплачивает трудовых людей, делает их волю непобедимой. Об этом рассказывается в сказках о забастовке в Неаполе, о Симплонском туннеле, о трудящихся Пармы. В чувстве коллективизма раскрываются лучшие черты человеческой личности. В процессе социального единения складывается новая этика (сказка о Чекко). Наряду с темой труда и социального единения рабочих людей большое место в «Сказках» занимает тема красоты личности и человеческого чувства, освобожденного от рабства собственнической морали (сказка о Карлоне Гальяри). В «Сказках» Горький выступает против индивидуализма, эгоцентрических настроений. Такова сказка, в которой рассказывается об опустошении душ людей, ненавидящих друг друга и весь мир: они «кружатся по земному шару туда и сюда, точно ослепленные птицы, бессмысленно и безрадостно смотрят на все и нигде ничего не видят, кроме самих себя». Эта тема с особой силой прозвучала в цикле самаркандских легенд о Тимур-Ленге, в которых обличается общественный и духовный деспотизм индивидуалиста, человека-хищника.

В «Сказках» Горький не ставил перед собой задачу воспроизвести быт, этнографические черты итальянской жизни. Он искал в характере

---

[1] Письма М. Горького к В.А. Анучину. Самарканд. 1941. С. 19.

итальянца-труженика те черты, которые были свойственны вообще человеку труда, жаждущему свободы, осознавшему реальность новых идеалов, познавшему радость борьбы за освобождение.

Жизнеутверждающий оптимистический пафос «Сказок об Италии» определял романтический колорит их пейзажа, стилистики, языковые средства. Как и в романтических произведениях раннего периода, Горький вновь обращается к легендарным образам народного творчества, фольклорным мотивам. Но романтика «Сказок» имеет уже принципиально новое качество, опирается на героику самой действительности. Эту реалистическую основу романтического пафоса сказок Горький подчеркнул сам, взяв эпиграфом к сборнику известные слова Андерсена: «Нет сказок лучше тех, которые создает сама жизнь». Понятие «сказочности» и «сказки» наполнялось новым смыслом: в движении самой жизни раскрываются все творческие возможности человеческого духа и вся красота окружающего мира.

В 1912—1917 гг. Горький пишет рассказы, собранные впоследствии в сборнике «По Руси». Рассказы, при всей самостоятельности каждого из них, представляют как бы отдельные главы единой в своей концепции книги о России и русском народе. Горький в одном из писем в 1912 г. писал, что он хотел в них очертить «некоторые свойства русской психики и наиболее типичные настроения русских людей»[1].

Оба цикла — «Сказки об Италии» и рассказы сборника «По Руси» — объединены общими социальными и философскими идеями. Это произведения об огромных потенциальных возможностях человека труда, его социальных и этических исканиях. Утверждение бытия как творческого деяния, созидательной любви матери, целомудренной чистоты чувств, перед которыми бессильна смерть,— общие темы сборников.

Рассказы книги «По Руси» повествуют о творческих силах народа, мощи его духа, преодолевающего «свинцовые мерзости» русской действительности. Сказочно-прекрасное видится писателю в Осипе с его мечтой о высокой человеческой душе, в целомудренности Татьяны, в душевной чистоте Алексея Калинина, в неиссякаемо радостном восприятии мира русскими женщинами. Образ народа как носителя духовных богатств мира в книге «По Руси» является центральным. В этом ее отличие от повестей «окуровского» цикла, в которых на первый план выступала критика косных социально-нравственных сил в жизни. Горький в период нового общественного подъема 1910-х годов писал в статье «Еще о "карамазовщине"», что теперь особенно «необходима проповедь бодрости, необходимо духовное здоровье, деяние... возврат к источнику энергии — к демократии, к народу...»[2].

---

[1] *Горький М.* Собр. соч.: В 30 т. Т. 29. С. 252.

[2] *Горький М.* Собр. соч.: В 30 т. Т. 24. С. 156.

Во главе цикла писатель ставит рассказ с символическим названием «Рождение человека»: рождение на Руси нового поколения людей, которое преодолеет страшные невзгоды прошлого,— определившим пафос всего сборника.

Все рассказы цикла связывает образ рассказчика. В его речах, размышлениях о жизни и человеке звучат раздумья самого автора о судьбах Родины и русского человека, оптимистическое ощущение мира; в них глубочайшая вера Горького в народные силы, открытое отрицание «окуровщины», неприятие всякого пессимизма, социального и психологического примиренчества. Эти лирические размышления автора сообщают книге жизнеутверждающий характер: «С каждым днем все более неисчислимы нити, связующие мое сердце с миром, и сердце копит что-то, от чего все растет в нем чувство любви к жизни....»

Наряду с «Рождением человека» ключевым рассказом цикла, вскрывающим основную творческую мысль художника, был рассказ «Ледоход», о котором много писалось и в дооктябрьской, и в советской критике о Горьком. Содержание рассказа, основные образы, сюжетные ситуации, образ рассказчика — «проходящего» — сближают его с рассказом Короленко «Река играет». Но, подхватив тему Короленко, Горький разработал ее в новом ключе. В образе Осипа, который непосредственно может быть сопоставлен с образом короленковского Тюлина, он подчеркнул не только «фантастическую талантливость» русского народа, но прежде всего готовность его к деянию и подвигу.

Горький говорил и о потенциальных силах, которые заложены в каждом человеке из народа, и о трагизме народной жизни. На этом контрасте строилась вся книга, каждый рассказ и каждый народный характер. На контрастирующих мотивах двух начал — света и тьмы — написаны и пейзажные картины. Этот композиционный прием был определен основной идеей автора о неизбежной и близкой победе света над тьмой. Характерны и символы заглавий рассказов, в которых раскрывается за реальным, конкретным содержанием глубоко обобщающий философский смысл («Счастье», «Герой», «Легкий человек» и др.).

Рассказы сборника «По Руси» и «Сказки об Италии» обладают не только идейной, но и стилевой общностью. В обоих сборниках многочисленны лирические авторские «отступления», выражающие отношение к миру,— для них характерны открытое сочетание объективно-изобразительного и субъективно-оценочного планов, что будет свойственно и автобиографической трилогии Горького. В обоих сборниках мы встречаемся со своеобразным сочетанием социально-исторического и обобщенно-философского изображений жизни. Оно сказывается и в идейно-тематическом содержании рассказов, и в трактовке отдельных образов. В сборниках обнаруживается стремление Горького к широкому философскому обобщению, что определит стилевые особенности и горьковской автобиографической трилогии, две

части которой стали центральными произведениями писателя 1910-х годов.

Автобиографическая трилогия Горького — «Детство», «В людях», «Мои университеты» — одно из самых проникновенно-поэтических созданий не только русского, но и мирового искусства. По художественной силе, богатству идейно-философского содержания даже в русской литературе трилогия — явление исключительное. Это «рассказ о себе» и в то же время — широкое эпическое повествование о целом поколении русских людей 70—80-х годов, прошедших трудный, подчас мучительный путь идейных и нравственных поисков правды жизни. Жизнеописание Алексея Пешкова под пером Горького стало произведением о русской народной жизни и судьбах человека России в конце XIX в.

Замысел автобиографического произведения возник у Горького в первые годы литературной работы. В 1893 г. он уже набрасывает две заметки о детстве[1]. Однако трактовка образов и стиль этих набросков резко отличны от трактовки образов и стиля «Детства» и «В людях». Они были написаны под явным влиянием литературной романтической традиции, проникнуты настроением романтической иронии. С тех пор мысль написать художественную автобиографию не оставляет Горького. В 1900 г. он сообщал К.П. Пятницкому, что начал работать над автобиографической повестью; в 1906 г., во время работы над романом «Мать», писал И.П. Ладыжникову: «Очень много разных литературных планов и кстати уже думаю взяться за автобиографию...»[2]. Вспоминая о встречах В.И. Ленина и М. Горького на Капри, М.Ф. Андреева отмечала все более растущий интерес писателя к автобиографической теме. Горький тогда с увлечением рассказывал Ленину о Нижнем Новгороде, Волге, о деде Каширине и бабушке Акулине Ивановне, о своем детстве и скитаниях по Руси.

Художественное исследование прошлого для Горького в те годы становится необходимой предпосылкой понимания современности. «...Никогда еще,— писал он в 1911 г.,— перед честными людьми России не стояло столь много грандиозных задач, и очень своевременно было бы хорошее изображение прошлого в целях освещения путей к будущему»[3]. С этой точки зрения автобиографическая тема была для Горького темой глубоко современной. Он придавал тогда вообще особое значение автобиографическим произведениям, рассказу о жизненных судьбах русских людей из народа. Он поощрял И. Вольнова,

---

[1] «Изложение фактов и дум, от взаимодействия которых отсохли лучшие куски моего сердца» и отрывок, условно названный «Биография» (см.: *Горький М.* Собр. соч.: В 30 т. Т. 1).

[2] *Горький М.* Письма к писателям и И.П. Ладыжникову. М., 1959. С. 145.

[3] *Горький М.* Материалы и исследования. Т. 1. С. 298.

Ф. Гладкова, А. Чапыгина, Ф. Шаляпина написать автобиографии, указывая на национальную важность произведений, свидетельствующих, как писал Горький Шаляпину, о великой силе и мощи Родины, о тех живых ключах, которые бьются в народной жизни[1], о том, как в глубине народной «Россия талантлива и крупна», «богата великими силами и чарующей красотой»[2]. Эта мысль писателя находит свое воплощение в автобиографических повестях.

Центральная проблема повестей «Детство» (1913—1914), «В людях» (1916) — формирование характера человека нового типа — раскрывается на автобиографическом материале. Идейный и композиционный стержень трилогии — духовный и нравственный рост Алексея Пешкова. Герой, отправившийся в жизнь на «поиски самого себя» с открытой душой и «босым сердцем», погружается в самую ее гущу. Повествование охватывает по времени почти два десятилетия, герой сталкивается со многими людьми, которые делятся с ним своими мыслями и думами, наблюдает жизнь «неумного племени» мещан, сближается с интеллигенцией. Перед читателем стремительно развертывается яркая цепь рассказов о русских людях. Цыганок, Хорошее Дело, Королева Марго, кочегар Яков Шумов, плотник Осип, старообрядцы, повар Смурый, удивительные мастера-иконописцы, студенты, ученые-фанатики и «великомученики разума ради» — вот герои рассказов, связанных между собой автобиографическим образом Алексея Пешкова. В произведениях изображена чуть ли не вся Россия в переломный момент своего исторического развития. Эпический характер горьковских повестей определил своеобразие их композиции, позволившей максимально расширить связи автобиографического героя с жизнью. Герой не всегда является непосредственным участником событий, но он их переживает вместе с другими персонажами, до конца познавая их радости и муки. Между ним и другими героями повестей существует нерасторжимая внутренняя психологическая связь, обусловленная интересом к человеку, желанием помочь ему перестроить мир.

В автобиографических повестях тема народной действительности и тема автобиографическая, художественно воплощающая глубинные процессы, происходящие в русской народной жизни и сознании русского человека, неотделимы. В «Детстве» и «В людях» на первый план выдвинут процесс постепенного, порой мучительного освобождения народного сознания от вековых традиций собственнического мира. Писателя интересует история формирования у героя нового отношения к человеку, объединившего любовь и веру в него с протестом против социальных и нравственных норм жизни. Поэтому в

---

[1] См.: *Горький М.* Собр. соч.: В 30 т. Т. 29. Письмо № 464.

[2] Письмо Н. Буренину // Летопись жизни и творчества А.М. Горького. М., 1958. Т. 2. С. 215.

повестях столь важную идейную и композиционную роль, как и в рассказах сборника «По Руси», играют социальные и психологические контрасты.

С первых страниц «Детства» звучит тема разительного несоответствия красоты мира и тех отношений, которые сложились между людьми. Идея противоборства антагонистических жизненных начал определяет характер повествования. Герой, вступающий в жизнь, стоящий на пороге «открытия мира», полон бессознательного восхищенного удивления перед красотой земли. Дни общения его с природой во время поездки на пароходе были, как пишет автор, днями «насыщения красотою». Мир раскрывается перед ним в его ничем еще не омраченном величии, он окрашен в самые яркие краски. Но это ощущение гармонии длится недолго. Горький сталкивает мальчика с противоречиями реальной жизни.

Алексей Пешков — в семействе Кашириных. И сразу определился конфликт автобиографического героя и «неумного племени» мещан. Этот конфликт будет все более обостряться. В мире Кашириных нет ни смысла, ни гармонии, все враждебно человеку, «наполнено горячим туманом взаимной вражды всех со всеми...». Мастер Григорий очень памятно для мальчика объяснил, что «Каширины хорошего не любят». Талант, бескорыстие, нравственная чистота и великодушие вызывают у мещан, отдавшихся жажде стяжательства и наживы, откровенную тупую неприязнь.

Казалось бы, жизнь, «обильная жестокостью», жуткие впечатления, ежедневно отравляющие душу мальчика, должны были озлобить и ожесточить его. Но этого не происходит: в душе героя растет и крепнет любовь к людям, стремление во что бы то ни стало помочь им, укрепляется вера в добрые, прекрасные начала жизни. Этот высокий гуманизм повестей связан прежде всего с образом бабушки Алексея — Акулины Ивановны, которая вселила в душу внука «крепкое чувство доверия» к миру.

Не случайно старый Каширин называет ее матерью. Горький создал поэтический, величественный образ Матери с ее беспредельной, «неистребимой любовью» ко всем людям — детям своим. Этот образ впервые появился в одноименном романе Горького в 1906 г., затем был воплощен в рассказах сборников «По Руси» и «Сказках об Италии».

В первой части трилогии образ Акулины Ивановны занял центральное место. Горький даже вначале предполагал назвать повесть «Бабушка». Акулина Ивановна олицетворяла для Алексея жизненную народную мудрость. Радостно воспринимая красоту окружавшего мира, поддерживая в мальчике веру в человека, она сыграла определяющую роль в формировании его нравственных идеалов. «Бессребреница» бабушка, в сознании Алеши, противостояла и деду, и всему «племени» стяжателей.

Контрастно противостоящие образы деда Каширина и бабушки

играли важную композиционную роль (особенно в первой части трилогии) — как воплощение двух противоположных начал жизни. Противоположность их характеров проявлялась в отношении к жизни и смерти, к правде и лжи, в любви и ненависти, в религии и молитве. Автобиографический герой, столкнувшись с этими двумя началами, был поставлен перед необходимостью выбора. В бабушке он почувствовал друга, чья бескорыстная любовь к миру и людям наделяла его «крепкой силой для трудной жизни»; «мудрость» Каширина, который «всю жизнь ел всех, как ржа железо», оказалась чуждой Алексею Пешкову и навсегда враждебной ему.

Герои Горького предстают в борении противоположных, иногда, казалось бы, взаимоисключающих мыслей и стремлений. Но эта внешняя «пестрота» характеров объясняется писателем конкретно-исторически, как результат социальных условий русской жизни. Подчеркнуто противоречив характер и самого Каширина, в котором борются несоединимые силы. Он любит Алексея и близких, но любовь его, в отличие от любви бабушки, осложнена чувством собственника, хозяина, «старшего» в жизни. Своими силами пробился он «в люди», стал «хозяином», зашел на «чужую улицу» и здесь растерял все высокое, человеческое. О том, как нравственно нечистый процесс социального восхождения гасит в человеке все хорошее, рассказал Горький в 1910-е годы и в другом автобиографическом произведении — рассказе «Хозяин».

Но даже в духовно близком герою характере бабушки Горький подметил глубокие противоречия, которые явились следствием подспудных социально-исторических влияний. Бабушка, славя мир и красоту жизни, приняла «горькие слезы» ее как должное и неизбежное зло: молча терпит она издевательства деда, пытается примирить всех со всеми, понять и оправдать жестокость мира. И этого отношения к злу жизни не принимают ни автор, ни герой повестей, который очень скоро поймет, что кротость бабушки — не сила, а выражение слабости и беспомощности. Ее всепрощающая доброта вызывает в Пешкове вначале сомнение, а затем решительный протест, ибо, писал Горький, «я был плохо приспособлен к терпению». Это было время, когда в душе героя уже «прорезались молочные зубы недовольства существующим».

Трагично складываются судьбы многих людей, окружающих Алексея, трагичны судьбы его сверстников: и нежного веселого Саньки Вихаря, и Гришки Чурки. Все более и более усложняются и омрачаются представления героя о мире и человеке. Тогда-то и возникает у него мысль, можно ли вообще достигнуть лучшего. Когда дед выгнал постояльца — ссыльного, раздражавшего Каширина тем, что он жил не по его правилам, герой особенно остро почувствовал свое одиночество во враждебном дедовом мире: «Вспоминая эти свинцовые мерзости дикой русской жизни, я минутами спрашиваю себя: да стоит ли говорить об этом? И, с обновленной уверенностью, отвечаю себе —

стоит <...> Хотя они и противны, хотя и давят нас, до смерти расплющивая множество прекрасных душ,— русский человек все-таки настолько еще здоров и молод душою, что преодолевает и преодолеет их.

Не только тем изумительна жизнь наша, что в ней так плодовит и жирен пласт всякой скотской дряни, но тем, что сквозь этот пласт все-таки победно прорастает яркое, здоровое и творческое, растет доброе — человечье, возбуждая несокрушимую надежду на возрождение наше к жизни светлой, человеческой». Это убеждение и укрепляло силы автобиографического героя.

Новаторство Горького состояло не в «максимальном» изображении «свинцовых мерзостей» прошлого, а в неуклонном утверждении растущей изо дня в день «могучей силы света», которая обнаруживается в самих отношениях горьковских героев к миру и людям и в мироощущении Алексея Пешкова. Горьковская мысль о том, что в глубине народной «Россия талантлива и крупна», «богата великими силами и чарующей красотой», находит свое завершенное художественное воплощение в автобиографических повестях.

Раздумывая о своеобразии русского национального характера, о прошлом и будущем русского человека, Горький и здесь непримиримо выступал против обидной, унижающей человека проповеди пассивности, смирения перед злом жизни, кротости, «каратаевщины». На страницах того же «Русского слова», где печаталось «Детство», Горький публикует свои статьи о «карамазовщине», в которых зовет к «деянию», активному «познанию» жизни. «Познание есть деяние, направленное к уничтожению горьких слез и мучений человека, стремление к победе над страшным горем русской земли»[1]. Эта мысль Горького художественно воплотилась в повестях.

В повести «В людях» складывается новое отношение героя к человеку и окружающему миру. Центральной проблемой этой части трилогии становится проблема формирования действенного гуманизма. Название «В людях» имеет широкий обобщающий смысл. Человек со всеми его радостями и печалями, хорошим и дурным — вот что занимает ум, сердце, душу героя Горького. Горький видит нужду и горе, надругательство над человеческой личностью, труд бессмысленный, превращенный хозяевами в каторгу. Тогда, пишет Горький, «жизнь казалась мне более скучной, жестокой, незыблемо установленной навсегда в тех формах и отношениях, как я видел ее изо дня в день. Не думалось о возможности чего-либо лучшего, чем то, что есть, что неустранимо является перед глазами каждый день».

На помощь герою пришли книги. Они, как позже вспоминал Горький, помогли ему преодолеть настроения растерянности и недо-

---

[1] *Горький М.* Собр. соч.: В 30 т. Т. 24. С. 154.

верия к людям, обостряли внимание к человеку, воспитывали «чувство личной ответственности за все «зло жизни» и вызывали «преклонение перед творческой силой разума человеческого»[1], «роднили» с миром, убеждая, что в своей тревоге за людей он не одинок на земле. И автобиографический герой Горького мужественно пошел навстречу жизни. «Во мне,— пишет Горький,— жило двое: один, узнав слишком много мерзости и грязи, несколько оробел от этого и, подавленный знанием буднично страшного, начинал относиться к жизни, к людям недоверчиво, подозрительно, с бессильной жалостью ко всем, а также к себе самому. Этот человек мечтал о тихой одинокой жизни с книгами, без людей... Другой, крещенный святым духом честных и мудрых книг, наблюдая победную силу буднично страшного, чувствовал, как легко эта сила может оторвать ему голову, раздавить сердце грязной ступней, и напряженно оборонялся, сцепив зубы, сжав кулаки, всегда готовый на всякий спор и бой. Этот любил и жалел деятельно», «сердито и настойчиво сопротивлялся...»

Вторая часть трилогии — вдохновенный рассказ о людях земли русской — плотниках, каменщиках, грузчиках, иконописцах,— в которых скрыты самобытные качества художников, поэтов, философов, артистов. Каждый из них по-своему важен для формирования личности горьковского героя, каждый из них обогащал его, открывал ему новую грань действительности и тем самым делал героя сильнее, мудрее. Чем ближе узнавал Пешков этих людей, тем ничтожнее представлялись ему «хозяева», их мир оказывался совсем не так устойчив и прочен. «Учителями» Пешкова были и Смурый, и иконописцы — люди пытливой «фигурной» мысли, богатые духом, фантастически талантливые, исполненные подлинно художественного понимания и жизни, и искусства.

В годы этих скитаний рождается у Алексея Пешкова чувство огромной любви к человеку, которое он пронесет через всю жизнь. «Хорошо в тебе то, что ты всем людям родня»,— говорит ему один из героев трилогии, красавец силач Капендюхин. Чувство любви к человеку постепенно приобретает для него новые оттенки. Все чаще ощущает он в своей душе вспышки ненависти к угрюмо терпеливым людям. В герое растет активное стремление разбудить волю человека к сопротивлению. В этой эволюции сознания своего героя Горький объективно отразил исторически закономерное развитие самосознания человека из народа. Почти пророчески звучали в повести слова Никиты Рубцова: «Ни бог, ни царь лучше не будут, коли я их отрекусь, а надо, чтобы люди сами на себя рассердились <...> Помяни мое слово: не дотерпят люди, разозлятся когда-нибудь и начнут все крушить — в пыль сокрушат пустяки свои...»

---

[1] *Горький М.* Собр. соч.: В 30 т. Т. 14. С. 239.

В процессе познания жизни в сознании Алексея преодолевается разрыв между мечтой и действительностью. В поисках героического он обращается уже не только к книгам, песням, сказкам, но к самой жизни. Пешков приходит к мысли, что правда жизни — в идеалах народа. В конце повести «В людях» возникает многозначительный образ «полусонной земли», которую герою страстно хочется разбудить, дать «пинок ей и самому себе», чтобы все «завертелось радостным вихрем, праздничной пляской людей, влюбленных друг в друга, в эту жизнь, начатую ради другой жизни — красивой, бодрой, честной...». Но и на этом этапе развития сознание героя еще не свободно от противоречий, не найден еще ответ на вопрос, что сделать, чтобы осуществился идеал разумного и справедливого мира для всех. Напряженными драматическими раздумьями о необходимости во что бы то ни стало найти свое место в жизни заканчивается повесть «В людях»: «Надо что-нибудь делать с собой, а то пропаду...» И Алексей едет в «большой город Казань». Открывается новый, «университетский» этап познания им жизни.

В повестях органически сочетаются трезвое видение мира с проникновенным лиризмом, автобиографический, почти документальный рассказ с образами огромного обобщающего значения, передающими предгрозовую атмосферу русской жизни 1910-х годов.

Третья часть трилогии — «Мои университеты» — написана Горьким уже в советское время (1923). За ней должна была последовать заключительная часть автобиографического цикла «Среди интеллигенции». Но замысел этого произведения осуществлен не был.

В «Моих университетах» главное место занимает проблема отношений народа и интеллигенции. Вопрос «что делать?», который возникал перед Алексеем в доме деда и в «в людях», приобретает для него в пору юности новый смысл. Период поисков героем идейной позиции — «высший», «университетский» этап познания им мира — завершается вступлением Пешкова на путь активной политической работы.

Многие русские писатели — Герцен, Аксаков, Л. Толстой, Решетников, Гарин-Михайловский, Короленко — обращались к автобиографическому жанру. Наследуя традиции автобиографического жанра в русской литературе, Горький создал произведение принципиально новое по своему художественному методу. По широте отражения русской общественной жизни своего времени наиболее близок Горькому Герцен. Это о нем Горький говорил как о художнике, «которому мы можем поверить — он достаточно и умен, и знающ, и правдив»[1]. Оба писателя воплотили в своих произведениях напряженное стремление людей передовой русской мысли понять исторический смысл своей эпохи. Это определяло идейную насыщенность произведений

[1] *Горький М.* Историк русской литературы: Архив А.М. Горького. М., 1939. С. 204.

Герцена и Горького. Осознание писателями социальной и идейной жизни как борьбы антагонистических сил отразилось на своеобразном композиционном строении их произведений, характеров и тех обстоятельств, в какие были поставлены герои. В этом сравнении выясняется и принципиальное новаторство Горького. В отличие от художественных автобиографий прошлого, Горький показал формирование личности героя на широком фоне народной жизни. В характере автобиографического героя как бы синтезированы черты народного характера, осознанные Горьким уже с высоты опыта революции 1905—1907 гг.

Новаторская сущность горьковской автобиографии раскрывается и в сопоставлении ее с «Историей моего современника» В. Короленко, который по-своему продолжал традиции Герцена. «История моего современника» Короленко и «Мои университеты» Горького отразили примерно одну и ту же эпоху; герои Горького и Короленко — современники. В центре внимания Короленко — трагедия старой, народнической интеллигенции; Горького — формирование новых сил, новых идеалов, которые складываются в сознании героя в процессе познания дум и чаяний народа.

По-новому и своеобразно раскрыты Горьким отношения личности и народа. Народ выступает в повестях как активная сила жизни, источник духовного здоровья и творческих возможностей личности. Создавая галерею образов людей из народа, Горький по-новому сумел увидеть в характере человека и глубокие социально-исторические противоречия. Борьба социальных противоречий действительности как бы проецировалась Горьким в сознание и психологию человека. Такой принцип художественного построения народного характера, свойственный произведениям Горького 90-х и 900-х годов, находит свое классическое выражение в трилогии. У Горького противоречивость народного характера свидетельствует не об извечной «пестроте» его, «непонятности», но прежде всего о возникновении в нем новых черт, которые начинают противостоять старым патриархальным представлениям и чертам психологии.

Февральскую революцию Горький приветствовал как исторический акт, освободивший народ от рабства и гнета самодержавия. Октябрь испугал его. И не только потому, что грозил свести на нет культурно-просветительскую деятельность по обновлению страны, но и потому, что те формы, которые приобретала диктатура пролетариата, не соответствовали горьковским представлениям о демократии.

Это наглядно выразилось в его публицистике 1917—1918 гг., собранной в книгах «Несвоевременные мысли», «Революция и культура», «О русском крестьянстве». Статьи под общим заголовком «Несвоевременные мысли» Горький печатал в газете «Новая жизнь». Газета по замыслу писателя должна была объединить все демократические силы общества без каких-либо партийных различий. Однако впоследствии оказалось, что декларируемая беспартийность издания была иллюзией. Редколлегия, которая была в руках меньшевиков и «интернационали-

стов», вскоре стала отстаивать свои партийные интересы. В «Несвоевременных мыслях» отразилась глубокая тревога Горького за судьбы революции, боязнь, что могут быть скомпрометированы ее великие идеи. Он отчаянно протестовал против несправедливых арестов, самосудов, погромов, против самой идеи, что для торжества справедливости можно безнаказанно убивать людей. На этой почве и возникают разногласия Горького с большевиками. Горький-художник оценивал происходящее с точки зрения общедемократической, большевики же — только с точки зрения классовой.

Отношение Горького к Октябрю было сложным. Он считал, что практический максимализм большевиков пагубен для России, для рабочего класса, что в стране нет должных условий для введения социализма в тех его формах, в каких предлагали большевики. Об этом он писал в статье «Плоды демагогии».

Но в отличие от «новожизненцев» Горький занимал свою, особую позицию в отношении к революции и к самой идее социализма. Он протестовал против методов «реализации» революции, тактики большевиков, но не против революции и самой идеи социализма. И когда газета, восстановленная после ее закрытия в 1918 г., начала критиковать советское правительство, отрицая всякую его работу по строительству нового аппарата, государственных учреждений, вообще новой организации жизни, Горький начал сомневаться в словах и делах редакции, которые подчас прикрывались его именем.

Призывая помнить, что «социализм — научная истина», Горький считал, что в оценках исторических событий времени необходимо исходить из логики революционного движения народа, и вскоре начал склоняться к сотрудничеству с большевиками, правда, на «автономных началах», о чем он напишет в мае 1918 г. Е.П. Пешковой.

В статье «Годовщина революции» (12 мая) Горький говорит: «Ощупью творит новую жизнь только что проснувшийся народ. Но разбужена его мысль, развязаны его руки. Все наши силы на общую работу, работу борьбы и строительства». В последней статье из цикла «Несвоевременные мысли» писатель уже скажет об исторической неизбежности Октября и начнет активно сотрудничать с советской властью. Но это еще не означало, что он полностью согласен с ее делами. Полемика его с большевиками продолжалась, Горький постоянно указывал на промахи и просчеты власти, особенно резко протестовал против насилия над человеком, истребления русской интеллигенции. Он критикует демагогов, циников от власти, политиканов. Но несмотря ни на что убежден, что «страна не погибнет теперь, ибо народ — ожил, и в нем зреют новые силы, для которых не страшны ни безумия политических новаторов, слишком фанатизированных, ни жадность иностранных грабителей, слишком уверенных в своей непобедимости»[1].

---

[1] Новая жизнь. 1918. № 100.

В 1920-е годы начинается новый этап развития идейных и творческих взглядов Горького. В интервью с Г. Уэллсом в 1920 г. писатель выражает свою веру в успех строительства нового мира, восхищение «фантастической энергией» русского народа в преобразовании жизни страны.

В творчестве М. Горького нашли продолжение лучшие традиции русской гуманистической литературы и проявились новые черты в русском реалистическом искусстве слова; оно оказало огромное воздействие на развитие русской и многонациональной литературы Советского Союза и демократической литературы многих стран мира.

А.С. СЕРАФИМОВИЧ (1863—1949)

«Знаниевцем», в творчестве которого, может быть, наиболее последовательно воплотились основные программные идеи этого литературного объединения, был А.С. Серафимович. И в годы первой российской революции, и в годы наступившей после ее поражения реакции он разделял общественные и эстетические позиции Горького, его мысли о задачах революции, о психологии человека нового времени, о роли искусства в общественной жизни.

Творческий путь Серафимовича, как и Горького, начался в 90-е годы. В 1889 г. московская газета «Русские ведомости» опубликовала рассказ А. Серафимовича «На льдине». Появление вслед за ним и других произведений писателя о народной жизни привлекает к Серафимовичу внимание. Им заинтересовались Г. Успенский и Короленко. Он становится известным в большой литературе.

К этому времени *Александр Серафимович Серафимович* (Попов) прошел уже большой жизненный путь. Будучи студентом Петербургского университета, он входил в студенческие революционные кружки, знал А.И. Ульянова. Когда группа Ульянова после покушения на Александра III была арестована, Серафимович написал антиправительственную прокламацию, разъяснявшую политический смысл акции и звавшую к революционной борьбе. За написание прокламации его ссылают на Север. Здесь Серафимович близко сошелся с членом «Северного Союза» русских рабочих, организатором знаменитой Орехово-Зуевской стачки Петром Моисеенко и под его руководством прошел свой политический «университет». В ссылке Серафимович начинает заниматься литературной работой, пишет статьи, фельетоны, рассказы, которые печатаются в местных газетах. Через три года Серафимовича высылают под надзор полиции на Дон, в станицу Усть-Медведицкую.

Он знакомится с жизнью заводских рабочих, шахтеров, железнодорожников, местной интеллигенции. Тогда же появляются в печати рассказы «Стрелочник», «Семишкура», «На заводе», «Под землей».

Переехав в 1902 г. в Москву, Серафимович сближается со «Средой». «Горький,— писал впоследствии Серафимович,— сыграл решающую роль в моей писательской судьбе <...> он всех нас сумел объединить вокруг революции, зажечь ее пламенем, заставить ей служить»[1].

В период революции 1905—1907 гг. в творчестве Серафимовича начинает определяться стилевая манера письма. Лучшей «вещью» Серафимовича в предоктябрьские годы стал роман «Город в степи». «Я считаю, что наиболее характерные черты моей писательской физиономии ярко отразились в моей крупной вещи «Город в степи»,— сказал о романе писатель. Здесь ощутимы и связи Серафимовича с революционно-демократической традицией, и влияние Горького, и оригинальные черты его реалистического стиля.

В годы первой мировой войны Серафимович был на фронте военным корреспондентом. Пафос его произведений этого времени — предчувствие новой революционной бури. Октябрьскую революцию писатель принимает горячо. В 1918 г. вступает в Коммунистическую партию и в качестве корреспондента «Правды» работает на фронтах гражданской войны. Результатом этой работы стал «Железный поток» (1924).

Раннее творчество Серафимовича тесно связано с традициями русской демократической литературы 60—70-х годов — Г. Успенского, Левитова, Помяловского, Решетникова, Короленко. «Первые мои произведения,— говорил он,— носят отпечаток литературы 70-х годов <...> Я от семидесятников родился, их традициями был начинен...»[2]. Особенно большое влияние оказал на него Короленко. Вспоминая о начале своего творческого пути, Серафимович писал: «Один из моих товарищей подарил местной учительнице только что вышедшие тогда рассказы Короленко. I том. Я прочитал <...> под впечатлением прочитанного стал писать...»[3].

Любовь к народу, правдиво-сочувственное изображение его трудовой жизни, выдвижение человека из народа как положительного героя литературы — вот что роднило Серафимовича с его предшественниками. Но уже в ранних его произведениях чувствуется то новое, своеобразное, что внесет писатель в разработку народной темы. Это прежде всего образ рабочего человека, он становится центральным в его творчестве.

В своих ранних произведениях Серафимович пишет о тяжести подневольного труда, который гнетет рабочего человека («На льдине», «В тундре», «На плотах»). Современная Серафимовичу критика пыта-

---

[1] *Серафимович А.* Собр. соч.: В 10 т. Т. 10. С. 462.

[2] *Серафимович А.* Собр. соч.: В 10 т. Т. 5. С. 354.

[3] Цит. по: *Фатов Н.Н.* А.С. Серафимович. Л., 1927. С. 194—195.

лась иногда трактовать эти произведения как явление натуралистической литературы. Игнорируя социальную тенденциозность рассказов, критики соотносили их с произведениями народнического характера. Но описание трудовых процессов, экономических обстоятельств жизни героев для Серафимовича не было самоцелью. Писатель стремился обнажить общественные противоречия, подчеркнуть социальные контрасты русской жизни. Детализированные зарисовки жизни людей труда, подробные описания конфликтов между людьми труда и «хозяевами» складывались в общий конфликт труда и капитала. Детализация в творчестве Серафимовича не имела ничего общего с детализацией в народнической литературе.

Характерной чертой творчества раннего Серафимовича было стремление выделить из массы индивидуальность, личность с ее оригинальными нравственными и общественными устремлениями. Уже в ранних произведениях Серафимовича проглядывает тенденция к изображению рабочего человека в многообразии его психологических, нравственных исканий. Эта тенденция найдет свое оригинальное выражение в рассказах Серафимовича эпохи революции 1905—1907 гг.

Большой цикл произведений Серафимовича раннего периода творчества посвящен разработке традиционной для демократической литературы деревенской темы. В трактовке ее также довольно отчетливо просматриваются оригинальные черты, отличающие творчество Серафимовича от народнической литературы о мужике. В крестьянских рассказах Серафимовича нет идеализации общинной жизни деревни; он пишет о гибели «устоев» и первых проявлениях социального самосознания русского крестьянина.

Однако в целом творчество Серафимовича этого периода развивается в русле художественных традиций демократической литературы прошлого. Это сказывается и в выборе жанра, и в особенностях стиля писателя. Основные жанры Серафимовича той поры — очерк, небольшой рассказ, заметка, фельетон. Большое место занимают в произведении публицистические отступления. Более того, собственно художественные приемы изображения часто подменяются публицистическими. И в манере письма, и в стиле, и в жанровых особенностях произведений проглядывает явное воздействие семидесятников, особенно Г. Успенского. Как говорил сам писатель, он в то время «боялся яркости в красках»[1]. Нет у него и ярких характеров. Избегая проявления авторской субъективности, он стремился к ясности, точности слова, что сказалось в лексике и в синтаксическом построении фразы.

Началом нового этапа творческого развития становится для Серафимовича 1902 год. Расширяется тематический диапазон его творчества. Серафимович пытается определить свое место в литературной

---

[1] *Серафимович А.* Собр. соч.: В 10 т. Т. 5. С. 354.

борьбе, выработать отношение к современным художественным течениям и свою систему эстетических взглядов. Он пишет об искусстве, об отношениях литературы к общественной жизни. Многие заметки и фельетоны в газете «Курьер», где он сотрудничал, посвящены этим вопросам. Он требует от искусства отражения «неприкрашенной и грозной правды жизни», противопоставляя «новой» литературе русскую классику, теориям «чистого искусства» идею гражданского служения. Он пишет о Толстом, Репине, Тургеневе. Серафимович убеждает читателя в непреходящей ценности традиции реализма, русской демократической эстетической мысли.

В этот период Серафимович работает в тесном сотрудничестве с Горьким и под его непосредственным воздействием. В сборниках «Знания» появляются все наиболее значительные произведения писателя («Среди ночи», «Похоронный марш», «На Пресне» и др.). В 900-е годы годы центральной фигурой произведений Горького и Серафимовича становится образ рабочего-революционера. В 1905—1907 гг. в творчестве Серафимовича складывается оригинальный стиль, в котором конкретно-реалистическое изображение событий революционной современности сочетается с высоким романтическим пафосом.

На события 1905 г. писатель откликнулся рассказами и очерками о революционных выступлениях в городе и деревне. Подчеркнуто бесстрастный тон ранних произведений теперь сменяется повествованием взволнованным, эмоционально напряженным. Характерен для творчества писателя тех лет рассказ «Среди ночи», напечатанный в девятом сборнике «Знания» за 1906 г. Это рассказ о людях складывающегося нового социального сознания и новой психологии, которые стремятся к изменению жизни. Характеры их, сравнительно с характерами героев раннего Серафимовича, психологически сложнее, богаче. Основная идея рассказа «Среди ночи» заключена в утверждении общности интересов рабочих, мастеровых, крестьян — всех людей труда, выражает призыв к единству в революционной борьбе.

Центральной темой Серафимовича-художника становится тема пробуждения революционного самосознания народных масс.

В рассказах «Похоронный марш», «На Пресне», «Мертвые на улицах» в центре образ народной массы, почувствовавшей свою силу в единстве. Этот образ получит дальнейшее развитие в романе «Город в степи», с особенной силой будет раскрыт писателем в романе «Железный поток», в котором тема социального пробуждения человека найдет свое завершение как тема духовного прозрения народной массы, творящей историю.

В рассказах Серафимовича периода революции появляются романтика, пафосные лирические отступления. Вот, например, как говорит автор в «Похоронном марше» о жертвах революции и вере рабочих в будущую победу: «Десятки тысяч людей шли, пели гимн смерти, и торжественно и могуче из могильного холода и погребального звона

вырастала яркая, молодая, радостная жизнь и сверкала на солнце, и играла на лицах тысяч людей, и народ, густо черневший вдоль улиц, несмолкаемо и исступленно приветствовал их»[1].

После поражения революции, когда многие собратья по перу, бывшие «печальники горя народного вдруг отступили от этого народа»[2], Серафимович сохраняет веру в новый подъем революционного движения. «Главная моя задача,— говорит писатель об этой поре своей работы,— было не дать распространиться панике, показать, что народ одобряет революцию, помогает ей». Революция подавлена, но временно, она жива в сердцах и думах простых людей,— эту идею проводит Серафимович во всем своем творчестве периода реакции. Тема революции, образ собирающейся с новыми силами демократической России становятся основными в его творчестве.

Многие рассказы писателя тех лет посвящены разоблачению либеральной фразеологии, которой прикрывается реакционная общественная деятельность (рассказы «Утро», «Любовь», «Ночной дождь», «Бриллианты», «Наваждение»). Серафимович срывал маску с тех, кто становился идейно и психологически на сторону реакции. Герои рассказа «Любовь» (когда-то они были революционерами, народниками) осели на берегу Дона и «перевоплотились» в прижимистых арендаторов мельницы. Серафимович пишет о таких людях с глубоким презрением. «Мышиное царство» мещан, которое в годы революции стало средой, восприимчивой ко всяким реакционным социальным и этическим учениям, подвергается беспощадному обличению («Мышиное царство» и др.). Он срывает покровы благополучия и порядочности с мещанской семейственности, быта, психологии. В рассказе «Дочь» Серафимович показывает лицемерие мещанской морали, извращение в среде собственников подлинно человеческого чувства, на месте которого — бездушие и торгашеский расчет.

После революции 1905—1907 гг. характерная для творчества Серафимовича тема губительной власти собственности над чувством и мыслью человека приобрела новое звучание. Писатель показывает, как в условиях собственнического общества человек с хорошими, здоровыми задатками теряет их, поддаваясь соблазну стать «хозяином» жизни, собственником. На эту тему в 1908 г. он пишет один из лучших своих рассказов «Пески», который очень нравился Л. Толстому. Это повествование о трагической судьбе человека из народа, соблазненного властью денег и растерявшего свои мечты о счастье и чистой любви. Поддавшись искушению стать «хозяйкой», выходит замуж за старика мельника молодая крестьянка. И власть собственности засасывает ее, как пески. Она теряет и смысл жизни, и нравственный свой идеал.

---

[1] *Серафимович А.* Собр. соч.: В 10 т. Т. 3. С. 146.

[2] Там же. С. 32.

После смерти мельника история повторяется. На приманку собственности попадается молодой батрак. Снова потерянная молодость, рассеянные иллюзии, утраченные мечты о счастье. Мельница в рассказе становится страшным символом капитала, разлагающего душу человека.

Разоблачение собственничества и стяжательства было своеобразной формой борьбы писателя с «хозяевами» жизни, наступлением его на позиции буржуазного мира. «Тогда, в 1908 году,— писал Серафимович,— я считал своей основной обязанностью подпиливать столетний дуб собственничества всеми доступными средствами: ведь именно в этом, по моим понятиям, состояла подготовка социальной революции, т. е. главное дело революционного художника»[1]. Но, разоблачая «строй души» и идеологию мещанства, Серафимович даже в этой среде видел рост новых сил и новых настроений. На вере в растущую новую силу основывался пафос критики Серафимовича.

В те годы вместе с Горьким Серафимович отстаивает в искусстве традиции реализма, гражданственности, выступает против всяких проявлений идейного и литературного ренегатства. В лекциях, которые в 1909 г. писатель читает в городах южной России, он выступает против литературного распада, общественного «мародерства», вскрывает мнимую беспартийность искусства.

Причину распада нравственных идеалов прошлого в литературе Серафимович усматривает в ее отрыве от народа, от демократии. А отход от демократии ведет, по его мнению, к разрушению личности самого литератора. Литература, будучи оторвана от народа и его интересов, не может, по мысли Серафимовича, «возжечь в здании искусства огонь жизни»[2].

Однако годы реакции все-таки оказали влияние и на творчество самого Серафимовича; оно проявилось в таких его рассказах, как «Качающийся фонарь», «На реке». В лирическом этюде «На реке» писатель, игнорируя общественную проблематику, замыкался в сфере только психологических проблем.

В 900-е годы растет литературное мастерство Серафимовича. В его рассказах тонко раскрывается психологическое состояние героев. В обличении мещан Серафимович поднимается до сатирического пафоса, что было также новым по сравнению с произведениями раннего творчества. В произведения о революционной народной борьбе входит революционная романтика. Разнообразными становятся жанровые формы. Кроме очерков, рассказов, фельетонов он пишет рассказы-жизнеописания, повести.

---

[1] *Серафимович А.* Собр. соч.: В 10 т. Т. 4. С. 472.

[2] *Серафимович А.* Исследования. Воспоминания. Материалы. Письма. М.; Л., 1950. С. 300.

Крупнейшее произведение Серафимовича дооктябрьского периода — роман «Город в степи», над которым писатель работал с 1906 по 1910 г. Роман как бы подводил итог идейным и творческим исканиям Серафимовича за два десятилетия литературной работы. В нем автор задумал показать процесс «образования и роста буржуазии одновременно с ростом рабочего класса» и вместе с тем «беспощадное давление капитализма на рабочую жизнь». Так впоследствии объяснял Серафимович замысел произведения. В романе писатель как бы собрал, обобщил свои многолетние наблюдения над общественными процессами русской жизни конца века. Серафимович рассказал о возникновении и росте большого капиталистического города и проникающих в русскую жизнь новых социальных отношениях.

В центре романа — история жизни «хозяина» Захара Короедова, прошедшего путь от мелкого первонакопителя до буржуа современного типа. Рассказывая о процессе становления новой формы русского капитализма, Серафимович вводит читателя в мир алчной наживы, насилия. В Короедове как бы олицетворялась сила собственности, разрушающая жизнь. Захар уже никак не связан с народными основами жизни, он совершенно лишен духа творчества. Все в его жизни подчинено интересам наживы. Чистое, светлое, человеческое — то, к чему прикасается Короедов, превращается в свою противоположность. Руки его поистине запачканы кровью и грязью. Содержатель воровских притонов и публичных домов, он разбивает семьи, губит чистые души. Став фабрикантом, Захар приобретает черты внешнего благообразия, превращается в «благодетеля» и опекуна города; но за маской социальной благопристойности и нравственности скрывается все тот же хищник, готовый преступить все нормы человеческой морали.

Как бы следуя за Горьким в анализе психологии человека из мира «хозяев», Серафимович говорит о грядущем закате миропорядка, основанного на антигуманных, античеловеческих началах. Но роман осложнен натуралистическими чертами. Подчеркивая мысль о грядущем крушении буржуазного миропорядка, Серафимович большое место в нем отводит натуралистическим сценам. Эти сцены должны были показать биологическое вырождение семьи Короедова. Извращающая человека сила капитала трактуется упрощенно и в сюжетном развитии произведения. Захар сожительствует с собственной дочерью. Жертва этого кровосмешения — наследник дела Захара Сергей, выродок с дурной наследственностью, эпилептик. Патологическая атмосфера в семье Короедова нагнетается к концу романа до предела. Олицетворением предстоящей гибели семьи Короедова и всего мира «хозяев» предстает в романе судьба Сергея. Сценой гибели Сергея, бьющегося в падучей, и заканчивается произведение.

В романе есть вторая сюжетная линия, развивая которую Серафимович определил свое отношение к роли интеллигенции в борьбе классов, в революции. Это история жизни инженера Полынова. В разработке этой линии романа так же заметно воздействие идей и

образов Горького. В критической литературе о Серафимовиче не раз указывалось, в частности, на связь образа Полынова с образом Захара Бардина из «Врагов». Действительно, Полынов проходит, собственно, тот же путь идейного развития, что и Бардин. Он тоже «гуманист», пока отношения с рабочими не затрагивают его личных интересов; он тоже говорит о всеобщем людском счастье и сам любуется «значительностью» и «высотой» своих чувств. Но как только возникает конфликт между «хозяевами» и рабочими, маска гуманиста спадает с Полынова, меняется вся «система» его фраз. Как и Бардин, он теперь требует решительных мер пресечения забастовки. В ходе развития революционных событий Полынов капитулирует перед Короедовым и поступает к нему на службу. Но причины, приводящие Полынова к краху, не социальные, а скорее психологические. И в этом сказалось отличие Серафимовича от Горького в разработке темы. Короедов оклеветал Полынова перед женой, в семье разыгрываются страшные сцены патологической ревности. Полынов приходит в отчаяние, начинает пить, опускается, воля его слабеет. Тогда он и сдает свои позиции перед Короедовым. Серафимович, описывая жизнь семьи Полынова, подчеркивает всеобщий характер нравственного распада буржуазного общества.

Сдается перед силой Короедовых и бывший «революционер» Петр, который когда-то вел работу среди рабочих, был народным «заступником». Писатель показывает, что интересы Петра не совпадают с интересами рабочего класса, он, как говорит рабочий Рябой, смотрит на жизнь «с другого конца».

Истинные герои романа — рабочие, пробуждающиеся к общественной борьбе. В романе, писал Серафимович, показаны «первые миги пробуждения классового самосознания» рабочих[1]. В последних главах романа он нарисовал картины развернувшегося рабочего движения на заводах Короедова. Движение разгромлено, некоторые бывшие революционеры отошли от борьбы, но революция развивается и в будущем победит. В этой уверенности — пафос романа.

Новое жизненное содержание, широта исторического фона, на котором развернуто действие, определило новаторство художественного стиля писателя. Серафимович предстает здесь мастером острой социальной характеристики. Всегда ощущается, что за конфликтами персонажей, представляющих ту или иную общественную группу, за столкновениями социальных групп стоят классовые противоречия. В этом отношении роман предвещал особенности художественного стиля «Железного потока».

В 1910-е годы Серафимович становится подлинным мастером слова. Творчество писателя проникнуто историзмом; очерки и рассказы

---

[1] См.: *Серафимович А.* Собр. соч.: В 10 т. Т. 5. С. 352.

его приобретают социально-психологический характер. Как отмечалось в критике, Серафимович-рассказчик обнаруживал явный интерес к принципам построения позднего чеховского рассказа. В раскрытии психологии человека и человеческих характеров в прозе писателя бытовая, «вещная» деталь начинает играть очень большую роль, она становится почти символической («Мышиное царство» и др.). Меняются роль и значение пейзажа в рассказе. Пейзаж не только параллель переживаниям героев, но он становится более многозначительным, раскрывающим перспективу жизни — пространственную и временную. Краски ярких пейзажей рассказов эпохи революции приглушены. Пейзажи рассказов 1910-х годов как бы эскизы пейзажных картин Серафимовича в «Железном потоке».

В годы первой мировой войны Серафимович создает цикл очерков и рассказов, основная тема которых — формирование революционного сознания масс под воздействием военных событий. Писатель показывает, как ненавистна война народу. В рассказах «Термометр», «Сердце сосет» повествуется о неисчислимых бедствиях, какие война принесла людям, о глубокой тревоге простого солдата за судьбу Родины. Рассказ «Встреча» заканчивается знаменательными словами: «Как ни калечит, как ни убивает нас русская страшная действительность, как ни мучаются искалеченные, а есть жизнь, бьются сердца, и кто знает, как потрясающе будет нарушено тягостное молчание, с каким страшным грохотом рухнет строй!»

3. РАБОЧАЯ ПОЭЗИЯ ЭПОХИ РЕВОЛЮЦИОННОГО ПОДЪЕМА. Е.Е. НЕЧАЕВ, Ф.С. ШКУЛЕВ, Л.П. РАДИН, Г.М. КРЖИЖАНОВСКИЙ, А.Я. КОЦ, Е.М. ТАРАСОВ, А.Е. НОЗДРИН и др.

В литературе круга «Знания» значительное место заняла и поэзия. На страницах «знаниевских» сборников наряду со стихами Бунина, перепечаткой стихов поэтов XIX в. появилось много стихов начинающих демократически настроенных поэтов.

Их творчество стало особой, оригинальной страницей истории русской поэзии. Среди этих поэтов было много начинающих, «самоучек». Стихи их подчас не отличались большой поэтической культурой. Но они в своем ключе передали настроения демократических слоев русского общества эпохи революционного подъема. Целым течением в этой поэзии в 1890—900-е годы стало творчество поэтов — выходцев из рабочей среды. На опыт этой поэзии опиралась рабочая поэзия 1910-х годов.

В 90-е годы стихи и песни рабочих поэтов печатались и на страницах нелегальной социал-демократической прессы, и в легальных органах. В первой половине десятилетия рабочая поэзия развивалась в русле общедемократического идейного движения. Поэты писали о тяжелом труде и скорбной доле рабочего человека, о его бесправии, мечтах о

лучшем будущем, в котором должны восторжествовать социальная правда и нравственная справедливость.

Подобные идеи и мотивы определяли пафос творчества Ф. Шкулева, Е. Нечаева, Ф. Гаврилова, М. Савина и других поэтов. Рост рабочего движения, народный стихийный протест против несправедливых порядков жизни выразились в их творчестве в антиурбанистических мотивах, в неприятии порядков растущего капиталистического города.

Книга стихов Ф. Шкулева «Думы пахаря» (1894), стихи Е. Нечаева, М. Савина обнаруживали и связи поэтов с крестьянскими представлениями о жизни.

На формирование стиля ранней рабочей поэзии, ее социальных и нравственных идеалов оказала влияние поэзия И. Никитина, И. Сурикова, творчество целой плеяды революционно-народнических поэтов, особенно С. Надсона. Одновременно шло освоение более ранних классических традиций — Пушкина, Лермонтова, Рылеева, Огарева, Некрасова, Курочкина. Рабочие поэты хорошо знали и революционную зарубежную лирику — стихи Гейне, Беранже, Веерта, Потье и др. Из народнической революционной поэзии они взяли жанр революционного стихотворения, элементы его художественной образности и стиля, хотя сами они уже решительно не принимали народнической идеологии.

Под явным влиянием мотивов И. Сурикова пишет свои стихи *Егор Ефимович Нечаев* (1859—1925) — один из старейших рабочих поэтов, выходец из бедной семьи рабочего хрустального завода. Любимыми поэтами *Филиппа Степановича Шкулева* (1868—1930) были в эти годы С. Надсон, А.К. Толстой.

Важным источником раннепролетарской поэзии, из которого она восприняла близкие ей по духу и настроению мотивы, было устное поэтическое творчество рабочих, рабочий фольклор. Сюда следует отнести прежде всего песенное творчество: в песнях уже выражался протест рабочего человека против угнетения («Солнце всходит и заходит...», «Вот что-то сердце заболело...» и мн. др.). Со второй половины 90-х годов в партийном подполье, на страницах нелегальной прессы формируется революционная поэзия. Многие рабочие поэты активно участвуют в рабочем движении, и это непосредственно сказывается в изменении не только их социальных, но и эстетических взглядов, тем, мотивов творчества. О смене настроений, вызванной развитием революционного движения, М. Савин писал в автобиографии: «...я не мог в своих песнях отделаться от скучного и тоскливого мотива, только позднейшие годы вдохнули в меня бодрость и отвагу»[1].

[1] Современные рабоче-крестьянские поэты в образцах и автобиографиях. Иваново-Вознесенск, 1925. С. 19.

Пролетарские поэты второй половины 90-х годов и начала 900-х годов — революционные рабочие и профессиональные революционеры-интеллигенты — воодушевляются уже ясно выраженными социалистическими идеалами назревающей революции. Центральным образом этой поэзии становится пролетарий — борец за освобождение народа, уверенный в победе, убежденный в творческой силе человека труда. Стилевая особенность пролетарской поэзии — революционно-романтическая патетика. Эта поэзия призывает к протесту, борьбе, подвигу.

Накануне революции 1905—1907 гг. начинают звучать новые мотивы в произведениях Е. Нечаева («Певец», «Правда»), Ф. Шкулева («Пробуждайся, народ!»). Теперь в их стихах преобладает революционная тематика; изменяется и облик лирического героя.

Основной жанр пролетарской поэзии второй половины 90-х и начала 900-х годов — революционная песня, гимн. Характерные черты ее выразились в творчестве Л. Радина, А. Коца, Г. Кржижановского, Ф. Шкулева и поэтов, вошедших в литературу в начале первого десятилетия XX века.

Леонид Петрович Радин (1860—1901), революционер-марксист и ученый,— автор ряда широко известных революционных песен и стихотворений. В стихотворении «Снова я слышу родную «Лучину»...» есть такие строки:

...Чтоб песня отвагой гремела,
В сердце будила спасительный гнев.

В этом и других стихах ярко выражен агитационный, призывный пафос стихотворных произведений Радина, звавших на бой с самодержавием. Стихотворение «Смело, товарищи, в ногу...» стало одной из любимых рабочих песен.

Широкое распространение получили в те годы творческие обработки известных революционных песен Запада. Польские революционные песни обрабатывает *Глеб Максимович Кржижановский* (1872—1959). В 1897 г., находясь в Бутырской тюрьме, он делает вольный перевод «Варшавянки» Вацлава Свенцицкого. В обработке Кржижановского «Варшавянка» становится одной из популярных революционных песен русских рабочих. Тогда же Г. Кржижановский переводит галицийскую революционную песню «Беснуйтесь, тираны!», написанную на основе одного из стихотворений Ивана Франко. Существует несколько вариантов перевода революционной песни польских пролетариев «Красное знамя», написанной польским поэтом Болеславом Червеньским на мелодию парижских коммунаров «Le Drapeau Rouge». В исследовательской литературе существуют разные мнения об авторстве этих переводов. Вероятно, они принадлежали и Г. Кржижановскому, и В. Тан-Богоразу.

Событием политического значения стал перевод на русский язык

«Интернационала» Эжена Потье. Перевод осуществил в 1902 г. *Аркадий Яковлевич Коц* (1872—1943), активный участник революционного движения в России. «Интернационал» стал гимном российского пролетариата.

«Интернационал» Коца, песни Радина и Кржижановского вошли в политическое сознание и революционный быт русских революционеров, звучали на сходках, демонстрациях, баррикадах, стали фактом революционной жизни России.

Широкое распространение получают обработки тем и мотивов известных в народе песен. Мотивы песен Г. Мачтета «Замучен тяжелой неволей», Л. Пальмина «Дубинушка», стихов Веры Фигнер зачастую отчетливо слышатся в стихах пролетарских поэтов 900-х годов.

Об идейном содержании пролетарской поэзии этого периода, ее пафосе Г. Кржижановский позже писал: она хотела «внести в ряды пролетариата с помощью боевой песни идею борьбы»[1].

Пролетарская поэзия предреволюционных лет и эпохи первой российской революции в историко-литературном отношении опиралась на иные традиции, чем рабочая поэзия 90-х годов. В ней по-новому ожили традиции гражданской поэзии Некрасова, мотивы политической лирики шестидесятников. Особое значение имело воздействие творчества М. Горького, автора «Песни о Соколе», «Песни о Буревестнике», поэмы «Человек». Горьковская философия революционного действия, идея подвига во имя народного счастья, вера в могущество творческой мысли были близки рабочим поэтам. Аллегорические «песни» и ранние романтические произведения Горького для многих поэтов были живым поэтическим образцом. Они подчас непосредственно заимствовали горьковскую тему, подражали общему пафосу и даже стилистике горьковского «песенного» творчества.

Для стиля рабочей поэзии характерным становится сочетание реалистических картин рабочего быта с революционной романтической патетикой. Меняется содержание и характер ее основных поэтических образов. Романтические образы поэзии 90-х годов наполняются конкретным политическим смыслом. Аллегорический образ борца становится образом рабочего-революционера, борющегося за социальную справедливость (стихотворение А. Коца «Расправа» и др.).

На идейно-художественное развитие рабочей поэзии в 900-е годы влияют устанавливающиеся активные отношения поэтов с пролетарской печатью, с организациями складывающейся социал-демократической партии.

Первая русская революция принесла в творчество рабочих поэтов новые темы. В разгар боев с царизмом рабочие поэты откликались на самые злободневные вопросы современности. В литературу входит

---

[1] *Кржижановский Г.М.* Воспоминания о Ленине. М., 1938. С. 33.

плеяда новых поэтов — Е. Тарасов, А. Гмырев, А. Белозеров, И. Привалов. В истории поэзии этого периода сохранилось много произведений, авторы которых до сих пор неизвестны.

В 1905—1907 гг. выходят «Песни пролетариев» А. Коца, «Стихи. 1903—1905» Е. Тарасова, «Песни прядильщика» И. Привалова. Чертами радостного жизнеутверждения и социальным оптимизмом отмечены стихи Ф. Шкулева, Ф. Гаврилова, Е. Нечаева. Их поэзия становится своеобразной поэтической летописью революции. Поэты пишут о «кровавом воскресенье» 9 января, о событиях вооруженного московского восстания, расправе правительства с революционерами.

Значительное место в творчестве рабочих поэтов начинает занимать политическая сатира, которая, наряду с политической агитационной лирикой и революционной песней, становится одним из основных жанров рабочей поэзии. Широкое распространение получают политическая басня, сатирический фельетон, политический сатирический памфлет, сатирическая поэма, частушка, эпиграмма — жанры, которые найдут свое дальнейшее развитие в творчестве рабочих поэтов 1910-х годов.

Открыто призывный характер пролетарской политической лирики этого времени обнаруживают стихи А. Белозерова, собранные поэтом в книгу с характерным названием «Песни борьбы и свободы» (1906). Предреволюционное время видится поэту долгожданным рассветом перед зарей. В стихотворении «Рассвет» Белозеров писал:

Все с каждым днем выше и шире,
Кровавым пожаром горя,
Восходит в прозрачном эфире
Великой свободы заря.

В творчестве Белозерова получила развитие тема радости труда, объединяющего рабочих в одну семью тружеников.

В эпоху революции раскрывается поэтический талант *Евгения Михайловича Тарасова* (1882—1943). Его поэзия, зовущая к штурму самодержавия, достигает высокой патетики.

Авенир Евстигнеевич Ноздрин (1862—1938) — рабочий-гравер, участник революционного движения (в 1905 г. — председатель Совета абочих депутатов в Иваново-Вознесенске) прошел этапы творческого развития от общих для ранней рабочей поэзии мотивов тяжести труда, скорбной доли рабочего человека к пафосу революционной борьбы. Многие его стихи были посвящены революционной борьбе иваново-ознесенских пролетариев («Накануне», «Забастовка», «На митинге»). В цикле стихов «Звон кандальный» он пишет о переживаниях революционера, сосланного царским правительством.

В годы революции подъем массового литературного движения происходит не только в столицах, но и в других городах. Издаются сборники пролетарских поэтов в Киеве («Песни революции»), Ростове-на-Дону («Песни борьбы»), Армавире («Песни пролетариев»), Во-

ронеже («Песни свободы», «Песни и стихи революции»). Широкое распространение получает революционная поэзия в Сибири, что было связано с пребыванием здесь политических ссыльных. В 1905 г. Читинский комитет РСДРП издал сборник революционных песен, который был приложен к программе РСДРП и разослан всем Забайкальским партийным комитетам.

Пролетарская поэзия была остротенденциозной, она открыто защищала идею общественного служения искусства.

После поражения революции наступил спад массового рабочего литературного движения. Книги многих поэтов были конфискованы, тиражи частично или полностью уничтожались. Начались массовые аресты. И только в 1910-е годы, в эпоху нового подъема общественного движения начался новый этап развития рабочей поэзии, этого оригинального поэтического течения в предреволюционной России.

История рабочей поэзии предреволюционного десятилетия была уже тесно связана с историей большевистской печати, прежде всего газет «Звезда» и «Правда».

В 1913 и 1914 гг. выходят две книги стихов «Наши песни» (вторая книга была конфискована цензурой). Произведения рабочих писателей и поэтов, критические обзоры, посвященные их творчеству, публикуются в «Правде» наряду со статьями, посвященными общим проблемам культурного строительства и современной литературы.

В 1910-е годы пишут поэты, уже заявившие о себе в литературе, появляются новые имена, которые войдут затем в историю советской поэзии,— Демьян Бедный, В. Александровский, А. Поморский, И. Садофьев, А. Гастев, Д. Семеновский. В пролетарской поэзии этих лет возрождаются мотивы революционно-романтической «призывной» лирики 90-х годов. Поэты вновь обращаются к символико-романтическим образам, передающим ощущение грядущей зари, грозы, наступающей весны, будущей победы; аллегории наполняются новым содержанием. По-новому трактуются теперь образы сеятеля, кузнеца, кующего новую жизнь. Характерно для поэзии тех лет, для ее символики, например, стихотворение Ф. Шкулева «Мы кузнецы...», напечатанное в 1912 г. в газете «Невская звезда». Оно впоследствии не раз обрабатывалось автором и стало широко известной народной песней:

Мы кузнецы, и дух наш молод,
Куем мы к счастию ключи!
Вздымайся выше, тяжкий молот,
В стальную грудь сильней стучи! <...>

Рабочая поэзия, сочетая героические мотивы, романтический пафос и открытую политическую сатиру, становится поэзией политической борьбы. На этой основе заново оживают в рабочей поэзии фольклорные традиции, значение которых особенно отчетливо сказалось на формах и стиле творчества Д. Бедного. Появляются новые жанры: басня, сатирический фельетон, памфлет, пародия, эпиграмма,

сатирический куплет. Происходит значительное расширение тематического диапазона. Большое место начинает занимать пейзажная и любовная лирика, в которой выразилось оптимистическое восприятие рабочим человеком мира, красоты природы, любви. Об этом, как о характерном признаке социальной психологии нового человека, не раз говорил М. Горький.

В 1914 г. с началом войны начались новые репрессии царского правительства против рабочей печати. Редакция «Правды» была разгромлена, введена военная цензура. Рабочие поэты печатаются теперь в нелегальных изданиях, пытаясь, однако, использовать и любые легальные возможности (вплоть до журналов для детей).

Несмотря на то что творчество рабочих поэтов разнообразно по тематике, жанрам, стилевым тенденциям, использованию литературных традиций, уровню социального сознания авторов и масштабам творческого дарования, об этой поэзии можно говорить как об определенном, сложившемся течении в литературе начала века. Социалистическая тенденциозность определила основные особенности ее: освоение свободолюбивых, героических мотивов русского народного творчества, ориентацию на гражданские традиции демократической литературы XIX в., реалистический характер отношения к конкретно-исторической действительности.

Романтические стилевые тенденции, проявившиеся в этой поэзии на разных этапах ее развития, принципиально не выводили ее за пределы реалистического художественного метода. Принципы отбора жизненных явлений, особенности художественного анализа их позволяют говорить о творчестве рабочих поэтов как о явлении реалистического искусства.

ДЕМЬЯН БЕДНЫЙ
(1883—1945)

Творческий путь *Демьяна Бедного* (псевд., наст. имя — Ефим Алексеевич Придворов) был неразрывно связан с историей русского рабочего движения. Родился Придворов в бедной крестьянской семье. С детства ему пришлось узнать тяжелую безрадостную жизнь: он ходил в пастушках, читал псалтырь по покойникам, составлял прошения и письма односельчанам. В 1896 г. отцу удалось определить сына в Киевскую военно-фельдшерскую школу. Здесь Придворов познакомился с произведениями Пушкина, Некрасова, Крылова, Лермонтова. К этому времени относятся первые его литературные опыты. В 1899 г. имя Ефима Придворова появляется в печати. В газете «Киевское слово» он публикует свои первые стихотворения «Да будет!» и «Пылая ревностью», написанные в традициях гражданской поэзии 80-х годов. В 1904 г., отбыв после окончания школы военную службу, Придворов поступает

на историко-филологический факультет Петербургского университета и попадает в среду революционно настроенного студенчества.

В литературу Придворов входит в период реакции. Он печатается в народническом журнале «Русское богатство», стихотворным отделом которого руководил П.Ф. Якубович-Мельшин. Поэт-народоволец оказал на Придворова огромное влияние. Придворов видел в Якубовиче человека «самоценного и удивительного» по чистоте и благородству нравственного облика.

В ранних стихотворениях Придворова, который вошел в большую литературу как поэт-лирик, зазвучали и социальные мотивы. Поэт писал о силах реакции, о горе и тяжелой судьбе народа. Это были риторические стихи в духе гражданской лирики восьмидесятников с нотами скорбными и тревожными («С тревогой жуткою», «Под Новый год»). Те годы, вспоминал поэт, были годами «идейной сумятицы», творческих «перепутий». Но «дав уже раньше значительный уклон в сторону марксизма,— пишет он в автобиографии,— в 1911 г. я стал печататься в большевистской — славной памяти «Звезде». Мои перепутья сходились к одной дороге. Идейная сумятица кончалась. В начале 1912 г. я был уже Демьяном Бедным»[1]. С приходом в «Звезду» связан коренной перелом в творчестве Придворова. «Звезда» в 1911 г. публикует его стихотворение «О Демьяне Бедном, мужике вредном», в котором поэт звал народ к восстанию. Стихотворение получило широкую известность, имя героя становится псевдонимом поэта. Так в «Звезде» родился Демьян Бедный.

5 мая 1912 г. в первом же номере «Правды» появилось стихотворение Д. Бедного:

Полна страданий наших чаша,
Слились в одно и кровь и пот.
Но не угасла сила наша:
Она растет, она растет!

Кошмарный сон — былые беды,
В лучах заря — грядущий бой.
Бойцы в предчувствии победы
Кипят отвагой молодой.

(«Полна страданий наших чаша...»)

Работа в «Звезде» и «Правде» определила содержание, жанры творчества поэта, особенности его стиха. Пафосом творчества Бедного становится борьба за осуществление социалистических идеалов революции.

Темы стихов Д. Бедного в эти годы разнообразны. Он откликался на все значительные события общественной жизни: писал о ленских

[1] *Бедный Д.* Собр. соч.: В. 5 т. М., 1954. Т. 5. С. 258.

событиях («Лена»), о соглашательской политике ликвидаторов, меньшевиков, либералов («Кашевары», «Рыболовы»); рассказывал о растущей силе революционного движения, о росте влияния большевиков в городе и деревне («Ерши и вьюны», «Голь»). Откликаясь на конкретные факты, Д. Бедный придавал им характер широких политических обобщений.

В поэзии 1910-х годов Демьян Бедный выступает прежде всего как сатирик. Основным поэтическим жанром его становится басня. Д. Бедный-баснописец осваивал и новаторски развивал фольклорные традиции, басенные традиции Крылова, традиции революционно-демократической сатиры, прежде всего Салтыкова-Щедрина. В ряде произведений он даже непосредственно использовал щедринские алегорические образы («О карасе-идеалисте и пескаре-социалисте», «Вяленая вобла» и др.). Басня казалась ему наиболее социально активным и действенным жанром, ибо предоставляла широкие возможности для пропаганды политических идей. Особенность басни Д. Бедного состояла в том, что все «средства» ее — аллегорию, иронию, басенную мораль — он заставил служить политическим целям.

Наглядность и простота басенных образов, доходчивый и несложный сюжет, связь басенных мотивов с известными мотивами фольклора — все это облегчало читателю из народа восприятие идеи произведения. Д. Бедный всегда подчеркивал связь своей басни с устным народным творчеством:

С народным творчеством она в родстве не малом,
И это я имел в виду,
Когда в двенадцатом году,
Ища кратчайшего пути к народным массам,
Им в баснях ненависть внушал к враждебным классам.

(*«В защиту басни»*)

Сатирической народной поэзии следовал Д. Бедный и в стиле басен. Его вольный стих во многом опирался на прибауточную лексику и ритм народной сатиры, лубочного раешника. С традициями устной народной поэзии связан и разговорный характер басен Бедного. Поэт смотрел на басню как на произведение «разговорного» жанра, обращенное не столько к читателю, сколько к слушателю, подчас не владеющему даже грамотой. Поэтому так часто басни Демьяна строятся на диалогах, представляют собой короткие драматические сценки, которые могли разыгрываться и разыгрывались в народной аудитории. О народной основе поэзии Бедного М. Исаковский сказал: «Он по каждой своей фразе, по своему стиху, по образному мышлению — одним словом, по всему складу своей поэзии был так близок народу, что народ понимал его с полуслова»[1].

---

[1] Воспоминания о Демьяне Бедном: Сб. статей. М., 1966. С. 342—343.

Отличие басни Д. Бедного от произведений этого жанра его предшественников и учителей состояло в том, что его басня — прежде всего политическая, публицистическая, вобравшая в себя черты фельетона, памфлета, революционной прокламации. Поэтому традиционные басенные приемы в ней приобрели новый смысл и новое назначение. Басенная дидактическая концовка превращалась в революционный лозунг, политический призыв. Часто басня предварялась эпиграфом, взятым из газетных статей, политических документов, хроники рабочего движения. Эпиграфы сообщали ей четкий политический адрес.

Работа в большевистской печати определила общественно-политические и творческие позиции Д. Бедного в период войны. В стихах военных лет он разоблачает военный азарт буржуазных литераторов. В 1916 г. он пишет об этом известное стихотворение «Баталисты»:

Победно-радостны, нахмурив грозно брови,
За сценкой боевой спешат состряпать сценку:
С еще дымящейся, горячей братской крови
Снимают пенку!

(«Баталисты»)

В условиях военной цензуры очень немногое из написанного Д. Бедным могло проникнуть в легальную печать. Однако ему удалось выпустить несколько маленьких сборников басен и стихов в издательстве «Жизнь и знание». Поэт печатался также в провинциальных изданиях и в детских журналах.

В эти годы Д. Бедный много занимался переводами. Он переводил с древнегреческого басни Эзопа, выбирая такие, которые при незначительных изменениях басенной морали приобретали политически злободневное звучание («Брак богов», «Лев, лиса и олень», «Плакальщицы» и др.). При всем разнообразии тематики мысль о том, что война, затеянная империалистами,— это начало близкого конца буржуазного миропорядка, пронизывала все произведения Д. Бедного военных лет. Как сатирик теперь он не ограничивался басней, сказкой, легендой, но писал памфлеты, фельетоны, песни, частушки, эпиграммы. Шире, чем прежде, использовал образы и мотивы устного народного творчества.

Д. Бедный обращается и к большой повествовательной форме. В дни Октябрьской революции он заканчивает задуманную еще в годы мировой войны повесть в стихах «Про землю, про волю, про рабочую долю», которая как бы подводила итог дооктябрьскому творчеству поэта. На широком фоне истории даны в ней события русской жизни от начала империалистической войны до дней Октябрьской революции. Изображая этапы развития революции, Д. Бедный показывал, как воспринимались массами идеи большевиков. Содержание повести обусловило ее композиционное строение. Д. Бедный включил в повесть

басни, сказки, бывальщины, песни, которые, являясь как бы самостоятельными произведениями, раскрывали тот или другой этап политической борьбы. При внешней мозаичности повесть композиционно жестко связана одной идеей — стремлением автора показать читателю из народа причины войны, разъяснить, кто его враг и кто друг. На широком фоне эпического повествования поэт рассказал о судьбах деревенского паренька Вани и его подруги; они стали у Д. Бедного образами собирательными, синонимами трудящейся массы страны. Все сюжетные линии повести завершались картиной Октябрьской революции. Агитационный характер произведения обусловил ее жанровое своеобразие, соотношение в ней эпоса и лирики. Эпическое повествование о событиях эпохи сочеталось с сатирой, документированным политическим памфлетом, каждый эпизод и каждая глава повести подводили читателя к определенному политическому выводу.

Стремясь сделать повесть максимально доступной для народа, Д. Бедный обращается к традициям народного творчества и поэзии Н. Некрасова. Некрасовская традиция ощутима и в жанре произведения, и в непосредственном использовании образов поэмы «Кому на Руси жить хорошо», и в самом поэтическом стиле повести. Стихия устной народной поэзии чувствовалась в песнях, бывальщинах, частушках, поговорках, прибаутках, в композиционной структуре повести и отдельных частей ее (традиционные зачины, повторы, концовки). Поэт использует форму русской былины («Барские слезы»), народной песни (рекрутской, солдатской, городской), частушки, традиционные сказочные мотивы (о разрыв-траве, колобке и др.). Но все эти знакомые народу образы, жанры наполнены новым, современным содержанием.

Повесть Д. Бедный адресовал народу. Он как бы вел задушевную беседу с читателем-другом, разъясняя ему, в чем зло жизни. Поэтому в значительной своей части повесть написана в форме диалога — разговора автора с читателем. Она была рассчитана на устное распространение в народной крестьянской и солдатской среде. Недаром отдельные части ее заучивались в народе наизусть, передавались из уст в уста.

После Октябрьской революции начинается новый этап творчества Д. Бедного. Оно все более приобретало открыто-агитационный характер.

4. НЕОРЕАЛИСТЫ 1910-х ГОДОВ. С.Н. СЕРГЕЕВ-ЦЕНСКИЙ, М.М. ПРИШВИН, И.М. КАСАТКИН, А.П. ЧАПЫГИН и др.

В 1910-е годы «спаду реализма», о наступлении которого в эпоху реакции заговорили литературные критики, имея в виду литературу «неонатуралистов» и усиление упадочных настроений в прозе бывших «знаниевцев, начинает противостоять довольно сплоченный лагерь

писателей нового поколения, которых в критике стало принято называть «неореалистами». То, что наступает какой-то новый этап развития русской реалистической литературы, сразу тогда подметил Бунин, который в 1910-м году в одном из своих интервью заявил: «Настоящая зима в области литературы оказалась на редкость бесцветной <...> Одно лишь с несомненной и чрезвычайной ясностью вырисовывается — поворот симпатий как литературных, так и читательских кругов в сторону реализма».[1]

Характерным явлением времени стало снижение в 1910-е годы интереса и к «новым», модернистским течениям. Публика, вспоминают современники, начинает предпочитать писателей реалистического направления. Как свидетельствовали «Известия книжных магазинов товарищества М.О. Вольф по литературе, наукам и библиографии», «...сборники новейших поэтов не находили совершенно покупателей. В библиотеках их не спрашивают, в то время как старые поэты не только в спросе, но этот спрос на «старых» увеличивается из года в год»[2].

В литературе реализма выдвигается поколение писателей, чей творческий путь начался в конце 900-х годов; впоследствии они становятся мастерами советской литературы — А.Н. Толстой, М.М. Пришвин, К.А. Тренев, С.Н. Сергеев-Ценский, В.Я. Шишков, А.П. Чапыгин и др.

Гуманистическая настроенность, вера их в человека и творческие силы народа, программное противостояние литературе упадка (хотя некоторые из этих писателей на раннем этапе своего творческого развития испытали влияние декадентства) вызывают сочувственное отношение к ним М. Горького, который сыграл большую роль в писательской судьбе и творческом самоопределении каждого из них.

Для творчества писателей этого поколения характерен прежде всего пафос жизнеутверждения. Они выступают против нравов разлагающегося усадебного мира, обывательщины, мещанства, идейного и морального ренегатства, во имя идеала человека, близкого природе, народному быту, во имя социальной справедливости. Для многих писателей особое значение имели традиции устного народного творчества, моральная чистота идей которого противостояла в их сознании безнравственности современного общества и той, по словам Пришвина, «подмене жизни», которую являло собой искусство модернистов. Однако сила их критицизма была ограничена отвлеченностью нравственного идеала, на основе которого они пытались определить «норму жизни». Но они четко ощущали кризисный характер предреволюционной эпохи. Это выразилось и в общем пафосе их творчества, и в описаниях русского

---

[1] Одесские новости. 1910. № 8294. 15/28 дек.

[2] Известия книжных магазинов т-ва М.О. Вольф... М., 1913. № 1. С. 27—28.

быта того времени, и в психологических характеристиках героев. Характерные черты русского реализма 1910-х годов оригинально проявились в творчестве А.Н. Толстого, М.М. Пришвина, С.Н. Сергеева-Ценского.

Сергей Николаевич Сергеев-Ценский (наст. фам.— Сергеев, 1875—1958) начал печататься в конце 90-х годов. Его первой книгой был сборник стихов «Думы и грезы» (1901). Стихи эти проникнуты настроениями гражданственности. На начальном этапе своего творческого формирования Сергеев-Ценский испытал, однако, воздействие модернистских идейно-художественных тенденций. В ранних рассказах Ценского («Умру я скоро», «Маска» и др.) звучали мотивы фатальной предначертанности человеческих судеб, трагического одиночества человека. В эпоху революции 1905—1907 гг. Ценский обращается к современным социальным проблемам. Острое общественное звучание приобретает у него тема деревни (повесть «Сад», 1905).

В период общественного пессимизма и идейной растерянности, охвативших после поражения революции некоторые слои русского общества, Ценский попытался ответить на вопрос, что же случилось с психологией русского интеллигента, в романе «Бабаев» (1907) — одном из значительных его произведений дооктябрьского периода.

В романе писатель нарисовал картину общественных и психологических метаний интеллигента-индивидуалиста между революцией и реакцией, народным движением и «черной сотней». Эти метания приводят к катастрофическому «разрушению» личности героя, нравственному кризису, в социальном плане — к служению реакции. «Я задумался над тем,— писал Ценский о замысле «Бабаева»,— почему так легко справились с революцией, и пришел к «бабаевщине» как явлению и Бабаеву как типу»[1]. Поручик Бабаев — жертва социальных отношений, которые порождают ненависть и вражду, но в то же время — активный враг демократии, палач, участник расправ с освободительным движением. Он являет собой пример того процесса «разрушения личности», о котором Горький писал: личность, «охваченная отчаянием, сознавая его или скрывая от себя самой... мечется из угла в угол, ищет спасения, погружается в метафизику, бросается в разврат, ищет бога, готова уверовать в дьявола — и во всех ее исканиях, во всей суете ее ясно видно предчувствие близкой гибели, ужас перед неизбежным будущим...»[2]. Именно такова социальная психология Бабаева; ожидание гибели и ужас перед будущим составляют основу его мироощущения.

В романе отразились глубокие идейно-эстетические противоречия писателя. Они проявились в чрезмерной усложненности психологиче-

---

[1] Русская литература. 1971. № 1. С. 158.

[2] *Горький М.* Собр. соч.: В 30 т. Т. 24. С. 38.

ских переживаний героя. С таким восприятием русской жизни героем была связана и предельная усложненность стиля романа. «В «Бабаеве» мы встречаемся с последовательно субъективированным типом творчества. Действительность просматривается <...> сквозь внутреннюю жизнь героя <...> смутное, интуитивное преобладает над мыслью, увиденное сплетено с воображаемым, реальное теснится фантомами»[1]. Но Ценский не разрушает ощущения реальности окружающего мира. Реалистическое начало в романе преобладало.

Лучшее произведение Сергеева-Ценского дооктябрьского периода — исполненная тревоги за судьбу России лирическая повесть «Печаль полей» (1909). Эта повесть с характерным подзаголовком «поэма» была одним из любимых произведений самого автора. Сергеев-Ценский обратился в ней к «стихии» русской национальной жизни. Символом силы России предстает в повести образ мужицкого богатыря Никиты Дехтянского. Но и могучая народная «стихия», и деградирующее дворянство погружены в тоску о «нерожденном», в страстное, но еще неясное ожидание «чего-то большого». В символике образов обобщены авторские раздумья о судьбах Родины, нации, ощущения и ожидания «сдвигов истории». В повести рассказывается о судьбе дворянских «последышей» — об умирании последнего поколения помещиков Ознобишиных. Призраки прошлого живут в усадьбе, каждая комната «жива была тем, кто в ней умер когда-то давно,— все равно, сколько лет назад; ясно чудилось, что в каждой умер кто-то. Представлялись отравленные, повешенные, засеченные кнутом». Повесть пронизывает ощущение обреченности старого дворянского мира, исторической исчерпанности его судьбы. Это подчеркивается и символическими пейзажами, и тревожным ритмом повествования.

В повести «Движения» (1910) Сергеев-Ценский пишет о буржуазных дельцах, в «Приставе Дерябине» (1911) — о полицейских и армейских чинах, в повести «Наклонная Елена» (1913) — о демократической интеллигенции, ищущей путей в жизни. Тогда же писатель начинает работать над романом «Преображение» — первой книгой многотомной эпопеи «Преображение России».

Позже, обозревая свой творческий путь, Сергеев-Ценский писал А.В. Прямкову: «... и молодые мои стихотворения в прозе, и поэмы в прозе, как «Лесная топь», «Печаль полей», «Движения», «Молчальники», «Медвежонок» и пр., все на одну тему — Преображение России»[2].

Новый этап развития реализма обозначился и в творчестве *Михаила Михайловича Пришвина* (1873—1954). Творческий путь Пришвин начал с «поисков русского слова» — собирания фольклора. В 1907 г. он издает

---

[1] Русская литература конца XIX — начала XX в. 1908—1917. М., 1972. С. 133.

[2] С.Н. Сергеев-Ценский в жизни и творчестве: Воспоминания современников. Тамбов, 1963. С. 9.

книги «В краю непуганых птиц», затем «Колобок» («За волшебным колобком»), в которых воплотилась мечта художника о добром, гармоничном мире. Это были книги сказок, мифов, поверий, обработанных писателем, рассказов о людях, близких природе, не тронутых веяниями современной бездушной цивилизации. Пришвин поэтизировал народ, который выступал в его произведениях носителем богатств человеческого духа и нравственной красоты. Пафос дооктябрьского творчества Пришвина — в утверждении радости жизни, любви к земле, природе, человеку.

В предреволюционное десятилетие в реалистической литературе развивается и традиционная тема деревни. В 1916 г. вышел сборник рассказов *Ивана Михайловича Касаткина* (1880—1938) «Лесная быль». Если в ранних своих произведениях писатель подчеркивал прежде всего «власть земли», собственности, которая нравственно уродовала мужика, то в рассказах 1910-х годов («Село Микульское», 1911, и др.) у Касаткина появляются образы новых людей деревни, которые не только мечтают о свободной жизни, но во имя ее готовы к активному деянию.

В 1910-е годы на творчество Касаткина и других писателей-реалистов оказали влияние творчество и личность М. Горького. О положительных героях Касаткина из книги «Лесная быль» в критике писали, что в них отдает явно позаимствованием из Горького.

Характерным явлением в литературе этого течения было появление группы писателей-«областников», как их тогда называли в критике,— «географическое» расширение литературной тематики. В этом отношении показательно творчество *Алексея Павловича Чапыгина* (1870—1937). Писатель создает книги рассказов «Нелюдимые» (1912) и «Белый скит» (1914). В них он пишет о жизни заповедного Севера. В рассказе «Белый скит» крестьянский богатырь Афонька Крень отстаивает старые нравственные традиции жизни и погибает в неравной борьбе с наступающим буржуазным хищничеством. Чапыгин не верит в жизнеспособность старых патриархальных устоев, но и не доверяет созидательной силе города. Однако писатель убедительно показал, что новое активно врывается в жизнь самых отдаленных углов России, взрывая старый ее уклад.

Как и Пришвина, Чапыгина привлекает богатство живого народного языка. Установка на народную речь у Чапыгина была программной. В 1910-х годах писатели-реалисты противопоставляли речь народную, ее свежесть и непосредственность утонченности и манерности языка акмеистов и писателей других модернистских течений.

Тяготение Чапыгина к истории, через которую он пытался осознать современность в ее историческом развитии, завершилось в советское время созданием исторического романа «Разин Степан» (1926—1927).

В реалистической литературе тех лет наряду с интересом к истории, в которой писатели хотели увидеть предвестия настоящего и будущего

России, обостряется интерес к «вещному» миру, быту. В то же время творчеству писателей этого поколения свойствен своеобразный «философский лиризм». Лирическая «философская субъективность» С. Сергеева-Ценского, М. Пришвина, А. Толстого была как бы выражением их раздумий о судьбах Родины, русского человека. Проблема личности, индивидуального сознания, внутренней духовной жизни человека, наряду с проблемами общественными, становится очень актуальной.

К этому поколению литераторов принадлежал А.Н. Толстой — писатель сложной жизненной судьбы.

А.Н. ТОЛСТОЙ (1883—1945)

Алексей Николаевич Толстой входит в литературу в 900-е годы, в кризисную для русской интеллигенции эпоху, которая наступила после поражения революции 1905—1907 гг. «Мы, молодые писатели,— писал он впоследствии,— формировались во времена глубочайшей реакции и интеллигентского разложения»[1].

В студенческие годы Толстой тяготел к левым политическим группировкам и даже примыкал к социал-демократической фракции Технологического института, в котором учились Л.Б. Красин и Г.М. Кржижановский. В эти годы обнаруживается интерес Толстого к литературе, но сам он пишет мало.

В октябрьские дни 1905 г. общее революционное воодушевление оказывает влияние на Толстого, он пишет стихотворения, в которых стремится выразить протест против репрессий царизма. С точки зрения художественной стихотворения были слабыми. В них начинающий писатель подражал гражданской лирике Некрасова, Никитина, Надсона. Однако отвлеченность общественных идеалов породил у него настроения безверия, социального пессимизма. Писатель оказывается под влиянием литературы и искусства модернистов, увлекается поэзией Бальмонта, Белого, Вяч. Иванова, Брюсова. Зимой 1906—1907 гг. им написано около ста стихотворений в типично символистском стиле.

В 1907 г. вышла первая книга стихов Толстого «Лирика». Стихи этой «неудачной» книги, как назвал ее сам Толстой, написаны под явным воздействием Бальмонта и Белого. Однако влияние на Толстого творческих принципов символистской поэзии не было органичным. Идеи Бальмонта, Сологуба, Белого явно не уживались с материалистическим восприятием Толстым мира, любовью его к жизни. Уже вторая книга его стихов — «За синими реками», написанная на мотивы русской и славянской мифологии, обнаруживает чуждость ему творческих принципов символистов, тяготение писателя к иным историко-

[1] *Толстой А.Н.* Полн. собр. соч.: В 15 т. М., 1948. Т. 13. С. 412.

литературным традициям — устной народной и классической русской поэзии. Но и в этой книге чувствовался еще налет поэтической условности в символистском духе.

Оригинальное творческое дарование Толстого проявилось в прозе. В 1910 г. он издает книгу «Сорочьи сказки», пафос которой, как сказано в авторском предисловии,— понять «первоосновы жизни» — «землю и солнце», «утвердить для самого себя, что да и что нет, и тогда уже обратиться к человеку...». Толстой заявил о своей связи с родиной, ее природой, народным словом.

Работа над сказками, живым русским народным языком имела большое значение в становлении стиля Толстого. В этой книге проявились, по словам Горького, черты умного, настоящего русского таланта, таланта «с усмешкой», «веселой иронической искрой»[1].

Особенности миропонимания и художественного таланта Толстого тех лет с наибольшей силой выразились в повестях и рассказах, посвященных судьбам русской провинциальной усадьбы и усадебной дворянской культуры. В 1909 г. в альманахе «Любовь» Толстой публикует рассказы «Соревнователь» и «Яшмовая тетрадь» (под общим заголовком «Два анекдота»). В них он выступает против эстетского любования стариной, ушедшим в прошлое бытом усадеб, изысканной дворянской культурой, что было свойственно художникам-символистам «Мира Искусства» (К. Сомов, А. Бенуа), писателям и поэтам-акмеистам (Б. Садовской, М. Кузмин). Стилизованное посвящение этих рассказов К. Сомову, который черпал вдохновение в прошлом, глубоко иронично: «Меланхолия, мечтательность и отвага — спутники счастливого любовника, и горе тому, кто, не чувствуя в себе одного из этих качеств, отважится на похождение, достойное быть осмеянным». Стилизуя быт русской дворянской культуры, жизнь, которую акмеисты превращали в эстетскую декорацию, Толстой за внешней «галантностью и утонченностью» обитателей усадеб вскрывает дикость их нравов, моральную ущербность.

В этих ранних рассказах зазвучали многие мотивы последующих крупных произведений Толстого о дворянских «последышах», дожидающих никчемную и уже смешную в этой никчемности жизнь под старыми липами оскудевших усадеб. Под пером Толстого их жизнь предстает как комедия завершающейся истории русского дворянства. На материале семейных преданий, дворянских родовых хроник, собственных наблюдений Толстой в 1909—1911 гг. создает цикл повестей и рассказов, объединенных затем в сборнике «Заволжье». Этой книгой об эпигонах дворянского мира, «чудаках, красочных и нелепых», которые, как сказал Толстой, предстали перед ним «во всем великолепии типов уходящей крепостной эпохи», он и вошел в большую

---

[1] *Горький М.* Собр. соч.: В 30 т. Т. 30. С. 279.

литературу. Тематически к этому циклу примыкают романы «Чудаки» («Две жизни», 1911) и «Хромой барин» (1912). Изображение морально и духовно оскудевших обитателей усадеб (Мишуки Налымова из «Заволжья», князя Краснопольского их «Хромого барина») составляет содержание «хроник».

В произведениях заволжского цикла определились черты реалистического стиля Толстого: историческая достоверность персонажей, введенных в конкретно-бытовую обстановку, их неотделимость от «вещного» быта окружающей среды. В рассказах Толстого быт, вещи как бы становятся предметным проявлением угасания, начавшегося общего тления усадеб. В описании характеров и бытовых обстоятельств, в которые они поставлены, Толстой следовал гоголевской традиции. Она чувствуется в принципах построения сатирических портретных характеристик, в установлении неразрывности связей между миром вещей и человеческой психологией, в частом уподоблении человека вещам, которые становятся деталью образа (например, старое кресло умирающего Мишуки Налымова, истлевшие шкатулки тетушки из Туренева). Гоголевские принципы построения образа с наглядностью обнаруживаются в рассказе «Приключения Растегина» (1913). Сюжет рассказа сразу вызывает ассоциацию с «Мертвыми душами». Он образуется похождениями разбогатевшего дельца, который в поисках «стиля», желая приобщиться к старой дворянской культуре, объезжает дворянские усадьбы. Но встречи его с последними наследниками дворянской культуры обнаруживают их жизненную и духовную нищету, дикую некультурность. Сюжетная параллель к «Мертвым душам» Толстым задана вполне сознательно. В гоголевской манере выдержаны портретные и психологические характеристики обитателей усадеб. С традицией Гоголя связаны и образы неудачников, людей, вошедших в конфликт со средой («Овражки»).

В меньшей степени, но довольно отчетливо видится в этих рассказах тургеневская традиция изображения дворянского быта, но осмысленная через призму концепции А. Толстого о судьбах дворянства и его культуры.

В эти годы творческих исканий Толстой испытал и влияние Достоевского, прежде всего его идеи искупительного страдания, жертвенной любви (роман «Хромой барин»). Но для общего взгляда Толстого на мир и его глубоко оптимистического таланта идеи Достоевского не были органичными. Они были восприняты писателем лишь внешне, внутренне же были чужды ему. В этом причина той резкой разностильности романа «Хромой барин», которая сразу была отмечена критикой. Объективное значение и художественная сила его состояли в обличении социальных и нравственных норм существующего порядка жизни. Обращение Толстого к традициям русской классической литературы с ее высокими социальными и нравственными идеалами имело в эпоху «литературного распада» глубоко прогрессивное значение.

Тематически очень разные рассказы, повести, романы Толстого этого периода объединялись мыслью о неминуемом уходе дворянского мира и нравственной несостоятельности новых «хозяев» жизни — буржуазных дельцов. Объединяются они и стилевой системой художника, как говорил Горький, «несомненно, крупного, сильного и с жестокой правдивостью изображающего психическое и экономическое разложение современного дворянства»[1].

Создавая галерею «чудаков», дворянских «недорослей» нового времени, самодуров и выродков, прикрывающихся обветшавшими и уже в новой жизни неуместными традициями галантной поместной культуры прошлого, Толстой ставит их в странные, анекдотически нелепые ситуации, в которых обнажается до предела противоречие их внутреннего убожества и претензий на роль в истории.

Показывая распад усадебного мира, Толстой считал, что это заслуженное возмездие за насилие над народом, кара за нравственные преступления. Однако следует заметить, что комическое (в характерах, ситуациях), через которое раскрывались бесплодность, никчемность, моральная несостоятельность жизни всех этих эпигонов дворянского мира, лишено гневно-обличительного пафоса, смягчено юмором. Миру уходящего прошлого Толстой противопоставлял лишь здоровую стихию жизни природы и человека из народа, связанного с ней. Но, несмотря на отсутствие социальной четкости положительных идеалов, критика Толстого опирается на глубоко оптимистическую уверенность в обновлении жизни, освобождающейся от косности и тлена. В послеоктябрьском творчестве Толстого эта тема обретет новое звучание и смысл в романе «Хождение по мукам».

Жизнеутверждающий пафос творчества писателя встретил поддержку в прогрессивной критике. В 1914 году в одной из рецензий говорилось, что в творчестве Толстого возрождаются традиции русского реализма с его интересом к подлинно русской жизни[2]. К этому времени относятся первые драматургические опыты Толстого, который утверждал принципы реалистического театра (пьесы «Касатка», «Нечистая сила»).

Кроме произведений об усадебно-дворянском мире Толстой пишет о провинциальном мещанстве, о жизни столичной аристократии («Месть»), буржуазных дельцах, фальши мещанской морали, о нравственно фальшивых декадентских настроениях в искусстве («Обыкновенный человек»). Критика упадочничества особенно обостряется в творчестве Толстого в военные годы. В 1915 г. он пишет большой антидекадентский роман «Егор Абозов», в котором изображает индивидуалистически настроенную интеллигенцию, декадентствующих

---

[1] *Горький М.* Собр. соч.: В 30 т. Т. 29. С. 142.

[2] См.: Дооктябрьская «Правда» об искусстве и литературе. М., 1937. С. 15.

«утомленных молодых людей из общества» и их меценатов, надуманность и искусственность чувств и страстей в литературе, наигранную истеричность эстетских салонов, настроения, которые, как болотные испарения, отравляют жизнь[1].

Однако создав свой цикл об уходящем дворянстве, Толстой в 1910-е годы переживает и этап мучительных противоречий — поисков выхода из наблюдаемых им тупиков социальной жизни России тех лет. Позже Толстой рассказывал: «После книжки «Заволжье» я заметался — искал тему, стиль, стремился наблюдать жизнь, но для плодотворного наблюдения у меня еще не было ни опыта, ни подходящего орудия <...> современность еще не чувствовал, изображать ее не умел»[2]. В последней автобиографии — в 1943 г.— Толстой сказал еще более определенно: «Я исчерпал тему воспоминаний и вплотную подошел к современности. И тут я потерпел крах. Повести и рассказы о современности были неудачны, не типичны. Теперь я понимаю причину этого. Я продолжал жить в кругу символистов, реакционное искусство которых не принимало современности, бурно и грозно закипавшей навстречу революции»[3].

В это время в творчестве Толстого зазвучала новая тема — любовь как облагораживающее начало жизни, пробуждающее в человеке все чистое и высокое. Эту тему писатель противопоставил декадентской теме любви — страсти, сопряженной со смертью. В автобиографии 1913 г. он записал: «Теперь я уверен, что в любви рождаются вторично. Любовь есть начало человеческого пути».

Первая мировая война вызвала, как вспоминает Толстой, перелом в его «частной и в литературной жизни». В качестве военного корреспондента он побывал на Западном фронте, на Волыни, в Галиции, Карпатах, на Кавказе, участвовал в поездке журналистов в Англию. Он воочию увидел социальную трагедию народной жизни, пережил чувство слитности своей судьбы с судьбами народа. Но и в это время идейные и творческие искания Толстого были исполнены противоречий.

На первых порах война принимается им с верой в мировую освободительную миссию России. В публицистике, очерках и военных рассказах он проводит идею нравственного очищения и преображения человека в огне войны. Однако жестокая правда войны показала ему иллюзорность надежд на достижение социальной и моральной гармонии через войну. Основным пафосом его военных рассказов и очерков становится утверждение моральной силы человека из народа («Обык-

---

[1] Одно из первоначальных названий романа — «Болотные огни».

[2] *Толстой А.Н.* Полн. собр. соч.: В 15 т. Т. 13. С. 412.

[3] Там же. С. 84, 85.

новенный человек», «Под водой»). В других рассказах тех лет Толстой продолжает развивать мысль о преобразующей человека силе любви («Любовь», 1916), о нравственной немощности индивидуалиста, оторванного от народной жизни («Дым»). С этой темой связано и его отрицательное отношение к декадентству как выражению индивидуалистической психологии и этики. Однако исторические пути развития страны для Толстого по-прежнему оставались неясными. Отрицая старый мир, он усматривал путь его обновления в нравственном преображении человека.

Общественная позиция Толстого в первые годы революции и до отъезда в 1919 г. в эмиграцию была двойственной, обнаруживалась внутренняя сумятица его идейных взглядов. Октябрьскую революцию он воспринял как «ураган крови и ужаса, пролетевший по стране», ему кажется, что «костер революции» зажжен в России преждевременно. И тревога за судьбу страны не покидает Толстого. В поисках ответа на вопрос, что же станет с Россией — кончилась ли она или открылась новая страница ее истории, он обращается то к истории Петровской эпохи, то к эпохе смуты, то ищет аналогий в событиях Французской революции. Ему были чужды и мистический пессимизм тех, кто писал о «погибели» России и ее «воскресении» в «огне искупления», и оптимистические возгласы других о близящемся восстановлении монархии, и утверждения, что в революции гибнет не только русская культура, но и мировая цивилизация.

Разочарование в несбывающихся надеждах, которые он испытывал в феврале, и горькая ирония над своими прежними мечтами проявились уже в его публицистических очерках «Ночная смена», написанных в первые месяцы революции и напечатанных в декабре 1917 г.[1]. В очерках зазвучали мотивы отчужденности от революции и первые мысли о возможной эмиграции.

Вопрос о революционном терроре, о правомерности в революции насилия обсуждается Толстым во многих его вещах. В 1918 г. он пишет пьесу «Смерть Дантона», переделав трагедию немецкого писателя-демократа Георга Бюхнера, перенеся в эпоху Французской революции свое понимание и переживание русской революционной современности. Центральная проблема пьесы — проблема революционного террора, его закономерности, исторической оправданности. В пьесе Толстого народ предстает как стихия, масса, постоянно колеблющаяся в своих симпатиях и настроениях. Пафос толстовской пьесы, как и некоторых рассказов на бытовые темы, написанных в то время,— в утверждении ненужности, бессмысленности кровопролития в революции, отрицание вообще всякого насилия над человеком.

---

[1] Луч правды. 1917. 4 декабря.

Тогда же, а затем и в эмиграции Толстой обращается и к прошлому России. В 1918—1922 гг. он пишет произведения на русские исторические темы: «Наваждение»[1], «День Петра»[2], «Повесть смутного времени» (первоначальное название — «Краткое жизнеописание блаженного Нифонта (из рукописной книги князя Тургенева)»), в которых пытается найти «разгадку» русского характера, определившего, по его мысли, своеобразие русской национальной истории, где народ, не раз выдержавший тяжелые исторические испытания, всегда обнаруживал свою силу и жизнеспособность.

В «Дне Петра» возникает образ царя-«антихриста», дела которого страшны, хотя в рассказе есть и какое-то внутреннее оправдание его преобразований. Противоречия оценок современности явно наложили отпечаток и на оценки Толстым русского исторического прошлого, в котором он искал ответы на свои сомнения.

В то же время Толстой начинает писать роман о революционной русской современности — «Сестры», в котором заданы те же вопросы — о революции, революционном насилии, народе, о человеке в революции. Первые 10 глав романа печатались в журнале «Грядущая Россия» (Париж, 1920. № 1—2). После закрытия журнала (на втором номере) роман продолжал печататься в «Современных записках» (в первых семи книгах). Там же было перепечатано и ранее опубликованное его начало. Отдельным изданием «Сестры» вышли в Берлине в 1922 г.

Об историческом пафосе своего романа и своих тогдашних представлениях о судьбах России и русского народа Толстой так написал в предисловии к первому берлинскому его изданию: «В смятении я оглядываюсь: действительно ли Россия — пустыня, кладбище, гиблое место? Нет, среди могил я вижу миллионы людей, изживших самую горькую горечь страдания и не отдавших земли на расточение, души — мраку. Да будет благословенно имя твое, Русская земля... Перешедшие через муки узнают, что бытие живо не злом, но добром: волей к жизни, свободой и милосердием. Не для смерти, не для гибели зелена славянская равнина, а для жизни, для радости вольного сердца»[3].

В начале 1920-х годов в эмиграции Толстой создает произведения, в которых нарочито уходит от современности в фантастику, подчас граничащую с какими-то мистическими увлечениями (в сюжете, стилизациях бытовых картин и пр.). И в то же время здесь — явная ирония по отношению ко всякой мистике. Таковы «Граф Калиостро» (первоначальное название «Лунная сырость», 1921), «Деревенский вечер»

---

[1] См.: *Толстой А.Н.* Наваждение. Рассказы. 1917—1918. Одесса, 1922.

[2] См.: Скрижаль. Сб. 1. Пг., 1918.

[3] *Толстой А.Н.* Сестры. Берлин, 1922. С. 4.

(1921), пьеса «Любовь — книга золотая» (1918) — анекдот, стилизованный под XVIII век (пьеса шла в парижском театре).

В рассказе «Граф Калиостро» звучит давняя тема Толстого — тема всепобеждающей, преодолевающей все зло мира, торжествующей «живой любви».

С темой России в сознании и творчестве Толстого была тесно связана, как и у многих писателей-эмигрантов той поры, тема личной судьбы. Это привело его к созданию автобиографической повести «Детство Никиты» (Берлин, 1922).

В повести «Детство Никиты», которая писалась в Париже в 1920 г., нет ни одного слова об эмиграции. Но повесть, обращенная в прошлое, посвященная воспоминаниям детства, вся пронизана настроениями и чувствами человека, оторванного от родины.

Произведение было задумано первоначально как детский рассказ для одного из детских эмигрантских журналов. Но рассказ превратился в произведение, вошедшее в классику русской литературы. В повести запечатлен образ старой России, русский ландшафт, столь близкий и самому автору, и читателю, оставившему родину. Написание повести вдали от России придало ей особую эмоциональную тональность. Позднее, в 1935 г., Толстой в беседе с чешским писателем Фр. Кубка, вспоминая об истории создания повести, сказал: «Блуждал по Западной Европе, по Франции и Германии, и, поскольку сильно тосковал по России и русскому языку, написал «Детство Никиты». Никита — это я сам...»[1].

Произведение в первых изданиях выходило под названием «Повесть о многих превосходных вещах» (Париж, 1920), а в последующих изданиях и берлинском в том числе — с этим подзаголовком, говорящим о том, что весь мир, открывающийся герою повести, только что вступающему в жизнь, кажется ему пленительным, превосходным, исполненным красоты и добра. Поэтическая завершенность повести, ее русский язык сразу завоевали сочувствие эмигрантской критики. Любовь к России, которой пронизана каждая страница ее, и стала залогом его будущего разрыва с эмиграцией и возвращения на родину.

Толстой пишет и о русском человеке в эмиграции. В лирических тонах написаны самые первые его рассказы этой темы. В 9-й книге «Современных записок» в 1922 г. был опубликован рассказ «Настроения Н.И. Бурова»[2], в котором описываются переживания двух одиноких бесприютных людей, оказавшихся волей судьбы в шумной и чужой им суете парижских бульваров. Основное настроение их в реплике Бурова: «У папуаса свой собственный шалаш. А у меня — нет. России нет.

---

[1] Из истории литературных отношений первой четверти двадцатого столетия //Ученые записки/Моск. обл. пед. ин-та. Т. CXVI. Очерки из истории советской литературы. Сб. III. М., 1962. С. 168

[2] Более позднее название — «В Париже».

Кончено». О такой же собственной бездомности без России в это время писал своим корреспондентам на родину сам писатель[1]. Не спасает героев рассказа от одиночества и личное счастье, которое построено на сострадании и жалости друг к другу.

Тема Толстого о русском человеке, оказавшемся в «изгнании»,— трагедия человека без родины, на чужой земле. И все более и более творчество писателя проникается чувством «пронзительной», как выражался сам Толстой, тоски по России, эмигрантского «сиротства».

К 1922 г. в мировоззрении Толстого происходит перелом, меняется его отношение к советской литературе, к тому, что происходит в России. В связи с этим меняется его отношение к эмиграции. Ведь даже в то время, когда он был, по его собственному выражению, «на стороне белых», он не разделял непримиримых настроений к новой России, которые были характерны, например, для Бунина. В письме, опубликованном в сменовеховском органе «Накануне» (14 апреля 1922 г.), он называет эмигрантов «несчастными существами, оторванными от родины, птицами, спугнутыми с родных гнезд».

Для Толстого стала ясной беспочвенность и надежд правых на восстановление старой, монархической, дореволюционной России, и авантюризм левых. Не только горечью за людей, потерявших свой «шалаш», сочувствием к ним проникается теперь его творчество. Ореол мученичества, страдальчества уже не украшает его героев, оставивших родину. В марте 1923 г. он пишет «Рукопись, найденную под кроватью» (первоначальное название — «Рукопись, найденная среди мусора под кроватью»). Здесь жизнь эмигрантская изображается в совершенно ином аспекте, без сочувствия и сострадания. Опираясь на традиции Достоевского, Толстой показывает «подпольную» психологию тех эмигрантов, для которых вся вселенная, а не только Россия, ничто по сравнению с собственным благополучием и покоем. Корни такого морального распада личности Толстой видел в измене отечеству. А это, по мысли писателя, неминуемо ведет человека к преступлению и гибели.

При всей резко обличительной тональности произведения этот рассказ не сатира, в нем нет гиперболизма, гротескного преувеличения. Тональность его — трагическая. Он о призраках, о призрачности эмигрантского бытия, о миражах, в которых живут люди. (Недаром свою книгу воспоминаний об эмиграции и эмигрантах Д. Мейснер так и назовет — «Миражи и действительность».) И сам Толстой в письмах, статьях той поры писал о «призрачности» эмигрантского существования: «Мы были призраками, бродящими по великому городу; сходила с ума русская эмиграция, живущая среди миражей парижских пустынь»[2].

---

[1] См., например, его письма К.И. Чуковскому.

[2] *Толстой А.Н.* Полн. собр. соч.: В 15 т. М., 1949. Т. 13. С. 12.

Действительность и мираж, реальное и призрачное, ускользающая разница между явью и бредом — характерный психологический «пейзаж» эмигрантского быта в изображении Толстого.

Вспоминая позже в автобиографической заметке об этом периоде своей жизни, Толстой писал: «Жизнь в эмиграции была самым тяжелым периодом моей жизни. Там я понял, что значит быть парием, человеком, оторванным от Родины, невесомым, бесплодным, не нужным никому, ни при каких обстоятельствах.

<...> Осенью 1921 года я перекочевал в Берлин и вошел в сменовеховскую группу «Накануне». Этим сразу же порвались все связи с писателями-эмигрантами. Бывшие друзья надели по мне траур.

<...> Весной 1922 года в ответ на проклятия, сыпавшиеся из Парижа, я опубликовал «Письмо Чайковскому» (перепечатанное в «Известиях») и уехал с семьей в Советскую Россию»[1].

Этот шаг Толстого вызвал неприязненные отклики и критическое к нему отношение многих писателей-эмигрантов. Таковы воспоминания Бунина, крайне пристрастные и несправедливые по отношению к Толстому[2], критические реплики о Толстом в поздних воспоминаниях Н. Берберовой[3] и др.

5. НОВОКРЕСТЬЯНСКАЯ ПОЭЗИЯ 1910-х ГОДОВ. Н.А. КЛЮЕВ, С.А. КЛЫЧКОВ, А. ШИРЯЕВЕЦ, П.В. ОРЕШИН и др.

Как поэтическая школа крестьянская поэзия сформировалась в XIX в. Революционно-демократическое течение ее было представлено прежде всего творчеством Н.А. Некрасова. Крупнейшими поэтами этой школы были А. Кольцов, И. Никитин, И. Суриков. Они писали о труде и быте русского крестьянина, драматических и трагических коллизиях его жизни. В их творчестве отразилась и радость слияния тружеников с миром природы, и чувство неприязни к жизни душного, шумного, чуждого живой природе города.

Эти традиционные темы и настроения в начале века отразились в творчестве очень популярного в демократической среде поэта, прошедшего сложный жизненный путь,— *Спиридона Дмитриевича Дрожжина* (1848—1930). Родился он в семье крепостного, с 1860-х годов скитался по России, переменил множество профессий. В 70-х годах начал печататься, вскоре стал известен как народный «поэт-самоучка», бытописатель русской деревни, певец душевности, природной чистоты, талантливости русского крестьянства. Дрожжин писал о мастеровых —

---

[1] Советские писатели. Автобиографии: В 2 т. М., 1959. Т. 2. С. 451—452.

[2] *Бунин И.А.* Воспоминания. Париж, 1950 (очерк «Третий Толстой»).

[3] См.: *Берберова Н.* Курсив мой (Автобиография) М., 1996.

выходцах из деревни, о нужде и горе народа, всю жизнь сохранял он веру в наступление дней равенства и свободы всех людей («Честным порывам дай волю свободную...» и другие стихотворения). Вслед за Некрасовым, в котором он видел идеал поэтического служения народу, Дрожжин всегда утверждал гражданский долг искусства (сб. «Поэзия труда и горя», 1901; «Песни старого пахаря», 1913). О задушевных, по-народному напевных стихах его с сочувствием говорили Горький, Короленко, Шаляпин. Но, сохраняя традиции крестьянской поэзии XIX в., Дрожжин в 900-е годы уже по-иному пишет о думах русского крестьянина. В его стихах обостряется и все более напряженно звучит тоска по воле, свободе. Эти настроения с особенной силой проявились в его поэзии эпохи первой русской революции.

Ах, не люди ль, люди злые,
Тебя, волю, взяли —
И в тюрьме железной цепью
Крепко приковали? —

спрашивал поэт в стихотворении «Воля» (1905).

В 1903—1905-х годах крестьянские поэты объединяются в Суриковский литературно-музыкальный кружок. Кружок издавал сборники, альманахи. Видную роль в нем играли С. Дрожжин, М. Леонов, Ф. Шкулев, Е. Нечаев.

В годы первой русской революции установились тесные связи суриковцев с пролетарскими поэтами. Некоторые участники кружка позже сотрудничали в большевистских изданиях.

В 1910-е годы в литературу входит новое поколение поэтов из крестьянской среды. В печати появляются книги стихов С. Клычкова, сборники Н. Клюева, первые произведения А. Ширяевца и П. Орешина. В 1916 г. выходит сборник стихов С. Есенина «Радуница». Эти поэты были встречены критикой как посланцы в литературу новой русской деревни, выразители ее поэтического самосознания.

Идейно-эстетические идеалы, наследуемые традиции, творческие судьбы этих поэтов были различными. Понятие «новокрестьянская поэзия 1910-х годов», вошедшее в историко-литературный обиход, объединяет названных поэтов условно и отражает только некоторые общие черты, присущие их миропониманию и поэтической манере. Единой творческой школы с единой идейной и поэтической программой они не образовали.

Большое влияние на крестьянскую поэзию 1910-х годов оказали сложившиеся в литературе, но очень различные традиции изображения деревни, русской национальной жизни. Отношение крестьянских поэтов к национальным истокам было противоречивым, во многом обусловленным сложными обстоятельствами русской социальной жизни и идейной борьбы предреволюционного десятилетия.

В годы мировой войны официальная печать, буржуазно-либеральная пресса выступила под знаменем «народности», активного нацио-

нализма. Эти настроения нашли свое отражение в искусстве тех лет — в поэзии, живописи, архитектуре. Влияние националистических идей сказалось на творчестве Бальмонта, Сологуба, акмеистов (Городецкого, Любови Столицы). В среде либеральной художественной интеллигенции обострился интерес к «исконным» началам русской национальной жизни, ее «народной стихии». В литературно-художественных кружках и салонах обсуждались вопросы о национальных судьбах России, которые связывались с возрождением «религиозного духа» народной стихии. В этих кругах особое внимание уделялось сектантской литературе и поэзии, древней славянской и русской мифологии. Такие тенденции проявились в художественном творчестве и литературно-философских работах Мережковского, обработках фольклорных произведений Ремизова, трактовке русской народной культуры в творчестве Городецкого, противопоставлявшего ее разрушительной городской современности (сб. «Русь. Песни и думы», 1910; сб. «Ива», 1913).

В этих условиях первые публикации стихов *Николая Алексеевича Клюева* (1884—1937) и появление поэта в литературных кружках и собраниях сразу же вызвали сочувственные отклики буржуазно-либеральной критики, которая усмотрела в его творчестве выражение стихийно-религиозных начал народного сознания, «глубин» национального духа.

В поэзии Клюева, как и во всей новокрестьянской поэзии тех лет, отразились объективные противоречия крестьянского миропонимания: наивность крестьянской массы, ее патриархальные настроения, желание «уйти от мира». Религиозные мотивы поэзии Клюева и других новокрестьянских поэтов имели объективное основание в особенностях крестьянского патриархального миропонимания, одной из черт которого был мистицизм. Но для поэтических произведений Клюева, в отличие от других поэтов течения, была характерна и наигранная подчеркнутость «народности», рассчитанная на запросы тех литературных кругов, в которых он оказался, попав в Петербург.

В 1912 г. поэт выпустил книгу стихов «Сосен перезвон». Это были стихи о Руси, о русском народе, благостном и кротком. Русская деревня в стихах Клюева рисовалась «избяным раем»; думы крестьян — о нездешнем и неземном, в «перезвоне» сосен им слышатся перезвоны церковных колоколов. зовущие в «жилище ангелов».

Мотивы народного гнева и горя, прозвучавшие в стихах Клюева 1905—1906 гг. («Народное горе», «Где вы, порывы кипучие...»), исполненных демократических настроений, сменяются мотивами, заимствованными из религиозной старообрядческой книжности, духовных стихов. Клюев резко противопоставляет современному «миру железа» патриархальную деревенскую «глухомань», идеализирует вымышленную старую благостную, сытую деревню, ее «избяной» быт с расписными ендовами, бахромчатыми платами селян, лаковыми праздничными санями. Для него «изба — святилище земли//с запечной тайною и раем».

Стихи второй книги Клюева — «Братские песни» (1912) — построены на мотивах и образах, взятых из сектантских духовных песнопений. Это песни, сочиненные для «братьев по духу».

В бытописи Клюева нет примет реальной жизни новой деревни, разбуженной революцией 1905—1907 гг., общественных помыслов и дум русского крестьянства. Описания деревенского быта, народных обрядов, обычаев, мифологические мотивы, часто развернутые в тему целого стихотворения, существуют в его поэзии вне современности. Защита национальных начал народной жизни от наступающей на Россию бездушной «железной» городской культуры проявляется в стихах Клюева как осваивание вековых устоев древнего религиозного миропонимания, в конечном счете — неприятие социального прогресса:

...чует древесная сила,
Провидя судьбу наперед,
Что скоро железная жила
Ей хвойную ризу прошьет,

Зовут эту жилу чугункой,—
С ней лихо и гибель во мгле...

(«Пушистые, теплые тучи...»)

Или:

...заломила черемуха руки,
К норке путает след горностай...
Сын железа и каменной скуки
Попирает берестяный рай.

(«Обозвал тишину глухоманью...»)

По стилю, образности стихи Клюева этого периода близки духовным песням. Недаром Есенин назовет Клюева «ладожским дьячком».

В историю русской поэзии начала века Клюев вошел, однако, прежде всего как поэт русской природы. Эти стихи сам поэт выделял в особые циклы, подчеркивая их связь с традицией народной поэзии (см. сб. «Мирские думы», 1916). Цикл «Лесные были» открывается характерным стихотворением:

Пашни буры, межи зелены,
Спит за елями закат,
Камней мшистые расщелины
Влагу вешнюю таят.

Хороша лесная родина:
Глушь да поймища кругом!..
Прослезилася смородина,
Травный слушая псалом. <...>

В этих стихах Клюев виртуозно использует образы, приемы фольклорного творчества, богатство и многоцветие русского народного

языка. Но примечательно, что в устном народном творчестве наиболее близкими ему оказываются самые древние традиции — народных поверий, обрядовой поэзии. В стихах Клюева, опиравшихся на народную поэтику (в построении образов, композиции, широком использовании приема психологического параллелизма, песенной символики), однако, ощущался привкус нарочитости, стилизации. Часто поэт терял чувство меры, нагнетая «народные» элементы, диалектизмы. Кроме того, «социальные, трудовые и нравственные стороны жизни современной деревни Клюеву словно бы неизвестны. Многовековой патриархальный уклад, нашедший эстетическое выражение в народной поэзии, разрушался, сам Клюев был «продуктом» этого распада, а в поэзии его картинно пела, любила и страдала Русь, поэтизировались языческие поверья»[1].

Основные приемы клюевской метафоризации, черты его поэтической лексики выразились в широкоизвестном в свое время стихотворении цикла «Лесные были»:

Галка-староверка ходит в черной ряске,
В лапотках с оборой, в сизой подпояске.
Голубь в однорядке, воробей в сибирке,
Курица ж в салопе — клеваные дырки.
Гусь в дубленой шубе, утке ж на задворках
Щеголять далося в дедовских опорках.

В галочьи потемки, взгромоздясь на жердки,
Спят, нахохлив зобы, курицы-молодки,
Лишь петух-кудесник, запахнувшись в саван,
Числит звездный бисер, чует травный ладан.

На погосте свечкой теплятся гнилушки,
Доплетает леший лапоть на опушке,
Верезжит в осоке проклятый младенчик...
Петел ждет, чтоб зорька нарядилась в венчик. <...>

(«Галка-староверка»)

Национальный колорит поэзии Клюева, богатство использованных поэтом народных художественных элементов привлекали внимание С. Есенина, который одно время принял поэтическую позицию Клюева за подлинно народную.

В начале 1910-х годов появились стихи другого крестьянского поэта — *Сергея Антоновича Клычкова* (псевд., наст. фам. — Лешенков, 1889—1941). Основными темами его сборников «Песни» (1911) и «Потаенный сад» (1913) была русская природа, сельские пейзажи. Клычков, как и Клюев, испытал влияние поэтики Блока и раннего Городецкого. Через восприятие символистской и акмеистической поэзии и осваивались им традиции народного поэтического творчества.

---

[1] *Никитина Е.П.* Русская поэзия на рубеже двух эпох. Саратов, 1970. С. 94.

Сюжеты, пейзажи стихов Клычкова обычно условны, стилизованы, декоративны. Образность их связана с поэтической символикой славянской мифологии.

Встал в овраге леший старый,
Оживают кочки, пни...
Вон с очей его огни
Сыпятся по яру...

Лист пробился на осине,
В мох уходит лапоток,
А у ног его поток,
Сумрак синий-синий!..

(«Встал в овраге леший старый...»)

Воссоздаваемый поэтом мир сельской жизни, как правило, не имеет связей с реальными социальными обстоятельствами своего времени. В одном из писем к Клычкову Блок очень точно подметил отвлеченность его поэзии от насущной реальности: «Поется вам легко, но я не вижу насущного».

Большинство стихов Клычкова представляет собой обработку славянских мифов и легенд о Ладе — богине весны и плодородия, сестре ее Купаве, Деде, который правит жизнью природы. Поэта интересует прежде всего эстетическое содержание сюжетов и образов мифов, таящийся в них загадочный, «потаенный» смысл. Это стихи о человеческой душе, таинственном, уединенном, скрытом от других людей.

В то же время в каждом стихотворении Клычкова — неиссякаемая любовь к родному краю, нежность к природе, человеку, зверю, растению. Все стихи поэта — в песенной стихии, он буквально жил народной песней.

Я все пою — ведь я певец,
Не вывожу пером строки.
Брожу в лесу, пасу овец
В тумане раннем у реки,—

писал он в стихотворении «Пастух».

«Все его песни,— сказал о стихах Клычкова В. Львов-Рогачевский,— подслушаны в родной деревне. Много в них чуткости, тонкости, стыдливой влюбленности в природу. Богатый русский язык, оригинальные эпитеты...»[1]. В «Песнях» передано бодрое настроение, «чувствовалось, что в полях и лесах стаивает снег и сквозь печаль полей пробивается юная радость. Голубым подснежником казался этот сборник, воплотивший в нежно звучащие песни, как свирель пастуха на заре, любимые народные образы»[2].

---

[1] Цит. по: *Клычков С.* Стихотворения. М., 1985. С. 12.

[2] Цит. по: *Клычков С.* Стихотворения. С. 13.

С. Есенин в «Ключах Марии» (1918) назвал Клычкова истинно прекрасным народным поэтом.

Жизнелюбием, связью с современностью проникнуто творчество *А. Ширяевца* (псевд., наст. имя — Александр Васильевич Абрамов; 1887—1924) — поэта, очень близкого по искренности лирического чувства, непосредственности поэтического восприятия мира С. Есенину, который всегда испытывал к Ширяевцу самое доверительное расположение и любил его стихи. Ширяевец писал о деревне, русской старине, широко пользовался образами народных песен и сказаний, сам сочинял песни по типу народных. Основной пафос его поэзии — приятие жизни, стремление к воле, любование раздольем русских просторов. Мотив жизнелюбия, вольности Ширяевец вносил и в обработки фольклорных тем («Метелица», «Ванька-Ключник» и др.). Демократическая настроенность поэзии, подчеркнутое стремление вложить современное содержание в фольклорную традицию сообщает фольклоризму Ширяевца иное, чем у Клюева или Клычкова, звучание. В далях старины он видел стремление человека к свободной, вольной жизни, наделял прошлое чертами современности. Из всей группы новокрестьянских поэтов 1910-х годов Ширяевец наиболее глубоко воспринял поэтические традиции А. Кольцова.

В традициях А. Кольцова и Н. Никитина в те годы начал писать о жизни родной деревни *Петр Васильевич Орешин* (1887—1943), ранние стихи которого были собраны в книге «Зарева» (1918). Орешину, как и Ширяевцу, свойствен интерес к жизни современной деревни, облик которой всегда проступал и в мифологических, и в фольклорных образах его поэзии. В стихах Орешина ощутима традиция поэзии Некрасова. На пейзажную лирику Орешина, поэтическую образность его стиха, особенности восприятия фольклорных мотивов оказало влияние творчество Есенина. В рецензии на сборник «Зарева» Есенин отметил близкий ему «тон красок» стихов Орешина, «простоту» и «теплоту» его слов; он процитировал четверостишие, явно навеянное Орешину его, есенинскими стихами:

Месяц ушел в облака
За туманный плетень,
Синие чешет бока
За лачугами день.

Знание крестьянского быта, устного поэтического творчества народа, глубоко национальное ощущение близости к родной природе составляют сильную сторону лирики новокрестьянских поэтов. Но их представления о путях развития народной жизни были далеки от реальной современности. Истинно народное виделось в прошлом. Недаром и в устном народном творчестве эти поэты искали отражение давно ушедших в прошлое обычаев и настроений, не разграничивая подчас консервативных и прогрессивных начал ни в народной жизни, ни в народном искусстве.

С.А. ЕСЕНИН
(1895—1925)

В 1910-е годы в среде новокрестьянских поэтов начался творческий путь С. Есенина. «Крестьянская тема» в его творчестве стала темой национальных судеб, образы деревни — образом России, Родины. Поэтический горизонт Есенина отличался от кругозора Клюева или Клычкова, замкнувших мир своей поэзии в эстетизированной архаике старой деревни,— он был неизмеримо большим. Революцию поэт встретил, по его собственному признанию, «с крестьянским уклоном», но смысл «крестьянского» восприятия им Октября был иным, чем восприятие революции Клюевым.

Родился *Сергей Александрович Есенин* в крестьянской семье на Рязанщине, окончил сначала земское училище, затем учительскую школу. В 1912 г. жил в Москве, служил конторщиком, позже — помощником корректора в типографии издательского товарищества И.Д. Сытина, где впервые познакомился с рабочими и революционной интеллигенцией. Есенин посещал публичные лекции в университете А.Л. Шанявского, в котором читали прогрессивно настроенные профессора. Тогда же он сблизился с участниками Суриковского литературно-музыкального кружка. В 1914 г., бросив службу, целиком отдался поэтическому творчеству.

В это время поэтический мир Есенина еще ограничен картинами детства, проведенного в рязанской деревне. Многие стихи раннего Есенина проникнуты ощущением неразрывной связи с жизнью природы («...Родился я с песнями в травном одеяле.//Зори меня вешние в радугу свивали»). Характер его поэтических образов, чувственно-конкретных олицетворений явлений окружающего мира связан с таким мировосприятием:

Улыбнулись сонные березки,
Растрепали шелковые косы,
Шелестят зеленые сережки...

Горький отметил это, рассказывая позже о встрече с поэтом в Берлине, о чтении Есениным «Песни о собаке»: «Сергей Есенин не столько человек, сколько орган, созданный природой исключительно для поэзии, для выражения неисчерпаемой «печали полей», любви ко всему живому в мире и милосердия, которое — более всего иного — заслужено человеком»[1].

Природа у Есенина антропоморфна: березки уподобляются девушке, месяц — ягненку, который «гуляет в голубой траве», и т. д. Вместе

[1] *Горький М.* Собр. соч.: В 30 т. Т. 17. С. 64.

с тем образ природы строится в его стихах на ассоциациях из деревенского крестьянского быта («синий плат небес», «страна березового ситца»), а мир человека раскрывается обычно через ассоциации с жизнью природы.

Не бродить, не мять в кустах багряных
Лебеды и не искать следа.
Со снопом волос твоих овсяных
Отоснилась ты мне навсегда.

С алым соком ягоды на коже,
Нежная, красивая, была
На закат ты розовый похожа
И, как снег, лучиста и светла.

Зерна глаз твои осыпались, завяли,
Имя тонкое растаяло, как звук,
Но остался в складках смятой шали
Запах меда от невинных рук.

В тихий час, когда заря на крыше,
Как котенок, моет лапкой рот,
Говор кроткий о тебе я слышу
Водяных поющих с ветром сот. <...>

(«Не бродить, не мять в кустах багряных...»)

Поэтика раннего Есенина связана прежде всего с традициями народного творчества. Свой творческий путь поэт и начал с подражания фольклору. В автобиографии он вспоминал: «Стихи начал писать, подражая частушкам. К стихам расположили песни, которые я слышал кругом себя...»[1]. В это время поэтический образ Есенина предельно прост, ясен, чувственно-конкретен:

Ты поила коня из горстей в поводу,
Отражаясь, березы ломались в пруду. <...>

Или:

Сыплет черемуха снегом,
Зелень в цвету и росе.
В поле, склоняясь к побегам,
Ходят грачи в полосе. <...>

Есенинская метафора в стихах тех лет также основана прежде всего на фольклорной метафоризации. Черты стиля поэта проявились в стихах «Подражание песне», «Хороша была Танюша, краше не было в селе...» и др. С устной народной поэзией связана и поэма Есенина «Песнь о Евпатии Коловрате».

---

[1] *Есенин С.* Собр. соч.: В 5 т. М., 1962. Т. 5. С. 11, 23.

Восприятие жизни природы роднит Есенина и с народной, и с классической поэтической традицией XIX в. Картины природы уже в ранних стихах поэта сливались в единый образ России, воплотивший его национальное патриотическое чувство, которое в эпоху творческой зрелости Есенина станет чувством глубоко гражданским. Широко обобщенный смысл в стихах поэта обретает образ деревни. Это вся деревенская Русь с ее радостями и печалями, красотой природы, мужицкой нищетой и горем:

<...> Воют в сумерки долгие, зимние
Волки грозные с тощих полей.
По дворам в догорающем инее
Над застрехами храп лошадей. <...>

(«Русь»)

Но патриотическое чувство поэта было в то время стихийным, идейно не осознанным. Поэтому, попав в 1915 г. в Петрограде в литературные круги, в которых его хотели представить выразителем «исконно русских» начал в современной поэзии, он оказался незащищенным против влияний, чуждых и его миропониманию, и его таланту.

В символистских салонах Есенин охотно стилизовал свое поведение под «крестьянскую экзотику», которой от него ждали, но внутренне относился к этому маскараду с явной насмешкой. В письмах к друзьям он ядовито отзывался о вечерах у Мережковских. Несколько позже, в 1917 г., как бы оглядываясь на этот период своей литературной жизни, Есенин писал Ширяевцу, что сближение с Мережковским для него было невозможно, и иронически описывал сцену представления его З. Гиппиус[1].

В 1915 г. С. Городецкий и А. Ремизов попытались объединить крестьянских писателей в поэтическую группу «Краса». В нее вошли Н. Клюев, С. Есенин, С. Клычков, А. Ширяевец. Начинающий Есенин почувствовал в поэтическом мышлении Клюева родственное, о чем сразу же сказал ему. Но характерна оговорка, которую он сделал в первом же письме Клюеву: «...у нас,— писал Есенин,— есть с Вами много общего. Я тоже крестьянин и пишу так же, как Вы, но только на своем рязанском языке». Эта оговорка («на своем... языке») примечательна. Позже, в автобиографии, вспоминая о дружбе с Клюевым, Есенин упомянул и о «внутренней распре» с ним. Очевидно, истоки этой «распри» были очень глубокими, начиналась она еще с первых дней их поэтического содружества, и причина ее... в «своем», есенинском восприятии мира, отличном от мировосприятия Клюева.

Следствием сближения с Клюевым в 1915—1916 гг. была опреде-

[1] *Есенин С.* Собр. соч.: В 5 т. Т. 5. С. 127.

ленная усложненность религиозной символики стихов Есенина тех лет. Религиозная образность была присуща и юношеским произведениям поэта, что сам Есенин объяснял «дедовским воспитанием». В детстве дед познакомил его с церковной книжностью, читал ему старообрядческие книги, бабушка водила по окрестным монастырям. Но, как потом писал Есенин, он «в бога верил мало». Религиозная символика привлекала его тогда своей поэтической образностью. Теперь же из-под его пера появляются стихи иной тональности, в них религиозный символ становится источником поэтического образа. Если раньше сравнения и олицетворения поэта (ива-монашка, стога-церкви и др.) не имели ничего общего с религиозным восприятием мира («У лесного аналоя воробей псалтырь читает», «Закадили дымом над росою рощи»), то теперь в стихах Есенина (от которых он позже хотел бы, как говорил сам, отказаться) описания живой природы часто подменяются условной религиозной символикой. Образ теряет предметность, становится абстрактным, очень усложненным символом («Скупались звезды в невидимом бреде...», «Алый мрак в небесной черни...» и др.). Усложняется есенинская метафора, обычно наглядно прозрачная:

И придем мы по равнинам
К правде сошьего креста
Светом книги голубиной
Напоить свои уста.

Само название первой книги стихов Есенина — «Радуница» — было взято из религиозного календаря. В композиции книги, подборе стихов первого ее раздела — «Русь» — явно чувствовалась рука Клюева, участвовавшего в подготовке издания. (Примечательно, что в последующих изданиях Есенин решительно изменил структуру цикла.) Лирическим героем некоторых стихов Есенина того периода стал странник, идущий на богомолье, «смиренный инок», «ласковый послушник».

Под влиянием Мережковских, с которыми свел Есенина Клюев, их мистических взглядов на судьбы России и русского народа, поэт и создавал такие стихи, как «Я странник убогий...», «Тебе одной плету венок...». Есенинское восприятие России в последнем явно навеяно мистиками-символистами:

...И хоть сгоняет твой туман
Поток ветров, крылато дующих,
Но вся ты — смирна и ливан
Волхвов, потайственно волхвующих.

Однако эти мотивы не поглотили таланта поэта, который напряженно искал свою позицию в жизни и искусстве. Связи поэта с живой реальностью не разрываются, наоборот, в творчестве его все чаще звучат гражданские мотивы борьбы за свободу:

Верю, родина, я знаю,
Что легка твоя стопа,
Не одна ведет нас к раю
Богомольная тропа.

Там настроены палаты
Из церковных кирпичей;
Те палаты-казематы
Да железный звон цепей.

Не ищи меня ты в боге,
Не зови любить и жить...
Я пойду по той дороге
Буйну голову сложить.

(«Наша вера не погасла...»)

Одним из первых оценил талант Есенина, его лирическую поэтичность А. Блок. Он принял горячее участие в литературной судьбе поэта. Есенин учился у Блока «лиричности», он осваивал блоковские принципы образного выражения эмоционального состояния лирического героя. Несмотря на то, что дореволюционная поэзия Есенина была ограничена рамками чисто лирического восприятия мира и лишена, в отличие от поэзии Блока, широких социально-философских обобщений, по своему пафосу она близка поэзии Блока. И прежде всего в решении главной темы — России, Родины. Идеал Есенина не «избяной рай» патриархального смиренного благолепия. Его Россия — нищая, неустроенная, но не смиренная, а мятежная, ищущая. В стихах Есенина о России всегда звучат мотивы тревожного ожидания, нарастающего острого протеста, решительного душевного разлада со всем старым. Основание этого нарастающего духовного конфликта в поэзии Есенина было более глубоким, чем противоречие между городом и деревней, которое усматривала в его творчестве критика. В нем своеобразно отразился общий социальный конфликт, который определил развитие русской жизни этой эпохи. В ранних поэмах Есенина («Песнь о Евпатии Коловрате», «Марфа Посадница»), несмотря на определенную стилизацию древних мотивов, пробивалось ощущение рождения в русской современной истории чего-то нового. Недаром на поэтической системе этих произведений лежит печать настроений и образов «Слова о полку Игореве». Горький предполагал опубликовать «Марфу Посадницу» в журнале «Летопись», но поэма не прошла цензуру. Горького привлекало в ней резкое осуждение поэтом деспотизма московского царя, восторженное прославление новгородской вольницы.

Дореволюционное творчество Есенина при всех его противоречиях развивалось в идейном русле общедемократического движения, но окрашенного крестьянскими идеалами и мотивами. Это был пролог к послеоктябрьскому творчеству поэта, когда он, трагически переживая судьбы России, станет великим национальным поэтом.

6. ПОЭЗИЯ И ПРОЗА «САТИРИКОНЦЕВ». САША ЧЕРНЫЙ, ТЭФФИ, А.Т. АВЕРЧЕНКО

Расцвет русской сатирической литературы и журналистики падает на годы первой революции и эпоху 1910-х годов, когда сатирическая литература, по слову В. Короленко, превратилась в политическую. С 1904 по 1906 г. в России вышло несколько сотен сатирических журналов и листков, которые издавались в столице и провинции невиданными до того времени тиражами. Их особенностью стали политическая злободневность, публицистичность, следование за конкретным фактом общественной жизни, а в области поэтики — широкое использование сатирического символа (особенно в графике). Основным направлением сатиры тех лет была борьба за свободу против всяческой реакции — политической и духовной.

Не все журналы отличались высоким художественным вкусом, много в них было случайного, наносного, но в лучших образцах сатира 1905—1906 гг. составила целую эпоху в истории русской литературы.

Бурно развивалась сатирическая графика, в журналах участвовали такие известные художники, как И. Грабарь, М. Добужинский, С. Иванов, Б. Кустодиев, Е. Лансере, К. Сомов, В. Серов, И. Бродский, С. Чехонин.

Однако с наступлением политической реакции сатирическая журналистика и сатира претерпевают эволюцию. С 1907 г. сатирические журналы тематически возвращаются к типу юмористических изданий 1880-х годов. Меняется характер журнальной графики (над которой даже в самые либеральные времена сохранялся строгий цензурный надзор). В эпоху реакции творчество художников-графиков приобретает иные черты. Политическая карикатура со страниц журналов исчезает.

Лишь в годы общественного подъема 1910-х годов начинается новое оживление сатирической литературы. Целое направление в русской сатире тех лет обозначили журналы «Сатирикон» и «Новый Сатирикон». Первый издавался в 1908—1914 гг. Ядро журнала составили талантливые поэты: Саша Черный, П. Потемкин, В. Князев, В. Горянский. Печаталась в журнале Тэффи. С 1913 г. часть сотрудников начала издавать «Новый Сатирикон», в котором печатался и Вл. Маяковский. Из известных прозаиков в журнале участвовали А. Куприн, Л. Андреев, А. Толстой. Редактором журналов был А. Аверченко.

Программой «Сатирикона» стала прежде всего сатира на нравы. Наиболее интересна была стихотворная сатира журнала, в которой нашли оригинальное развитие традиции русской демократической сатиры XIX столетия, хотя некоторые поэты-сатириконцы испытали влияние и современной модернистской поэзии, прежде всего символистской.

Одним из талантливых и популярных поэтов «Сатирикона» был

Саша Черный (псевд., наст. имя — Александр Михайлович Гликберг, 1880—1932), ранее сотрудничавший в сатирических журналах революционных лет — в «Зрителе», «Журнале», «Вольнице», «Лешем», «Масках» и др. Произведения Черного в годы революции имели резко обличительный характер. За напечатание его стихотворения «Чепуха» номер «Зрителя» был даже конфискован. Но и в период радикализма сатира Саши Черного не поднималась до критики общественного строя в целом, ей явно не хватало четкости социального идеала. Наибольшую известность принесли поэту «сатириконские» стихи, объединенные в сборник «Сатиры» (1910). В них высмеивались быт и идеалы русского обывателя, пустота жизни ренегатствующей интеллигенции, упадочные настроения в современной литературе.

Абстрактность общественных убеждений определила тональность стихов и второй книги С. Черного «Сатира и лирика» (1913), в которых юмор сочетался с горькой иронией, общественным скепсисом. «Безумная книга» современного бытия не внушала поэту надежд на «прекрасное будущее», критика порядков казалась бесплодной правкой «жизненных опечаток». И будущее представляется Черному далекой, несбыточной мечтой, его жизненный идеал начинает воплощаться в образе «естественного» человека.

Тогда же Саша Черный активно занимается переводческой работой — переводит Гейне, Гамсуна, Сафира, пишет стихи и сказки для детей. В 1914 г. в 23-й книге альманаха «Шиповник» он публикует поэму «Ной». Переосмысляя библейскую легенду, говорит о том, что Ноев ковчег, как оказалось, был своеобразным ящиком Пандоры, в котором все жизненные пороки спаслись от очищающего потопа. По мысли автора, всемирный потоп — это революционная стихия, а ковчег Ноя — символ обновления жизни. Но обновление оказалось мнимым. В поэме выразились характерные черты мироощущения Саши Черного того времени: усиливающиеся настроения общественного скепсиса и одиночества.

В 1914 г. Саша Черный уходит добровольцем на фронт и его имя исчезает со страниц газет и журналов. Стихов о войне он не публикует. Лишь в 1922 г. в третьей его книге стихов, вышедшей уже в Берлине, возникает цикл «Война».

После революции Саша Черный эмигрирует. В 1920 г. уезжает в Литву, затем в Берлин, оттуда в 1924 г. переезжает в Рим и в конце того же года — во Францию. В эмиграции активно участвует в издании журналов «Сполохи» (Берлин, 1921—1923) и «Жар-птица» (Берлин; Париж, 1921—1925), печатается в других журналах и газетах. Основное место в его творчестве занимают теперь лирика и произведения для детей.

Зарубежное творчество Саши Черного проникается чувством тоски по утраченной родине. Он идеализирует то, что раньше осмеивал,—

старый петербургский быт. В его стихах часто звучат мотивы безысходности, жизненного тупика. Он все больше тоскует по «огромной, несуразной» стране, «называвшейся Россией», пишет поэмы «Дом над Великой», вспоминая Псков в годы первой мировой войны, и «Кому в эмиграции жить хорошо», в которой единственно счастливым человеком оказывается младенец, спящий в своей колыбели.

Третья книга сатир Саши Черного «Жажда» (Берлин, 1923), целиком построенная на мотивах и образах ушедшего прошлого, свидетельствовала о неприятии им эмигрантской жизни. Один из ее циклов назван «Чужое солнце». «Солнце» эмиграции так и не согрело русского поэта. Россия становится для него постоянно преследующим, но недосягаемым миражем. Одно из стихотворений цикла так и названо «Мираж»:

С девчонками Тосей и Инной
В сиреневый утренний час
Мы вырыли в пляже пустынном
Кривой и глубокий баркас.
Мы влезли в корабль наш пузатый.
Я взял капитанскую власть.
Купальный костюм полосатый
На палке зареял, как снасть.
Так много чудес есть на свете!
Земля — неизведанный сад...
«На Яву»? Но странные дети
Шепнули, склонясь: «В Петроград».
По гребням запрыгали баки.
Вдали над пустыней седой
Сияющий шапкой Исакий
Миражем вставал над водой.
И младшая робко сказала:
«Причалим иль нет, капитан?»
Склонившись над кругом штурвала,
Назад повернул я в туман[1].

В последних его произведениях («Несерьезные рассказы», 1928; «Солдатские сказки», 1933) нарастают мотивы усталости, чувство потери читателя, своей ненужности читателю-эмигранту.

Поэзия С. Черного привлекает красочностью и богатством ритмов, характерной разговорной интонацией с использованием бытовой лексики, оригинальным и разработанным, по словам Н. Гумилева, стихом. В свое время Саша Черный был признан «королем поэтов «Сатирикона»[2]. Но, как сказал в своих мемуарах А. Седых, в эмиграции «трудно быть юмористом»[3].

---

[1] *Черный С.* Стихотворения. Л., 1960. С. 301—302.

[2] См.: Золотое руно. 1909. № 7—8. С. 145.

[3] *Седых А.* Далекие, близкие. Нью-Йорк, 1962. С. 76.

Из других «поэтов-сатириконцев», оказавшихся в эмиграции, самое значительное место в литературном зарубежье занимает *Тэффи* (псевд., наст. имя — Надежда Александровна Бучинская, урожд. Лохвицкая, сестра известной поэтессы Мирры Лохвицкой; 1872—1952). Талант Тэффи-юмориста проявился особенно в эмиграции, хотя эмигрантская жизнь отнюдь не давала поводов к веселью или шутке, была она для Тэффи тяжелой, трудной. Но, и в этом особенность ее характера, она никогда не теряла веры в добро, в необходимость сострадания людям, любви к падшим. В 1920—1930-х годах она была одним из самых популярных авторов у русских эмигрантов. Отзывы о ее рассказах, фельетонах были, как правило, благоприятными, причем в изданиях самых разных направлений. Печаталась Тэффи в основном в газетах, где работала в качестве воскресного фельетониста. Газетная работа, требовавшая еженедельного сочинения фельетонов, юмористических миниатюр, естественно, накладывала отпечаток на художественный уровень ее вещей, среди которых есть и поспешно сделанные, иногда и просто художественно мало удачные. Однако все ее творчество заслуживает высокой оценки.

М.А. Осоргин назвал ее «одним из самых умных и зрячих современных писателей». Именно «зрячих». Это определение как нельзя более характеризовало талант Тэффи. Как вспоминал А. Седых, хорошо знавший ее в годы парижской жизни, она была «большой писательницей, у которой смешное неизменно переплеталось с грустным. Писала она об очень усталых, незаметно стареющих, одиноких людях. О штабс-капитанах, превратившихся в шоферов такси. О седовласых старичках, ставших мальчиками на побегушках в русских бакалейных лавочках. О лысеющих дядях, которых все почему-то называют «Вовочками», хотя душе общества Вовочке давно уже пошел седьмой десяток. В рассказах ее часто появляются мятущиеся женщины с мерцающими глазами, которые успокаиваются на том, что начинают делать шляпки или становятся портнихами...»[1].

Люди, о которых писала Тэффи, овеяны каким-то теплым и снисходительным тайным авторским сочувствием и любовью. Именно поэтому, может быть, ее миниатюры, фельетоны были любимы и популярны у этих «усталых, одиноких, стареющих» людей.

Тэффи с сожалением смотрит на мелочные невзгоды и заботы тех, кто забыл о высокой радости бытия, погрузившись в мелочность своих житейских драм, возводимых в трагедии. Они вызывают у нее насмешливое удивление, сожаление. Но она не судит их, не поучает. Современники и соотечественники, оказавшиеся рядом с ней в эмиграции, узнают в ее фельетонах и самих себя, и автора, и смеются над собой

[1] Там же. С. 90.

во имя того милосердия, которым, по мысли Тэффи, не будет в жизни оставлен ни один человек, ибо все виноваты в общих жизненных бедах. Говоря об этом взгляде Тэффи на жизнь, Г. Адамович писал: «Тэффи не склонна людям льстить, не хочет их обманывать и не боится правды. Но с настойчивостью, будто между строк, внушает она, что как ни плохо, как ни неприглядно сложилось человеческое существование, жизнь все-таки прекрасна, если есть в ней свет, дети, природа, наконец, любовь». «Скучно жить на этом свете, господа!», склонна была бы она сказать вслед за своим великим учителем. Но и «чудно жить!». Несмотря ни на что»[1].

В пафосе призыва к милосердию и жизни в отличие от жесткой сатиры Аркадия Аверченко — секрет и причина особенного к Тэффи читательского влечения в русском зарубежье, несмотря на то, что картины эмигрантской жизни написаны ею подчас почти в щедринских красках. Но в них нет категоричности сатирического отрицания. Речь идет об обыкновенных русских людях, которые в мелких жизненных стычках и неурядицах быта иногда теряют доброту своих сердец — единственную и подлинную ценность жизни, по мнению Тэффи.

В сборнике рассказов «Городок» она пишет о жизни парижской улицы Пасси, заселенной русскими эмигрантами, в которой смешалось серьезное и смешное, высокое и пошлое, драматичное и мелкое. Предисловие, которое Тэффи предпослала книжке, является своеобразной хроникой быта «городка». За самыми злыми характеристиками жителей Пасси слышится внутреннее сочувствие «бывшим» русским, живущим в чужих «слободках» чужого «городка», сожаление о трагической неустроенности этого безродного населения: «Жило население скученно: либо в слободке на Пасях, либо на Ривгоше. Занималось промыслами. Молодежь большею частью извозом — служила шоферами. Люди зрелого возраста содержали трактиры или служили в этих трактирах: брюнеты — в качестве цыган и кавказцев, блондины — малороссами <...>

Кроме мужчин и женщин, население городишки состояло из министров и генералов. Из них только малая часть занималась извозом — большая преимущественно долгами и мемуарами. Мемуары писались для возвеличения собственного имени и для посрамления сподвижников»[2]. Лишь в отношении к «мемуаристам» ирония Тэффи становилась обычно (и здесь и в других ее рассказах) едкой и злой, характеристики — по-щедрински заостренными.

В России Тэффи, как и Саша Черный, начала писать еще в 1900-е годы. Первый сборник ее стихов «Семь огней», навеянный поэзией

---

[1] *Адамович Г.* Одиночество и свобода. Нью-Йорк, 1955. С. 239.

[2] *Тэффи.* Городок. Новые рассказы. Париж, 1977. С. 6.

Ф. Сологуба, появился в 1910 г. В стихах сборника — мотивы растерянности перед пошлостью жизни, устремленность уйти от жизни в мир «драгоценных камней». В том же году вышел и первый сборник ее «Юмористических рассказов», основная тема которого — кошмар буден российской действительности. Уже там начинает звучать столь характерная для поздней Тэффи тема маленького человека, всегда разрабатываемая в тональности сочувственной грусти. В том же году вышел второй сборник ее «Юмористических рассказов», в которых она иронизирует над жизненными слабостями маленького человека, ужасается силе пошлости в обывательской среде российского мещанства. Современная критика говорила, что по элегическому тону и глубокой человечности сюжетов рассказы Тэффи близятся к юмористическим рассказам Чехова.

Лучшей книгой дореволюционных рассказов Тэффи стал сборник «Неживой зверь» (СПб., 1916) — о трагедии детства и старости. Тоскливо-одиноки дети — маленькие герои ее рассказов — и старики. Между двумя точками бытия — началом и концом, детством и старостью и протекает человеческая жизнь с ее неустроенностью, маленькими драмами и большими трагедиями. Рассказы проникнуты чувством великого сострадания к маленькому человеку, окрашенного ощущением горечи от окружающего зла. Жизнь представляется каруселью, которая закручена какими-то злыми силами. С таким мироощущением пришла Тэффи к революции, в которой не захотела принять «правды» ни одной из борющихся сил, хотя мелочность и общественных, и моральных целей бывших «бар» она видела с полной определенностью. С такими настроениями она оказалась в эмиграции, став летописцем ее быта, бытописателем русского Парижа.

В советской критической литературе о творчестве Тэффи эпохи эмиграции обычно утверждалось, что оно лишилось доброго смеха, доброй улыбки, которая превратилась-де «в гримасу боли». Вряд ли это справедливо. Тэффи и в годы эмиграции не покидает чувство доброго сопереживания со всеми, кто остался без родины, ее и тогда не оставляет убежденность в радостных началах жизни, несмотря на всю безрадостность эмигрантского существования.

Пессимистическое мироощущение станет характерным для нее только в последние годы жизни, когда она начнет размышлять о близости конца, о смерти. Андрей Седых в своих воспоминаниях приводит отрывки из ее писем того времени. «Несколько дней тому назад,— писала Тэффи,— навестила Бунина. У него вид лучше, чем был на юбилее. С аппетитом поговорил о смерти. Он хочет сжигаться, а я его отговаривала.

Все мои сверстники умирают, а я все чего-то живу...»[1].

---

[1] *Седых А.* Далекие, близкие. С. 86—87.

Особенности оптимистического мироощущения Тэффи в годы эмиграции с наибольшей наглядностью проявились в ее рассказах и стихах для детей. Они всегда кончались победой добра, счастья над несчастьем, радости над горем. В книге «На берегах Сены» Ирины Одоевцевой есть интересное воспоминание о встрече с Тэффи и ее рассуждениях о добре и зле, феерическом и фантастическом. Одоевцева передает ее слова: «Феерия — добро. Стремление к счастью. Жизнь. Фантастика — зло. Феерия — светлый сон. Фантастика — кошмар. Семнадцатый век — помесь фантастики с феерией — похож на наш двадцатый век. Особенно на годы, которые нам теперь приходится переживать. Фантастика и феерия диаметрально противоположны. «Феерия» происходит от феи, в ней все светло, она стремится к счастью, в ней действуют добрые силы <...> Сказки феерични. Они ведь всегда хорошо кончаются». И недаром у героев и детских и недетских рассказов, у тех, кому Тэффи сочувствует, именно детский, светлый взгляд на мир, несмотря на горечь несостоявшейся жизни.

Пыталась Тэффи обратиться и к большим литературным формам. В 1931 г. в Париже выходит ее «Авантюрный роман». Герои его — русская манекенщица и француз авантюрист-танцор. Действие романа происходит в Париже, кончается он трагической смертью героини. Интересна композиция романа: он состоит из коротких глав с совершенно неожиданными эпиграфами из Гейне, Достоевского, Гёте и др. Роман в прессе не встретил положительного отклика.

Сделала Тэффи попытку написать и пьесу «Ничего подобного», которая шла в русском театре в Париже, но тоже успеха не имела.

Очевидно, эпические жанры, драматургия все-таки не были органичны для ее таланта. В 1930—1940-е годы Тэффи все более и более погружается в атмосферу лирики и юмора, окрашенного грустным лиризмом.

Основной круг ее произведений в годы второй мировой войны — маленькие рассказы, стилизованные сказки, воспоминания. В автобиографических рассказах, которые начинают теперь занимать большое место в ее творчестве, она обращается к прошлому, к воспоминаниям о России. Много пишет рассказов о животных — кошках, собаках, попугаях; в этих рассказах опирается на традиции русской народной сказки.

Менее известна Тэффи в эмиграции как поэт. В эмиграции вышел сборник ее стихов «Passiflora» (Берлин, 1923), на которые до сих пор не обратили внимания исследователи ее творчества. Между тем поэзия Тэффи не уступает многим образцам русской поэтической культуры начала XX столетия.

Особняком в творчестве Тэффи стоят «Воспоминания» (Париж, 1931), где она рассказывает о своей жизни на юге перед эвакуацией из Одессы. В периодической и повременной печати до издания их Тэффи

опубликовала много своих откликов на творчество и моральные и эстетические декларации своих современников-литераторов. Они разбросаны во многих ее письмах и довольно определенно раскрывают ее литературные пристрастия и эстетические взгляды. Тэффи, как свидетельствуют ее письма к Седых, не могла, например, принять неприязни Бунина к Есенину. «...Нет,— писала она,— напрасно Бунин так ругает стихи Есенина. Поэт Есенин был хороший, но поведение у него было совсем уж какое-то подзаборное...»[1] (Тэффи имела в виду «поведение» Есенина в Париже, когда он был там вместе с Дункан).

Характерно ее отношение к Мережковским: «...я перечитывала недавно моих «Мережковского и Гиппиус». Верьте слову <...> Они были гораздо злее, и не смешно-злые, а дьявольски. Зина была интереснее. Он — нет. В ней иногда просвечивал человек. В нем — никогда»[2].

Говоря о Тэффи, ее таланте, месте в русской литературе, Л.А. Спиридонова-Евстигнеева справедливо писала: «Ее юмор, кажущийся созерцательным и добродушным, оставляет в душе глубокие незаживающие царапины, а сатира поражает меткостью и остротой. Лапидарный стиль, мастерство портретных характеристик, меткость колючих острот сближают ее не только с Чеховым, но и с Буниным»[3].

Оказался в эмиграции и *Аркадий Тимофеевич Аверченко* (1881—1925) — секретарь, затем редактор «Сатирикона» и основатель журнала «Новый Сатирикон», который начал выходить под его редакцией с 6 июня 1913 г. Вслед за Аверченко в «Новый Сатирикон» ушли лучшие сотрудники и наиболее популярные авторы «Сатирикона», который около года продолжал выходить наряду с новым журналом, но, потеряв огромное число подписчиков, издаваться перестал. «Новый Сатирикон» выходил до августа 1918 г. После прекращения издания журнала и Аверченко, и многие его сотрудники уехали в эмиграцию. За рубежом оказались А. Бухов, Реми (Н.В. Ремизов), А. Яковлев и др.

Аверченко был и редактором, и самым плодовитым автором журнала. Рассказы, юморески его занимали чуть ли не половину номера. Из них составлялись сборники его юмористических рассказов: «Веселые устрицы», «Зайчики на стене» (1910), «Круги на воде» (1912), «Сорные травы» (1914) и др. Темы сатир Аверченко — быт города, жизнь «устриц» — трусливых российских обывателей, «новые» течения в искусстве. Как юморист Аверченко обладал безусловным талантом. Он был убежден, что с помощью смеха можно исправить мир, но

---

[1] *Седых А.* Далекие, близкие. С. 89.

[2] Там же.

[3] *Спиридонова-Евстигнеева Л.А.* Русская сатирическая литература начала XX века. М., 1977. С. 170.

каких-либо реальных социальных мер для этого Аверченко не предлагал. Такая позиция, скорее созерцателя, а не сатирика-борца, определила творческий метод и стиль его рассказов. Идеал Аверченко — любовь к жизни, простой здравый смысл. Положительный герой для него — целительный смех.

В годы войны сатира Аверченко мельчает. Обывательская стихия, с которой он боролся, захлестывает и его самого. В своих книгах «Рассказы для выздоравливающих», «Волчьи ямы», «Пять чемоданов», «Синее с золотом» и др. Аверченко подчас опускается до откровенно легкомысленного бытописательства. Его творчество уже не имеет прежнего радикализма. Аверченко теперь все время подчеркивает свою «беспартийность», «свободу», что и приводит его к отказу от прежних демократических идеалов и, в конечном счете, к служению презираемой им буржуазной публике, тем «устрицам», которых ранее он обличал, тем, кто в эпоху «социальной усталости», войны хотел бы спрятаться от бурь времени в тишину обывательского спокойствия, жить беззаботно, просто, «весело».

Установка на некий «беспартийный» смех, жизнерадостную шутку как принцип и пафос творчества не спасли писателя от внутреннего драматического ощущения бесперспективности такой общественной позиции. Чувство одиночества (несмотря на многочисленную шумную компанию сотрудников, которыми он себя окружил, льстецов и литературных карьеристов) начинает все более ощущаться в его творчестве, письмах, рассказах. Аверченко понимает, что, становясь писателем для обывателя, он теряет себя, растрачивает свой талант. Этим и объясняются ноты скепсиса, граничащего с отчаянием, которые пробиваются в его рассказах той поры. Лишь мир детей, непосредственный, бесхитростный, смог он противопоставить окружающему лицемерию, лжи, насилию сильных над слабыми. Цикл «Детских рассказов», может быть, лучшее, что было написано Аверченко в предреволюционные годы («О маленьких для больших» и др.).

Февральскую революцию Аверченко принял восторженно. Октябрьская испугала его своим размахом, в ней он увидел разрушающую стихию, наступление не только на весь старый быт, но и на всю культуру прошлого. По отношению к советской власти и сам Аверченко, и редакция его журнала заняли отрицательную позицию. Правительственным постановлением в августе 1918 г. был закрыт «Новый Сатирикон». Аверченко уезжает вначале в Москву, затем вместе с Тэффи на литературные вечера в Киев, после чего через Харьков и Ростов — к себе на родину в Севастополь, занятый тогда белыми. С 1919 по конец 1920 г. он работает в белогвардейской газете «Юг» (затем — «Юг России»), выступает в поддержку Добровольческой армии. Тогда же Аверченко открывает «Дом артиста», где ставится его пьеса «Игра со

смертью». Вместе с тем он продолжает выступать с вечерами юмора в городах юга.

В ноябре 1920 г. Севастополь был занят войсками Красной Армии. За несколько дней до этого Аверченко бежит в трюме грузового корабля в Константинополь. В городе оказалось множество русских беженцев, образовавших русские театры, кабаре, увеселительные заведения, кабаки. В Константинополе Аверченко основывает свой театр «Гнездо перелетных птиц». В апреле 1922 г. вместе со своей театральной труппой переезжает в Софию, затем в Югославию и, наконец, в Прагу, где и остается на постоянное жительство, выезжая с гастролями в Польшу, Прибалтику. В эмиграции Аверченко печатается в разных периодических изданиях в Праге, Софии, Варшаве.

В эмиграции творчество Аверченко пронизано острой неприязнью к Советской России, большевикам. Юморист становится сатириком. В его рассказах иронически отрицается все, что видится ему, точнее, что слышит он о Советской России. Эти настроения Аверченко выразились даже в характерном названии одной из его книг: «Дюжина ножей в спину революции» (В.И. Ленин, поддерживая публикацию этой книжки в России, сказал, что «так, именно так должна казаться революция представителям командующих классов»[1].)

Вновь утверждая идею беспартийности творчества, Аверченко, однако, становится сугубо пристрастным, более того — «партийным» писателем, когда дело касается Советской России, что смущало даже его бывших сотрудников. С позиции явной пристрастности пишет он статьи о политических деятелях новой России. В то же время Аверченко вполне ясно видит, что «защитники» старой России, объявившие себя «наследниками» и «хранителями» ее культуры, под этим флагом преследовали отнюдь не высокие цели. В 1922 г. в Праге Аверченко издает «Рассказы циника» и роман «Шутка мецената». Здесь он предстает перед читателем уже ни во что не верящим «циником». Не только дело белого движения, цели белой эмиграции кажутся ему теперь бесперспективными, но и вся истории представляется каким-то пустым фарсом, глупой шуткой.

В романе «Шутка мецената» основа автобиографическая. Сюжетные линии, отдельные образы имеют вполне реальных прототипов в жизни дореволюционной петербургской богемы 1910-х годов. За образом Мецената — «любителя и знатока смеха» — просматриваются черты самого Аверченко, а тот мирок, в котором вертится его жизнь,— не что иное, как литературное окружение Аверченко в предреволюционные годы. И мироощущение Мецената, для которого жизнь становится зрелищем, фарсом, в котором люди, как марионетки, по чьей-то воле разыгрывают самые различные сценки, отражает мировосприятие писателя.

---

[1] *Ленин В.И.* Полн. собр. соч. Т. 44. С. 249.

Несмотря на неприятие Советской России, о родине Аверченко тосковал, тосковал о русском читателе. Он завещал похоронить себя так, чтобы можно было когда-нибудь перевезти его тело в Россию. Похоронен он в Праге, на Ольшанском кладбище.

* * *

Если обратиться к другим видам искусства конца XIX — начала XX в., то очевидна определенная идейная и творческая перекличка между писателями и живописцами реалистического направления. Художники-реалисты в условиях новой эпохи так же развивали традиции русского классического реализма, открывая новые тенденции в общественной жизни и в приемах ее художественного отражения. В. Серов, С. Коровин, С. Иванов шли теми же путями творческого развития, что и писатели-реалисты поколения 1890-х годов. В работах этих художников появились первые отклики на общенародную борьбу за свободу.

В творчестве С. Коровина наиболее, может быть, наглядно проявились новые тенденции в разработке традиционных для русской живописи тем. В картине «На миру» (1893), показывая эпизод из жизни русского села, художник уже говорил о расслоении деревни, явной несостоятельности народнических надежд на общину, деревенский «мир» в общественном развитии страны. С подъемом революционного движения связывает свои думы о будущем России В. Серов. В середине 90-х годов появляется картина И. Касаткина «Углекопы. Смена» (1895). В русскую живопись входит новый герой времени — рабочий.

Но как процесс развития реализма в литературе рубежа веков нельзя представить без определяющего влияния Л. Толстого, А. Чехова, В. Короленко, так и процесс развития русской живописи тех лет во многом определяется влиянием на молодых художников творческих исканий старших мастеров — И. Репина, В. Сурикова, В. Перова.

В творчестве художников-демократов, как и в творчестве писателей-реалистов, выразилась общая тенденция развития реалистического искусства рубежа веков: не отказываясь от принципов реализма, найти новые возможности художественного метода в изображении нового исторического времени, человека новой эпохи, его общественной психологии. В этих исканиях смело расширяет рамки традиционного психологического портрета Серов, стремясь изобразить «подвижное» состояние человеческой психики, раскрыть богатство духовной жизни человека. В 900-е годы он работает над циклом портретов великих деятелей русской литературы и искусства, подчеркивая в их характерах социальное достоинство, моральную высоту. В годы революции Серов пишет портрет М. Горького — «буревестника» революции, используя новый изобразительный язык для воплощения своей идеи. А в 1905 г. художник активно сотрудничает в сатирических революционных журналах.

Трактовка противоречий жизни современной деревни в картинах

С. Коровина, посвященных крестьянской теме, близка разработке темы в произведениях Г. Успенского и писателей-реалистов 90-х годов. Образ крестьянина — главного героя произведений художника — покоряет зрителя внутренней силой, еще скрытыми, не проявившимися творческими возможностями. Образы, созданные Коровиным, близки образам крестьян В. Короленко, раннего М. Горького.

При всей разнице индивидуальных творческих установок и художественных дарований в русле тех же идейных и творческих исканий развивается искусство С. Иванова, А. Архипова, Н. Касаткина. Лучшей работой С. Иванова эпохи революции становится картина «Расстрел», в которой он поднялся до высот обобщения художественного образа, вырастающего в реалистический символ. В историю искусства рубежа веков А. Архипов вошел картинами «На Волге» (1889), «По реке Оке» (1890), «Прачки» (1901). Художник подчас использует приемы и технику импрессионистов, но для того, чтобы подчеркнуть идейный смысл произведения. Человек, ищущий правду жизни, образ человека из народа — главный предмет эстетических переживаний художника. Близки размышлениям Архипова о судьбах русского крестьянства и складывающегося промышленного пролетариата работы Н. Касаткина. В середине 90-х годов он пишет картины и портретные этюды из жизни рабочих («Шахтерка», «Углекопы. Смена»).

Часть 2

МОДЕРНИЗМ. МОДЕРНИСТСКИЕ ТЕЧЕНИЯ 1890-1910-х годов

1. ФОРМИРОВАНИЕ ПЕРВЫХ МОДЕРНИСТСКИХ ТЕЧЕНИЙ В ЛИТЕРАТУРЕ И ЖИВОПИСИ. ФИЛОСОФСКО-ЭСТЕТИЧЕСКИЕ УСТАНОВКИ НОВЫХ ТЕЧЕНИЙ. Н.М. МИНСКИЙ, Д.С. МЕРЕЖКОВСКИЙ, А. ВОЛЫНСКИЙ, В.Я. БРЮСОВ. Ин. Ф. АННЕНСКИЙ, И.И. КОНЕВСКИЙ. ХУДОЖНИКИ «МИРА ИСКУССТВА»

Одновременно с теми процессами, что шли в реалистической литературе, в русском искусстве рубежа веков возникает идейный и эстетический мятеж против господствовавшего в XIX столетии позитивизма. Вначале он принимает форму декадентства, а затем реализуется в новых, модернистских течениях начала столетия — символизме, акмеизме, течениях литературного авангарда 1910-х годов.

Первые русские модернисты-декаденты (как они сами себя называли) отказались от традиций русского демократического движения, философского материализма, реалистической эстетики. В искусстве начал складываться новый тип сознания, отношения к миру и человеку, отразивший кризисное состояние русского общества. В этом смысле декадентство — не только одно из направлений в искусстве или категория художественного стиля, но определенное мировоззрение, в основе которого лежали агностицизм и релятивизм, идеалистическое представление о непознаваемости мира и закономерностей его развития, мировоззрение, противостоящее материалистическим принципам познания.

Типическими чертами декадентства как художественного мировоззрения было игнорирование реальности, неверие в объективность человеческого разума; критерием познания признавался внутренний, духовный опыт, мистические прозрения.

Ранние русские декаденты демонстративно заявили о разрыве всяких связей искусства с действительностью. Тенденция к такому индивидуалистическому мировоззрению выразилась уже в книге Н. Минского «При свете совести» (1890), в которой обосновывались социальные

и этические позиции складывающегося идейно-художественного направления. В этическом учении *Н.М. Минского* (псевд.; наст. фам.— Виленкин; 1855—1937) проявилось характерное для декадентов сочетание философского пессимизма с мечтой о сильном человеке — индивидуалисте типа «сверхчеловека» Ницше. Основная идея Минского — мысль об относительности всего сущего, всех нравственных понятий — добра, зла, лжи, правды. Истинным признавалось только чувство любви человека к самому себе. Исходя из этого, Минский формулировал первый и основной принцип «новой морали», свое понимание отношения человека к миру и обществу: «Я создан так, что любить должен только себя, но эту любовь к себе я могу проявлять не иначе, как, первенствуя над ближним своим,— таким же, как я, себялюбцем и жаждущим первенства...»[1]; «Каждый любит только себя». Стремление к первенству, по Минскому,— сила мистическая, сущность бытия. В применении к социальным отношениям эта идея Минского вела к отрицанию социального гуманизма, безразличию к судьбам человека, народа, общества. Более того, объявив стремление к насилию над ближним свойством человеческой души вообще, Минский доказывает правомерность социального неравенства людей, ибо мечта о равенстве, по его мнению, оказывается несовместимой с самой природой человека. Реакционный общественный смысл его моралистической теории раскрывает призыв, которым автор заканчивает книгу: «...да будут они благословенны, страдания несовершенного мира! Да будет благословенно отсутствие любви, истины, свободы!», ибо перед лицом смерти нет неравенства. Этическое учение Минского явно зависимо от философии жизни Ницше, на которую впоследствии будут опираться теоретики и практики русского модернистского искусства, основной смысл которой Т. Манн определил так: «Это одно и то же: жить и быть несправедливым»[2].

Интерес теоретиков «нового искусства» к Ницше был закономерен. Философия Ницше сложилась в последней трети XIX в., на переходном рубеже развития капитализма, и была идеологическим отображением глубочайшего кризиса буржуазной культуры. Она была обращена к интеллигенции, которую Ницше хотел сделать духовным носителем идеологии, имевшей откровенно антисоциалистическую направленность. Влияние ницшеанства на эти слои было очень значительным, ибо внутренняя апология общественного неравенства у Ницше развертывалась под прикрытием критики действительных пороков и противоречий буржуазного общества, с которыми постоянно сталкивалась «критически мыслящая» личность.

В истории буржуазной философии Ницше был основателем ирра-

---

[1] *Минский Н.* При свете совести. СПб., 1890. С. 1.

[2] *Манн Т.* Собр. соч.: В 10 т. М., 1961. Т. 10. С. 363.

ционализма, в частности волюнтаризма — теории, оспаривающей возможность интеллектуального постижения реального мира и социальной действительности, утверждающей примат воли в иерархии сущностных жизненных сил. Мировоззренческим стержнем его философской системы был миф о «воле к власти». Ницше трактовал мир как становление, в котором нет никакой пребывающей субстанции, как «стремление к превосходству» и из этих устремлений выводил «высший закон» бытия — бытия «космического». По Ницше, «воля к власти» пронизывает все мироздание. Методологический принцип его философии состоял в теоретическом доказательстве предопределенности господства и подчинения, т. е. в конечном счете в оправдании тех общественных отношений, которые базировались на этом противоречии. Так как мир не имеет ни смысла, ни цели, человечество обречено на вырождение, если не будет спасено неким новым актом творчества, не «преодолеет» себя и не выдвинет некоего «сверхчеловека», который укажет людям смысл и цель существования. Человек для него лишь бесформенный материал, «простой камень, который нуждается в резчике». «Сверхчеловек» Ницше должен осуществить «волю к власти», явиться новым творцом и созидателем мира, сформировать новые «скрижали ценностей». На этом теоретическом постулате «воли к власти» строилась этика и эстетика Ницше, его учение о социальной иерархии, отношение к демократии.

Сходство общественно-идеологической ситуации в русской жизни в конце века с общественно-идеологическими процессами европейской жизни, породившими ницшеанство, объясняет тот обостренный интерес к этике и эстетике Ницше, который свойствен русской декадентской культуре.

Однако, говоря о воздействии ницшеанской философии на философию, этику и эстетику русских модернистских идейно-художественных течений, надо иметь в виду своеобразие восприятия Ницше в России. Агрессивный антидемократизм Ницше не мог пустить серьезных корней на русской почве, в русской культуре с ее прочными демократическими и гуманистическими традициями. Символистов, которые начали так активно пропагандировать этику и эстетику Ницше, интересовал прежде всего не Ницше — идеолог «сверхчеловека», «воли к власти», но главным образом Ницше — автор работ по философии культуры.

Среди символистов наиболее популярной была ранняя работа философа «Рождение трагедии из духа музыки» (1872), посвященная анализу античной культуры. В этой книге Ницше развивал идею о существовании двух типов культуры: дионисийской, оргиастической, жизненной, трагической в силу хаотической устремленности бытия, однако утверждающей бытие; и аполлоновской, созерцательной, односторонней, логической. Второй тип возникает в результате «цивилизации» в жизни народов. Оба начала, по Ницше, сосуществуют и в

психологическом складе личности. Идеал искусства — в синтезе, в котором дионисийский поток жизни прозревается в ясном, аполлоническом, образном воплощении. Такую гармонию Ницше усматривал в греческой трагедии Софокла. Но затем, считал он, в искусстве начинает перевешивать рассудочное начало (например, в творчестве Еврипида), что для искусства становится роковым. Искусство будущего представлялось Ницше искусством коллектива, связанного общим «мифом». Предшественником такого искусства будущего Ницше считал творчество Р. Вагнера.

Эти-то идеи раннего Ницше в основном и были восприняты символистами. На их основе они строили свою теорию искусства. А. Белый и Вяч. Иванов восприняли у Ницше мысль о двух началах культуры, В. Брюсов (а затем акмеист Н. Гумилев) — ницшеанскую «любовь к судьбе», прославлению сильного человека, который готов величественно и гордо к трагической судьбе.

Минскому, как и другим теоретикам русского декадентского искусства, были близки исходные позиции ницшеанской философии: протест против разума, рассмотрение жизни как процесса иррационального, понятийно неуловимого переживания. В опытах «переоценки ценностей» русскому декадентству с первых этапов его формирования была близка и попытка Ницше в исходных теоретических установках отказаться от всех традиций предшествующей философской мысли.

Книга Минского явилась первым «евангелием от декаданса», определившим философско-этическую платформу нового литературного направления. Это был отказ от этической тенденции, всегда присутствовавшей в любом произведении русской классической литературы, «эмансипация» от этики, погружение искусства только в сферу эстетическую.

Развернутое обоснование философско-эстетических основ направления дано в брошюре *Д.С. Мережковского* «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы», вышедшей в 1893 г. В работе Мережковского декадентство впервые пытается осознать себя как идейно-художественное направление, обладающее определенными мировоззренческими и эстетическими качествами. Мережковский утверждал, что современная русская литература находится на грани глубочайшего кризиса, к которому завела ее гражданская тенденциозность. Идея общественного служения привела искусство, по мысли Мережковского, в идейный и художественный тупик. Упадок литературы он объяснял и общим «упадком художественного вкуса», который будто бы начался с 60-х годов под влиянием эстетических идей Чернышевского, Добролюбова, Писарева, господства «художественного материализма». Основу же истинного искусства, говорил Мережковский, составляет вечное религиозное мистическое чувство. Но эта традиция искусства с развитием позитивизма прервалась, и только в

90-е годы литература проникается предчувствием «божественного идеализма», неутомимой потребностью «нового религиозного или философского примирения с непознаваемым». Мережковский обозначил три основных элемента будущей новой русской литературы: первый — мистическое содержание; второй — символизация: новая поэзия должна стать поэзией «символа», т. е. таким образным воплощением мысли художника, когда любые сцены жизни «обнаруживают откровение божественной стороны нашего духа»; третий — «расширение художественной впечатлительности в духе изощренного импрессионизма».

Еще более четко формулировал основные философские и эстетические установки нового художественного направления и понятие символизма критик-декадент *А. Волынский* (псевд.; наст. имя — А.Л. Флексер; 1863—1926). Он считал, что декадентство явилось непосредственной реакцией искусства на материализм. В работе «Борьба за идеализм» (1900) Волынский писал, что «символизм есть сочетание в художественном изображении мира явлений с миром божества <...> жажда религии создала то новое направление, которое называется символизмом». Так в России возникает новое литературное направление — символизм.

В работах Минского, Мережковского, Волынского основные положения символистской теории искусства уже выражены с достаточной определенностью. Большую роль в популяризации идей символистов сыграл журнал «Северный вестник».

К началу века признанным вождем и руководителем символистского движения в России становится *В.Я. Брюсов*. Как теоретик символизма он выступает в середине 90-х годов. Эстетические взгляды Брюсова выразились во вступительных статьях к первым поэтическим сборникам «Русские символисты» (1894—1895), большинство стихов в которых принадлежало Брюсову, к его книгам «Chefs d'oeuvre» (1894—1896), «Me eum esse» (1896—1897), «Tertia Vigilia» (1898—1900) и в статьях о литературе и искусстве. Ранний Брюсов обосновал свою концепцию символизма, опираясь прежде всего на философию Канта и эстетические идеи А. Шопенгауэра, который, как и Ницше, оказал сильнейшее влияние на философию и эстетику символизма. Но, в отличие от Мережковского, Брюсов не сводил содержание искусства к мистике. Цель искусства он видел в выражении «движений души» поэта, тайн человеческого духа, личности художника. В статье «Ключи тайн» (1904), открывшей первый номер журнала символистов «Весы», Брюсов подводит итоги своим эстетическим исканиям этих лет. В «Ключах тайн» Брюсов отвергает и теорию утилитарного искусства, и теорию «искусства для искусства». Основной тезис статьи — отрицание возможности любой эстетической теории решить вопрос о природе художественного творчества. Сущность мира непознаваема, считает Брюсов, следуя за Кантом. Научное познание его обусловлено нашей психофизиологической организацией. Мир изначально воспринима-

ется нами как феномен, т. е. в формах и категориях, принятых нашим сознанием. Но сознание всегда обманывает нас, перенося свои свойства и закономерности на мир внешний. Мысль, разум, наука бессильны преодолеть этот барьер, ибо представления человека о сущности мира заведомо неистинны. Это относится, по мысли Брюсова, и к любой теории искусства, которая может рассмотреть лишь отношения явлений, но не может проникнуть в сущность и природу искусства.

Однако сущность мира все-таки может быть постигнута, но не рассудочно, а интуитивным путем... Развивая свою теорию искусства, Брюсов опирается на эстетическое учение Шопенгауэра. Он принял шопенгауэровское противопоставление интуитивного познания сущности мира познанию научному. Шопенгауэр считал, что рассудочное познание мира «имеет дело только со своими собственными представлениями»[1]. Человеческая личность тоже воспринимается нами как «представление». Одновременно она есть часть мира и «вещь в себе». Исследуя ее вне рассудочных форм и категорий, можно обнаружить, оказывается, в ней и сущность мира. Углубляясь в сущность личности, мы постигаем сущность мира; видимый же мир предстает перед нами как тень сущностного. Сущность мира, таким образом, может быть познана лишь интуитивными методами искусства, в котором особое положение занимает музыка, так как она не только непосредственно отражает сущностные идеи мира, но и является объективизацией в нас «мировой воли».

Эту метафизику искусства Брюсов и воспринял у Шопенгаэура. Выход из «ложности» научного познания он, как и Шопенгауэр, видел только в искусстве. «Эти просветы,— писал Брюсов,— те мгновения экстаза, сверхчувственной интуиции, которые дают иные постижения мировых явлений, проникающие за их внешнюю кору, в их сердцевину. Исконная задача искусства и состоит в том, чтобы запечатлевать эти мгновения прозрения, вдохновения». Разделив с Мережковским кантовское понимание задач искусства, воспринятое через призму учения Шопенгауэра об интуитивном познании мира, Брюсов, однако, даже в период этих метафизических деклараций не разделял идеи о мистическом как единственной содержательной реальности искусства.

История русского литературного символизма начинается с двух литературных кружков, возникших почти одновременно — в Москве и Петербурге. На основе общего интереса к новой западной философии и творчеству европейских символистов в Москве возникают символистские студии стиховедения и поэтики. В. Брюсова, К. Бальмонта, Ю. Балтрушайтиса, С. Полякова, ставшего впоследствии издателем центрального символистского органа — журнала «Весы», и других объединяют резко выраженный индивидуализм, эстетизм, отрицание

---

[1] *Шопенгауэр А.* Мир как воля и представление. М., 1901. Т. 2. С. 2.

общественной значимости искусства. В Петербурге возникает группа символистов, философско-эстетические позиции которых определенно отличались от позиции московских литераторов. В эту группу входили З. Гиппиус, Д. Мережковский, Н. Минский. Был близок к ним В. Розанов. Крайнему индивидуализму москвичей и их «чистому эстетизму» они противопоставили, опираясь на русскую идеалистическую философию, христианскую мистику, позже — идею «религиозной общественности». Символизм для них стал категорией мировоззрения, а не только литературной школой. Наметившиеся расхождения четко обнаружились уже в начале 900-х годов, когда в Петербурге начинает издаваться под фактическим руководством Мережковского «неохристианский» журнал «Новый путь» (1903—1904), объединивший философов, богословов и литераторов-«неохристиан».

Обе группы русских символистов вскоре объединились и выступили как общее литературное направление. В конце века в Москве возникает издательство «Скорпион» (1899—1916). Начинает издаваться альманах «Северные цветы», литературным руководителем издательства к 1903 г. фактически становится Брюсов. Он ведет и подготовительную работу по организации журнала символистов, в котором думает объединить всех деятелей «нового искусства». Журнал начал издаваться с 1904 г. под символическим названием «Весы» (одно из созвездий Зодиака, расположенное по соседству с созвездием Скорпиона). «Весы» были близки современным европейским журналам, пропагандировавшим модернистское искусство. На страницах журнала печатался литературный и критико-библиографический материал. Объектом ожесточенных теоретических нападок журнала, объединившего «московский» и «петербургский» символизм, стали уже давно определившиеся противники — материализм в философии, реализм и «тенденциозность» в искусстве. С этой позиции самой резкой критике журнала подверглись писатели-реалисты, публиковавшие свои произведения в литературных сборниках «Знание», прежде всего М. Горький.

Одновременно с Брюсовым на страницах журнала «Весы» выступает другой теоретик русского символизма — Вяч. Иванов. Его взгляды на искусство значительно отличались от брюсовских. Иванов развивал мысль о необходимости преодоления индивидуализма на почве «теургических воззрений». Идея религиозно понимаемой коллективной связи людей, «соборности», становится основной в его философских и эстетических статьях. Причем понятие «соборность» сочеталось у Вяч. Иванова с представлением о новой России, которая якобы стоит на пороге всенародной религиозной культуры. Поэтому и путь развития искусства, по Иванову, — в движении от индивидуализма и субъективизма к «национальной почве», к религиозно понимаемой народности. Тогда-то и возникнет некая всенародная религиозная культура, основой которой станет миф. Задача искусства, считает Иванов, в создании этой новой мифологии — в «мифотворчестве».

Эти идеи проникают в 90-е годы не только в литературу, но и во все области русского искусства. Группа молодых художников, художественных критиков и литераторов объединяется в журнале «Мир Искусства» (1899—1904). Символическое изображение орла на обложке журнала становится эмблемой объединения. Расшифровывая смысл этого символа, автор рисунка — художник Л. Бакст — писал: «Мир Искусства» «выше всего земного, у звезд, там он царит надменно, таинственно и одиноко, как орел на вершине снеговой...»[1]. Основные эстетические позиции «Мира Искусства» декларированы его редактором С. Дягилевым в статье «Сложные вопросы», которой открылся журнал[2]. Искусство понималось как явление «надземное», как свободный и таинственный акт, совершающийся в глубинах духа художника. Субъективный мир художника — единственное содержание искусства. К. Сомов в одном из писем к А. Бенуа говорил: «Весь мир вертится около моего «Я», и мне в сущности нет дела до того, что выходит за пределы этого «Я» и его узости»[3]. Эстетическая система «мирискусников», как и литераторов-символистов, представляла собой причудливый сплав из элементов кантианской эстетики, ницшеанства, философии интуитивизма. Существенным было принципиальное отрицание связей искусства с действительностью, интересами «большинства», «толпы». «Творец,— писал Дягилев,— должен любить красоту и лишь с нею вести беседу во время нежного, таинственного проявления своей божественной природы»[4].

К началу 900-х годов устанавливаются связи «Мира Искусства» с журналом «Новый путь», ставящим проблемы религиозно-философского мистического миросозерцания. Но эти связи не стали прочными. З. Гиппиус и Мережковский недаром постоянно указывали на линии раздела между мистическими установками «Нового пути» и эстетизмом мирискусников». Мировоззрение и творчество художников «Мира Искусства» пронизывал прежде всего гедонистический сенсуализм, не совместимый с религиозной мистикой Мережковского. В отношении к наследию прошлого журнал отразил общую тенденцию «нового направления» в искусстве. «Мирискусники» противопоставили себя передвижникам, всему демократическому искусству прошлого, революционно-демократической эстетике. Наиболее частыми и резкими в журнале были выступления против Чернышевского, его социологии и эстетических взглядов. Здесь идеологи «Мира Искусства» явно перекликались с теоретиками русского литературного декадентства. В

---

[1] *Бенуа А.* Возникновение «Мира Искусства». Л., 1928. С. 43.

[2] См.: Мир Искусства. 1898—1899. № 1—2.

[3] Архив А. Бенуа//Цит. по: *Соколова Н.* Мир Искусства. М.; Л., 1934. С. 113.

[4] Мир Искусства. № 1—2.

«Истории русской живописи» (1901) А. Бенуа, одного из основателей «Мира Искусства», история русской демократической живописи трактовалась как процесс деградации искусства. Передвижники, утверждал Бенуа, изменили искусству ради «направления», общественной тенденциозности и стали жертвами «антихудожественной» общественной волны, подделываясь под вкусы «толпы». Дягилев, выступая против эстетической теории Добролюбова и Чернышевского, с сожалением писал: «Отсталость России в том, что эта теория (т. е. теория «чистого искусства».— *А. С.*) никогда не торжествовала явно и победоносно»[1]. В своих декларациях он призывал к активной борьбе с «обветшалым реализмом» классического искусства.

Однако проблема художественного наследия, вопросы о традициях старой культуры решались «мирискусниками» крайне противоречиво. Они то тосковали по «уходящей красоте прошлого», то требовали создания нового стиля, отрицали ренессанс и барокко и проявляли интерес к стилю старых северных русских церквей и импрессионизму Запада. Эти противоречия отразили эклектичность эстетической системы раннего русского декадентства.

Философско-эстетические декларации теоретических статей, обосновывавших символизм, нашли отражение в художественной практике ранних символистов. В поэтических формулах Бальмонта, Сологуба, Гиппиус, Мережковского отрицается истинность реального мира, объявляемого лишь комплексом ощущений творца-художника:

...нет иного
Бытия, как только Я.

(Ф. Сологуб. «Все во всем»)

Если мир — комплекс ощущений «Я», то он существует лишь постольку, поскольку существует воспринимающий его поэт. Этот субъективизм в его крайнем выражении вел к культу мгновенных, неповторимых, единичных, очень неустойчивых переживаний поэта, через которые только возможно стихийное, интуитивное постижение сущности мира. От неустойчивости настроений субъекта зависит изменчивость мира, переживающего метаморфозы личности творца, отражающего иррациональную изменчивость потока его настроений:

Мы брошены в сказочный мир
Какой-то могучей рукой.
На тризну? На битву? На пир?
Не знаю. Я вечно — другой.
Я каждой минутой сожжен.
Я в каждой измене — живу.

(К. Бальмонт. «Мы брошены в сказочный мир...»)

---

[1] Мир Искусства. № 1—2.

Утверждая иррационализм в противовес логическому познанию, ранние символисты органично восприняли и ницшеанское противопоставление светлого, логического, «аполлоновского» начала алогичности стихийной «дионисийской» дисгармонии. Противопоставление этих сторон жизни постоянно присутствует в философском и художественном сознании символистов.

В «дионисийских», оргиастических проявлениях человеческой души, мигах страсти, болезненно-исступленной и созвучной смерти, виделись возможности приобщения к тайнам и сути мира. Таков источник «дионисийских» мотивов творчества раннего В. Брюсова, К. Бальмонта, М. Лохвицкой.

Стилевой формой выражения сознания художника-индивидуалиста, отрешенного от всего внешнего и погруженного в прихотливую смену своих субъективных чувствований и настроений, становится на раннем этапе развития символизма импрессионизм. Именно в русле импрессионистической лирики начали свой творческий путь первые поэты русского символизма (В. Брюсов, К. Бальмонт).

Особое значение в развитии русской импрессионистической поэзии имело творчество *Иннокентия Федоровича Анненского* (1856—1909) — поэта, драматурга, критика, переводчика. Анненский оказал влияние на всех крупных поэтов того времени — Брюсова, Блока, Ахматову, Пастернака, Маяковского — своими поисками новых поэтических ритмов, поэтического слова. Символисты считали его зачинателем «новой» русской поэзии. Однако общественные и эстетические взгляды Анненского не укладывались в рамки символистской школы. В этом смысле творчество поэта может быть определено как явление предсимволизма. По своему пафосу, настроениям оно ближе творчеству поэтов конца XIX в.— Случевского, Фета. Начав в 80-е годы с традиционных поэтических форм, пройдя через увлечение французскими парнасцами и «проклятыми», соприкасаясь в некоторых тенденциях с Бальмонтом и Сологубом, Анненский существенно опередил многих современников по итогам развития: «...в «Кипарисовом ларце» оказалось много художественных находок, пригодившихся Ахматовой, Маяковскому, Пастернаку в их работе по обновлению поэтической образности, ритмики, словаря»[1].

Творческая судьба Анненского необычна. Имя его в литературе до 900-х годов почти не было известно. «Тихие песни» — первый сборник его стихов, написанных в 80—90-е годы, появился в печати только в 1904 г. (сборник вышел под псевдонимом: *Ник. Т-о*). Известность как поэт Анненский начинает приобретать в последний год своей жизни. Вторая, последняя книга его стихов, «Кипарисовый ларец», вышла посмертно, в 1910 г.

---

[1] Литературно-эстетические концепции в России конца XIX — начала XX века. М., 1975. С. 227—228.

Блок улавливал в поэзии Анненского творческую близость. Брюсов сравнивал стихи Анненского со стихами Верлена. «Манера письма Анненского,— писал он,— резко импрессионистична; он все изображает не таким, каким он это знает, но таким, каким ему это кажется, притом кажется именно сейчас, в данный миг. Как последовательный импрессионист И. Анненский далеко уходит вперед не только от Фета, но и от Бальмонта; только у Верлена можно найти несколько стихотворений, равносильных в этом отношении стихам И. Анненского»[1]. Действительно, в истории русской литературы Анненский, может быть, самый последовательный поэт и критик-импрессионист.

Литературное наследие Анненского невелико, но разнообразно. Он был поэтом, филологом-классиком, автором драм, в которых воссоздал, свободно их модернизируя, античные мифы («Меланиппа-философ», «Царь Иксион», «Лаодамия», «Фамира-кифаред»). В историю литературы Анненский вошел прежде всего как поэт-лирик.

Мотивы лирики Анненского замкнуты в сфере настроений одиночества, тоски бытия. Поэтому столь часто в его стихах встречаются образы и картины увядания, сумерек, закатов. Блок видел в таком настроении поэзии Анненского смятенность души, напрасно тоскующей по красоте. Для поэтического мира Анненского характерно постоянное противостояние мечты обывательской прозе быта, которая напоминает поэту что-то призрачное и кошмарное («Бессонные ночи»). Такой контраст формирует стилевую систему поэта, в которой стиль поэтически-изысканный соседствует с нарочитыми прозаизмами. Но смятенное восприятие реальности сочеталось у него с абстрактно-трагическим восприятием бытия вообще.

При наличии некоторых общих мотивов поэзия Анненского существенно отлична от поэзии символистов. Его лирический герой — человек реального мира. Личное переживание поэта лишено и экстатического, и мистического пафоса. Ему чужды самоцельные эксперименты над стихом и поэтическим языком, хотя среди поэтов начала века он был одним из крупнейших мастеров версификации. Стих Анненского имел особенность, отличавшую его от стиха символистов и привлекшую позже пристальное внимание поэтов-акмеистов: сочетание и в словаре, и в синтаксисе повышенно-эмоционального тона и тона разговорного, подчеркнуто-прозаического. Сквозь частное у поэта всегда просвечивало общее, но не в логическом проявлении, а в некоем внелогическом соположении. Этот поэтический прием будет воспринят у Анненского Анной Ахматовой.

Поэзии Анненского свойственна камерная утонченность, замкнутость в личной психологической теме. Это поэзия намека, недоговоренности, намекающей детали. Но у Анненского нет намеков на

---

[1] *Брюсов В.* Далекие и близкие. М., 1912. С. 159—160.

двоемирие, свойственной символистам двуплановости. Он лишь фиксирует мгновенные ощущения жизни, душевные движения человека, сиюминутное восприятие им окружающего и тем самым — психологические состояния героя.

Я люблю замирание эхо
После бешеной тройки в лесу,
За сверканьем задорного смеха
Я истомы люблю полосу.

Зимним утром люблю надо мною
Я лиловый разлив полутьмы,
И, где солнце горело весною,
Только розовый отблеск зимы...

(«Я люблю»)

Стихов с общественной темой у Анненского немного. И в них все то же противоположение мечты о красоте и неприглядной реальности. Вершиной социальной темы в его поэзии стало известное стихотворение «Старые эстонки», которым поэт откликнулся на революционные события в Эстонии в 1905 г., выразив свой протест против казней революционеров и правительственной реакции.

И. Анненский был наиболее характерным представителем импрессионистической критики в литературе начала века. В критических статьях, собранных в двух «Книгах отражений» (1906, 1908), он стремился вскрыть психологию творчества автора, особенности его духовной жизни, передать свое личное впечатление от произведения. Причем в его критических работах более, может быть, наглядно, чем в лирике, выразились демократические взгляды писателя, его общественные устремления. Как бы в противовес символистам Анненский подчеркивает социальное значение искусства. С этой эстетической установкой была связана характерная черта его критических статей: Анненский стремился понять и показать общественный смысл и общественное значение произведения. Таковы его статьи о М. Горьком, Н. Гоголе, Л. Толстом, Ф. Достоевском. В основе общественной этики Анненского лежала этика сострадания, разрабатывая которую он явно опирался на Достоевского.

К концу жизни меняется отношение Анненского к символизму: символизм кажется теперь поэту школой, исчерпавшей свое развитие; историко-литературное значение ее он видел лишь в том, что она выдвинула таких крупных поэтов, как К. Бальмонт и А. Блок («О современном лиризме», 1909).

К поэтам-предсимволистам можно отнести и *Ивана Ивановича Коневского* (псевд.; наст. фам.— Ореус, 1877—1901), лирика которого всегда вызывала сочувствие символистов. Вся его поэзия, как писал Брюсов, «есть ожидание, предвкушение, вопрос:

Куда ж несусь, дрожащий, обнаженный,
Кружась как лист над омутом мирским?

<...> Блуждая по тропам жизни, юноша Коневской останавливается на ее распутьях, вечно удивляясь дням и встречам, вечно умиляясь на каждый час, на откровения утренние и вечерние, и силясь понять, что за бездна таится за мигом»[1]. Брюсов указывал на близость этого мироощущения художникам «новой» поэзии. В стихах Коневской добивался предельно отточенной музыкальности.

Коневской опубликовал несколько статей о литературе и искусстве, объект и проблематика которых были также близки интересам поэтов и художников-символистов («Живопись Беклина», «Мистическое чувство в русской лирике»).

2. ТВОРЧЕСТВО «СТАРШИХ» СИМВОЛИСТОВ. К.Д. БАЛЬМОНТ, Ф. СОЛОГУБ, А.М. ДОБРОЛЮБОВ

Самым ярким выразителем импрессионистической стихии в раннем русском символизме был *Константин Дмитриевич Бальмонт* (1867—1942), поэзия которого оказала огромное воздействие на русскую поэтическую культуру начала века. В течение десятилетия, вспоминал Брюсов, Бальмонт «нераздельно царил над русской поэзией». В 90-х годах вышли сборники его стихотворений: «Под северным небом» (1894), «В безбрежности» (1895), «Тишина» (1897); в 900-е годы, в период творческого взлета, — «Горящие здания» (1900), «Будем как солнце» (1903), «Только любовь» (1903). Лирика Бальмонта была глубоко субъективистской и эстетизированной:

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

Бальмонт был занят, по словам Блока, «исключительно самим собой», поэта влекли лишь мимолетные чувствования лирического «Я». И жизнь, и поэзия для него — импровизация, непреднамеренная произвольная игра. В его поэзии впечатления внешнего мира прихотливо связываются только единством настроения, всякие логические связи между ними разорваны:

Неясная радуга. Звезда отдаленная.
Долина и облако. И грусть неизбежная...

В стихотворении «Как я пишу стихи» (1903) Бальмонт так раскрывает природу творческого акта художника:

---

[1] *Брюсов В.* Мудрое дитя. Творческие замыслы И. Коневского//*Коневской И.* Стихи и проза. М., 1904. С. XII—XIII.

Рождается внезапная строка,
За ней встает немедленно другая,
Мелькает третья, ей издалека
Четвертая смеется, набегая.

И пятая, и после, и потом,
Откуда, сколько — я и сам не знаю,
Но я не размышляю над стихом
И право, никогда — не сочиняю.

Каждое впечатление значимо и ценно для поэта само по себе, смена их определена какой-то внутренней, но логически необъяснимой ассоциативной связью. Ассоциация рождает и смену поэтических образов в стихах Бальмонта, которые неожиданно возникают один за другим; ею определяется структура целых поэтических циклов, в которых каждое стихотворение представляет лишь ассоциативную вариацию одной темы, даже одного настроения поэта. Впечатления от предмета, точнее,— от его качества, субъективно воспринятого поэтом, являются читателю в лирике Бальмонта в многообразии эпитетов, сравнений, развернутых определений, метафоричности стиля. Сам предмет расплывается в многоцветности, нюансах, оттенках его чувственного восприятия[1].

В основе поэтики Бальмонта — философия возникшего и безвозвратно ушедшего неповторимого мгновения, в котором выразилось единственное и неповторимое душевное состояние художника. В этом отношении Бальмонт был самым субъективным поэтом раннего символизма. В отъединении от мира «как воплощения всего серого, пошлого, слабого, рабского, что противоречит истинной природе человека»[2] и уединенности поэт видит высший закон творчества:

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

(«Я ненавижу человечество...»)

Или:

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

(«Я не знаю мудрости...»)

---

[1] См.: *Корецкая И.В.* Импрессионизм в поэзии и поэтике символизма// Литературно-эстетические концепции в России конца XIX — начала XX века. М., 1975.

[2] *Орлов Вл.* Бальмонт. Жизнь и поэзия // *Бальмонт К.Д.* Стихотворения. Л., 1969. С. 55.

Суть такого импрессионизма в поэзии определил Брюсов, говоря о творчестве И. Анненского как стремлении художника все изобразить «не таким, как он это знает, но таким, каким ему это кажется, притом кажется именно сейчас, в данный миг»[1].

Этим отличались и переводы Бальмонтом песен древних народов, произведений Кальдерона и других европейских и восточных поэтов. О переводах Бальмонта остроумно сказал И. Эренбург: «Как в любовных стихах он восхищался не женщинами, которым посвящал стихи, а своим чувством,— так, переводя других поэтов, он упивался тембром своего голоса»[2].

Подчиняя все передаче оттенков ощущений, через которые раскрываются качества предмета, Бальмонт огромное значение придавал мелодике и музыкальной структуре стиха.

Для поэтического стиля его лирики характерно господство музыкального начала. «Стихия музыки» проявлялась у Бальмонта в изощренной звуковой организации стиха (аллитерации, ассонансы, внутренняя рифма, повторы), использовании слова как «звукового комплекса», вне его понятийного значения. Но уже в начале 900-х годов «музыка» стиха Бальмонта начала застывать в найденных поэтом приемах звукописи, самоповторяться.

Поэтические опыты принесли Бальмонту большую известность, вызвали к жизни целую школу подражателей. Хрестоматийными стали его «Вечер. Взморье. Вздохи ветра. Величавый возглас волн...», «Камыши», «Влага» и другие откровенно звукоподражательные стихи. Но подчинив смысл поэзии «музыке» стиха, Бальмонт обеднил поэтический язык раз и навсегда найденным словарем, привычными словосочетаниями, характерными параллелизмами.

«...Бальмонт, будучи по духу человеком декаданса,— пишет Вл. Орлов,— как поэт усвоил только часть пестрой декаденстко-символической программы <...> творчество его выявляет лишь лик поэзии русского символизма (явления сложного и многосоставного), а именно — импрессионистическую лирику»[3].

Многие стихотворения Бальмонта стали образцами импрессионистической лирики. Одним из лучших произведений Бальмонта раннего периода было стихотворение «Лунный луч», в котором отражены и принципы композиционного построения, и характер музыкальной инструментовки его стихов.

Я лунный луч, я друг влюбленных,
Сменив вечернюю зарю,
Я ночью ласково горю
Для всех, безумьем озаренных,

---

[1] *Брюсов В.* Далекие и близкие. С. 159.

[2] *Эренбург И.* Собр. соч.: В 9 т. М., 1966. Т. 8. С. 96.

[3] *Орлов Вл.* Бальмонт: Жизнь и поэзия. С. 58.

Полуживых, неутоленных;
Для всех тоскующих, влюбленных
Я светом сказочным горю
И о восторгах полусонных
Невнятной речью говорю.
Мой свет скользит, мой свет змеится,
Но я тебе не изменю,
Когда отдашься ты огню —
Тому огню, что не дымится,
Что в тесной комнате томится
И всё сильней гореть стремится —
Наперекор немому дню.
Тебе, в чьем сердце страсть томится,
Я никогда не изменю.

Или популярное стихотворение «Влага», построенное на едином музыкальном вздохе, на одном звуке:

С лодки скользнуло весло.
Ласково млеет прохлада.
«Милый! Мой милый!» — Светло,
Сладко от беглого взгляда.

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

Известность и славу Бальмонту принесли не первые его сборники, в которых поэт пел «песни сумерек и ночи», но сборники, появившиеся на грани века,— «Горящие здания» и «Будем как солнце», в которых он звал к «свету, огню и победительному солнцу», к приятию стихии жизни с ее правдой и ложью, добром и злом, красотой и уродством, гармонией дисгармоничности и утверждал эгоцентрическую свободу художника, который в приятии мира не знает запретов и ограничений.

Лирическим героем поэта становится дерзкий стихийный гений, порывающийся за «пределы предельного», воинствующий эгоцентрист, которому чужды интересы «общего». Облики такого лирического героя отличаются удивительным разнообразием и множественностью. Но личность, декларативно вместившая в себя «весь мир», оказывается изолированной от него. Она погружена лишь в «глубины» своей души. В этом — источник характерно противоречивых мотивов поэзии художника: свободное, солнечное приятие мира осложнено ощущением тоскливого одиночества души, разорвавшей связи с жизнью. Погружаясь в «глубины» движений души, исследуя ее противоречия, Бальмонт сталкивает прекрасное и уродливое, чудовищное и возвышенное, разгадывая в дисгармонии личности противоречия мирового зла и добра. Этот круг тем был общим для русской декадентской поэзии конца века, испытавшей влияние Ницше, поэзии Ш. Бодлера, Э. По.

В период творческого подъема у Бальмонта появляется своя, ори-

гинальная тема, выделяющая его в поэзии раннего символизма, — тема животворящего Солнца, мощи и красоты солнечных весенних стихий, к которым художник чувствует свою причастность. Книгу «Будем как солнце» Бальмонт открывает эпиграфом из Анаксагора «Я в этот мир пришел, чтоб видеть солнце» и одним из лучших своих стихотворений:

Я в этот мир пришел, чтоб видеть солнце
И синий кругозор.
Я в этот мир пришел, чтоб видеть солнце
И выси гор.

Я в этот мир пришел, чтоб видеть море
И пышный цвет долин.
Я заключил миры в едином взоре,
Я властелин.

Я победил холодное забвенье,
Создав мечту мою.
Я каждый миг исполнен откровенья,
Всегда пою.

Мою мечту страданья пробудили,
Но я любим за то,
Кто равен мне в моей певучей силе?
Никто, никто.

Я в этот мир пришел, чтоб видеть солнце,
А если день погас,
Я буду петь... Я буду петь о солнце
В предсмертный час!

Это стихотворение — лейтмотив всех вариантов своеобразно разрабатываемой Бальмонтом пантеистической темы.

В последующих многочисленных книгах («Литургия красоты», 1905; «Злые чары», 1906; «Жар-птица», 1907), за исключением «Фейных сказок» (1905), по словам В. Брюсова, «одной из самых цельных книг Бальмонта»[1], стало очевидно, что поэту, повторявшему самого себя, уже изменяет художественный вкус и чувство меры.

А. Блок в 1909 г. в газете «Речь» вынес приговор этим книгам Бальмонта: «Это почти исключительно нелепый вздор, просто — галиматья <...> есть замечательный русский поэт Бальмонт, а нового поэта Бальмонта больше нет»[2].

После Октябрьской революции Бальмонт оказался в эмиграции. Летом 1920 г. он решил уехать за границу для литературной работы по заказу Государственного издательства. И остался с тех пор за рубежом. Эмиграция русская отнеслась к нему равнодушно. В 1930-е годы поэта,

---

[1] Весы. 1905. № 12. С. 76.

[2] *Блок А.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 5. С. 374—375.

жившего в предместье Парижа или в Капбретоне на берегу Атлантического океана, стали посещать приступы душевной болезни, во время которых он впадал в депрессию, погружался в мир своих фантазий. Скончался он в декабре 1942 г. в русском общежитии в Нуази-ле-Гран.

Вспоминая о последнем периоде жизни Бальмонта, Андрей Седых писал, что был он в это время предельно одинок, жил «в каком-то странном, выдуманном им мире музыки и ритма, среди друидов, языческих богов, шаманов, в мире колдовства, солнца и огненных заклинаний, в пышном и несколько искусственном нагромождении красок и звуков»[1].

В одиночестве Бальмонт оказался с первых же лет эмигрантской жизни. Потеря родного дома, родины остро сказалась на его самочувствии. Об его отношении к окружающей эмигрантской среде и о трагическом ощущении потерянной родины свидетельствует письмо поэта к А. Седых. Это была середина 1920-х годов, жил тогда поэт в небольшой деревушке на берегу Антлантического океана — «неисчерпаемого моря», как писал он, которое манило и пугало, наполняя каким-то «мистическим ужасом». «Вы спрашиваете, как я живу, что делаю,— писал Бальмонт.— Трудные вопросы, но постараюсь дать полные и точные ответы. Однако, живу ли я точно или это лишь призрак,— остается для меня самого не совсем определенным. Мое сердце в России, а я здесь, у Океана. Бытие неполное.

Я радуюсь возможности жить не в городе, особенно не в Париже, который последние пять лет мне стал ненавистен — и оттого, что я не выношу грязного воздуха и глупого грохота,— и оттого, что зарубежные русские или потопли в своей беде, или занимаются политическим переливанием из пустого в порожнее — и оттого, что современные французы плоски, неинтересны, душевно бессодержательны...»[2].

В письме может быть, наиболее ярко выражено отношение Бальмонта к эмиграции. В том же письме Бальмонт очень четко обозначил свои взгляды на политические «игры» эмигрантов — и левых, и правых, ожидающих падения большевизма в России. «...Если,— писал он, большевизм в России лишь собирается умирать, зарубежная Россия помирает, духовно, весьма усердно»[3].

Из наиболее значительных книг Бальмонта, вышедших в зарубежье, интересны: «Дар земли» (Париж, 1921), «Сонеты солнца, меда и луны» (Берлин, 1923), «Мое — Ей» (Прага, 1924), «В раздвинутой дали» (Белград, 1930), «Северное сияние» (Париж, 1931). Наряду со слабыми стихами в них есть стихи, где поэт, сохраняя принципы своего прежнего

---

[1] *Седых А.* Далекие, близкие. С. 68.

[2] Там же. С. 70.

[3] Там же. С. 71.

отношения к искусству, обретает простоту и изысканность и остается поэтом, о котором М. Цветаева сказала: «Если бы надо было дать Бальмонта одним словом, я бы не задумываясь сказала: «Поэт». <...> я бы не сказала так ни о Есенине, ни о Мандельштаме, ни о Маяковском, ни о Гумилеве, ни даже о Блоке. Ибо в каждом из них, кроме поэта, было еще нечто, большее или меньшее, лучшее или худшее, но еще нечто. Даже у Ахматовой была молитва — вне стихов.

В Бальмонте же, кроме поэта, нет ничего»[1].

Если говорить о месте Бальмонта в истории русской поэзии (прежде всего поэзии!), то его можно обозначить словами той же Марины Цветаевой: «Пройдут годы. Бальмонт есть литература, а литература — есть история»[2].

Своеобразно идеи и мотивы «нового» литературного течения выразились в творчестве *Федора Сологуба* (псевд.; наст. имя — Федор Кузьмич Тетерников; 1863—1927), поэта и прозаика; природа его творческой индивидуальности резко отлична от бальмонтовской.

Творчество Сологуба представляет интерес потому, что в нем с наибольшей отчетливостью раскрываются особенности восприятия и обработки идейно-художественных традиций русской классики в модернистской литературе.

Если граница познаваемого и непознаваемого в мире не преодолима человеческим сознанием, как утверждал Мережковский, то на гранях непостижимой мировой тайны бытия естественны настроения ужаса и мистического восторга человека перед нею. Выразителем этих настроений в наибольшей степени и стал Сологуб. Человек для Сологуба полностью отъединен от мира, мир непонятен ему и более того — понят быть не может. Единственная возможность преодолеть тяжесть жизненного зла — погрузиться в созданную воображением художника прекрасную утешающую сладостную легенду. И Сологуб противопоставляет миру насилия, отображенному в символических образах Лиха, Мелкого беса, Недотыкомки, фантастическую прекрасную землю Ойле. В сосуществовании действительного и недействительного: реальнейшего в своей пошлости Передонова, героя «Мелкого беса», и нечистой силы, которая мечется перед ним в образе серой Недотыкомки, мира реального и образов изломанной декадентской фантазии — особенность художественного мировоззрения писателя. Для Сологуба, как справедливо отмечала критика, «действительность призрачна и призраки действительны».

Эстетическое кредо Сологуба заключено в его известной формуле: «Беру кусок жизни... и творю из него сладостную легенду, ибо я поэт».

---

[1] *Цветаева М.* Соч.: В 2 т. Минск, 1988. Т. 2. С. 278—279.

[2] Там же. С. 288.

Но оказывается, что легенда тоже отнюдь не сладостна, а невыносимо тосклива. Жизнь — земное заточение, страдание, безумие. Попытки найти из нее выход — бесплодное томление. Люди, как звери в клетке, обречены на безысходное одиночество:

Мы — плененные звери,
Голосим, как умеем.
Глухо заперты двери,
Мы открыть их не смеем.

Душа поэта мечется между стремлением избыть страдания мира и тщетностью всяких попыток выйти из клеток жизненного зла, ибо жизнь и смерть людей управляются злыми, неподвластными сознанию силами. Восприятие жизни человека как жалкой игрушки в руках каких-то бесовских сил нашло классическое выражение в стихотворении «Чертовы качели»:

В тени косматой ели,
Над шумною рекой
Качает черт качели
Мохнатою рукой.

Качает и смеется,
Вперед, назад,
Вперед, назад.
Доска скрипит и гнется,
О сук тяжелый трется
Натянутый канат.

<... >

Над верхом темной ели
Хохочет голубой:
«Попался на качели,
Качайся, черт с тобой».

Просвет в ужасе жизни — только в осознании некоей идеальной красоты, но и она оказывается тленной. Для поэта единственная реальность и ценность мира — собственное «Я», все остальное — творение его фантазии. Смерть преображает только формы его бытия, его внешние личины, в которых суждено ему вечное возвращение, новые воплощения, вновь пресекающиеся смертью к новому возрождению. Таков замкнутый «пламенный круг» (так называется лучший сборник стихов поэта) человеческой жизни в лирике Сологуба.

Сологуб вошел в литературу в 90-е годы. Он был выходцем из семьи ремесленника, в течение 25 лет служил педагогом в провинции, с 1892 г. жил в Петербурге, где сблизился с кружком символистов.

Сологуб не сыграл такой роли, как Бальмонт, в развитии русской поэтической культуры и русского стиха. В отличие от Бальмонта, язык поэзии Сологуба лишен метафоризации, лаконичен; в стихотворениях его сложился устойчивый строй символов, через который проходит и

мотив метапсихоза, повторных существований. Образы поэта — эмблемы, символы, лишенные конкретной, чувственной осязаемости.

Большую известность Сологуб приобрел как прозаик. Стал широко известен его роман «Мелкий бес» (1892—1902)[1]. Свое первое большое прозаическое произведение — роман «Тяжелые сны», в котором уже откристаллизовались основные идеи и темы творчества писателя, Сологуб опубликовал в 1895 г. Это произведение эпигонского реализма с ярко выраженной натуралистической тенденцией, в основе его лежит типично декадентское миросозерцание. Герой «Тяжелых снов» — провинциальный учитель, разночинец Логин — пытается бороться с застойностью и пошлостью быта, засасывающей обывательщиной провинциального города («Мы живем не так, как надо»,— понимает он). Но протест учителя против зла мира, не основанный на какой-либо нравственной и идейной почве, выражается в пьянстве, отвлеченных мечтаниях. Убежденный в относительности всех нравственных ценностей, Логин убивает директора гимназии, в котором ему виделось средоточие мирового зла. Здесь и начинается сологубовская проповедь воинствующего аморализма. Сюжетная ситуация «Преступления и наказания» Достоевского, связанная с убийством, ситуация преступления и возмездия, полемически перелицовывается Сологубом. Философские и нравственные муки великого художника-гуманиста, его нравственная требовательность к человеку оборачиваются проповедью аморализма, отрицанием каких бы то ни было нравственных критериев: «Не иди на суд людей с тем, что сделано. Что тебе нравственная сторона возмездия? От них ли примешь ты великий урок жизни?» — размышляет после убийства герой Сологуба. Сомнения его разрешает Анна — красавица аристократка, в любви к которой Логин видит единственный выход в новую жизнь. Вновь нарочито, сознательно повторяется Сологубом сюжетная схема Достоевского. Анна как бы становится в ней на место Сони Мармеладовой. Но если у Достоевского в этом эпизоде разрешаются великие искания человеческого духа, то «правда» героев Сологуба оказывается очень простой, идеи покаяния перед людьми во имя каких бы то ни было нравственных убеждений для них не существует. «К чему нам самим подставлять шеи под ярмо? — говорит Логину Анна.— Свою тяжесть и свое дерзновение мы понесем сами. Затем тебе цепи каторжника?» С отрицанием нравственных норм мира начинается «освобождение» героев[2].

Особенность романа «Тяжелые сны» — в своеобразном эклектиче-

---

[1] Впервые опубликован в журнале «Вопросы жизни» (1905. № 6—11); отдельным изданием вышел в 1907 г.

[2] См.: *Старикова Е.* Реализм и символизм//Развитие реализма в русской литературе. М., 1974. Т. 3.

ском смешении натурализма и декадентства. Внешне копируя сюжетные ситуации Достоевского, Сологуб сводил его нравственные идеалы к декадентскому утверждению права человека на все виды аморализма во имя пресловутой свободы, точнее, своеволия личности.

С тем же ракурсом видения мира, провинциального быта, воинственной, разбушевавшейся пошлости, что и в первом романе, мы встречаемся в «Мелком бесе». Однако это произведение — особое явление в творчестве Сологуба. Независимо от идейной задачи романа — доказать бессмысленность человеческого существования и неизбывную гнусность самой сущности человека — Сологуб достигает здесь огромной силы обобщения в изображении, как писал критик «Русского богатства», «бюрократического чудовища» русской жизни. Основные качества русского провинциального мещанства — душевную мертвенность, тупую озлобленность на жизнь, трусость, лицемерие — воплотил Сологуб в центральной фигуре романа — учителе Передонове, в характере которого сочетались черты Иудушки Головлева и чеховского Беликова. Это типический образ носителя реакции 80-х годов: «Его чувства были тупы, и сознание его было растлевающим и умерщвляющим аппаратом. Все доходящее до его сознания претворялось в мерзость и грязь».

Сюжет романа — поиски Передоновым возможности получить должность инспектора училища. Он живет в атмосфере подозрительности, страха за карьеру; в каждом жителе городка видится ему зловредное, гнусное, пакостное. Сологуб проецирует качества души и особенности своего героя и в людях, и в вещах, окружающих Передонова. Подозрительность героя, его страх перед жизнью, бессмысленный эгоизм («Быть счастливым для него значило ничего не делать и, замкнувшись от мира, ублажать свою утробу») приводят к тому, что вся действительность заволакивается в его сознании дымкой злых иллюзий. Не только люди, но и все окружающие предметы становятся врагами героя. Карточным фигурам он выкалывает глаза, чтобы они не следили за ним, но и тогда кажется Передонову, что они вертятся вокруг него и делают ему рожи, предвещая недоброе. Весь мир становится страшным овеществленным бредом, материализацией диких грез Передонова. И символ этого чудовищного мира — фантастическая Недотыкомка, серая, страшная в своей бесформенной неуловимости, являющаяся Передонову дымной и синеватой, кровавой и пламенной, злой и бесстыжей. «Сделали ее — и наговорили»; «И вот живет она, ему на страх и на погибель, волшебная, многовидная, следит за ним, обманывает, смеется, то по полю катается, то прикинется тряпкою, лентою, веткою, флагом, тучкою, собачкою, столбом пыли на улице и везде ползет и бежит за Передоновым...».

Существование других героев романа так же бессмысленно, как бессмысленна жизнь городка, которая заключена в некий порочный

круг низменных интересов и побуждений. Галерея их чудовищна, это поистине «мертвые души» русского реакционного провинциального быта. И построение гоголевских «Мертвых душ» как бы трансформируется в этом романе: сюжет произведения образуется посещением Передоновым влиятельных лиц, родителей учеников, сватовством к Мелошиной.

Заостряя черты характера жителей городка, Сологуб подходит к границе фантастического. В жизни городка приобретают реальность самые злобные мысли и химеры Передонова. В гротеске Сологуба сопрягаются отвратительное, ужасное и комическое. Сатирический гротеск писателя явно опирается на традиции Гоголя и Салтыкова-Щедрина, достигая огромной обобщающей силы социального обличения.

Но Сологуб, в отличие от классиков, не дает конкретно-исторической оценки окружающего мира. Для писателя не только жизнь провинциального русского городка есть сплошное мещанство, но и сама жизнь, в его представлении,— передоновщина. Если так, то не бессмысленны ли искания общественных перемен? На каком же идеальном «основании» строится сатира Сологуба? Писатель противопоставил пошлости жизни эстетизм и извращенную эротику, декларируемые им как идеал естественной «языческой красоты», в которой и проявляется стихийная сила жизни.

Эти мотивы творчества Сологуба разовьются до художественного абсурда в прозе 1910-х годов, когда выйдет его программная трехтомная «Творимая легенда» (известная и по названию первого издания первой части — «Навьи чары»). Роман открывается декларацией Сологуба, утверждающей полный отказ художника от всяких общественных и нравственных обязательств во имя своевольной и «сладостной» фантазии: «Косней во тьме, тусклая, бытовая, или бушуй яростным пожаром,— над тобою, жизнь, я, поэт, воздвигну творимую мною легенду об очаровательном и прекрасном».

В Триродове — герое романа и воплотил Сологуб свою мечту о преобразующей силе мечты, «наджизненности» «творимой легенды». Этот якобы социалист мечтает о власти, гордом всемогуществе, становится королем островов, устраняет врагов, спрессовывая их в кубы и призмы, которые стоят на его столе, он связан с черной магией, предается изощренным эротическим утехам. Вновь апология зла, утверждение могучей власти биологических начал жизни противопоставлялись идеалам социальной революции, демократическому гуманизму. Абсолютное отрицание мира общественности вело Сологуба к отрицанию всякой общественной активности.

Октябрьской революции Сологуб остался чужд, кругом видел он лишь «разрушение». Однако общая атмосфера эмоционального подъема в 20-е годы сказалась и на творчестве Сологуба (сборники «Голубое

небо», 1920; «Одна любовь», 1921; «Свирель», 1922; «Чародейная чаша», 1922, и др.). Но, несмотря на ряд художественно совершенных стихотворений, в целом поэзия его себя исчерпала, она как бы проходит мимо живых процессов действительности. В последние годы жизни он занимался главным образом переводами.

Мистико-богоискательское течение в русском символизме 90-х годов представлено творчеством А.М. Добролюбова, З.Н. Гиппиус и Д.С. Мережковского.

В стихах *Александра Михайловича Добролюбова* [1876—1944 (?)] отразились типические черты литературного декаданса рубежа веков. Поэт отозвался на декадентсткий эстетизм, который считал высшим выражением эмансипации человеческой личности, в первых же своих литературных произведениях и стал активным проповедником символизма.

Творчество Добролюбова представляет для исследователя литературы тех лет особый интерес. В нем максимально выразились этические, эстетические, религиозные искания раннего русского декадентства.

Каждый из символистов в его жизненном и духовном пути пытался найти подтверждение своих идей: Мережковские — направление к религии «Третьего Завета», Вяч. Иванов — этап движения культуры к массе.

В 1885 г. вышел первый сборник стихов Добролюбова «Natura naturata». Эти стихи — своеобразное моление о смерти. Поэтический центр сборника — стихотворение «Похоронный марш».

Проповедуя «освобождение личности» не только в литературе, но и в жизни, Добролюбов отравлял себя ядами, опиумом. Он решил уйти из «мира». Бывал у Иоанна Кронштадтского, стал послушником Олонецкого монастыря, организовал секту в Поволжье, отрекся от литературы.

Но вскоре попытался вернуться к творчеству. В 1905 г. появился новый сборник произведений Добролюбова «Из книги невидимой». Религиозные идеи поэта, горячо обсуждавшиеся его сопутниками по символизму, воплотились в этом сборнике, составленном из духовных стихов, сектантских песнопений. Этот интерес к сектантам был очень характерен и для «старших» символистов, и для младосимволистов.

Добролюбов снова отправляется в Поволжье, где организует секту «добролюбовцев», потом переезжает в Сибирь. Кочует по Средней Азии (1925—1927). После 1927 г. он работает в Азербайджане в артелях по найму.

В своем творчестве Добролюбов выразил общую тенденцию русского модернистского искусства, когда попытался создать некое синтетическое искусство, которое сближало бы литературу, живопись и

музыку. Это была поэзия крайнего субъективизма и эстетства. Уход Добролюбова в народ в символистской среде трактовался как путь к истине, положительным духовным и религиозным ценностям.

Д.С. МЕРЕЖКОВСКИЙ (1866—1941)

Дмитрий Сергеевич Мережковский — поэт-символист, теоретик символизма, один из организаторов «школы» символизма — начал печататься в начале 90-х годов. В 1892 г. вышел его сборник стихов «Символы», а в 1893 г. — книжка «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы», ставшая первым эстетическим манифестом русского символизма. Тогда же Мережковский пишет трилогию «Христос и Антихрист», в которой уже отчетливо выразились историко-философские концепции [ч. 1 — «Отверженный. Смерть богов» («Юлиан отступник»), 1896; ч. 2 — «Воскресшие боги» («Леонардо да Винчи»), 1901; ч. 3 — «Антихрист» («Петр и Алексей»), 1905], которые будут свойственны всему его творчеству.

Лирика Мережковского большого художественного значения не имеет. Созданные им образы однотипны, лишены художественной эмоциональности. В поэзии его постоянно звучат мотивы одиночества, усталости, равнодушия к людям, жизни, добру и злу:

Так жизнь ничтожеством страшна
И даже не борьбой, не мукой,
А только бесконечной скукой
И тихим ужасом полна...

Или:

И хочу, но не в силах любить я людей:
Я чужой среди них...

Мережковский известен прежде всего как прозаик, критик, автор работ о Пушкине, Толстом, Достоевском, Гоголе. И в собственном художественном творчестве, и в критических работах он всегда ограничен узкой философско-мистической схемой, доказательствами ее. В предисловии к первому тому собрания сочинений Мережковский писал о мировоззренческой и психологической целостности своего творчества, которое, по его словам, состоит в поисках «выхода их подполья» и преодолении одиночества человека. В этом смысле творчество писателя — явление действительно целостное, последовательно утверждающее концепцию мистико-религиозного развития мира и человечества, которое якобы движется через противоречия небесного и земного к гармоническому синтезу.

В мировой жизни, по Мережковскому, всегда существовала и существует полярность, в ней борются две правды — небесная и

земная, дух и плоть, Христос и Антихрист. Первая проявляется в стремлении духа к самоотречению, слиянию с богом, вторая — в стремлении человеческой личности к самоутверждению, обожествлению своего «Я», владычеству индивидуальной воли. В ходе истории эти два потока в предвестии гармонии разъединяются, но дух постоянно устремлен к тому высшему слиянию, которое, по мысли Мережковского, станет венцом исторической завершенности. Эта довольно плоская философская схема определяет построение трилогии — и композицию романов, и их образную систему. Все строится на антитезах. Противостояние двух начал жизни выражается и в параллелизме судеб людей, которые идут или к Христу — духовному началу, или к Антихристу — началу земному.

В этой философской идее опосредованно мистифицировались социальные противоречия идеологической жизни. Социальный смысл ее прояснился в эпоху революции 1905—1907 гг., когда в общественных движениях времени Мережковский стал усматривать взрыв этих абстрактных сил истории, а в борьбе классов — выражение целей «грядущего хама».

В трилогии Мережковский рассматривает те поворотные моменты развития человеческой истории, когда столкновение двух начал жизни — «духовного» и «земного» — проявляется, с его точки зрения, с наибольшим напряжением и силой. Это эпоха поздней античности, европейского Ренессанса и время русского «возрождения» — эпоха Петра.

В первом романе трилогии — «Смерть богов» — изображается трагическое распадение античного мира: на одном полюсе — светлые облики разрушающейся Эллады, на которых лежит печать роковой обреченности, на другом — торжествующая чернь, рабская масса, одержимая грубой и низменной жаждой разрушения. Император Юлиан, эстет, аристократ, герой ницщеанского типа, стремится остановить ход истории, борется с плебейской «моралью слабых», демократический дух раннего христианства неприемлем для него. Он пытается восстановить проникнутую духом высокого эстетизма языческую культуру. Но Юлиан пал, олимпийские боги умерли, а дух «черни» и пошлости торжествует. Разрушены храмы эллинских богов — свидетели былого творческого совершенства человеческого духа. Однако противоречию истории суждено возвращение. В конце романа вещая Арсиноя (она была язычницей, потом христианкой; не найдя полной правды ни в одной из этих истин, вернулась в жизнь просветленная ожиданием грядущего синтеза их) пророчествует о возрождении свободного духа Эллады. В этом пророчестве идея второго романа Мережковского «Воскресшие боги».

Боги Эллады воскресают вновь, оживает дух античности, начинается утверждение духовного человеческого «Я». В трактовке эпохи Возрождения, ее героев Мережковский следует за Ницше, проповедуя

культ аристократизма, презрение к толпе. Но возрождение не удалось: «...черное воронье, хищная стая галилейская снова набросилась на белое тело возрожденной Эллады и вторично ее расклевала». Сокровища духа гибнут на кострах инквизиции. Возможностью реализации синтеза предстает в романе Леонардо да Винчи, для которого нет политики и партий, которому чужды обычные людские волнения. Он как бы вбирает в себя обе правды жизни. В этом смысле Леонардо вырастает в символ, в котором воплощается идея синтеза Мережковского. Но этот синтез оказывается призрачным. В конце романа Леонардо — слабый, одинокий, немощный старик, как и все, страшащийся смерти.

Антитеза трилогии приобретает завершенное воплощение в последнем романе — «Антихристе», где Петр и Алексей противопоставлены как носители двух начал жизни и истории. Петр — выразитель волевого индивидуалистического начала, Алексей — «духа народа», который отождествляется Мережковским с церковью. Столкновение между отцом и сыном воплощает столкновение Плоти и Духа. Петр сильнее — он побеждает. Но Алексей предчувствует, что скоро начала жизни сольются в грядущем царстве Иоанна. Перед смертью ему является видение Иоанна в образе светлого старика. Разрешение муки раздвоения истории видится Мережковскому в царстве «Третьего Завета». Эта религия, исповедуемая в романе Алексеем, трактуется автором как истинное выражение «духа народа».

Исторические романы Мережковского, демонстрирующие его философскую концепцию мира, антиисторичны. Автор не хочет знать логики исторических фактов, хотя тщательно и планомерно изучает их. Он комбинирует исторический материал по собственному усмотрению, в угоду своей философской схеме. И если кто захотел бы судить об истории по историческим фигурам Мережковского, то совершил бы величайшую оплошность. Исторические фигуры его лишь манекены, которые демонстрируют психологически-диалектические «открытия» автора. Мережковский-беллетрист анализирует, противопоставляет героев своих романов вне логики развития их характеров, по своей умозрительной схеме. Задав в произведении мнимозначительное мистическое противоречие, он многозначительно играет им, как некий жрец. Все фигуры его романов несут в себе заранее заданное противоречие. Оказывается, что Юлиан Отступник — Антихрист... Но благородный Антихрист! Леонардо да Винчи сразу и Христос и Антихрист. Художественная ущербность романов Мережковского бросается в глаза, когда он берется писать великих исторических деятелей. Так, например, следуя своей схеме, он рисует Леонардо да Винчи как безнравственного садиста (надо показать, что он-де Антихрист); потом вдруг Леонардо предстает добродушнейшим и нежнейшим человеком, который живет лишь мечтой о высоком (надо показать, что он и Христос). Все это художественно неубедительно, подчинено схеме:

добро есть зло, зло есть добро, ложное — истинно, истинное — ложно и т. п.

Творчество Мережковского-беллетриста лишено психологизма. Как сказал один из близких ему эмигрантских критиков, душа героев есть для него мешок, в который он ссыпает все, что ему нужно для доказательства своих философских тезисов. Герои говорят слова и совершают поступки, совершенно не свойственные ни их характеру, ни их возрасту, ни их общественному положению.

На таких антитезах построены и критические работы Мережковского, наиболее значительная из них — «Л. Толстой и Достоевский. Жизнь и творчество» (т. 1 — «Жизнь и творчество Л. Толстого и Достоевского»; т. 2 — «Религия Л. Толстого и Достоевского», 1901—1902). Книга строится на противопоставлении двух художников, двух «тайновидцев». Толстой для Мережковского — «провидец плоти», Достоевский — «провидец духа». Работа, интересная в формальных наблюдениях, несет все ту же идею, что и трилогия. Но теперь писатель приходит к выводу, что развитие человечества не бесконечно. Второе Пришествие, за которым последует царство Иоанна, кажется автору близким, и великие художники, «чуткие из чутких», ощущают его «дыхание». Толстой и Достоевский, по Мережковскому, являются уже его предтечами, ибо первый до конца постиг «тайну плоти», второй — «тайну духа». А в грядущем Иоанновом царстве «плоть станет святой и духовной». Здесь все та же философская схема, доказательству ее подчинены все доводы критика, анализ духовных и творческих исканий художников. В сопоставлении их Мережковский отдает явное предпочтение Достоевскому, ибо, исследуя «дух», он, якобы, доходит до тех пределов, за которыми начинается постижение высших религиозно-мистических тайн бытия — последняя ступень человеческого познания мира.

В 1920 г. Мережковский вместе с женою З. Гиппиус бежит в Варшаву, где выступает с докладами «против большевиков». Разуверившись в возможностях Добровольческой армии, в Варшаве он ведет переговоры с Пилсудским и Б. Савинковым о «спасении России». Речь идет об образовании русских отрядов при польских войсках для общей борьбы с Советами. Но после польско-советского перемирия, разочаровавшись и в Пилсудском, и в Савинкове, Мережковский и З. Гиппиус переехали во Францию и до конца дней жили в Париже.

В эмиграции Мережковский писал в основном художественно-философскую прозу с ярко выраженными субъективными суждениями о мире, человеке, истории. О стилевой манере Мережковского тех лет Ю. Терапиано писал: «...книги для него были не литературными произведениями, а беседою вслух о главном...»[1]. В таком роде написаны

[1] *Терапиано Ю.* Встречи. С. 28.

его «Тайна трех. Египет и Вавилон», «Наполеон», «Иисус Неизвестный», исследования о Данте, Франциске Ассизском, Жанне д'Арк и др. В «Современных записках» в 1924 — 1925 гг. печатались два романа (позже вышедшие отдельными книгами) — «Рождение богов. Тутанхамон на Крите» и «Мессия»,— в которых Мережковский продолжал развивать в духе своих историко-философских концепций мысли о христианстве, его истоках и судьбах. Эти романы, как и романы трилогии, насыщены историческими фактами, этнографическими деталями быта. По своему художественному уровню они уступают прежним его историческим вещам, отличаются тяжеловесностью стиля и явной искусственностью исторических стилизаций.

Говоря об общем направлении художественного творчества Мережковского, Г. Адамович писал: «В книгах эмигрантского периода ценного меньше, и самое стремление соединить в них науку с красотами поэзии не удовлетворит ни подлинных ученых, ни сколько-нибудь требовательных поэтов»[1].

Большое место в творчестве Мережковского заняли беллетризованные биографии исторических лиц, причем он все более уходит в прошлое, в далекую древность.

Историко-философский цикл произведений Мережковского на исторические темы открывается книгой «Тайна трех. Египет и Вавилон». Книга вышла в Праге в 1925 г. В Египте и Вавилоне ищет Мережковский истоки христианства и пророчествует о его будущем.

Едва ли не центральной, по оценкам зарубежной эмигрантской критики, стала в ряду исторических книг Мережковского книга «Иисус Неизвестный»[2], в которой он возвратился к своим утопиям о грядущем царстве «Третьего Завета» и «Третьего человечества». Книга была переведена на многие иностранные языки. Она, как писал один из критиков, была попыткой расшифровать «символ» веры, таинственный смысл евангельских притч. Мережковский утверждал, что церковь не сумела познать подлинного Христа, и предлагал собственное понимание Евангелия. Книга представляла собой медитации автора над текстом Евангелия, его толкование в духе своих эсхатологических чаяний.

Размышлениям над Евангелием и конструируемым им Евангелием «Третьего Завета» — «Царства Духа» Мережковский предавался и в других своих историко-философских книгах: «Павел Августин» (1936), «Франциск Ассизский» (1938), «Жанна д'Арк» (1938). По замыслу писателя, это «лица святых от Иисуса к нам». Фигуры их толковались все с тех же позиций эсхатологического христианства.

---

[1] *Адамович Г.* Одиночество и свобода. С. 59.

[2] *Мережковский Д.* Иисус Неизвестный. Прага, 1932. Т. 1; 1933. Т. 2.

Внешне особняком у Мережковского стоит книга о Наполеоне[1]. Но внутренне и она вписывается в его общую философию истории и как бы завершает его искания в истории героев-индивидуалистов, галерея которых открывалась Юлианом Отступником в романе трилогии «Христос и Антихрист».

В романе «Наполеон» Мережковский исследует «две души» Наполеона, точнее, два борющихся начала его души — темное и светлое, христианское и аполлоновское. В этом смысле фигура Наполеона включается в галерею героев-индивидуалистов Мережковского, которых он противопоставлял толпе. Роман написан как бы в полемике с трактовкой образа Наполеона в «Войне и мире» Л. Толстого и его роли в истории. Спор с Толстым о Наполеоне Мережковский начал давно, когда писал книгу о Толстом и Достоевском, и позже, когда работал над очерком «Св. Елена», в котором Наполеон уже представал у него как символ человеческого индивидуализма и как герой, в котором воплотилось «аполлоновское начало жизни».

К философским исканиям Мережковского, его мистике русская зарубежная критика относилась сдержанно, в основном отрицательно. Критики не принимали и стиля Мережковского — автора историко-философских сочинений.

Говоря о специфике собственно художественного стиля Мережковского, И.А. Ильин в одной из своих лекций, прочитанных в Берлинском Русском научном институте в 1934 г. по курсу «Новой русской литературы», говорил: все «великие исторические фигуры, со всеми их дошедшими до нас следами, словами и чертами оказываются в руках Мережковского вешалками, чучелами или манекенами, которыми он пользуется для иллюстрации своих психологически-диалектических открытий»[2]. Романы его обычно переполнены конкретно-чувственными деталями, внешними штрихами и подробностями быта или событий. Это были детали в уличных событиях, в человеческих болезнях, во внешности уродов, прокаженных, чтобы ими потрясти читателя и в то же время создать впечатление исторической достоверности. Но читатель чувствовал, что все эти построения холодно-рассудочны, созданы на формальной диалектике. Эта концепция мирового развития, построенная на утверждении его исходной противоречивости, которая может быть снята лишь в царстве «Третьего Завета», определила метод, стиль, стилистику философских и исторических романов Д.С. Мережковского.

---

[1] *Мережковский Д.* Наполеон. Белград, 1929. Т. 1—2.

[2] Цит. по: Русская литература в эмиграции. Питтсбург, 1972. С. 178—179.

З.Н. ГИППИУС
(1869—1945)

Спутницей Мережковского, разделившей его философские, религиозные, умственные искания, была *Зинаида Николаевна Гиппиус*. Если в истории литературы Мережковский занимает место прежде всего как прозаик, то З. Гиппиус — как поэт, один из крупных представителей старшего символизма. В печати ее стихи появились впервые в 1888 г. в журнале «Северный вестник» (за подписью *З.Г.*). Основные мотивы ранней поэзии Гиппиус — проклятие пошлой реальности и прославление мира фантазии, поиски новой, нездешней красоты («Мне нужно то, чего нет на свете...»), тоскливое ощущение разобщенности с людьми и в то же время жажда одиночества. В стихах Гиппиус с наибольшей, может быть, наглядностью отразились основные черты ранней символистской поэзии, ее этический и эстетический максимализм. Подлинная поэзия, считала Гиппиус, сводится лишь к трем темам — «о человеке, любви и смерти», «тройной бездонности мира».

Те же настроения господствовали и в двух первых книгах ее рассказов — «Новые люди» (1896) и «Зеркала» (1898). Основная их мысль — утверждение истинности интуитивного начала жизни, красоты во всех ее, даже в самых противоречивых, проявлениях. В них сказалось явное влияние идей, мотивов творчества Ф. Достоевского, но воспринятых в духе декадентского миропонимания.

Наиболее «ярким событием» «внешней жизни» Гиппиус, как писала она в своей автобиографии, была организация в Петербурге (с участием Мережковского) религиозно-философских собраний, смысл которых состоял в призыве к религиозному возрождению и проповеди некоего апокалиптического неохристианства, веры во Христа грядущего, утверждении «равносвятости» Святой плоти и Святого духа в их ожидаемом грядущем синтезе. Эти-то идеи и стали философским основанием беллетристики Мережковского. Они определили и многие мотивы поэзии Гиппиус 1900-х годов.

Но не стихи на религиозно-мистические мотивы (которых много в ее поэзии тех лет) определяют значение творчества Гиппиус в поэтической культуре символизма, а стихи истинно художественные, когда поэтесса отвлекалась от проповеди мистических идей. Лучшее, что было создано З. Гиппиус-поэтом, относится к 1910-м годам. Ее лирика тех лет отличалась умением передать сложность и противоречивость человеческого чувства, яркой афористичностью, мастерским владением словом, изощренной звукописью.

В идейно-творческом развитии Гиппиус, как и других символистов, большую роль сыграла первая русская революция. Она обратила ее к вопросам общественности, которые стали занимать большое место в стихах, рассказах, романах, критических работах Гиппиус. В это время выходят сборники ее рассказов «Черное по белому» (1908), «Лунные муравьи» (1912), романы «Чертова кукла» (1911), «Роман Царевич»

(1913). Но, размышляя о революции, о деятельности революционеров, Гиппиус утверждала, что истинная революция в России возможна лишь в связи с революцией религиозной, точнее — в результате ее. Вне «революции в духе», убеждала она, социальное возрождение — миф, вымысел, игра воображения, в которую продолжают играть только неврастеники-индивидуалисты.

После 1905 г. широко развернулась и литературно-критическая деятельность З. Гиппиус, выступавшей в качестве критика под псевдонимом *Антон Крайний*. В 1908 г. выходит книга ее критических статей «Литературный дневник», основной смысл которых — обоснование символизма как художественного мировоззрения «нового» направления в искусстве. Она полемизирует с идеей гражданского служения литературы, выступает против тенденциозности в искусстве Горького, горьковского лагеря в литературе.

Октябрьскую революцию Гиппиус восприняла резко враждебно, как «предательство» идеалов свободы, «святотатство». Она порывает отношения с Брюсовым, Блоком, А. Белым, принявшими революцию. В «Петербургском дневнике», изданном в 1929 г. в Белграде, Гиппиус так передала свое восприятие октябрьских событий 1917 г.:

«25 октября. Среда.

<...> Между революцией и тем, что сейчас происходит, такая же разница, как между мартом и октябрем, между сияющим тогдашним небом весны и сегодняшними грязными, темно-серыми, склизкими тучами».

И далее:

«4 ноября. Суббота.

<...> Столицы взяты вражескими — и варварскими — войсками. Бежать некуда. Родины нет»[1].

Эмигрантское творчество З. Гиппиус состоит из стихов, воспоминаний, публицистики. В 1921 г. она опубликовала части своего Петербургского дневника, так называемую «Черную книжку». Дневник был проникнут острой неприязнью к Советской России, к большевикам.

В 1922 г. в Берлине вышел ее первый эмигрантский сборник стихов «Стихи. Дневник 1911—1921». Основная тема их — политика. Но затем в поэзии Гиппиус начинает возвращаться к своим «вечным темам» — о человеке, любви, о смерти. Поздние ее стихотворения — лучшее, что создано Гиппиус не только в эмиграции, но и вообще в ее поэзии. Эти стихи опубликованы в Париже в 1939 г. Сборник носил название «Сияния».

---

[1] *Гиппиус З.* Синяя тетрадь. Петербургский дневник. 1914—1918. Белград, 1929. С. 213, 230.

Основные мотивы сборника — усталость, разочарование в людях, неприятие пошлости мира и в то же время — неколебимая вера в силу человеческого духа. Рядом с этими мотивами и мольба к Богу об освобождении России:

Господи, дай увидеть!
Молюсь я в часы ночные.
Дай мне еще увидеть
Родную мою Россию.
Как Симеону увидеть
Дал Ты, Господь, Мессию,
Дай мне, дай мне увидеть
Родную мою Россию.

Но, как и раньше, в этих стихах все строится на антитезах: небо и земля, жизнь и смерть, тоска по любви и неспособность любить, духовная реальность и реальность эмпирическая...

При всей тематической замкнутости лирика Гиппиус — творчество большого мастера, страстно влюбленного в слово, умевшего добиться истинной гармонии стиха рифмой, мелодикой, ритмом, заставившего сверкать своим сиянием искусство поэзии. Символично название сборника — «Сияния». В стихотворении под тем же названием она писала:

Сиянье слов... Такое есть ли?
Сиянье звезд, сиянье облаков —
Я все любил, люблю... Но если
Мне скажут: вот сиянье слов —

Отвечу, не боясь признанья,
Что даже святости блаженное сиянье
Я за него отдать готов...
Все за одно сиянье слов!

Сиянье слов? О, повторять ли снова
Тебе, мой бедный человек-поэт,
Что говорю я о сиянье слова,
Что на земле других сияний нет!

Говоря о поэтическом даре Гиппиус, Г. Адамович писал: «Стихи ее представляют нечто вроде исповеди. Но это исповедь человека, который не хочет, а может быть, и не находит сил забыться...» Особенную «поэтическую природу» поэзии Гиппиус отмечала и Мариэтта Шагинян. В брошюре, вышедшей сразу после публикации «Собрания сочинений» поэтессы в 1904 г., она писала: «Поэзия Гиппиус с точки зрения психологии — это *поэзия пределов* <...> Отсюда такая антонимичность тем, почти ни у кого из наших поэтов не встречающаяся, на каждое утверждение приходится отрицание, на каждое "да" есть "нет"»[1].

[1] *Шагинян М.О.* О блаженстве имущего. Поэзия З.Н. Гиппиус. М., 1912. С. 16.

На отмеченных Шагинян противоречиях были построены и ранние, и поздние стихи Гиппиус, и все ее прозаические вещи. Ее герои всегда мучаются трагическими размышлениями о раздвоенности духа и тела, предназначенных слиться в ином, сверхчувственном мире.

Из своих прозаических произведений эпохи эмиграции З. Гиппиус особенно ценила роман «Мемуары Мартынова» и повесть «Перламутровая трость», в основе которых лежат необычайные любовные приключения главного героя и вновь — размышления автора о сущности любви, веры, человеческой жизни.

Воспоминаниями «Живые лица» (Прага, 1925) и незавершенной книгой «Дмитрий Мережковский» (Париж, 1951) представлена мемуарная проза Гиппиус. «Живые лица» — воспоминания о Льве Толстом, В. Розанове («Задумчивый странник»), В. Брюсове («Одержимый»), А. Блоке («Мой лунный друг»), Ф. Сологубе, Андрее Белом и других современниках. Здесь рассказывается о петербургских религиозно-философских собраниях, о Распутине и распутинщине, о московских и петербургских литературных кружках, литературных встречах. Книга о Мережковском — это, собственно, тоже воспоминания об их совместных философских и общественных исканиях, о литературном окружении, о Петербурге, эмиграции и эмигрантах. Однако эта книга при всей ее внешней достоверности крайне субъективна, о чем не раз писали современники Гиппиус.

З. Гиппиус до конца жизни была убеждена в некоей посланнической миссии русской эмиграции. Она считала и себя посланницей тех сил, которые единственно обладают правдой истории и во имя этой правды не приемлют новой России.

В.Я. БРЮСОВ
(1873—1924)

Московская группа «старших» символистов представлена прежде всего творчеством *Валерия Яковлевича Брюсова*, который, вступив в литературу в 1890-е годы как поэт-декадент, стал признанным теоретиком символизма, организатором символистского движения, редактором «центрального» органа символистов журнала «Весы».

Однако последовательным поэтом-символистом Брюсов был лишь в первые годы своего творчества. Обосновывая этическую и эстетическую платформу «нового искусства», он входил в решительные противоречия со своими спутниками по символизму. Он был чужд мистике символистов, их представлениям о творчестве как о мистическом религиозном акте, никогда не искал истин в иных мирах. Формулируя принципы символизма, он постоянно нарушал их в своем творчестве, пробиваясь сквозь дебри агностицизма и философской метафизики к материалистическому пониманию мира.

Отец писателя, выходец из крепостных крестьян, активно занимал-

ся самообразованием: увлекался математикой, читал труды Маркса и Бокля, Дарвина и Молешотта. В «Автобиографии», передавая атмосферу, которая царила в доме, В. Брюсов, писал, что он узнал об идеях Дарвина и принципах материализма раньше, чем научился умножению. «Нечего и говорить, что о религии в нашем доме и помину не было: вера в Бога мне казалась таким же предрассудком, как и вера в домовых и русалок». Этот материалистический взгляд на мир Брюсов пронес через всю жизнь.

Первые стихотворные опыты Брюсова относятся к 1889 г. Кумирами его тогда были Надсон, Лермонтов, А.К. Толстой, Полежаев, Майков, Фет, Полонский. Литературную судьбу свою Брюсов решил в 1892 г., когда, узнав о французском символизме и познакомившись с первыми работами Мережковского и Минского, целиком отдался «новому искусству». Он находит для себя «путеводную звезду в тумане» — декадентство. В дневнике 1893 г. Брюсов записал: «...декадентство. Да! Что ни говорить, ложно ли оно, смешно ли, но оно идет вперед, развивается, и будущее будет принадлежать ему, особенно когда оно найдет достойного вождя. А этим вождем буду Я! Да, Я!»

С тех пор его творчество носит сознательно программный характер. Брюсов начинает создавать литературную школу. В 1894 г. он публикует книжку стихов «Русские символисты. Выпуск 1», вслед за ней появляются еще две тетрадки под тем же названием. Брюсов помещает в них в основном свои стихотворения под разными псевдонимами. О символистах заговорила критика. Отклики на эти сборники были в подавляющем большинстве отрицательные. Особенно резкими были критические статьи и пародии Вл. Соловьева. Но как бы то ни было, символизм стал реальным явлением литературной жизни. Подводя итоги 1894 г., Брюсов гордо записал в дневнике:

«14 декабря. В начале этой тетради обо мне не знал никто, а теперь все журналы ругаются...»

Тетради «Русских символистов» были заполнены произведениями в заостренно символистском духе: Брюсов подражал наиболее крайним образцам западной символистской поэзии. «В двух выпусках «Русских символистов»,— писал он в «Автобиографии»,— я постарался дать образцы всех форм новой поэзии, с какими успел сам познакомиться vers libre, словесную инструментовку, парнасскую четкость, намеренное затемнение смысла в духе Малларме, мальчишескую развязность Рембо, щегольство редкими словами на манер Л. Тайада и т. п., вплоть до «знаменитого своего «одностищья», а рядом с этим — переводы-образцы всех виднейших французских символистов».

Программным эстетическим манифестом начинающего поэта стало его стихотворение «Творчество»:

Тень несозданных созданий
Колыхается во сне,
Словно лопасти латаний
На эмалевой стене.

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

И прозрачные киоски,
В звонко-звучной тишине,
Вырастают, словно блестки,
При лазоревой луне.

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

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

Субъективная произвольность образов, рисующих творческий акт, нарочитое преображение реальности подаются Брюсовым в подчеркнуто демонстративном программно-символистском плане.

Тогда же Брюсов выпускает книгу переводов «Романсы без слов» Верлена. Характерно, что из книг Верлена он избрал одну из самых «символистских». В «Романсах» увлеченность Верлена музыкой слова, пренебрежение логическим значением его выразились наиболее ярко.

В 1895 г. выходит первый сборник оригинальных стихов Брюсова «Chefs d' oeuvre» («Шедевры»), отмеченный крайним субъективизмом, заостренно индивидуалистическими упадочными настроениями. Мотив одиночества поэта, полной отрешенности от действительности определяет тон книги. Миру реальности поэт противопоставляет мир мечты, которая облекается им в форму лирического раздумья или любовных медитаций. Одна из основных тем сборника — тема любви, любви экзотической, любви-пытки, любви обнаженно чувственной. Сознание одиночества в мире сопрягается у Брюсова с переживаниями усталости, роковой обреченности и в жизни, и в любви.

Такими же мотивами и настроениями пронизана вторая книга брюсовских стихотворений — «Me eum esse» («Это — Я», 1897) — с характерным посвящением: «Одиночеству тех дней». Поэт, исполненный холодного бесстрастия к жизни, декларирует полную отрешенность от мира. Он творит идеальный мир мечты, где поэт — «властелин безраздельный». Этот мир и представляет для него единственную реальность:

Создал я в тайных мечтах
Мир идеальной природы,—
Что перед ним этот прах:
Степи, и скалы, и воды!

(«Четкие линии гор»)

Поэт устремлен к идеальным абстракциям — к неземной красоте, вечной любви, грезам искусства. К этому времени относятся известные декларации Брюсова:

Я действительности нашей не вижу,
Я не знаю нашего века,
Родину я ненавижу,—
Я люблю идеал человека.

(«Я действительности нашей не вижу...»)

«Me eum esse» — книга отвлеченных и бесстрастных размышлений об идеальном. Стихотворение, которым она открывается, может стать лейтмотивом всего сборника:

Как царство белого снега,
Моя душа холодна.

<...>

А я всегда, неизменно,
Молюсь неземной красоте,
Я чужд тревогам вселенной,
Отдавшись холодной мечте.

Отдавшись мечте — неизменно
Я молюсь неземной красоте.

(«Как царство белого снега...»)

Мир — тень, люди — призраки, страсти — обман. Лишь в сфере искусства поэт видит подлинные ценности. Свое поэтическое кредо тех лет Брюсов излагает в стихотворении «Юному поэту», которое становится как бы эстетическим манифестом русского декадентства 90-х годов:

Юноша бледный со взором горящим,
Ныне даю я тебе три завета:
Первый прими: не живи настоящим,
Только грядущее — область поэта.

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

Эта книга была вершиной эстетического индивидуализма Брюсова, утверждавшего величие и всевластие творческой воли художника-демиурга, но одновременно в ней выражались и настроения кризиса, уже переживаемого поэтом.

Брюсов изложил концепцию искусства, сложившуюся у него в 90-х годах, в брошюре «О искусстве», которая появилась в печати в 1899 г. Смысл искусства, говорил он, состоит в том, чтобы раскрыть и «пересказать» душу художника. Единственным объектом искусства объявлялась личность творца. Но художник не может примириться со своим одиночеством. Душа его порывается к общению, которое возможно только в искусстве. Цель искусства, по Брюсову,— постижение жизни человеческого духа и создание возможности общения душ. Однако, в отличие от Мережковского, Брюсов не сводит содержание искусства к мистике. Его «религией» становится само искусство. Разделяя искусство и мистику, искусство и религию, он вступает в явное противоречие с декларированным Мережковским принципом символизации, функция которой была в реализации мистического содержания произведения.

К 90-м годам относятся и первые метрические опыты Брюсова. В сборнике «Me eum esse» он находит новые метрические возможности русского стиха. Как пишет Д. Максимов, «считаясь с опытами русских поэтов XIX века в области «неклассического стихосложения», учитывая вольный строй русского народного стиха и послеверленовские тенденции в метрике французских символистов (Верхарн, Вьеле-Гриффен), Брюсов привлек внимание к тонической системе и показал, что ее можно использовать не только в экспериментальных целях. Поэтому, хотя канонизатором тонического стиха в русской поэзии является не Брюсов, а главным образом Блок,— одним из самых энергичных созидателей этого стиха бесспорно следует признать Брюсова»[1].

Новым ритмам соответствовала изысканность, «экзотичность» рифм молодого Брюсова, которая подчеркивала необычность настроений поэта, экстравагантность образов, создаваемых им; Брюсов широко использует неточные и усеченные рифмы. В этом отношении он прокладывал дорогу Блоку.

Эстетические воззрения Брюсова определили и его подход к поэтическому слову. Словарь его ранней поэзии тяготеет к «экзотике». Общая тенденция символистского метода сказывается в особенностях словосочетаний, прежде всего в широком использовании метафор, которые могли развиваться в сложные художественные конструкции, становясь темой целого произведения.

Стилевым выражением эстетических установок Брюсова той поры был ярко выраженный импрессионизм. Поэт, как правило, опускает

---

[1] *Максимов Д.* Брюсов. Поэзия и позиция. Л., 1969. С. 36.

объективные связи между явлениями. Как и у Бальмонта, образы в его стихотворениях возникают в силу иррациональной ассоциации, они крайне произвольны и субъективны. Он часто прибегает к олицетворениям отвлеченных понятий, которые посредством введения качественных эпитетов начинают жить своей, особенной жизнью.

Последние думы
О яркой земле
Витают, угрюмы,
В безжизненной мгле;

Зловещи и хмуры,
Скользят меж теней,
Слепые лемуры
Погибших страстей...

Мир растворяется в потоке субъективных ощущений поэта. Характерными чертами такого импрессионизма отмечено цитированное стихотворение «Творчество» и другие произведения поэта тех лет.

Новый этап творческого развития В. Брюсова начинается в 900-е годы. В 1899 г. он оканчивает Московский университет, где учился у Корша, Ключевского, Лопатина, Герье. В университете Брюсов серьезно занимается историей философии, изучает труды Спинозы, увлекается Фихте, Кантом, Шопенгауэром, мечтает о синтезе знаний, верований и искусств.

В 1900 г. в издательстве «Скорпион» выходит сборник новых стихотворений Брюсова — «Tertia Vigilia» («Третья стража»), которую сам поэт считал одной из лучших своих книг. Она знаменовала наступление творческой зрелости поэта: название сборника намекало на то, что книга открывает новый этап творческих поисков Брюсова — третья стража в Древнем Риме была последней ночной стражей перед рассветом. В книге обнаруживаются существенные изменения в мировоззрении поэта. Брюсов расстается с манерными изысками 90-х годов, подчеркнутым аморализмом, бодлерианством, сатанизмом. На выход книги откликнулся М. Горький, отметив новое, земное в стихах поэта[1]. В письме к Брюсову в 1900 г. он уже определенно отделял его от других поэтов-символистов. «Вы производите,— писал Горький,— чрезвычайно крепкое впечатление. Есть что-то в Вас — уверенное, здоровое»[2].

Однако и в этот период мы встречаемся с разительными противоречиями в теоретических взглядах и художественной практике Брюсова. Эстетические взгляды поэта не сложились в строгую систему. В основе их по-прежнему идея «свободного искусства», отрицание общественной значимости художественного творчества.

---

[1] См.: Нижегородский листок. 1900. 14 нояб.

[2] *Горький М.* Собр. соч.: В 30 т. Т. 28. С. 141.

В эти годы влияние на Брюсова оказали мистические тенденции символизма. К началу века относится сближение его с Мережковским и Гиппиус. Брюсов обнаруживает интерес к их религиозно-философским собраниям. Не верующего ни в какую религию поэта теперь привлекает «тайна» и «бездна» христианства. Влияние богоискательских концепций прослеживается и во взглядах Брюсова на искусство. Поэтому-то в книге «Tertia Vigilia» можно встретить стихотворения с мистической «неохристианской» направленностью. А в программной статье «Ключи тайн», которой открывался первый номер «Весов», Брюсов явно перекликается с символистами-мистиками в трактовке природы искусства, утверждая, что «искусство — то, что в других областях мы называем откровением». Однако «новое религиозное сознание» было глубоко чуждо материалистической сущности мировоззрения Брюсова. Брюсовская поэзия отличается «земной» ориентацией. Она лишена, как с неудовлетворением отметил в одной из своих рецензий А. Белый, «огня религиозных высот»[1]. Даже в период наибольшей близости Брюсова к мистическому направлению символизма дороги его с мистиками расходились. Недолгое сотрудничество поэта с Мережковским и Гиппиус в журнале «Новый путь» — явное недоразумение. Не нашли поддержки Брюсова и мистические искания А. Белого, с которым Брюсов сближается в эти годы.

Брюсов стремится отойти от крайнего субъективизма раннего творчества, найти объективно-значимую тему. Под сохранившейся декадентской оболочкой сюжетов, образов прорывается рациональное начало, обостряющийся интерес поэта к социальным противоречиям действительности, судьбам культуры. Приобретает новый смысл интерес Брюсова к духовной культуре прошлого и настоящего.

Широту тематического горизонта его поэзии характеризует уже сборник «Tertia Vigilia». Брюсов пишет о реальном мире природы, о социально-исторической и культурной жизни человечества, о современной городской жизни (цикл «В стенах»), о своих раздумьях о будущем («Прозрения»). Программным стал цикл «Любимцы веков» — стихи о героях мифологии, деятелях истории, мыслителях прошлого. Это — ассирийский царь Ассаргадон и Рамзес, Моисей и Александр Великий, Данте и Наполеон, Кассандра и Дон Жуан. Выбор этих героев был не случаен. Обращение к историческим темам отразило стремление Брюсова выйти за пределы субъективно-индивидуалистической лирики на широкий простор жизни. Однако в поисках объективной темы, пытаясь преодолеть субъективизм своей ранней поэзии, Брюсов замыкается в очень узком кругу образов. Его исторические герои не имеют конкретно-исторических обликов, в этом отношении они равно интересны и равно безразличны поэту. Они представляют интерес для поэта

[1] См.: Весы. 1905. № 4.

лишь как носители сильных страстей, волевых начал, определяющих развитие исторических событий, более того — самой жизни:

И странно полюбил я мглу противоречий,
И жадно стал искать сплетений роковых,
Мне сладки все мечты, мне дороги все речи,
И всем богам я посвящаю стих...

(«Я»)

Такая универсальная трактовка исторических образов придавала им символический характер. Но брюсовские символы не имели никакого мистического смысла и занимали в культуре русского символизма особое место.

Вслед за «Tertia Vigilia» выходят три сборника стихов Брюсова, в которых наиболее ярко выразились особенности дооктябрьской лирики поэта и определился облик Брюсова-художника. Это — «Urbi et orbi» («Граду и миру», 1903), «Stephanos» («Венок», 1906), «Все напевы» (1909).

Поэт обращался уже не только к узкому кругу избранных, но и к широкой массе русских читателей. Именно этот смысл имело заглавие сборника «Urbi et orbi» — «Всему миру» — «Граду и миру» (Брюсов использовал формулу благословения, произносимую римским первосвященником, обозначающую, что его благословение распространяется на весь мир). Заглавием книги, писал Брюсов в «Автобиографии», «я хотел сказать, что обращаюсь не только к тесному «граду» своих единомышленников, но и ко всему «миру» русских читателей». Если в «Tertia Vigilia» тема современности заслонялась историческими и мифологическими темами, то в последних сборниках она выступает на первый план.

Стихи сборника «Urbi et orbi» — вершина дооктябрьской лирики Брюсова. В них уже назревали новые черты, едва ли не самые существенные для развития всей русской поэзии, предвещавшие и урбанистическую лирику В. Маяковского. Городские стихи Брюсова — и хвала и проклятие мировому капиталистическому городу. «Эти новые строфы и метафоры, — писал об урбанистических стихах поэта П. Антокольский, — поистине ошеломляли читателей Брюсова. Как раз благодаря им Брюсов и становился «властителем дум» поколения:

Ты гнешь рабов угрюмых спины,
Чтоб, исступленны и легки,
Ротационные машины
Ковали острые клинки!

Коварный змей с волшебным взглядом!
В порыве ярости слепой,
Ты нож, с своим смертельным ядом,
Сам поднимаешь над собой».

В этих стихах читатель видел пророчество новой жизни, поэтому они находили у него самый восторженный отклик.

В период революции 1905—1907 гг. Брюсов напряженно всматривается в современность, пытается осмыслить дали прошлого, чтобы угадать движение истории. Отношение Брюсова к истории резко расходится с историческими концепциями Мережковского. История человечества для поэта не связана с воздействием или реализацией независимых от человека сил. Он пытается постичь реальные закономерности смены общественных формаций, культур, их исторические связи. Конечно, историзм поэта замкнут в метафизических рамках мышления. Но интерес к прошлому и его культуре был связан именно с обостряющимся вниманием поэта к современности. Героические образы прошлых эпох противопоставлялись поэтом безгеройной пошлости мира современного мещанства, в котором разрушились все представления о героике, высоких идеалах человеческого духа.

С темами прошлого и настоящего, судеб человеческой культуры тесно связана в творчестве Брюсова тема современного города как средоточия индустриальных и духовных достижений человечества, его творческой мысли. В перспективах его развития Брюсов видит возможности социального и культурного будущего человечества («Париж» и др.). Большое влияние на характер брюсовского урбанизма оказывает в это время социально активная мятежная поэзия Верхарна. В 900-е годы, как писал Брюсов, он «упивался» Верхарном. Он переводит стихи бельгийского поэта; в письмах, журнальных статьях, заметках пропагандирует его творчество. Многие стихотворения сборников «Urbi et orbi» и «Stephanos» написаны под явным влиянием поэзии Верхарна.

Но и в урбанистической лирике поэта сказываются все те же противоречия его социальной и философской мысли.

С пристальным вниманием следя за достижениями современной технической цивилизации, новыми отношениями между людьми, складывающимися в процессе капиталистического развития страны, поэт не только приветствует развитие индустриальной культуры, науки, техники как выражение торжества человеческого разума, творческого труда (ода «Хвала Человеку», 1906,— в сборнике «Все напевы»), но и создает образ современного города — тюрьмы, выстроенной людьми труда. Хрестоматийно известно его стихотворение «Каменщик» (1901).

Литературным источником «Каменщика» было стихотворение П.Л. Лаврова «Новая тюрьма», издававшееся в 1879 г. и трижды в 1893—1897 гг. Стихотворение «Каменщик» Брюсова сразу же привлекло внимание современников. На него откликнулись критики. Характерен отзыв М. Амфитеатрова, в котором выразилось отношение к стихотворению демократического читателя. «Под «Каменщиком» г. Валерия Брюсова,— писал Амфитеатров,— конечно, Некрасов с радостью подписал бы свое имя <...> с такою силою оно бьет по сердцам и гудит тревожным

вечевым звоном»[1]. «Сильным» назвал брюсовское стихотворение Л. Толстой[2].

Стихотворение было помещено Брюсовым в сборнике «Картины». Среди городских стихов этого цикла были и другие потрясающие чувства читателя «картины» жизни, как бы непосредственно перекликающиеся с картинами города художников-передвижников. В стихотворении «Мальчик» поэт писал:

В бочке обмерзлой вода колыхается,
Жалко дрожит деревянный черпак;
Мальчик-вожатый из сил выбивается,
Бочку на горку не втащит никак.

Зимняя улица шумно взволнована,
Сани летят, пешеходы идут,
Только обмерзлая бочка прикована:
Выем случайный и скользок и крут...

В стихотворении отчетливо звучали некрасовские ноты.

В поэме «Слава толпе», навеянной мотивами верхарновского творчества, звучит и существенный для брюсовского творчества тех лет мотив грядущего крушения вавилонской башни буржуазной культуры, дряхлеющей уже в эпоху своего роста, ибо она оторвана от живых сил народа. Буржуазный мир видится Брюсову обреченным на гибель, под гордой вавилонской башней этого «дракона, хищного и бескрылого» поэт чувствует «ярость» «рабов угрюмых».

В урбанистическом цикле Брюсова примечательна поэма «Конь блед», которой поэт предпослал эпиграф из Апокалипсиса: «И се конь блед и сидящий на нем, имя ему Смерть». В поэме отчетливо выразились и противоречивость отношения поэта к городу, и его отрицательное отношение к мистике «младосимволистов». Когда в водоворот городской жизни врывается «Конь блед» с всадником-смертью, людская толпа застывает лишь на мгновение. Только блудница и безумный узнают апокалипсического всадника. Появление его не останавливает бешеной гонки людей, кэбов, омнибусов, автомобилей. Поэма кроме насмешки над эсхатологией мистиков заключала в себе и более глубокий смысл — идею об исторической завершенности античеловечной буржуазной цивилизации, которая движется в порочно замкнутом круге интересов, лишенных гуманистического содержания.

Говоря о городе современности, его разительных социальных контрастах, Брюсов предсказывал близкий взрыв общественных противоречий жизни. В последних сборниках своеобразно выразилось ощущение поэтом назревающей социальной революции, сочувствие

---

[1] Русь. 1904. 15 мая. № 152.

[2] См.: *Гусев Н.Н.* Два года с Толстым. М., 1928. С. 16.

освободительному движению. Стихотворение «Кинжал» (1903,— в сборнике «Stephanos») содержало знаменательные для идейной эволюции Брюсова строки:

...Поэт всегда с людьми, когда шумит гроза,
И песня с бурей вечно сестры.
Когда не видел я ни дерзости, ни сил,
Когда все под ярмом клонили молча выи,
Я уходил в страну молчанья и могил,
В века, загадочно былые.

Как ненавидел я всей этой жизни строй,
Позорно-мелочный, неправый, некрасивый,
Но я на зов к борьбе лишь хохотал порой,
Не веря в робкие призывы.

Но чуть заслышал я заветный зов трубы,
Едва раскинулись огнистые знамена,
Я — отзыв вам кричу, я — песенник борьбы,
Я вторю грому с небосклона.

В творчестве Брюсова возникает и тема города будущего, будущего человеческой цивилизации. В ее разработке вновь проявляется абстрактность исторического мышления поэта, который видит выход из социального и духовного кризиса буржуазного миропорядка только в возможностях внутреннего развития культуры. Но рационализм Брюсова заставлял его сомневаться в реальности этой возможности. Глубочайшим социальным пессимизмом проникнута драма «Земля» (1904), которая заканчивается сценами гибели высокоразвитой культуры, гибелью человечества.

Однако пророча близкие социальные катастрофы, возможную в результате их даже гибель человеческой культуры, а не только культуры «неправого» строя буржуа, Брюсов в поэме «Замкнутые» (1900—1901) приветствует «неведомое племя», которое, сокрушая старое, оживит мир:

И по земле взойдет неведомое племя,
И будет снова мир таинственен и нов.

Так подходил Брюсов к теме грядущей социальной революции, одной из существенных в его творчестве в 1910-е годы.

Первая русская революция оказала определяющее воздействие на мировоззрение Брюсова. «Для меня,— писал он П.П. Перцову в сентябре 1905 г.,— это был год бури, водоворота <...> Временами я вполне искренно готов был бросить все прежние пути моей жизни и перейти на новые, начать всю жизнь сызнова». В его сознании начинается переоценка общественных ценностей. В дни революционных событий 1905 г. Брюсов пишет о своем сочувствии революции, неприятии строя старого мира, выступает со страстным обличением половинчатости либеральных общественных программ. Вскоре после объявления манифеста 17 октября, обещавшего стране урезанную

конституцию, поэт пишет стихотворение «Довольным», обращенное к либералам, которые считали манифест венцом революции:

Мне стыдно ваших поздравлений,
Мне страшно ваших гордых слов!
Довольно было унижений
Пред ликом будущих веков!

Довольство ваше — радость стада,
Нашедшего клочок травы.
Быть сытым — больше вам не надо,
Есть жвачка — и блаженны вы!

Прекрасен, в мощи грозной власти,
Восточный царь Ассаргадон,
И океан народной страсти,
В щепы дробящий утлый трон!

<...>

На этих всех, довольных малым,
Вы, дети пламенного дня,
Восстаньте смерчем, смертным шквалом,
Крушите жизнь — и с ней меня!

В последней строфе стихотворения прозвучала характерная для брюсовской поэзии тема отношений революции и культуры. Утверждая закономерность гибели отживших общественных форм жизни («Лик Медузы», 1905), Брюсов видел в революции, сокрушающей старый порядок мира, лишь разрушающую силу, лишенную созидательных возможностей, в победном шествии ее — уничтожение накопленных человечеством культурных ценностей. Он считал, что «грядущие гунны», которые разрушат старый строй и сокрушат культуру прошлого, не признают и его — поэта, связанного с этой культурой. Но во имя отрицания старого, «неправого» мира он зовет и приветствует их:

Где вы, грядущие гунны,
Что тучей нависли над миром!
Слышу ваш топот чугунный
По еще не открытым Памирам.

<...>

Бесследно все сгибнет, быть может,
Что ведомо было одним нам,
Но вас, кто меня уничтожит,
Встречаю приветственным гимном.

(«Грядущие гунны»)

В революции Брюсова привлекали размах и грандиозность народного движения. Но сам поэт обозначил грань, до которой ему по пути с революцией. «Ломать — я буду с вами! строить — нет!» — заявляет он

в стихотворении «Близким»; там же, обращаясь к революционерам: «Нет, я не ваш! Мне чужды цели ваши».

В поэзии Брюсова по-прежнему сказывается декадентский индивидуализм, о необходимости преодоления которого поэт заявлял в своих литературно-критических и эстетических статьях. Лирический герой его поэзии отъединен от людей, поэт продолжает утверждать роковую обусловленность одиночества человека в мире. В любовной лирике Брюсова вновь звучат декадентские мотивы. Любовь, противопоставляемая миру отношений и чувств современного буржуазного общества, трактуется как рок, «могильного креста тяжелый пьедестал», распятие на кресте («Пытка», «Дон Жуан» и др.), стихийная и таинственная сила мира, которая лишь и приоткрывает человеку «дар таинственных высот» («Любовь», «К близкой»). В такой любви видится ему норма проявления человеческого чувства, освобожденного от всего низменно-жизненного, проникающего в самое таинственное существо жизни. Любовная лирика Брюсова своеобразно трансформировала идею стихотворений поэта на исторические и мифологические темы, героями которых были тоже носители «нормы» человеческой воли, жизненных сил, человеческих чувств.

В области эстетической обострившийся интерес поэта к конкретной русской действительности заставил его пересмотреть свои взгляды на природу и содержание искусства. Брюсову уже чуждо представление о поэтическом творчестве как об импровизации. Обостряется тяготение поэта не к музыкальной стороне стиха, а к воплощению в образах зрительных впечатлений, жизненно-психологических ситуаций. Ощущения поэта, его психологические настроения выражены в своеобразной пластической и живописной манере. Брюсов пытается раскрыть «душу поэта» через восприятие вещного мира, что дало повод акмеистам считать его зачинателем нового, акмеистического течения в поэзии. Однако «вещность» поэзии Брюсова и акмеистов имела принципиально различные идейно-художественные основания.

Рационалистический, «нормативный» характер мышления поэта проявляется в рационально-логической конструкции и отдельных произведений, и целых стихотворных сборников. Он определил и «нормативность» образов его поэзии. В отличие от расплывчатой многозначности образов импрессионистов, характерам Брюсова стала свойственна «граненая точность» («Медея», «Ахиллес у алтаря», «Бальдеру Локи», «Дедал и Икар», «Одиссей» и др.). Высеченные из мрамора слов, они скульптурны, как античные статуи, пластичны, как древние барельефы. Это тонко подмечено А. Белым в рецензии на «Stephanos». А. Блок в рецензии на этот сборник назвал цикл стихов «Правда вечная кумирам» одним из самых совершенных в книге.

В отличие от А. Белого, Вяч. Иванова символика стихов Брюсова не требует мистических истолкований. Его символы — олицетворения отвлеченного понятия. Брюсовское использование мифа тоже занимает особое место в культуре символизма. Для него не характерно обращение к особенностям «мифологического мышления» человечества. Он

использует мифологическую образность, естественно входящую в систему высокой «нормативности» стиля, в непосредственно художественных целях.

Общей абстрактно-возвышенной тональности стиля соответствует и лексика брюсовских стихов, в которых господствует «высокий стиль», ритмика стиха — торжественная, нарочито отяжеленная, интонация — ораторская. В период, когда в поэзии Брюсова формируется этот «неоклассицистический» стиль, поэт обнаруживает особый интерес к наследству русской классической поэзии, особенно к творчеству Пушкина. В творчестве Пушкина Брюсов усматривал главным образом черты, близкие традициям русского классицизма. В своих статьях «Медный всадник» (1909), «Стихотворная техника Пушкина» (1915) Брюсов выделил в поэзии Пушкина прежде всего «гармонию уравновешенности», ясность и соразмерность, близость к идеалам античного мира, «свободу... в глубинах человеческого духа».

Творчество Брюсова последнего, предреволюционного десятилетия демонстрирует сложность, подчас драматичность его идейных и художественных исканий. В эти годы выходят новые сборники стихов поэта: «Зеркало теней» (1912), «Семь цветов радуги» (1916). Эпоха реакции сказалась в усилении брюсовского аполитизма. Сравнительно редко теперь обращается поэт к гражданской лирике и темам современности.

К 1909 г. символистское движение переживает кризис; в искусстве и литературе появляются новые течения и «школы». В том же году прекращается издание журнала «Весы». В. Брюсов как редактор журнала в последний год фактически не принимает активного участия в борьбе за символизм, ибо его собственные эстетические взгляды решительно меняются. В статьях и рецензиях поэт утверждает, что начало всякого искусства — наблюдение действительности, что «как только искусство отрывается от действительности, его создания лишаются плоти и крови, блекнут и умирают. Истинная дорога искусства лежит между мертвым воспроизведением действительности и столь же мертвой отрешенностью от жизни»[1]. Брюсов не раз уже говорит о безнадежности обоснования символизма, о конце «новой» поэзии.

Поэтическое творчество теперь осознается поэтом не как интуитивный акт, а как напряженный труд, работа, познание мира. Однако старые декадентские воззрения еще достаточно определенно проявляются в поэтической практике Брюсова, в формальных экспериментах, утверждениях, что

Быть может, все в жизни лишь средство
Для ярко-певучих стихов,
И ты с беспечального детства
Ищи сочетания слов.

(«Поэту»)

---

[1] *Брюсов В.* Собр. соч.: В 7 т. М., 1975. Т. 6. С. 360.

Брюсов пробует все художественные возможности стихотворной техники, поэтических жанров. Мы встречаем у него оды, элегии, послания, рондо, газеллы, триолеты, дифирамбы, октавы, романтические поэмы. Виртуозна работа поэта над рифмой и ритмикой.

Сборник «Зеркало теней» вносит новое в поэзию Брюсова, прежде всего оно в утверждении жизни, романтическом приятии русской национальной природы. В книге ощутимо освоение поэтом традиций русской классической поэзии — Фета, Полонского, Тютчева; мотивы приятия жизни, жизнелюбия, могущества природной стихии в сборнике основные.

Утверждение радости бытия становится программным и в книге «Семь цветов радуги». В предисловии к сборнику Брюсов писал о замысле «создать ряд поэм, которые еще раз указали бы читателям на радости земного бытия, во всех его формах <...> Автору казалось, что голос утверждения становится еще более своевременным и нужным после пережитых испытаний <...> все семь цветов радуги одинаково прекрасны, прекрасны и все земные переживания, не только счастье, но и печаль, не только восторг, но и боль. Останемся и пребудем верными любовниками Земли, ее красоты, ее неисчерпаемой жизненности, всего, что нам может дать земная жизнь, — в любви, в познании, в мечте!»[1]. Но это жизнеутверждение сочетается с фаталистическим ощущением силы рока, трагической случайности, судьбы.

В сборнике «Семь цветов радуги» отчетливо ощущается кризис и в художественных исканиях поэта. Средства эмоционального воздействия усилены в стихах до предела, но лирика Брюсова остается, несмотря на это, эмоционально холодной, а темы повторяются. Поэзия как бы застывает в разработанных ранее стилистических формах, устоявшейся образности.

Неудачны стихи Брюсова, посвященные войне. Начало первой мировой войны поэт встретил взрывом патриотического восторга. Он воспевает величие военных событий, героизирует «огненную купель», «чашу испытаний» России, навязывая стране панславистскую миссию. Война поэтизируется как великое дело русской истории. Но, несмотря на общий штамп мотивов, военная лирика Брюсова выходила из общего русла буржуазной патриотической поэзии военных лет. В ней прозвучала характерная для творчества Брюсова тема ожидания гибели неправого старого мира, рождения «из бездн безвестных» войны нового, справедливого миропорядка. Для Брюсова в этом смысле война представлялась «последней».

Побывав на фронтах в качестве корреспондента от «Русских ведомостей», поэт решительно пересмотрел свое отношение к войне. Решительный протест против войны — корыстной бойни, порабоще-

---

[1] *Брюсов В.* Собр. соч.: В 7 т. Т. 2. С. 417.

ния «свободного труда» зазвучал в известном стихотворении «Тридцатый месяц» (январь 1917).

К этому времени устанавливаются связи В. Брюсова с М. Горьким. Поэт принимает активное участие в переводческих работах руководимого Горьким издательства «Парус», публикует свои произведения в журнале «Летопись». Брюсов переводит стихи латышских и финских поэтов, с увлечением изучает армянскую культуру. В конце 1916 г. выходит под его редакцией и с его вступительной статьей книга «Поэзия Армении с древнейших времен до наших дней» в переводах Балтрушайтиса, Бальмонта, Бунина, Брюсова, Вяч. Иванова, С. Шервинского и других известных русских поэтов. Из подготовительных работ Брюсова к этому сборнику возникает его книга «Летопись исторических судеб армянского народа от VI века до р. х. по наше время» (1918).

Оригинальное художественное творчество Брюсова не исчерпывается поэзией. В 900-е годы он пишет новеллы, драму «Земля» (1904), которые выходят в 1907 г. в сборнике рассказов и драматических сцен «Земная ось»[1], роман из жизни Германии XVI в.— «Огненный ангел» (1907—1908), затем два романа и повесть из истории Древнего Рима — «Алтарь Победы» (1911—1912), «Юпитер поверженный» (незаконч., опубл. в 1934 г.), «Рея Сильвия» (1914). В 1913 г. выходит сборник «Ночи и дни», вторая книга рассказов и драматических сцен.

Из прозаического наследия Брюсова наибольший интерес представляют романы «Огненный ангел» и «Алтарь Победы», в которых речь идет о переломных эпохах человеческой истории, драматическом столкновении исторических культур. Обращенные в отдаленное прошлое романы Брюсова были злободневны заключенной в них аналогией с кризисным состоянием социальной и духовной культуры современности.

«Огненный ангел» — любовно-авантюрный роман. Действие его происходит в Германии в 30-х годах XVI в., на широком фоне социально-культурной борьбы нарастающего Ренессанса. Основная проблема романа — борьба старого средневекового мира (с его мистицизмом, массовым террором, осуществляемым силами инквизиции) с пробивающимися силами духовного возрождения. Повествование ведется от лица бывшего студента, выходца из небогатой семьи, Рупрехта; он уже соприкоснулся с гуманистической культурой, и не принимает мрачной мистики средневековья, считая, что к «обновлению жизни» нужно идти «путем просвещения умов». Но, встретившись с Ренатой, женщиной, живущей в мире грез и видений, погруженной то в «тайные науки», то в исступленную святость, Рупрехт постепенно оказывается втянутым в сумрачное логово «Огненного дьявола» — реакции, раздавившей Ренату, погубившей Агриппу, осмелившегося проповедовать

[1] Драма «Земля» впервые опубликована в 1905 г.

величие человеческого духа. Постоянные любовные перипетии в жизни главных героев романа изолируют их от окружающего мира, его социальных битв, сил, которыми движется история. Поэтому, несмотря на верность деталям быта, культурной жизни эпохи, документированному этнографизму, роман Брюсова представляет собой историческую стилизацию.

Второй роман Брюсова — «Алтарь Победы» — тоже насыщен историческими реалиями, создающими сложную картину социальной и культурной действительности позднеантичного мира; он более значителен по раскрытию социальных сил эпохи и попытке автора вскрыть причины ее исторического развития.

Действие романа происходит в эпоху распада Римской империи — в 80-е годы IV в. н. э. После неудачной борьбы императора Юлиана за восстановление античной языческой религии приверженцы античных богов делают последнюю в истории попытку восстановить традиционный культ и составляют заговор против императора Грациана, находящегося под влиянием христиан. В романе действуют исторические лица, в нем отражены действительные события политической интриги «последних римлян», но по жанру и этот роман Брюсова — авантюрно-исторический. Повествование ведется от лица молодого знатного провинциала Юния, который, попав в Рим, оказывается втянутым (под влиянием своих возлюбленных — Гесперии, властной красавицы-патрицианки, сторонницы античной языческой культуры, и экстатической христианки Реи) в сложнейший водоворот политических интриг.

Основная проблема романа — поведение и место человека на рубеже исторических эпох, когда идейные силы рождающейся новой культуры сталкиваются с идеологией культуры уходящей. Брюсовское восприятие этой исторической коллизии резко отличается от метафизической схематизации истории Мережковским. Симпатизируя уходящей античности, Брюсов признает за раним христианством, несмотря на его фанатизм и изуверство, закономерную и реальную историческую силу, опирающуюся на широкие плебейские массы. Не случайно в конце романа Юний становится христианином, сделав выбор и определив свое место в борьбе исторических сил. Такое решение конфликта было характерным для Брюсова. Он сочувствует уходящей культуре, но принимает высший закон истории, движущейся к новым формам жизни.

Новеллистика Брюсова представляет меньший интерес по сравнению с его исторической прозой. Его повести и рассказы внешне продолжают традицию западноевропейской авантюрной и психологической новеллы. В предисловии к сборнику «Земная ось» Брюсов писал, что все его рассказы объединены «единой мыслью, с разных сторон освещаемой в каждом из них». Это мысль о том, что нет определенной границы между миром реальным и воображаемым, между сном и явью, жизнью и фантазией. То, что мы считаем вообра-

жаемым, писал Брюсов, может быть, и есть высшая реальность мира, а всеми признанная реальность — самый страшный бред. Эта идея лежит в основе многих рассказов сборника.

По стилю рассказы Брюсова представляют собой опыт воспроизведения в русской прозе традиций новеллистики Э. По, Вилле де Лиль Адана и прежде всего С. Пшибышевского. Подражая им, Брюсов создает рассказ занимательный и четкий по фабуле; это типичная новелла положений. Но четкость и простота формы, изысканность языка рассказов входят в решительное противоречие с типичным, даже нарочито заостренным декадентским их содержанием: картинами пыток, убийств, патологических страстей, расстройств сознания. Стилизуя приемы письма западных авторов, Брюсов и в этом доходит до максимализма.

Более значительное место, чем новеллистика, занимает в творчестве Брюсова драматургия, хотя пьесы его не выходят за рамки жанра «драм для чтения». Брюсов разрабатывает в них те же темы, проблемы, что и в своих поэтических произведениях.

Кроме научно-фантастических пьес Брюсов задумал написать четырнадцать трагедий на античные темы, но завершил и опубликовал одну — «Протесилай умерший», в которой разработал миф о Протесилае и Лаодамии, о вечных проблемах Любви, Жизни, Смерти. Этот миф лег в основу пьес И. Анненского «Лаодамия» и Ф. Сологуба «Дар мудрых пчел». Лаодамия Брюсова, в отличие от героинь пьес Анненского и Сологуба,— носитель сильной воли, героиня, противостоящая Року. Силой заклинаний, в которых Лаодамия бросает вызов судьбе, героиня вызывает умершего Протесилая из царства Аида. После свидания с Лаодамией Протесилай вновь должен покинуть землю. Но брюсовский Протесилай возвращается в Аид не покорной тенью, а человеком, вдохнувшим ощущение жизни — Любовь. Любовь делает его бессмертным, ибо Лаодамия будет с ним вечно — и в царстве Аида. «Мы победили Тартар и как боги мы!» — репликой Лаодамии оканчивается пьеса. Любовь побеждает Смерть.

Это особая, брюсовская трактовка мифа. Но в этой пьесе, как и в поэтическом творчестве Брюсова тех лет, мы вновь сталкиваемся с глубокими противоречиями мысли поэта. Эпод хора, которым завершается пьеса, как бы опровергает Лаодамию, возвращая к идее о неизбежности Рока. Сказывалось типично символистское понимание античной трагедии.

Брюсов-драматург обращался не только к прошлому, но и к современности, и к будущему. В драме «Земля» — «сценах будущих времен» — элементы фантастики органически переплетались с темами современности. Брюсов создал целую серию пьес этого жанра («Пироэнт», «Диктатор», «Мир семи поколений»), которые остались неопубликованными. Наиболее интересна и значительна по своему замыслу пьеса «Пироэнт» (1916). «Пироэнт» (Piroent — античное название планеты

Марс) — наименование космического корабля, на котором герой драмы молодой русский инженер надеется установить сношения с другими планетами. Пьеса исполнена веры во всемогущество человеческого разума, но финал ее опять-таки трагичен. В расчеты инженера вкралась ошибка: полет отложен. Отказывается от героя и любимая девушка-инопланетянка. Но борьба за космос не завершена. Она только начинается. Пафос «Пироэнта» отличен от пафоса «Земли». Если в ранней пьесе исход исканий и устремлений человека — смерть, здесь человек — в вечном поиске.

В пьесах Брюсова 20-х годов центральной становится проблема отношений между цивилизацией Земли и других планет, мотивы творческого созидания, научного поиска, высокого самопожертвования во имя человека и подлинной человечности.

Значительно наследие В. Брюсова — литературного критика и литературоведа. В 1912 г. выходит книга литературно-критических статей Брюсова о классической и современной поэзии — «Далекие и близкие». Поэт много работает над техникой русского стиха. В 1918 г. публикует свои «Опыты по метрике и ритмике, по евфонии и созвучиям, по строфике и формам». Эти опыты находят свое теоретическое завершение в книгах, которые до сих пор представляют значительный интерес для теории стиха («Наука о стихе», 1919, и 2-е ее изд. — «Основы стиховедения», 1924).

Брюсов был человеком «на редкость широкого дарования и редкостной работоспособности», «его экспансивность в области культуры показательна. Одну за другой захватывал он, разрабатывал, осваивал разные области человеческого знания, исследования, умения, изобретательства, открытий»[1]. М. Горький назвал Брюсова самым культурным и образованным писателем того времени.

Октябрьскую революцию Брюсов сразу принимает и активно включается в строительство новой культуры. В 1920 г. он вступает в Коммунистическую парию. Заведует Московской книжной палатой, отделом научных библиотек Наркомпроса, работает в Государственном ученом совете, организует Высший литературно-художественный институт, который, по его замыслу, предназначается для подготовки молодых писателей и поэтов, преподает в Московском университете и Коммунистической академии. Начинается новый этап художественного творчества Брюсова. С 1920 по 1924 г. выходит пять книг стихов поэта: «Последние мечты» (1920), «В такие дни» (1921), «Миг» (1922), «Дали» (1922), «Меа» («Спеши!», 1924).

В эти годы в творчестве Брюсова основное место занимает социально-политическая лирика, тяготеющая к жанру гимна, оды.

Большое значение для развития русской литературы имела пере-

---

[1] *Антокольский П.* Валерий Брюсов//*Брюсов В.* Собр. соч.: В 7 т. Т. 1. С. 24, 13.

водческая работа Брюсова и его историко-литературные труды. В советское время он много работал как текстолог и редактор, особенно над трудами, посвященными творчеству Пушкина (библиография литературы о Пушкине за 100 лет, статьи о поэтике пушкинского стиха). Поэт, прозаик, переводчик, критик, литературовед, Брюсов сыграл большую роль в отечественной культуре.

3. «МЛАДОСИМВОЛИЗМ». Вл. СОЛОВЬЕВ И ЭСТЕТИКА «МЛАДОСИМВОЛИСТОВ»

В 1900-е годы символизм переживает новый этап развития. В литературу входит младшее поколение художников-символистов: Вяч. Иванов, Андрей Белый, А. Блок, С. Соловьев, Эллис (Л. Кобылинский). В теоретических работах и художественном творчестве «младших» философия и эстетика русского символизма находят свое более завершенное выражение, претерпевая сравнительно с ранним периодом развития нового искусства существенные изменения. «Младосимволисты» стремятся преодолеть индивидуалистическую замкнутость «старших», сойти с позиций крайнего эстетического субъективизма. Напряженность общественной и идейной борьбы заставила символистов обратиться к существенным проблемам современности и истории. В центре внимания «младших» символистов — вопросы о судьбах России, народной жизни, революции. Намечаются изменения в творчестве и философско-эстетических концепциях «старших» символистов.

В символизме 900-х годов складываются два групповых ответвления: в Петербурге — школа «нового религиозного сознания» (Д. Мережковский, З. Гиппиус), в Москве — группа «аргонавтов» (С. Соловьев, А. Белый и др.), к которой примыкает петербуржец А. Блок. Эту группу и принято называть «младосимволистами». После 1907 г. разновидностью символистской школы становится «мистический анархизм» (Г. Чулков).

Настроения депрессивности, пессимизм, столь свойственные мироощущению «старших», сменяются в творчестве «младосимволистов» мотивами ожидания грядущих зорь, предвещающих начало новой эры истории. Но эти предчувствия принимали мистическую окраску. Основным источником мистических чаяний и социальных утопий символистов 900-х годов становится философия и поэзия *Владимира Сергеевича Соловьева* (1853—1900). Творчество Соловьева оказало сильнейшее влияние на формирование философских и эстетических идеалов «младосимволистов», определило поэтическую образность первых книг А. Белого и А. Блока. Позже, в «Арабесках», Белый писал, что Соловьев стал для него «предтечей горячки религиозных исканий». Прямое влияние Вл. Соловьева сказалось, в частности, на юношеской второй, драматической «Симфонии» А. Белого.

В основе философии Соловьева — учение о Софии, Премудрости Божией. В поэме «Три свидания», которую так часто цитировали поэты-символисты, Соловьев утверждал божественное единство Вселенной, душа которой представлялась в образе Вечной Женственности, воспринявшей силу божественную и непреходящее сияние Красоты. Она есть София, Премудрость. Мир «сотворенный», погруженный в поток времени, наделенный самостоятельным бытием, живет и дышит лишь отблесками некоего высшего мира. Реальный мир подвержен суете и рабству смерти, но зло и смерть не могут коснуться вечного прообраза нашего мира — Софии, которая оберегает Вселенную и человечество от падения. Соловьев утверждал, что такое понимание Софии основывается на мистическом миросозерцании, свойственном якобы русскому народу, которому истина о Премудрости открылась еще в XI в. в образе Софии в Новгородском соборе. Царственное и женственное начало в фигуре Богородицы в светлом облачении и есть, в трактовке Соловьева, Премудрость Божия или Богочеловечество.

Противопоставление двух миров — грубого «мира вещества» и «нетленной порфиры», постоянная игра на антитезах, символические образы туманов, вьюг, закатов и зорь, купины, терема Царицы, символика цветов — эта мистическая образность Соловьева была принята молодыми поэтами как поэтический канон. В ней они усмотрели мотивы для выражения собственных тревожных ощущений времени.

По форме Соловьев-поэт был непосредственным учеником Фета; но в отличие от Фета, основное место в его поэзии заняла философская мысль. В своих стихотворениях Соловьев пытался рационалистически оправдать христианскую идею о полноте бытия для каждой личности, утверждая, что смертью не может окончиться индивидуальное существование. В этом был один из аспектов его философской системы, которую он популяризировал в своей поэзии.

Для Соловьева есть два мира: мир Времени и мир Вечности. Первый — мир Зла, второй — Добра. Найти выход из мира Времени в мир Вечности — задача человека. Победить Время, чтобы все стало Вечностью, — цель космического процесса.

И в мире Времени, и в мире Вечности, считал Соловьев, Добро и Зло сосуществуют в состоянии постоянной непрерывной борьбы. Когда в мире Времени в этой борьбе побеждает Добро, возникает Красота. Первым проявлением ее предстает природа, в которой — отблеск Вечности. И Соловьев славит природу, ее явления, в которых видит символы грядущей победы светлого начала Добра. Однако и в природе Зло борется с Добром, ибо временное всегда стремится победить вечное.

Борьба двух начал, говорил Соловьев, происходит и в человеческом духе; он пытался показать этапы этой борьбы, искания души в стремлении освободиться от оков земного мира. Уйти за пределы его, по Соловьеву, можно в минуты прозрений, экстазов. В эти мгновения

человеческая душа как бы выходит из границ Времени в иной мир, где встречается с прошлым и душами умерших. В такой связи с прошлым, в беспрерывности индивидуального существования Соловьев видел проявление в человеке начала Вечности.

В борьбе со Злом, Временем человека поддерживает Любовь, нечто божественное в нем самом. На земле это — Женственность, внеземное ее воплощение — Вечная Женственность. Любовь, считал Соловьев,— владыка на земле:

Смерть и время царят на земле,—
Ты владыками их не зови.
Все, кружась, исчезает во мгле,
Неподвижно лишь Солнце Любви.

В понимании Соловьева Любовь имеет некое мистическое значение. Земная любовь — лишь искаженный отблеск истинной мистической Любви:

Милый друг, иль ты не видишь,
Что все видимое нами —
Только отблеск, только тени
От не зримого очами?
Милый друг, иль ты не слышишь,
Что житейский шум трескучий —
Только отклик искаженный
Торжествующих созвучий?

Любовь для Соловьева — сила, спасающая человека; Вечная Женственность — сила, спасающая весь мир. Ее прихода ожидает и человек, и вся природа. Зло бессильно остановить ее явление.

Такова довольно несложная мистическая схема любовной лирики Вл. Соловьева, оказавшей воздействие на темы и образную систему поэзии «младосимволистов».

Обращаясь к проблемам общественной жизни, Соловьев разработал учение о вселенной теократии — обществе, которое будет построено на духовных началах. Движение к такому общественному идеалу, по мысли Соловьева, есть историческая миссия России, которая якобы сохранила, в отличие от Запада, свои морально-религиозные устои и не пошла по западному пути капиталистического развития. Но этот общественно-исторический процесс только сопутствует внематериальному процессу, который идет в космосе. Однако реальное развитие России вскоре заставило Соловьева выдвинуть новую идею — законченности мировой истории, наступления последнего ее периода, завершения борьбы между Христом и Антихристом («Три разговора»). Эти эсхатологические настроения очень остро переживались символистами-«соловьевцами». Ожидание нового откровения, поклонение Вечной Женственности, ощущение близкого конца становится их поэтической темой, своеобразной мистической лексикой поэзии. Идея завершенности исторического развития и культуры была характерным

признаком декадентского миропонимания, в каких бы формах оно ни выражалось.

С концепцией Соловьева связаны у символистов и идеи прогресса, рассматриваемого как исход борьбы между Востоком и Западом, будущего мессианства России, понимание истории как гибели и возрождения (всеединства) личности и ее нравственного преображения в красоте, религиозном чувстве. С этой точки зрения рассматривались ими задачи и цели искусства.

В работе «Общий смысл искусства» Соловьев писал, что задача поэта состоит, во-первых, «в объективации тех качеств живой идеи, которые не могут быть выражены природой», во-вторых, «в одухотворении природной красоты», в-третьих, в увековечении этой природы, ее индивидуальных явлений. Высшая задача искусства, по Соловьеву, заключалась в том, чтобы установить в действительности порядок воплощения «абсолютной красоты или создания вселенского духовного организма»[1]. Завершение этого процесса совпадает с завершением мирового процесса. В настоящем Соловьеву виделись лишь предвестия движения к этому идеалу. Искусство как форма духовного творчества человечества сопрягалось в своих истоках и завершениях с религией. «На современное отчуждение между религией и искусством мы смотрим,— писал Соловьев,— как на переход от их древней слитности к будущему свободному синтезу»[2].

Идеи Соловьева были транспонированы в одном из первых теоретических выступлений А. Белого — его «Письме» и в статье «О теургии», опубликованных в журнале «Новый путь» (1903). В «Письме» А. Белый говорил о предвестиях конца мира и грядущем религиозном обновлении его. Это конец и воскресение к новой совершенной жизни, когда борьба Христа с Антихристом в душе человека перейдет в борьбу на исторической почве.

В статье «О теургии» А. Белый сделал попытку обосновать эстетическую концепцию «младосимволизма». Истинное искусство, писал он, всегда связано с теургией. Итог своим размышлениям об искусстве А. Белый подвел в статье «Кризис сознания и Генрик Ибсен». В ней он указывал на кризис, переживаемый человечеством, и призывал к религиозному преображению мира. В статье отразился основной пафос философско-эстетических исканий символизма 900-х годов: пророчества конца истории и культуры, ожидание царства Духа, идея религиозного преображения мира и создания всечеловеческого братства, основанного на новой религии.

Теоретиком теургического искусства выступил в те годы и

---

[1] *Соловьев Вл.* Общий смысл искусства//*Соловьев Вл.* Собр. соч.: В 10 т. СПб., 1912. Т. 6. С. 77.

[2] Там же. С. 78.

Вяч. Иванов, который в своих статьях по эстетике варьировал основные идеи Вл. Соловьева[1]. Утверждая символизм единственно «истинным реализмом» в искусстве, постигающим не кажущуюся действительность, а существенное мира, он звал художника за внешним всегда видеть «мистически прозреваемую сущность».

Для эстетической системы «младосимволизма» характерны эклектичность и противоречивость. По вопросу о целях, природе и назначении искусства в среде символистов постоянно шли споры, которые стали особенно острыми в период революции и годы реакции. «Соловьевцы» видели в искусстве религиозный смысл. Группа Брюсова защищала независимость искусства от мистических целей.

В целом в символизме 900-х годов происходил сдвиг от субъективно-идеалистического миропонимания к объективно-идеалистической концепции мира. Но стремясь преодолеть крайний индивидуализм и субъективизм раннего символизма, «младосимволисты» видели объект искусства не в реальной действительности, а в области отвлеченных, «потусторонних» сущностей. Художественный метод «младосимволистов» определялся резко выраженным дуализмом, противопоставлением мира идей и мира действительности, рационального и интуитивного познания.

Явления материального мира выступали для символистов лишь как символ идеи. Поэтому основным стилевым выражением символистского метода становится «двоемирие», параллелизм, «двойничество». Образ всегда имел двойное значение, заключал в себе два плана. Но следует иметь в виду, что связь между «планами» гораздо сложнее, чем представляется на первый взгляд. Постижение сущностей «высшего плана» теоретиками символизма связывалось и с постижением мира эмпирической реальности. (Этот тезис все время развивал в своих работах Вяч. Иванов.) Но в каждом единичном явлении окружающей действительности просматривался высший смысл. Художник, по мысли Соловьева, должен видеть абстрактное в индивидуальном явлении, не только сохраняя, но и «усиливая его индивидуальность»[2]. Такой принцип «верности вещам» Вяч. Иванов считал признаком «истинного символизма». Но идея верности индивидуальному не снимала основного тезиса о теургическом назначении поэта и искусства и была противопоставлена принципам индивидуализации и обобщения в реалистическом искусстве.

Споры развертывались и вокруг определения символа и символизации. А. Белый символизацию считал существеннейшей особенностью символизма: это познание вечного во временном, «метод

---

[1] См. его статьи и доклады по вопросам искусства: По звездам. СПб., 1908; Борозды и межи. Пг., 1916.

[2] *Соловьев Вл.* Собр. соч.: В 10 т. Т. 6. С. 243.

изображения идей в образах»[1]. Причем символ рассматривался не как знак, за которым непосредственно прочитывался «иной план», «иной мир», но как некое сложное единство планов — формального и существенного. Грани этого единства были крайне туманными и расплывчатыми, обоснование его в теоретических статьях — сложным и противоречивым. Символический образ потенциально всегда тяготел к превращению в образ-знак, несущий в себе мистическую идею. Символ, в понимании А. Белого, имел трехчленый состав: символ — как образ видимости, конкретное, жизненное впечатление; символ — как аллегория, отвлечение впечатления от индивидуального; символ — как образ вечности, знак «иного мира», т. е. процесс символизации представляется ему как отвлечение конкретного в область надреального. Дополняя А. Белого, Вяч. Иванов писал о неисчерпаемости символа, его беспредельности в своем значении.

Сложные обоснования сущности символизма и символа Эллис свел к простой и четкой формуле. В ней связь искусства с теософией (против чего всегда протестовал Брюсов) объявлялась нерасторжимой. «Сущность символизма,— писал Эллис,— установление точных соответствий между видимым и невидимым мирами»[2].

Различное понимание символа сказалось в его конкретном поэтическом «употреблении». В поэзии А. Белого, раннего Блока символы, обособляясь и абстрагируясь от первоначальных значений, получали относительную самостоятельность и превращались в аллегорию, построенную на контрасте, полярности, отражающей двуплановость художественного мышления поэта, на противопоставлении мира реальности и мечты, гибели и возрождения, веры и иронии над верой. Двуплановость художественного мышления обусловила широкое распространение в поэзии и прозе символистов иронического гротеска, заостряющего противопоставление «планов», гротеска, столь характерного, в частности, для творчества А. Белого. Причем, как очевидно, основания символистского гротеска лежали в иной сфере, чем гротеск реалистической литературы.

Особенности символистского метода и стиля проявились с наибольшей отчетливостью в символистской драматургии и символистском театре, в котором сценическое действие стало призрачным видением, уподобившимся сну, актер — марионеткой, управляемой авторской идеей.

Общеэстетические установки определили подход художников символизма к поэтическому слову. Символисты исходили из принципиального разрыва между поэтической речью и логическим мышлением: понятийное мышление может дать лишь рассудочное познание внеш-

---

[1] *Белый А.* Арабески. М., 1911. С. 139.

[2] *Эллис.* Русские символисты. М., 1910. С. 232.

него мира, познание же высшей реальности может быть только интуитивным и достигнуто не на языке понятий, а в словах-образах, символах. Этим объясняется тяготение поэтов-символистов к речи подчеркнуто литературной, «жреческому» языку.

Основным стилистическим признаком символистской поэзии становится метафора, смысл которой обнаруживается обычно во втором ее члене, который мог развертываться в сложную, новую метафорическую цепь и жить своей самостоятельной жизнью. Такие метафоры нагнетали атмосферу иррационального, перерастали в символ.

И странной близостью закованный,
Смотрю за темную вуаль,
И вижу берег очарованный
И очарованную даль.

Или:

И перья страуса склоненные
В моем качаются мозгу,
И очи синие бездонные
Цветут на дальнем берегу.

(А. Блок)

Движение таких символов образовывало сюжет-миф, который, по мысли Вяч. Иванова, представлял «правду о сущем».

В разработке образных средств поэзии символизма активную роль сыграла московская группа символистов-«аргонавтов». Они ввели в поэзию символику, передающую нравственные поиски истины, Абсолюта как пути к красоте и гармонии мира. Система образов-символов Золотого Руна, поиски которого предпринимают «аргонавты», путешествуя за чашей Грааля, устремление к Вечной Женственности, синтезирующей некую мистическую тайну, были характерны для поэтов этой группы.

Особенности художественного мышления «младосимволистов» отразились и в символике цвета, в котором они усматривали категорию эстетически-философскую. Цвета объединялись в единый символический колорит: в белом выражались философские искания «соловьевцев», голубым и золотым передавались надежды на счастье и будущее, черным и красным — настроения тревоги и катастроф. Таков характер метафор в сборнике А. Белого «Золото в лазури» — книге ожиданий и предвестий будущих «золотых зорь». Ожидание прихода вечной Красоты олицетворялось в потоке цветовых символов: золотой трубы, пламени роз, солнечного напитка, лазурного солнца и т. д.

Музыка для «младосимволистов», как и для поэтов-символистов старшего поколения, стала средством словесной инструментовки. В звуковых образах делалась попытка передать комплекс чувств, ассоциаций, связанных с мистическими переживаниями поэта. А. Белый в поэзию пытался перенести даже законы музыкальной композиции

произведения («Симфонии»). В музыкальном образе символисты видели возможность интуитивного прозрения мира, не познаваемого другими путями.

АНДРЕЙ БЕЛЫЙ
(1880—1934)

Характерные идейные и художественные особенности «младосимволистского» течения и художественного метода символизма проявились в творчестве *Андрея Белого* (псевд.; наст. имя — Борис Николаевич Бугаев) — поэта, прозаика, критика, автора работ по теории символизма, мемуаров, филологических исследований. В философских и эстетических исканиях А. Белый был всегда противоречив и непоследователен. На первом этапе своего идейно-творческого развития он увлекался Ницше и Шопенгауэром, философскими идеями Вл. Соловьева, затем неокантианскими теориями Риккерта, от которых вскоре решительно отказался; с 1910 г. стал страстным проповедником антропософских взглядов философа-мистика Рудольфа Штейнера.

Под воздействием Ницше и Шопенгауэра Белый считал, что самая выразительная форма искусства, которая может охватить все сферы человеческого духа и бытия, есть музыка,— она определяет пути развития искусства нового времени, в частности поэзии. Этот тезис Белый пытался доказать своими «Симфониями», навеянными идеями Соловьева и построенными на сказочных фантастических мотивах, в основном средневековых легенд и сказаний. «Симфонии» полны мистики, предощущений, ожиданий, которые своеобразно сочетались с обличением духовного обнищания современного человека, быта литературного окружения, «страшного мира» мещанской бездуховной обыденности. «Симфонии» строились на столкновении двух начал — высокого и низкого, духовного и бездуховного, прекрасного и безобразного, истинного и ложного, реальности чаемой и являющейся. Этот основной лейтмотив развивается в многочисленных образных и ритмических вариациях, бесконечно изменяющихся словесных формулах и рефренах.

В 1904 г., одновременно со «Стихами о Прекрасной Даме» А. Блока, появился первый сборник стихов А. Белого «Золото в лазури». Основные стилевые особенности стихов этой книги определены уже в ее названии. Сборник наполнен светом, оттенками радостных красок, которыми пылают зори и закаты, празднично освещая мир, стремящийся к радости Вечности и Преображению. Тема зорь — сквозной мотив сборника — раскрывается в типично символистском ключе мистических ожиданий. И здесь, как и в «Симфониях», мистическая фантастика Белого сплетена с гротеском. Такое сплетение двух стилевых стихий станет характерной особенностью стиля А. Белого, поэта и прозаика, у которого высокое всегда граничит с низким, серьезное —

с ироническим. Романтической иронией освещается в сборнике и образ поэта, борющегося с иллюзиями своего художественного мира (он переживает уже эпоху «разуверений»), которые, однако, остаются для него единственной реальностью и нравственной ценностью.

Стихи последнего раздела сборника — «Прежде и теперь» — предвосхищают мотивы, образы, интонации будущей его поэтической книги «Пепел». В поэзию А. Белого вторгается современность — бытовые сценки, зарисовки повседневности жизни, жанровые картинки из быта города.

Сильнейшее воздействие на развитие миросозерцания А. Белого оказала революция 1905—1907 гг. Миф Вл. Соловьева о пришествии Вечной Женственности не реализовался. В сознании поэта наступает кризис. События современности, реальная жизнь с ее противоречиями все более привлекают его внимание. Центральными проблемами его поэзии становятся революция, Россия, народные судьбы.

В 1909 г. выходит самая значительная поэтическая книга А. Белого — «Пепел». В 20-х годах в предисловии к собранию своих избранных стихов Белый так определил основную тему сборника: «...все стихотворения «Пепла» периода 1904—1908 годов — одна поэма, гласящая о глухих, непробудных пространствах Земли Русской; в этой поэме одинаково переплетаются темы реакции 1907 и 1908 годов с темами разочарования автора в достижении прежних, светлых путей»[1].

Книга посвящена памяти Н.А. Некрасова. От мистических зорь и молитв, вдохновленных лирикой Вл. Соловьева, Белый уходит в мир «рыдающей Музы» Некрасова. Эпиграфом поэт берет строки из известного некрасовского стихотворения:

Что ни год — уменьшаются силы,
Ум ленивее, кровь холодней...
Мать-отчизна! дойду до могилы,
Не дождавшись свободы твоей!

Но желал бы я знать, умирая,
Что стоишь ты на верном пути,
Что твой пахарь, поля засевая,
Видит ведреный день впереди...

Тема России, нищей, угнетенной, в стихах «Пепла» — основная. Но, в отличие от лирики Некрасова, стихи А. Белого о России наполнены чувством смятенности и безысходности. Первая часть книги («Россия») открывается известным стихотворением «Отчаяние» (1908):

Довольно: не жди, не надейся —
Рассейся, мой бедный народ!
В пространство пади и разбейся
За годом мучительный год!

---

[1] *Белый А.* Стихотворения. Берлин; Пг.; М., 1923. С. 117.

Века нищеты и безволья,
Позволь же, о родина-мать,
В сырое, в пустое раздолье,
В раздолье твое прорыдать:

<...>

Где в душу мне смотрят из ночи,
Поднявшись над сенью бугров,
Жестокие, желтые очи
Безумных твоих кабаков,—

Туда,— где смертей и болезней
Лихая прошла колея,—
Исчезни в пространство, исчезни,
Россия, Россия моя!

А. Белый пишет о деревне, городе, «горемыках» (так названы разделы книги), скитальцах, нищих, богомольцах, каторжниках, «непробудных» пространствах Руси. Поэт широко использует поэтические традиции народной лирики. В передаче народного стиля, ритма народного стиха он формально достигает предельной виртуозности. Но, в отличие от Блока, А. Белый не сумел выйти за пределы формальной стилизации, не усмотрел в народном творчестве его основного пафоса — жизнеутверждения и исторического оптимизма. Чувству роковой неприкаянности русской жизни соответствуют в стихах сборника заунывные ритмы стиха, тусклые, серые пейзажи. В этом сборнике нет сияющих красочных эпитетов, пронизывающих книгу «Золото в лазури»; здесь все погружено в пепельную серость полутонов.

Стихи А. Белого о России значительны по формальному мастерству, ритмическому разнообразию, словесной изобразительности, звуковому богатству. Но художественно они несоизмеримы со стихами А. Блока о Родине, написанными в то же время. Если раздумья Блока о России полны оптимистических ожиданий начала больших жизненных перемен, если для поэта во тьме всегда сияет свет, если в просторах родной страны он ощущает ветер грядущей битвы, то мысли А. Белого о России пронизаны чувством отчаяния, а представления поэта о будущем — мертвенная тишина могильных погостов.

Своеобразна (в отличие от Брюсова и Блока) по идейно-творческой трактовке и тема города: ей уделено в «Пепле» значительное место. Белый пишет о конкретных революционных событиях 1905 г. («Пир», «Укор», «Похороны»), городской бытовой жизни, прежде всего о «призрачности» современного города. Среди городского маскарада призраков внимание поэта привлекает символ рока и революции — «Красное домино», образ, который станет одним из центральных в романе «Петербург».

В 1909 г. вышла книга стихов А. Белого «Урна». В предисловии к ней поэт писал, что если «Пепел — книга самосожжения и смерти», то основной мотив «Урны» — «раздумья о бренности человеческого

естества с его страстями и порывами». Эта книга ориентирована уже на иные историко-литературные традиции — традиции Батюшкова, Державина, Пушкина, Тютчева, Баратынского. Белый предстает в книге как блестящий версификатор, но все это — стилизации, явление изощренного стилистического маскарада.

В области поэтики «Урна» — книга откровенно формального эксперимента. По меткому выражению одного из критиков, это своеобразное словесное «радение». Сборник был вершиной формальных поисков, искусных стилизаций, отразивших работу А. Белого над поэтикой русского стиха. Это была попытка проверить теорию поэтической практикой. «Урной» завершился целый этап поэтического развития А. Белого.

В это же время А. Белый написал ряд статей, посвященных экспериментальному изучению ритма. Его опыты положили начало формальному изучению художественного текста («Лирика и эксперимент», «Опыт характеристики русского четырехстопного ямба», «Сравнительная морфология ритма русских лириков в ямбическом диметре», «Магия слов»). На них во многом опиралась русская школа формалистов.

В 1910-е годы А. Белый-поэт не создает ничего принципиально нового. Он начинает работать над большой эпопеей, условно названной «Восток и Запад». Метафизический характер социально-исторических концепций А. Белого заранее определил неудачу книги. Написать эпопею он не смог, но создал повесть «Серебряный голубь» — о мистических исканиях интеллигента, пытающегося сблизиться с народом на сектантской основе, и роман «Петербург» — самое значительное свое произведение в прозе. В эти годы он пишет статьи о символизме («Символизм», «Луг зеленый», «Арабески»), в которых подводит итог многолетним размышлениям об искусстве и делает новую попытку обосновать направление.

Эстетические взгляды А. Белого тех лет определили художественную специфику его прозы. А. Белый утверждал, что истоки современного искусства — в трагическом ощущении рубежа эпох человеческой истории. «Новая» школа знаменует кризис миросозерцаний. «Новое искусство» утверждает примат творчества над познанием, возможность лишь в художественном акте преобразовать действительность. Цель имволизма — пересоздание личности и раскрытие более совершенных форм жизни. Символическое искусство в основе своей религиозно. А в трактате «Эмблематика смысла» Белый построил систему символизма на базе философии Риккерта. Он писал, что символизм для него — «религиозное исповедание», имеющее свои догматы. Символический образ, считал Белый, ближе к религиозному символизму, чем к стетическому. Вне творческого духа мир есть хаос, сознание («переживание») творит действительность и организует ее по своим категориям. Художник не только творец образов, но и демиург, создающий миры. Искусство есть теургия, религиозное деяние. Культура исчерпа-

на, человечество стоит перед преображением мира и новым богоявлением. Таковы основные тезисы эстетической системы А. Белого 1910-х годов.

Прозаические произведения А. Белого этого времени — своеобразное явление в истории прозы. Белый перевернул синтаксис, затопил словарь потоком новых слов, совершил «стилистическую революцию» русского литературного языка, которая завершилась (в большинстве его опытов) неудачей.

В романе «Петербург», развертывая тему города, намеченную в «Пепле», А. Белый создал мир невероятный, фантастический, полный кошмаров, извращенно-прямых перспектив, обездушенных людей-призраков. В романе нашли свое законченное выражение основные идеи и художественные особенности творчества Белого предшествующих лет, осложненные теперь его увлечением мистической философией теософов. В нем отразилось и отрицательное отношение «младосимволистов» к городской культуре как культуре Запада, искусственно насажденной в России волею Петра, и отрицание ими самодержавно-бюрократического государства.

Петербург у Белого — призрак, материализованный из желтых туманов болот. В нем все подчинено нумерации, регламентированной циркуляции бумаг и людей, искусственной прямолинейности проспектов и улиц. Символом мертвенных бюрократических сил Петербурга и государства выступает в романе царский сановник Аполлон Аполлонович Аблеухов, стремящийся законсервировать, заморозить живую жизнь, подчинить страну бездушной регламентации правительственных установлений. Он борется с революцией, преследует людей с «неспокойных островов». В его образе проступают черты К. Победоносцева, известного консерватора К. Леонтьева, требовавшего «подморозить Россию», щедринских героев. Но власть и сила Аблеухова призрачны. Он живой мертвец, обездушенный автомат императорской государственной машины. В заостренной гротескной сатире на абсолютизм, полицейско-бюрократическую систему царизма — сила романа, обусловленная связями его с критической линией русской литературы (Пушкина, Гоголя, Достоевского), образы которой трансформирует А. Белый.

В целом роман формируется ложной идеей Белого о смысле, целях, силах революции, противопоставлением истинности «революции в духе», как начала подлинного преображения жизни, неистинности социальной революции, которая может свершиться лишь после и в результате духовного преображения человека и человечества под влиянием мистических переживаний, мистически осознанного грядущего кризиса культуры. Используя принятую символистами символику цветов, А. Белый противопоставляет «Красному домино», социальной революции,— «Белое домино», символ чаяний подлинного (мистического) преображения мира.

В сюжетной схеме этого романа заключена сложная философско-историческая концепция А. Белого, его апокалипсические чаяния. И консерватор Аблеухов, и его сын-революционер, и Дудкин оказываются орудиями одного и того же «монгольского» дела нигилизма, разрушения без созидания.

После Октябрьской революции А. Белый ведет занятия по теории поэзии с молодыми поэтами Пролеткульта, издает журнал «Записки мечтателей» (1918—1922). В своем творчестве и после Октября он остается верен символистской поэтике, особое внимание уделяет звуковой стороне стиха, ритму фразы.

Из произведений А. Белого советского периода значительный интерес представляют его мемуары «На рубеже двух столетий» (1930), «Начало века. Воспоминания» (1933), «Между двух революций» (1934), в которых рассказывается об идейной борьбе в среде русской интеллигенции начала века, о предоктябрьской России.

А.А. БЛОК
(1880 — 1921)

В истории русской культуры начала века творчество *Александра Александровича Блока*, художника, прошедшего путь «среди революций», чутко уловившего и противоречия и величие своей эпохи,— явление огромной значимости. Его идейно-творческий путь характерен для той части русской художественной интеллигенции, которая искренне, бесстрашно пыталась самоопределиться в сложной общественной и идейной борьбе, найти свое место в народной жизни России, в революции.

Преодолевая в ходе своего творческого развития субъективно-идеалистические представления о мире и искусстве, пережив в поисках правды человеческих отношений и светлые надежды, и трагические разуверения, Блок пришел к осознанию неразрывной связи судьбы художника с судьбами Родины, народа, революции.

Основные этапы своего творческого пути поэт сам обозначил в 1916 г. Подготавливая к изданию собрание стихотворений, он разделил его на три книги, каждая из которых отразила вполне определенный и законченный период его идейно-художественных исканий.

Первый — мистической «тезы», второй — скептической «антитезы» и третий — синтеза, в котором центральное место в творчестве поэта займут стихи о России. Блок рассматривал свое творчество как некую «лирическую трилогию» — повествование о пути «Я» от начальной гармонии с миром через хаос и трагизм столкновения с жестокой реальностью к подвигу борьбы за освобождение Красоты и к сотворению Новой жизни.

В 1898—1900 гг. Блок написал около трехсот стихотворений. Эти

юношеские стихи продолжают традицию «старой» русской поэзии. Поэт учился у Пушкина, Лермонтова, подражал лирическому стилю Полонского, Майкова, Апухтина. Особое влияние оказала на раннего Блока лирика Жуковского и «Вечерних огней» Фета. Но при формальном сходстве тем и мотивов с лирикой Фета голос Блока звучит оригинально, по-своему.

Встреча Блока с философской лирикой Вл. Соловьева «овладевает всем его существом», заставляет пересмотреть взгляды на суть поэзии, ее назначение. Блок знакомится и с первыми книгами «новых поэтов», переписывается с Мережковским и А. Белым. Но он сразу ощущает неприемлемость для себя концепций Мережковского о синтезе эстетики и этики, язычества и христианства; в кружке Мережковского чувствует себя чужим.

В октябре 1904 г. выходит первая поэтическая книга Блока — «Стихи о Прекрасной Даме». В ней отразились напряженные, подчас трагические переживания личной жизни поэта, его отношения с Л.Д. Менделеевой. Это был своеобразный «роман в стихах». Особенность его в нераздельности двух планов — личного, реального и космически-универсального мифа о путях земного воплощения Души мира. Говоря о характере этого единства, З.Г. Минц пишет: «...психологические, любовные, пейзажные, мистические и мистико-утопические планы повествования неразрывно связаны. Любые прямо названные лица, предметы, события неизбежно оказываются и символическими «ознаменованиями» происходящего в иных «мирах». Космическое «знаменует» пейзажное и интимное, интимное — символ мистического и т. д.»[1].

Дуализм взгляда раннего Блока на мир отразился в художественной форме его поэзии — параллелизме образов, антитезах словосочетаний, противопоставлениях света и тьмы, дня и ночи. Сфера мистических чаяний — в ореоле света, горизонт ее — в заревах солнца и огня. Центральный образ стихов сборника — образ Вечной Жены, Царицы. В создании этой мистерии Блок широко пользуется символическими образами и терминологией философской лирики Вл. Соловьева. Но если философские стихи Соловьева постоянно осложнены теософскими размышлениями, скованы схемой его философской системы, то стихи Блока исполнены страстности, напряженного субъективного чувства возможного обновления жизни. Они проникнуты эмоциональной силой, разрывающей оболочку мистической образности. Крайне субъективно воспринималась Блоком и историческая концепция Вл. Соловьева о конце мира и грядущем обновлении его. Она накладывалась на ощущения поэтом катастрофичности, неустойчивости, неблагополучия жизни. Нарастающее живое чувство жизни уже тогда

---

[1] *Минц З.Г.* Блок и русский символизм//Литературное наследство. М., 1980. Т. 92; Александр Блок. Новые материалы и исследования. Кн. 1. С. 120.

начинало взрывать в сознании Блока философскую схему Вл. Соловьева.

Но при всем этом ранний период творчества Блока — это напряженные попытки поэта создать другую, мистически окрашенную действительность. Воспитанный на традициях русской классической поэзии, Блок противопоставляет идеалам ее мир Прекрасной Дамы, общественно значимому искусству — искусство, чуждое «суетным интересам толпы». Блок переживает настроения крайнего индивидуализма, в стихах его постоянно звучит тема одиночества, отрешенности от людей и жизни:

Все духом сильные,— одни.
Толпы нестройной убегают,
Одни на холмах жгут огни,
Завесы мрака разрывают.

(«Не доверяй своих дорог...»)

Любовные переживания поэта полны трепетных ожиданий Прекрасной Дамы в храмах, при свете лампад, мерцании бледных восковых свечей, мистических предчувствий крушения надежд, разочарований («Я, отрок, зажигаю свечи...», «Вхожу я в темные храмы...», «Брожу в стенах монастыря...»). Любовь — это жреческое служение Прекрасной Даме. Язык поэта строг и торжествен. Но в стихах этой книги зазвучала уже и характерная для зрелого творчества Блока тема сомнения в исповедуемой «правде», внутреннего раздвоения, здесь уже начинают ощущаться мотивы «Балаганчика», арлекинады.

«Стихи о Прекрасной Даме» ознаменовали и начало кризиса художественного сознания Блока. В стихах последнего раздела книги — «Распутья» — с наибольшей, может быть, силой и напряженностью звучит тема катастроф, предчувствий, ожиданий событий:

И нам недолго любоваться,
На эти, здешние пиры:
Пред нами тайны обнажатся,
Возблещут новые миры.

(«И нам недолго любоваться...»)

Наступает кризис юношеской веры поэта, он разочаровывается в мистической схоластике Вл. Соловьева, пытается выйти за пределы узкоиндивидуалистической лирики. В исследовательской литературе отмечена еще одна существенная особенность цикла «Стихов о Прекрасной Даме», выводящего его из рамок поэзии «младосимволистов»: «лирические персонажи» уже в творчестве Блока 1900—1903 гг. обретают определенность не только как выразители каких-то эмоций, но и как тонко охарактеризованные поэтические индивидуальности (это, кстати, одно из существенных отличий Блока от импрессионизма любимого им Фета). «Если в одних планах образы «Стихов о Прекрасной Даме» мифологически универсальны (Душа Мира и поклоняю-

щийся ей «бедный, тленный» человек), то в других — они поражают тонкой нюансировкой чувств, психологической мотивированностью и почти дневниковой искренностью, «исповедальностью». Можно сказать, что условность «окружений» героев, мифологическая всеобщность, зачастую условность или незаземленность места действия (она частично снимается обаятельными образами среднерусской природы или городскими пейзажами цикла, но полностью не преодолевается), компенсируется живостью чувств и психологических образов их носителей»[1].

Событием в жизни Блока было появление книги стихов В. Брюсова «Urbi et orbi» («Граду и миру»). Сборник поразил поэта. Брюсов как бы открыл Блоку тему современности, которая отныне одна из основных в творчестве поэта. В поэзию его входит жизнь с ее реальной социальной и нравственной противоречивостью. Поэт пишет о городе, городской бедноте.

В стихотворении «Фабрика» (1903) выразились новые интересы поэта:

В соседнем доме окна жолты,
По вечерам — по вечерам
Скрипят задумчивые болты,
Подходят люди к воротам.

<...>

Они войдут и разбредутся,
Навалят на спины кули.
А в жолтых окнах засмеются,
Что этих нищих провели.

Революционная тема тоже первоначально является в брюсовском варианте городской эсхатологии. Убедительные параллели не раз приводились в исследовательской литературе: «Конь блед» — «Последний день», «Довольным» — «Сытые» и др. Брюсовские воздействия «существенно изменили структуру лирики Блока — они помогли дополнить исконно блоковскую индивидуализированность «лирических персонажей» конкретностью, историзмом фона <...> Появился и сразу стал играть активную художественную роль реальный бытовой "антураж"»[2].

В лирику Блока входит тема Петербурга. Это было связано и с проявившимся глубоким интересом поэта к творчеству Достоевского, миру героев романа «Преступление и наказание». В стихах цикла «Распутья» зазвучала тема страданий человека в этом мире.

Дыхание назревающей революции обостряет социальное чувство поэта. В эти годы формируется новое отношение Блока к общественности и искусству. В его лирике проявляется личная заинтересован-

---

[1] *Минц З.Г.* Блок и русский символизм. С. 122.

[2] Там же. С. 129.

ность в происходящих событиях («Шли на приступ», «Митинг», «Сытые»). Поэт пишет о Петербурге в дни восстания. По воспоминаниям современников, Блок участвует в демонстрации, несет красное знамя. Но представления поэта о революции были абстрактно-романтическими, отношение к революции — сложным и противоречивым. Приветствуя революцию как просвет в дали будущего, он в то же время видел в ней стихию разрушения, возмездие старому миру, которое падет и на него, человека культуры, оторванной от народа. В годы революции возникает та концепция писателя об отношениях народа и интеллигенции, которую он будет развивать в последующие годы. Трагическое ощущение оторванности от судеб народных выразилось в известном стихотворении Блока «Барка жизни встала...» (1904).

В революционные дни происходит решительная переоценка поэтом своих прежних общественных и эстетических позиций. Показательна переработка Блоком стихотворения «Балаганчик» в «лирические сцены». Это был первый драматургический опыт поэта. В первоначальном наброске к пьесе Блок дает уничтожающую характеристику «мистиков»-«соловьевцев»: «...эти люди — «маньяки», люди с «нарушенным равновесием»; собрались ли они вместе, или каждый сидит в своем углу,— они думают одну думу о приближении и о том, кто приближается <...> смакуют свой страх». В пьесе Блок пародирует эти мистические радения. В «сценах» мистики ждут «девы из дальней страны», но вместо нее появляется Коломбина — подруга и невеста Пьеро. Мистики принимают ее за явление Смерти. Все уверения Пьеро, что это его невеста, тщетны. Мистики убеждают Пьеро в том, что он просто сошел с ума. Пьеро растерян: «Я ухожу. Или вы правы, и я — несчастный сумасшедший. Или вы сошли с ума — и я одинокий, непонятный вздыхатель. Носи меня, вьюга, по улицам! О, вечный ужас! Вечный мрак!» «Стройный юноша в платье Арлекина», на котором «серебристыми голосами поют бубенцы», уводит Коломбину. Поиски прекрасной и свободной жизни, которая «может свалить с... слабых плеч непосильное бремя *лирических* сомнений и противоречий» (об этом писал А. Блок в предисловии к сборнику «Лирические драмы»), выражены поэтом в монологе Арлекина, глазам которого открылся величественный мир жизни, недоступный и чуждый мистикам:

Здравствуй, мир! Ты вновь со мною!
Твоя душа близка мне давно!
Иду дышать твоей весною
В твое золотое окно!

Но призыв Арлекина оканчивается неудачей: даль, видимая в окне, нарисована, Арлекин летит в пустоту. На фоне зари в белых одеждах появляется Смерть, навстречу которой идет Пьеро. Черты ее начинают оживать, это — Коломбина, но любовь Пьеро не может совершить чуда и оживить Коломбину. Выступая против мистиков, сам Блок еще не мог преодолеть «бремя сомнений».

Для характеристики умонастроений Блока пьеса знаменательна.

Развенчивая мистиков, он переосмыслял и свое мистическое прошлое. Мир Прекрасной Дамы оказался иллюзорным, вымышленным, «лучезарный храм» — балаганом, мистика, как записал Блок в дневниках,— «пустой» и «косной».

В годы революции тема современности, Родины, России, народа придает новую направленность творчеству Блока. В 1905 г. он пишет стихотворение «Осенняя воля»:

Запою ли про свою удачу,
Как я молодость сгубил в хмелю...
Над печалью нив твоих заплачу,
Твой простор навеки полюблю...
Много нас — свободных, юных, статных —
Умирает, не любя...
Приюти ты в далях необъятных!
Как и жить и плакать без тебя!

Поэт пытается понять грядущее Родины, свое место в ее истории, приобщиться к народной жизни «тысячеокой России» с ее тайной душой, непостижимой внутренней силой.

В декабре 1906 г. вышел второй сборник стихов Блока — «Нечаянная радость» (на обложке — 1907 г.)[1]. Это была «переходная» книга — от «Прекрасной Дамы» к «Снежной маске». Уже в первом стихотворении сборника поэт прощается с мечтами юности и Прекрасной Дамой:

Ты в поля отошла без возврата.
Да святится Имя Твое!
Снова красные копья заката
Протянули ко мне острие.

(«Ты в поля отошла без возврата...»)

Перед Блоком раскрылся мир природы (цикл «Пузыри земли»): поздняя русская осень с ее чистотой и прозрачностью, русские леса с их «сквозящей» тишиной, кружевами тонких берез, печалью и нежностью осеннего света. В книге начинает звучать одна из основных тем творчества поэта, раскрываемая в образах-символах пути, дороги, дали, ветра, вечного движения, вечного стремления к будущему. Цикл «Вольные мысли» (1907) вводит на страницы книги многообразные картины жизни простых людей, лишенной какой-либо мифологизации. Мир исторический и мир «Я» становятся для Блока неразделимыми, как судьба России и судьба поэта.

Стихи 1907—1908 гг. знаменовали резкий поворот Блока к этической, гражданской проблематике. В статье «Три вопроса» Блок пишет

---

[1] Переиздавая в 1916 г. свои стихи, автор решительно переработал сборник: убрал название, дополнил текст стихами 1907 и 1908 гг. и подразделил книгу на четыре раздела: «Пузыри земли», «Ночная фиалка», «Разные стихотворения» и «Город». В таком виде сборник вошел в состав второй книги стихотворений. Завершался том циклом «Вольные мысли».

о том, что проблема долга — «пробный камень для художника современности»; «в сознании долга, великой ответственности и связи с народом и обществом, которое произвело его, художник находит силу ритмически идти единственно необходимым путем»[1]. Эта мысль определила отношение Блока к современной литературе, его эстетические критерии. Поэт осуждает декадентский индивидуализм, эстетство, с резкостью пишет о мистиках, поэтах, которые «плюют на «проклятые вопросы», которым «нипочем, что столько нищих, земля круглая. Они под крылышком собственного "Я"»[2].

Обращаясь к новым темам, Блок решительно переосмысляет тематику свой ранней лирики. Этот период своего творчества поэт назвал в статье «О современном состоянии русского символизма» (1910) антитезой юношеской поэзии.

Основная черта характера лирического героя второго сборника стихов Блока — противостояние «страшному миру» города (циклом «Страшный мир» откроется третья книга поэтических произведений поэта). Блок пишет о глубочайших противоречиях городской жизни, о тяжести подневольного труда:

Мы миновали все ворота
И в каждом видели окне,
Как тяжело лежит работа
На каждой согнутой спине.

Блоку был близок Брюсов отношением к городской культуре, ее противоречиям, чувством близящегося крушения мира насилия. Но неприятие культуры, быта «страшного мира» опиралось у Блока на крайне отвлеченные, подчас мистически окрашенные идеалы. В реальности Блоку видится столкновение неких метафизических сил. В стихотворении «Незнакомка» поэт противопоставляет пошлой обыденности жизни буржуа сложные, мистически туманные настроения и переживания человека, не приемлющего этого мира во имя неких отвлеченных идеалов.

В том же 1907 г. отдельной книжкой вышел цикл стихов поэта «Снежная маска», которые затем вошли в сборник «Земля в снегу» (1908)[3]. В предисловии к сборнику поэт так объяснял логику развития своего отношения к миру: «Стихи о Прекрасной Даме» — ранняя утренняя заря... <...>

«Нечаянная радость» — первые жгучие и горестные восторги — первые страницы книги бытия. <...>

И вот *Земля в снегу*. Плод горестных восторгов, чаша горького вина».

---

[1] *Блок А.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 5. С. 237—238.

[2] Записные книжки Ал. Блока. Л., 1930. С. 70—71.

[3] В каноническом тексте блоковского собрания стихи этого сборника распределены в трех разделах: «Снежная маска», «Фаина» и «Вольные мысли».

Основная тема стихов этой книги — слияние поэта с творческой жизненной стихией:

О, весна без конца и без краю —
Без конца и без краю мечта!
Узнаю тебя, жизнь! Принимаю!
И приветствую звоном щита!

(«О, весна без конца и без краю...»)

Блок переживает настроения трагических разуверений, противоречий, «горестных восторгов и ненужной тоски». Но «в конце пути», как писал поэт в том же предисловии к сборнику, для него «расстилается одна вечная и бескрайняя равнина — изначальная родина, может быть сама Россия... И снега, застилающие землю,— перед весной. Пока же снег слепит очи и холод, сковывая душу, заграждает пути, издали доносится одинокая песня Коробейника: победно-грустный, призывный напев, разносимый вьюгой: "Ой, полна, полна коробушка..."».

Блок скоро ощущает «углубленное и отдельное чувство» связи с Родиной.

Разгулялась осень в мокрых долах,
Обнажила кладбища земли,
Но густых рябин в проезжих селах
Красный цвет зареет издали.
Вот оно, мое веселье, пляшет
И звенит, звенит, в кустах пропав!
И вдали, вдали призывно машет
Твой узорный, твой цветной рукав,—

писал поэт с проникновенной любовью о «нищей и родной Руси» в стихотворении «Осенняя воля». Но образ Руси у Блока мифологизирован. Русь — это таинственная страна с ее дебрями, ворожбой, колдунами и демонами:

Ты и во сне необычайна.
Твоей одежды не коснусь.
Дремлю — и за дремотой тайна,
И в тайне — ты почиешь, Русь.
Русь, опоясана реками
И дебрями окружена,
С болотами и журавлями,
И с мутным взором колдуна...

(«Русь»)

В такой трактовке образа России сказывалась связь Блока с концепциями «народной души» символистов, их интересами к народной демонологии, проявившимися в то время в поэзии (К. Бальмонт), прозе (А. Ремизов), музыке (А. Лядов, И. Стравинский), живописи (М. Врубель). Расставаясь с прошлым, с образами ранней поэзии, Блок еще не может изжить чувства «незнания о будущем».

Революция обостряет социальные искания поэта, но годы послереволюционной реакции вызывают у Блока чувства смятения и тревоги, перерастающие подчас в настроения отчаяния, «тайной гибели»,— мотивы, которыми определяется поэтический цикл «Снежная маска». Эту книгу Блок называл книгой до последней степени субъективной. Незнакомка-судьба — «беззаконная комета», чародейная дева, цыганка, врывающиеся в повседневность как воплощение романтического протеста против ненавистной герою лживой и мучительной жизни, — таков новый облик лирической героини Блока[1]. В книге выразились настроения, которые, по словам поэта, были внушены временем и перекликались со сложными драматическими перипетиями его личной судьбы.

Сборнику «Земля в снегу» Блок предпослал два эпиграфа, определявшие настроения и тональность книги: один — из неизданного стихотворения Л.Д. Менделеевой «Зачем в наш стройный круг ты ворвалась, комета?», второй — из стихотворения Ап. Григорьева (это как бы ответ на вопрос первого эпиграфа):

...В созданья стройный круг борьбою послана,
Да совершит путем борьбы и испытанья
Цель очищения и цель самосозданья.

Из стихотворения Григорьева взят и эпиграф к первому стихотворению Блока, которое является своеобразным прологом к «Снежной маске». Лирические темы и образ лирического героя в этой книге Блока явно перекликаются с темами и образами лирики Ап. Григорьева (бродяг в призрачном городе, возлюбленной, в очах которой «сияет кометы яркий свет», кочевой «цыганской Руси» с ее бескрайним песенным раздольем). Лирический герой Григорьева, сгорающий в кипении страстей и противоречий, близок лирическому миру поэта, его настроениям того времени. Порывы в будущее, взлеты вдохновения воплощаются в мотивах песенной стихии.

В «Снежной маске» ярко выразились характерные черты тогдашней художественной манеры Блока — метафорический стиль и музыкальность стиха. Мы встречаемся с самыми сложными приемами реализации метафор в самостоятельный образ, предельной экспрессивностью интонации, эстетизированным словарем. Особое внимание Блок уделяет музыкальной выразительности стиха. Строя стихотворение на развернутой метафоре, поэт создает сложный метафорический ряд, который живет самостоятельной поэтической жизнью, образуя свой поэтический сюжет (образы уносящейся в снежную даль тройки, увлекающей счастье, молодость, любовь; снежной вьюги, заметающей

[1] Стихи этого цикла посвящены Н.Н. Волоховой — драматической актрисе театра В.Ф. Комиссаржевской.

сердце, и др.). Рассматривая метафорические ряды книги и анализируя общие принципы блоковской метафоризации той поры, В. Жирмунский писал: «Символ достигает крайних пределов метафоризации: тройка теперь уже не уносит счастье поэта — она уносит самого поэта и его возлюбленную Снежную Деву»[1]. Мотив движения, полета, «летящей» стихии становится лейтмотивом поэтического цикла:

Рукавом моих метелей
Задушу.
Серебром моих веселий
Оглушу.
На воздушной карусели
Закружу.
Пряжей спутанной кудели
Обовью.
Легкой брагой снежных хмелей
Напою.

(«Ее песни»)

Особенность стиха Блока этого времени — последовательное развитие метафоры в самостоятельную поэтическую тему. При этом Блок не только не избегает логических противоречий, но намеренно подчеркивает их. Классическим примером такого метафорического стиля является хрестоматийно известное стихотворение:

В легком сердце страсть и беспечность,
Словно с моря мне подан знак.
Над бездонным провалом в вечность
Задыхаясь летит рысак.

(«Черный ворон в сумраке снежном...»)

Лиро-эпический цикл «Вольные мысли» обозначил новый период идейного и творческого развития поэта. О «романе» со Снежной Девой поэт вскоре скажет как о развенчанной тени. Расставаясь со Снежной Девой, Блок обращается к реальной жизни, пишет о живых людях, своей связи с природой и человечеством, выходит из иррациональной стихии «Снежной маски». Он тяготеет к точности рисунка, отказывается от импрессионистической зыбкости предыдущего цикла. Образность Блока становится подчеркнуто вещной, детализированной.

Хочу,
Всегда хочу смотреть в глаза людские,
И пить вино, и женщин целовать...
И песни петь! И слушать в мире ветер!

(«О смерти»)

---

[1] *Жирмунский В.* Поэзия Блока//Об Александре Блоке. М.; Пг., 1921. С. 138—139.

Он пишет о труде рабочих, красоте северных морей, описывает красавицу яхту с «драгоценным камнем фонаря» на тонкой мачте. Меняется ритмика блоковского стиха. На смену нервному тоническому стиху «Снежной маски» приходят более спокойные ритмы. Но новые качества поэтического стиля Блока не свидетельствовали о тяготении его к реализму, «о бесспорных возможностях Блока в области реалистического художественного творчества», как иногда говорилось в критике[1]. По своему художественному методу Блок остается поэтом-романтиком, но романтизм его поэзии освобождается от мистической окрашенности.

О новой общественной и литературной ориентации Блока третьего периода его творческого развития свидетельствуют литературно-критические статьи, публикуемые с 1907 г. в «Золотом руне». В статье «О реалистах», бросая вызов Белому и Мережковскому, поэт говорит об общественной значимости искусства, сочувственно пишет о писателях, объединенных М. Горьким вокруг сборников «Знание», выступает против Д. Философова, заявившего после выхода романа «Мать» о «конце Горького», и Мережковского, увидевшего в Горьком только «внутреннего босяка». «Я утверждаю далее,— писал Блок,— что если и есть реальное понятие «Россия» или лучше — *Русь*,— помимо территории, государственной власти, государственной церкви, сословий и пр., то есть если есть это великое, необозримое, просторное, тоскливое и обетованное, что мы привыкли объединять под именем *Руси*, — то выразителем его приходится считать в громадной степени — Горького»[2]. Блок чутко воспринял основное, очень для него важное,— народность Горького, правда, понятую в характерном «блоковском» аспекте.

Блок решительно осуждает идейное ренегатство интеллигенции, противопоставившей себя народу. Религиозные искания мистиков, «образованных и ехидных интеллигентов», подменявших подлинные вопросы жизни вопросами духа и религии, вызывают в нем чувство личного протеста. В эти годы в сознании и душе поэта вновь растет ощущение близящейся и неотвратимой катастрофы, «решительных событий». Предчувствуя их «далекое багровое зарево», Блок страшится этих событий и страстно ждет их, на них надеется. Поэт вновь подходит к теме революции, которая становится теперь одной из основных в его творчестве — в поэзии, драматургии, прозе, критических статьях и выступлениях,— к проблеме отношений революции и народа, революции и интеллигенции.

Принципы художественного мировоззрения, свое понимание отношений художника и общества Блок пытается сформулировать в

---

[1] См.: *Орлов Вл.* Александр Блок. С. 88.

[2] *Блок А.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 5. С. 103.

программно-теоретической статье «О лирике» (1907). Провозглашая стихийную свободу лирического поэта, Блок в то же время ощущает, что узкий «лиризм» — принцип предельной субъективности — противоречит целям и задачам подлинного искусства. Лирическая стихия грозит искусству опустошением. В предисловии к тому «Лирических драм» поэт заявляет, что «лирика не принадлежит к тем областям художественного творчества, которые учат *жизни*». Но выход в жизнь, преодоление «лирики» как мировоззрения стало возможным для Блока лишь через трагическое переживание. «Перед Блоком возникает проблема трагического переживания жизни и высоко трагедийного искусства,— пишет В. Орлов,— ставшая впоследствии, в годы творческой зрелости, центральной проблемой его общественного и художественного мировоззрения»[1].

Блок говорит о месте и роли подлинного художника в жизни в статье «Три вопроса» (1908), он пишет о необходимости осознания им своего общественного долга; только соединение красоты и пользы, понимаемое художником как долг перед народом, может создать прекрасное в искусстве: «Это — самый опасный, самый узкий, но и самый прямой путь. Только этим путем идет истинный художник <...> только этим различаются подлинное и поддельное, вечное и невечное, святое и кощунственное». А в годы, когда символисты отрицали роль наследия демократической, прежде всего революционно-демократической литературы и эстетики в развитии русской культуры, Блок пишет в записных книжках 1908 г. о замысле создания журнала с традициями добролюбовского «Современника». Так созревают новые литературные вкусы, историко-литературная и эстетическая ориентация Блока. И не случайно Блок окончательно порывает отношения с Мережковским, З. Гиппиус, Философовым, Розановым, которые, в свою очередь, говорят об «отступничестве» поэта и резко выступают против его общественно-литературной позиции.

Важнейшие мотивы блоковского творчества 1905—1908 гг. как бы синтезировались в драматургии поэта. Знаменательным было само обращение Блока к драматургии. Поэт считал, что «на театре» художник сталкивается с самой жизнью, что театральное действие, как писал он в 1908 г. К. Станиславскому, «уже больше слова».

Теме противоречий, разуверений в прошлых идеалах и преодолении их посвящена лирическая трилогия Блока 1906 г.— «Балаганчик», «Король на площади», «Незнакомка». В предисловии к тому «Лирических драм» (1908) Блок писал: «Все три драмы связаны между собой единством основного типа и его стремлений. Карикатурно неудачливый *Пьеро* в «Балаганчике», нравственно слабый *Поэт* в «Короле на площади» и другой *Поэт*... в «Незнакомке» — все это как бы разные

[1] *Орлов Вл.* Александр Блок. С. 93.

стороны души одного человека; также одинаковы стремления этих трех: все они ищут *жизни* прекрасной, свободной и светлой, которая одна может свалить с их слабых плеч непосильное бремя *лирических* сомнений и противоречий...»

Лирическая драма «Король на площади» связана с поэтическими темами сборника «Нечаянная радость». Лейтмотив пьесы — тема «несбывшихся надежд» — определен Блоком в предисловии к сборнику стихотворений: «Слышно, как вскипают моря и воют корабельные сирены. Все мы потечем на мол, где зажглись сигнальные огни. Новой Радостью загорятся сердца народов, когда за узким мысом появятся большие корабли». Но пьеса, написанная в 1906 г., когда революция пошла на убыль, заканчивается крушением надежд.

Тогда же, в ноябре 1906 г., Блок создает третью лирическую пьесу — «Незнакомка», тематически связанную с циклом стихов о Незнакомке. (Во втором издании сборника «Нечаянная радость» к стихотворению «Незнакомка» сделано характерное авторское примечание: «Развитие темы этого и смежных стихотворений в лирической драме того же имени».) В сборнике «Нечаянная радость» стихотворения, посвященные теме «Незнакомки», построены на раскрытии метафоры: Незнакомка — падучая звезда. Метафора реализуется в пьесе таким образом: Незнакомка — звезда (звезда — ее прошлое), сверкнув в небе, упала на землю огненной кометой, «звезды светлые шлейфом влача», но не может вынести пошлости современной жизни. Лирическая драма состоит из трех картин-«видений». Первое «видение» — обстановка уличного кабачка; его посетители: пьяный старик — «вылитый Верлэн», «безусый бледный человек — вылитый Гауптман», «одинокий посетитель» «с неверной походкой», который шарит «в блестящей посудине с вареными раками», девушка в платочке, человек в пальто, сам Поэт. В монологе Поэта драматизируется тема стихотворения «Незнакомка». Поэт ожидает, когда расцветет «под голубым снегом одно лицо» — «единственно прекрасный лик Незнакомки, под густою, темной вуалью... Вот качаются перья на шляпе... Вот узкая рука, стянутая перчаткой, держит шелестящее платье... Вот медленно проходит она... проходит она...». Во втором «видении» Звездочет наблюдает падение звезды, а у перил моста, сохраняя еще бледный «падучий блеск», застывает Незнакомка. Развертывается лирический диалог между Незнакомкой и душою Поэта, который видел ее звездою, ждал столетия. Но «падучая дева-звезда хочет земных речей», и, когда господин в котелке уводит Незнакомку, Звездочет заносит в свои свитки запись: «Пала Мария — Звезда». Третье «видение» возвращает читателя снова в мир пошлости, но уже не уличного кабака, а утонченного светского салона. Картина строится по принципу соответствий с фигурами и ситуациями, возникавшими в первом «видении». Когда хозяйка дома обращается к Поэту: «Наш прекрасный поэт прочтет нам свое прекрасное стихотворение, и, надеюсь, опять о прекрасной даме...»,— появляется Незнакомка, но Поэт не узнает ее, он все забыл

и — Незнакомка исчезает. «За окном горит яркая звезда. Падает голубой снег». В драме, как и в «Балаганчике», Блок иронически переосмысляет свои ранние поэтические темы: иллюзорная отвлеченная мечта терпит крах в столкновении с жизнью.

Стремление выйти из «лирической» кельи на просторы жизни родной страны выразилось в драматической поэме Блока «Песня Судьбы» (1908), перекликавшейся со многими мотивами его лирики этого времени. «Песня Судьбы», несмотря на отвлеченности, наполнена раздумьями о судьбах страны и народа; это исповедь поэта о своих исканиях и восприятии эпохи. Недаром Блок любил «Песню Судьбы» более всего из написанного в те годы. Судьбы Германа, Фаины и других действующих лиц неразрывно связаны с судьбами Родины. Из идиллической жизни грез и мечтаний Герман тянется к людям, в огромный неизвестный мир. Он отвергает соблазны своего «белого дома», уходит навстречу зову жизни и оказывается в мире большого города, ослепительно-фантастическом и одновременно бездушном и пошлом. Но сквозь гул слышит, как «слабый женский голос» «пел о свободе». Это песня Фаины, в которой звучит нечто властное и роковое, страстный призыв и тоска, жажда истинной человеческой любви, попранной в этом мире, и покорность стихийным силам, сознание своей красоты и отчаяние, ибо красота здесь — предмет торговли. В облике Фаины видится Герману судьба самой России — прекрасной, тоскующей о правде и красоте. Фаина становится для него воплощением бессмертной стихии, которая жаждет освободиться от косных и злых сил. Но Герман не тот жених-царевич, который освободит Фаину: былые «расслабляющие волю» видения еще не утратили власти над Германом, его одолевают «сны». В конце драмы дорогу Герману указывают коробейники. Это путь к народу, и это путь самого Блока: от личного к общему, как определил его поэт.

Третья книга стихов Блока открывается циклом «Страшный мир», в нем раскрылось трагическое ощущение поэтом современности. Блок пишет о пошлости буржуазно-мещанского мира, о людях с пустыми душами, живых мертвецах. С особенной силой эта тема звучит в стихотворном цикле «Пляски смерти». С темой «страшного мира» связана и основная блоковская тема тех лет — о путях человека к счастью, о возможностях обретения его. Мечта о прекрасных возможностях человека, попранных в «страшном мире», приобретает у поэта смысл страстного отрицания окружающего. Поэтому стихи этого периода, на которых лежит печать свойственных Блоку противоречий (содержащие, как сказал поэт, «тонкий и сладкий яд сомнений», надежд и разуверений), нельзя определить как упадочные, декадентские. Пафос их — в вере в подлинно человеческое и прекрасное.

Лирический герой стихов третьей книги — человек трагической судьбы. Блуждая по лабиринтам «страшного мира», он не знает путей к счастью. В лирике Блока появляется образ человека, спасающегося

от ужаса, окружающего его, в винном или любовном угаре. Любовная тема приобретает в этом цикле новый аспект. Любовь становится чувством мучительным, тревожным, дисгармоничным. Именно тогда возникают известные блоковские строки:

Все на земле умрет — и мать и младость,
Жена изменит, и покинет друг...

(«Все на земле умрет...»)

Ощущение социальной безысходности приобретало иногда характер трагического чувства «космической» безысходности:

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

<...>

Запущенный куда-то, как попало,
Летит, жужжит, торопится волчок!

(«Миры летят...»)

Но, несмотря на это, Блок свято хранил веру в человеческое счастье. В 1909 г. поэт писал:

Но верю — не пройдет бесследно
Все, что так страстно я любил,
Весь трепет этой жизни бедной,
Весь этот непонятный пыл!

(«Все это было, было, было...»)

Циклизация третьего тома стихов Блока имела принципиальное значение для самого поэта. Следующий за «Страшным миром» цикл «Возмездие» — «лирическое повествование о каре, которая обрушивается на личность, допустившую прикосновение к себе окружающего зла, об искажениях и болезнях этой личности». «Ямбы» — «полные освободительной энергии, выходящей за пределы индивидуального и индивидуалистического протеста». В последующих разделах тома отражены противоречия сознания человека, ищущего выход из тупика. «"Кармен"», — пишет Д. Максимов, — это апофеоз торжественной и таинственной, земной и уводящей в неизмеримость космических представлений любовной страсти»[1]. Но в «Соловьином саде» любовь, противопоставленная широкому миру жизни, не спасает героя, бегство его в жизнь предопределено. Цикл «Родина» — вершина третьего тома лирики Блока. Тема борьбы за будущую Россию остро зазвучала в стихах

[1] *Максимов Д.* Поэзия и проза Ал. Блока. Л., 1975. С. 131—132.

«На поле Куликовом». Обращаясь к истории русского народа, Блок вкладывал в события прошлого глубоко современный смысл. Куликовская битва представлялась ему символическим событием русской истории, которому «суждено возвращение».

Не может сердце жить покоем,
Недаром тучи собрались.
Доспех тяжел, как перед боем.
Теперь твой час настал.— Молись!

Лирический герой этого цикла — безымянный древнерусский воин Дмитрия Донского. Он патриот родной страны, борец за ее свободу. Герой, понимая, что битва тяжела, что он «не первый воин, не последний», готов сложить голову «за святое дело».

Стихотворения цикла строились на романтическом противопоставлении двух миров, двух станов. В стихах страстно звучит надежда на будущее — высокое, победное, светлое:

Пусть ночь. Домчимся. Озарим кострами
Степную даль

<...>

И вечный бой! Покой нам только снится.
Сквозь кровь и пыль...

<...>

Но узнаю тебя, начало
Высоких и мятежных дней!

Чувство личного участия в истории обусловило особый характер лирического воплощения темы Родины в поэзии Блока тех лет. Тема России постоянно, незримо, непосредственно или в подтексте присутствует во всех стихах поэта. Недаром на одном из поэтических вечеров, когда Блок читал свои стихи и публика требовала прочесть о России, поэт сказал, что «это все — о России».

Образ Родины — матери, тоскующей жены, невесты — наделен поэтом человеческими, «портретными» штрихами («шопотливые тихие речи, запылавшие щеки твои...»). В истории Родины Блок усматривает проявление героической воли к будущему. Если М. Волошин видит Россию «смиренной и бедной,//верной своей судьбе», «побежденной, поруганной и в пыли», «в лике рабьем» («Россия», 1915), то для Блока Россия — воительница, готовящаяся к битвам, очищению от скверны «страшного мира», «Россия — буря».

Тема народа, исторических судеб России органически сливается в творчестве поэта с темой революции. Но идейно-творческое развитие Блока тех лет нельзя трактовать только как подъем; путь поэта от отвлеченного к конкретному, от уединенного к общенародному, как

пишет Д.Е. Максимов, сопровождался «задержками, отклонениями, возвратами»[1]. Основное направление философско-эстетического развития Блока — в стремлении охватить мир в целом. Романтическая мечта поэта обращена теперь к реальной исторической действительности. Изменяется облик лирического героя блоковской поэзии. Это не жрец, не теург, а человек своего времени, в противоречиях сознания которого отражается дух эпохи. В эти годы в одном, может быть, из самых проникновенных стихотворений Блок раскрыл это обобщающее значение образа лирического героя:

Рожденные в года глухие
Пути не помнят своего.
Мы — дети страшных лет России —
Забыть не в силах ничего.

Испепеляющие годы!
Безумья ль в вас, надежды ль весть?
От дней войны, от дней свободы —
Кровавый отсвет в лицах есть.

(*«Рожденные в года глухие...»*)

Такой характер восприятия мира и себя в мире с наибольшей очевидностью проявился в стихах Блока о России.

Изменялась и общая стилевая тональность поэзии Блока. Обращение к темам русской истории и современности определило новое понимание поэтом традиций классической поэзии — Пушкина, Лермонтова, Тютчева. Большое влияние на Блока оказывает гражданская патетика творчества Некрасова.

Устремленность к реальной жизни обостряет интерес Блока к эпосу. В 1910 г. он начинает работать над поэмой «Возмездие». По замыслу она должна была состоять из четырех глав с прологом и эпилогом. Поэма осталась незаконченной (последние наброски ее относятся к 1921 г.). Из задуманного были написаны пролог, первая глава, вступление к главе второй и часть третьей главы. Первоначальный замысел поэмы был связан со смертью отца поэта и носил явно автобиографический характер. Но с течением времени тема индивидуальной судьбы становится темой рода, сменяющих друг друга поколений. Основная проблема поэмы — отношения личности и общества, связи человеческой судьбы с судьбой народной, народных судеб с судьбами революции. В «Возмездии» в полную силу зазвучала и тема отношений народа и интеллигенции, интеллигенции и революции. Позднее Блок скажет, что поэма была «полной революционных предчувствий»[2]. «Возмездие» —

---

[1] *Максимов Д.* Поэзия и проза Ал. Блока. С. 135.

[2] *Блок А.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 3. С. 295.

одно из наивысших достижений Блока, в ней раскрывается идейная проблематика всего его творчества.

Каждая глава поэмы, рассказывающая о судьбах рода, должна была, по замыслу поэта, обрамляться «описанием событий мирового значения». Блок создал широкий фон исторического движения жизни Европы и России, на котором развертывались картины русской жизни конца XIX и начала XX в.

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

Но

Двадцатый век... Еще бездомней.
Еще страшнее жизни мгла...

Блок говорит об антигуманном характере буржуазной цивилизации, теорий буржуазного прогресса.

Перед читателем поэмы проходят петербургские сходки, предстают многие реальные фигуры того времени: народовольцы, Достоевский, Салтыков-Щедрин, Перовская. Поэт описывает настроения тех лет, когда

Победоносцев над Россией
Простер совиные крыла,
И не было ни дня, ни ночи,
А только — тень огромных крыл...

Блок хотел рассказать и о событиях 9 января, о баррикадах 1905 г. Последний отпрыск рода — сын — должен был, по замыслу поэта, погибнуть на революционной баррикаде. В эпилоге, как писал Блок в предисловии к поэме, молодая мать качает младенца и он начинает повторять по складам вслед за матерью: «И я пойду навстречу солдатам... И я брошусь на их штыки... И за тебя, моя свобода, взойду на черный эшафот»[1]. Именно ему и предназначено совершить возмездие над историей. Так решалась Блоком проблема развития человеческой личности и ее отношения к истории.

В предисловии к поэме тему произведения сам Блок определил так: «Тема заключается в том, как развиваются звенья единой цепи рода. Отдельные отпрыски всякого рода развиваются до положенного им предела и затем вновь поглощаются окружающей мировой средой; но в каждом отпрыске зреет и отлагается нечто новое и нечто более острое, ценою бесконечных потерь, личных трагедий, жизненных неудач, падений и т. д.»[2]. Там же Блок сформулировал и основную идею

---

[1] *Блок А.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 3. С. 299.

[2] Там же. С. 297.

«Возмездия»: «...род, испытавший на себе возмездие истории, среды, эпохи,— начинает в свою очередь творить возмездие; последний первенец... он готов ухватиться своей человеческой ручонкой за колесо, которым движется история человечества»[1].

Историко-социальный пафос поэмы, обозначившиеся новые эстетические установки поэта, тяготение его к классической, прежде всего пушкинской традиции (в обобщенных характеристиках эпохи, системе лирико-философских отступлений, ямбической форме стиха) — все это привело к разрыву Блока с литературным окружением. «Возмездие» было прямым вызовом эстетике и поэтике симолизма.

В эти годы Блок создает и самое, может быть, значительное свое драматическое произведение — пьесу «Роза и Крест» (1913). Это принципиально новое явление в его творчестве. Произведение представляет собой решительную попытку Блока-драматурга выйти за пределы «лирики», преодолеть художественные абстракции символистского театра. Пьеса построена на историческом материале, действие ее происходит в Лангедоке и Бретани в XIII в. Несмотря на символический смысл образов (Роза — символ любви, радости, Крест — самоотречения и страдания), характерное для символистского театра пересечение двух планов — мечты и действительности, двуплановую композицию (историческо-бытовая Франция и легенды Бретани), «Роза и Крест» резко отлична по своему стилю от ранних лирических драм Блока.

В дневниковых записях 1912 г. Блок четко отграничивает себя от мистиков и мистики, символистов «соловьевского» направления. 18 марта он записал: «Реальности надо нам, страшнее мистики нет ничего на свете»; 11 октября — о «модернистах»: «...я боюсь, что у них *нет стержня*, а только талантливые завитки вокруг пустоты».

В основе новой драмы Блока — внимание к исторической «реальности». Стремление к реальной правде распространяется и на лирические элементы пьесы. В драме — запутанная любовная интрига, частая смена декораций, разнообразные сценические приемы, наполняющие пьесу движением и красками. В смешении бытового и возвышенного, веселого и грустного, чередовании лирических монологов и прозаического диалога Блок стремился следовать драматургической технике Шекспира, творчеством которого он в это время увлекался. В отличие от лирических драм, в которых все происходящее на сцене выражало состояние души одного человека, в пьесе представлено многообразие жизненных коллизий. Но, несмотря на стремление Блока к «реальности», «Роза и Крест» остается произведением романтической драматургии.

Пьеса — о трагической судьбе «неудачника», «...тоскующего о сча-

---

[1] *Блок А.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 3. С. 298.

стье и навсегда преданного высокой мечте о нем». Таким был задуман Блоком образ Бертрана — центрального героя драмы. Трагическая судьба героя — столкновение мира мечты и мира действительности. В этом смысле драма была глубоко современна; в ней, на историческом материале, вновь разрабатывалась блоковская тема трагедии человека, переживающего разлад между высоким романтическим представлением о человеке и действительностью.

Работая над пьесой, Блок все время размышляет об отношениях искусства и действительности, о связи искусства и нравственности. 23 февраля 1913 г. в «Записные книжки» он заносит очень характерную для тогдашних его настроений мысль: «Искусство связано с нравственностью. Это и есть «фраза», проникающая произведение («Розу и Крест», так думаю иногда я)».

Это ощущение гражданского долга искусства, устремленного к живой жизни, становится и лейтмотивом цикла стихов «Ямбы», который открывается известным стихотворением поэта 1914 г.:

О, я хочу безумно жить:
е сущее — увековечить,
Безличное — вочеловечить,
Несбывшееся — воплотить!

(«О, я хочу безумно жить...»)

Война 1914 г. еще более обострила сложившуюся отчужденность Блока от его символистской среды. Войну он встретил сдержанно, а вскоре резко выступил против нее. Блок сближается с Горьким, участвует в журнале «Летопись», занимавшем антивоенную позицию. Представление о войне как огромной социальной катастрофе обострило у Блока чувство близящейся революции.

Идут века, шумит война,
Встает мятеж, горят деревни,
А ты всё та ж, моя страна,
В красе заплаканной и древней.—
Доколе матери тужить?
Доколе коршуну кружить!

(«Коршун», 1916)

Н отношение к революции у поэта остается двойственным и противоречивым. Он думает о ней прежде всего как о наступающем отмщении ста ому миру. Этими мыслями пронизаны стихотворения «Тропами тайными, ночными...», «В огне и холоде тревог...». Ожидание революции постоянно сопровождает тревожная мысль поэта о том, что астрофа может уничтожить искусство, что возмездие падет и на н го.

Февральскую революцию Блок воспринял вначале с надеждой — как начало всемирно-исторических событий. Но вскоре, уловив антинародность «всего кадетского», с тревогой и неприязнью пишет об активизации антиреволюционных сил.

А в Октябре «произошло то,— пишет он матери,— чего никто еще оценить не может, ибо таких масштабов история еще не знала. Не произойти не могло, случиться могло только в России»[1]. Понимание мировой масштабности события, исторически предначертанного, и отразилось в его поэме «Двенадцать».

осле Октября Блок сразу, без сомнений определил свою общественную позицию — стал на сторону советской власти, народа. Настроение его в те месяцы описывает М.А. Бекетова — тетка и биограф поэта. Поэт «прислушивался к той «музыке революции», к тому шуму от падения старого мира, который непрестанно раздавался у него в ушах». Этот подъем духа, радостное напряжение достигло высшей точки в то время, когда писались поэма «Двенадцать» (январь 1918 г.) и «Скифы»[2]. Свое отношение к революции Блок выразил в статье «Интеллигенция и Революция», написанной в том же январе 1918 г.: «*Переделать все.* Устроить так, чтобы все стало новым; чтобы лживая, грязная, скучная, безобразная наша жизнь стала справедливой, чистой, веселой и прекрасной жизнью». Статья заканчивалась призывом поэта: «Всем телом, всем сердцем, всем сознанием — слушайте Революцию».

«Сердцем» приняв революцию, Блок еще довольно смутно представлял себе конкретно-исторический смысл ее Свое понимание отношений революции и культуры, революции и искусства Блок изложил в статье «Крушение гуманизма» (1919). Он писал о целостном, «музыкальном» восприятии жизни, понимая под «музыкой» творческое начало бытия, внутреннюю сущность исторического развития. С эпохи Возрождения наступила великая «музыкальная» эпоха гуманизма, человек чувствовал свое единство со всем миром, природой и человечеством. В эпоху господства буржуа такое восприятие мира было утрачено, человек отъединился от музыки «мирового оркестра» жизни. Носителем «духа музыки» остался лишь народ, не затронутый духом «безмузыкальной» буржуазной цивилизации; в современном движении масс, писал Блок, есть освобождение мирового «духа музыки». В революционных взрывах эпохи «вихрей и бурь» создается, по Блоку, новый мир, новый тип человека, возрожденного к целостной жизни. На служение ему должно быть поставлено и искусство. В статье — характерная блоковская концепция истории, подмена общественно-исторических категорий понятиями «музыка», «стихия», противопо-

---

[1] *Блок А.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 8. С. 479.

[2] См · *Бекетова М.А.* Александр Блок. Пг., 1922. С. 256—257.

ставление культуры и цивилизации. Но существенно в отношении Блока к Октябрьской революции и народу, ее свершившему, то, что поэт был убежден в закономерности гибели старого мира и наступившего «возмездия», в том, что революция духовно освободит человека.

Те же противоречия были характерны и для поэмы «Двенадцать», но не в них смысл произведения. Написанная в январе 1918 г. поэма «Двенадцать» как бы завершала духовный и творческий путь А. Блока. В ней нашли отражение главные для его творчества темы: народ и революция, революция и интеллигенция, судьбы России. Причем революция предстала в поэме не только явлением российской истории, но и явлением космическим, отражением некоей духовной субстанции — космического «духа музыки». В земной стихии, в бурях и взрывах революции отразились высшие космические «страсти».

По мысли Блока, «дух музыки» воплотился в народной революции в России. И это есть, считал поэт, победное восстание стихии против старого мира, сроки которого пришли к концу. В революции решалась всемирно-историческая судьба народа. На пути его к обновлению — социальному и духовному — стоит и старый мир, и дух зла, разрушения, которые гнездятся еще в народной стихии. В купели революции, в буре всеочищения должна переродиться, по мысли Блока, вся человеческая природа.

В сложном взаимодействии со всем строем поэмы, с ее основным идейным замыслом в конце произведения появляется образ Христа, противоречивый, который до сих пор вызывает в критике самые разные толкования:

...Так идут державным шагом —
Позади — голодный пес,
Впереди — с кровавым флагом,
И за вьюгой невидим,
И от пули невредим,
Нежной поступью надвьюжной,
Снежной россыпью жемчужной,
В белом венчике из роз —
Впереди — Исус Христос.

Образом Христа Блок хотел придать поэме широкое философски-этическое звучание. Октябрь, полагал поэт, обозначил переход не только России, но и всего человечества к новой эре. Подчеркивая грандиозный смысл этого исторического сдвига, желая возвеличить общечеловеческий масштаб русской революции, Блок и вводит образ-символ — Христа. Этим образом он как бы соединял прошлое, настоящее и будущее. Русская революция оказывалась в системе общечеловеческих ценностей, на путях духовного и этического развития мира. В Христе поэт видел образ того, кто больше других знал о социальном неравенстве людей и кто благословил их на историческое движение против этого неравенства.

«Революционный шаг» красногвардейцев в этом смысле как бы указывал путь к освобождению не только России, но и всего человечества, хотя понимание красногвардейцами свободы на данном этапе стихийно («Свобода, свобода, //Эх, эх, без креста!»). Однако именно они несут миру «благую весть» о возрождении человека. В этом пафос поэмы и значение образа Христа в ее эпилоге.

Борьба миров, их противопоставление, принцип контраста становятся основными в общем построении поэмы. С контрастным видением мира связано и разнообразие ритмов поэмы. С точки зрения поэтики «Двенадцать» — это торжество новой ритмической стихии в творчестве Блока. Богатство, разнообразие и выразительность ее ритмов — небывалые в русской поэзии[1].

Вяч. И. ИВАНОВ (1866—1949)

Особое место в литературе, и шире — в культуре русского символизма, занимает *Вячеслав Иванович Иванов* — поэт, мыслитель, филолог, теоретик символизма, переводчик.

Творчество Вяч. Иванова красноречиво выразило общие тенденции символистского движения в России. Об этом сказал С. Аверинцев: «Из строк Вячеслава Иванова возникает образ странной и горячечной, замкнутой на себе самое жизни, которой жила символистская элита. Мы видим, какими напряженными были духовные искания этой среды и как часто они кончались ничем. Зияющее противоречие между грандиозностью замыслов и узостью контакта с реальной жизнью, опасная утрата твердых критериев в общественных и нравственных вопросах, не в меру близкое сосуществование высокого и маскарадно-игрового, серьезности и двусмысленности, «лица» и «личины», легкое соскальзывание с высот культуры в эстетский культ варварства — все это не частные недостатки поэтической индивидуальности Иванова, а симптомы общего недуга символизма. То же самое происходило тогда в замкнутой интеллектуально-артистической среде по всем культурным столицам Европы»[2].

В отличие от «старших» символистов, на которых оказали влияние прежде всего французские символисты, Иванову были более близки традиции немецкого романтизма, в основном иенских романтиков, а из традиций русской философии — славянофильство, воспринятое в

---

[1] Подробнее о поэме см.: *Смола О.П.* «Черный вечер, белый снег...»: Творческая судьба поэмы Александра Блока «Двенадцать». М., 1993.

[2] *Аверинцев С.* Вячеслав Иванов // *Иванов Вяч.* Стихотворения и поэмы. Л., 1976. С. 59.

духе символистского миропонимания,— вера в особое историческое призвание России и религиозно-мистическая интерпретация русского народного духа.

До 1903 г., как писал поэт в одной из автобиографий, он не был литератором, отдавшись целиком науке — изучению истории и филологии, вначале в Московском университете, затем в Германии и Франции. В это время он знакомится с работами Ф. Ницше, с его идеей, что в основе эллинской культуры лежал «дух музыки». Трактат Ницше, в котором философ развивал эти идеи, назывался «Рождение трагедии из духа музыки». Именно он оказал сильнейшее воздействие на миропонимание Иванова и всех русских символистов. Через призму этой работы они и воспринимали философию Ницше, что решительно отличало их концепцию мира и человека от концепции Ницше позднего времени, когда он, исходя из «дионисийского» восприятия жизни, начинает противопоставлять свое учение о сверхчеловеке и христианской морали всем философским учениям, исповедующим веру в прогресс и различающим понятия добра и зла («по ту сторону» которых Ницше призывал стать своего сверхчеловека).

Первый сборник стихов Иванова «Кормчие звезды» вышел в Петербурге в 1902 г. и сразу принес известность автору. Символика заглавия разгадывалась легко: кормчие звезды — это звезды, по которым кормчий правит корабль, звезды, сияющие в высоте над житейским морем, вечные и неизменные духовные ориентиры. Стихи сборника — стихи ученого-филолога и «учителя» жизни — наставника своих спутников по символизму. В «Кормчих звездах» определились основные темы, мотивы, образы поэзии Иванова: и образ России (идущий в основном от славянофильской традиции), и утопия «соборности», противопоставляемая индивидуалистическому сознанию буржуазного общества, надежда на возрождение патриархально-религиозной общинности.

В 1904 г. выходит второй сборник поэта — «Прозрачность».

В 1905 г. поэт переселяется в Петербург. Квартира его становится одним из центров русской художественной жизни того времени, где собирались литераторы, художники, ученые, общественные деятели всех направлений; они читали доклады, стихи, предавались изощренным «духовным играм». Результатом этих духовных игр и страстей стали два томика стихов «Cor ardens» («Пламенеющее сердце»), вышедшие в 1911 и 1912 гг. Это — зенит поэтического мастерства Иванова и в то же время предельной отвлеченности его поэтической мысли. В том же 1912 г. выходит сборник его стихов «Нежная тайна» — в основном нежных лирических медитаций.

В 1910-е годы, в годы войны Иванов, как и другие поэты-символисты, озабочен судьбами России, которые он истолковывает в духе идей Владимира Соловьева. В отвлеченно-мистическом смысле он

пытался понять судьбы не только Родины, но и всего человечества. И ранее, и в эти годы философские и общественно-политические взгляды Иванова были исполнены противоречий и неопределенностей.

В эпоху Октябрьской революции Иванов, в отличие от Блока или Белого, продолжал оставаться в сферах своих мистических утопий. Но никогда не доходил до проклятий революции и революционному народу (как Гиппиус), оставаясь в пределах некоей отчужденности от реальных событий. В 1918 г. он работает в театральном отделе Наркомпроса, осенью 1920 г. уезжает в Баку, где до 1924 г. преподает в Бакинском университете, став профессором кафедры классической филологии.

Однако его религиозные настроения, которые усилились после смерти жены Л.Д. Зиновьевой-Аннибал и последней любви поэта — падчерицы Веры Шварсалон, а также ощущение полной несостоятельности своих утопий и вообще утопий символизма привели Иванова к тому, что с 1926 г. он все более сосредоточивается на духовных исканиях. К этой послереволюционной поре относится один из знаменитых циклов его стихов — «Зимние сонеты» и «Переписка из двух углов».

Из Советской России Вяч. Иванов уехал в 1924 г. в Рим в научную командировку и остался в Италии, но до конца 1930-х годов сохранил советское гражданство и советский паспорт, хотя в условиях фашистского режима Муссолини это вело ко многим жизненным трудностям. От политической жизни и групповой борьбы эмигрантских кругов Иванов был далек, работал в католических учебных заведениях и издательствах. Стихи писать в Италии почти перестал. Первыми его русскими стихами, напечатанными в эмигрантском журнале, были «Римские сонеты», появившиеся в 62-й книжке «Современных записок» (1936). В этих стихах мысли о дорогом и навсегда ушедшем прошлом сливаются с устремлением к познанию вечности, это сонеты-гимны вечному городу, прославление памятников прошлой культуры. С точки зрения художественной «Сонеты» были, по словам современного Иванову критика, новым восходом на вершину творчества.

Однако вскоре запас римских впечатлений, «римского счастья» истощился. С горечью поэт начинает замечать вокруг себя дух цинического отношения к жизни, атмосферу пренебрежения высокими духовными ценностями прошлого. Среди эмигрантов он столкнулся с миром людей, безразличных к тем «основным» вопросам бытия, которые его занимали. Духовное же отупение западного мира, захваченного, как ему представлялось, лишь пресловутым «динамизмом жизни», еще более усиливало мрачное настроение, овладевшее Ивановым. И это тоже сыграло, очевидно, свою роль в его решении перейти в католичество. К тому же бытовые условия Иванова были нелегкими. Попытка устроиться на службу в Каирском университете потерпела неудачу, как

только выяснилось, что у него был советский паспорт, с которым он не хотел расставаться.

В эмигрантских изданиях Иванов, как правило, не печатался, он не хотел нарушать политического нейтралитета, обещанного при выезде из России. Он думал наладить отношения с журналом «Беседа», но издание его к тому времени уже прекращалось (к 1925 г. журнал перестал выходить). Жалованье от Бакинского университета прекратилось (кончилась его одногодичная командировка «с содержанием»). От крайне бедственного положения Иванова спасло ходатайство П.С. Когана, в то время президента Государственной Академии Художественных Наук в Москве, о выдаче Иванову пенсии от ЦеКУБУ (Центральной комиссии по улучшению быта ученых), которую он получал до 1930 г.

С 1926 по 1934 г. Иванов состоял профессором новых языков и литератур в Колледжио Борромео в Павии. Когда бюджетные обстоятельства Колледжио привели к сокращению его должности, он искал места во Флорентийском университете на кафедре славистики, но принят не был. В 1936 г. получил приглашение от русской католической семинарии («Руссикума») вести курсы русской литературы и церковнославянского языка, а затем стал преподавать в Католическом Восточном институте.

Иванов сторонился эмигрантских кругов, видимо, потому, что ему чужда была обстановка эмигрантского быта, житейского и общественного, с его групповой борьбой, приязнями и неприязнями. Он встречался и переписывался с А.В. Амфитеатровым, И.Н. Голенищевым-Кутузовым, Е.В. Аничковым и др. Поддерживал связи с В. Ходасевичем и Ф.А. Степуном, который посвятил ему большую статью в своей книге воспоминаний «Встречи» (Мюнхен, 1962).

Большое значение Иванов придавал связям с западноевропейскими писателями, философами и литературоведами. Значительную часть его литературного наследства составляют литературоведческие исследования. В 1930-е годы выходит его исследовательская работа о Достоевском — труд, очень известный на Западе, в основу которого легли переработанные и расширенные статьи из сборников «Борозды и межи» и «Родное и вселенское»[1]. На немецком, французском, итальянском языках вышли и другие ранние статьи Иванова, также в очень значительной мере переработанные.

В 1934 г. его навестили в Риме Мережковские, потом — Алданов, Бунин. С 1936 г. он стал печататься в «Современных записках». Здесь публикуются его «Римские сонеты», а затем известная статья о Пушкине (кн. 64).

Стихов Иванов после «Римских сонетов» почти не писал: до 1944 г.

---

[1] *Iwanov W.* Dostoewski. Tubingen, 1932. Английский перевод этой книги: Freedom and the Tragic Life. London, 1952.

им было написано лишь более десятка стихотворений. Однако в 1944 г. с ним вдруг происходит невероятное, у него «открывается новый лирический ключ»: в течение года он пишет более сотни стихотворений, которые впоследствии были объединены под названием «Римский дневник 1944 года». Это, действительно, дневник пережитого и прочувствованного автором, но написанный в поэтической форме. В сборнике много стихотворений на религиозные темы, но отличие их от филологически изощренных стихов первых сборников поэта («Cor ardens», «Нежной тайны») заключается в простоте мысли и стиля. Основой пафос их — спокойная умиротворенность приятия мира.

Обращаясь к размышлениям о роли поэзии в жизни человека (а это одна из существенных его тем), Иванов в духе своего религиозного миропонимания повторяет свои прежние тезисы. 26 февраля он записывает в «Дневнике»:

Поэзия, ты — слова день седьмой,
Его покой, его суббота.
Шесть дней прошли,— шесть злоб:
Как львица спит забота;
И, в золоте песков увязшая кормой,
Дремотно глядучи на чуждых волн тревогу,
Светит в крылатом сне ладья живая Богу
И лепит паруса, и свой полет прямой.

Поэзия для Иванова предстает как праздник слова и хвала Богу и жизни в ее различных проявлениях:

Вы, чьи резец, палитра, лира,
Согласных муз одна семья,
Вы нас уводите из мира
В соседство инобытия.

И чем зеркальней отражает
Кристалл искусства лик земной,
Тем явственней нас поражает
В нем жизнь иная, свет иной.

И про себя даемся диву,
Что не приметили досель,
Как ветерок ласкает ниву
И зелена под снегом ель.

осле 1944 г. Вяч. Иванов обращается прежде всего к прозе, вернувшись к замыслу монументального романа «Повесть о Светомире-царевиче», который начал писать еще в 1928 г. Он считал теперь завершение его основным делом жизни. Но закончить роман ему не удалось, из намеченных двенадцати книг он написал лишь пять, причем это была только предыстория повествования. Продолжила работу над романом О.А. Шор, которая располагала архивом Иванова и была знакома с замыслом и планами романа, обсуждавшимися ею не раз с поэтом.

Роман в его замысле — миф о человеке (Светомире), который через преображение плоти и духа преодолевает свою греховную человеческую наследственность. Этот путь человек проходит через отрицание своего прежнего «я»: «умри и стань!» Повествование должно было завершиться видением царства Божия на очищенной от греха Земле, заканчиваться надеждой на некое мистическое возрождение человека и человечества.

Поздние стихи Иванова отличаются большой простотой и человечностью, далеко выходя за рамки его ранней «филологической» элитарной поэзии, посвященной утверждению основных философских и эстетических тез символизма.

Давая обобщающую характеристику творчеству Вяч. Иванова, его религиозным, философским и эстетическим исканиям, хорошо знавший его Ф. Степун писал. что «все философские и эстетические размышления Вяч. Иванова определены, с одной стороны, христианством, с другой — великой эллинской мудростью», что в его творчестве «христианская тема звучит всегда как бы прикровенно, в тональности, мало чем напоминающей славянофильскую мысль. Даже и явно славянофильские построения приобретают вблизи античных алтарей и в окружении западноевропейских мудрецов какое-то иное выражение, какой-то особый загар южного солнца, не светящего над русской землей»[1]. Эта формула достаточно точно определяет особенность позиции Иванова и в русском символизме, и в его творчестве в период эмиграции.

* * *

В русском символизме на рубеже веков отразились общие тенденции развития модернистских течений в русской художественной жизни той эпохи.

Формирование литературного символизма было тесно связано с появлением «новых» течений в живописном искусстве. Русский модерн в живописи, возникшей на почве неоромантизма, как бы «опорными пунктами» сделал русский XVIII век (А. Бенуа), рококо (К. Сомов), французский классицизм (А. Бенуа), русский ампир (К. Лансере, К. Сомов), древнерусский стиль (И. Билибин). Это стилевое «многоязычие» было особенностью русской «новой» живописи. Ориентация на стили прошлых эпох свойственна и литературным течениям, особенно акмеистам.

Одновременно с литературным импрессионизмом в начале века в России появляется импрессионистическое течение в живописи. В живописи русский импрессионизм не разработал своей системы, как то было на Западе. Русские художники и литераторы-импрессионисты, связанные сильными традициями русского живописного и литературного реализма, были более традиционны. Мир художниками-импрес-

[1] *Степун Ф.* Встречи. Мюнхен, 1962. С. 144—145.

сионистами воспринимался как сокровищница красоты, которая с помощью творческой интуиции извлекается художником из натуры. Однако русские импрессионисты не декларировали разрыв связей искусства с реальностью и не разрывали их в своем творчестве.

Причем надо иметь в виду, что русский импрессионизм и в поэзии, и в живописи развивался в условиях, когда его уже обгоняли новые течения в искусстве модерна. В России в условиях ускоренного общественного и художественного развития формирование тех или иных художественных течений проходило за годы, в то время как на Западе для их оформления нужны были десятилетия. Поэтому в русской живописи и поэзии модерна возникало так много сложных промежуточных образований.

Однако, несмотря на специфические особенности русского импрессионизма, русские художники утверждали не принципы и способы отображения действительности, а прежде всего принципы ее преображения. Эта задача определила особенности стиля и живописного, и литературного имперссионизма: метафоризацию, мышление символами, тяготение к фантастике и мифу, наконец, театрализацию действительности (театр в жизнь, жизни в театре). Маскарадно-театральные мотивы составили существенную особенность русского живописного искусства этого направления и модернистских литературных течений 1900—1910-х годов.

В живописи одновременно с импрессионизмом возникает символизм, который, в отличие от литературного, не получил теоретического обоснования. В программу этого нового течения входили: обязательный отказ от воспроизведения натуры, метафоричность, установка на элитарность искусства. У истоков русского символизма в живописи стояли В.Э. Борисов-Мусатов и его ученики П.В. Кузнецов и П.С. Уткин. Они, собственно, и образовали в живописи символизм как течение. «Все они — и первый Борисов-Мусатов — стремились к уподоблению живописной структуры музыкальному образу; часто уходили в фантазию, отвлекаясь от обыденности с помощью сказки, вымысла; культивировали непроизвольные ощущения художника в моменты его соприкосновения с реальностью, тяготели к интуитивизму. Мусатовские композиции <...> заставляют догадываться, читать смысл «между» фигурами, как его читают между строк; они подчиняют зрителя языку уподоблений и сопоставлений <...> образ реализуется благодаря проникновению в этот второй план произведения...»[1]. Наиболее ярким представителем русского живописного символизма был М.А. Врубель.

В своем дальнейшем развитии, к 1910-м годам, это направление даст различные варианты русского «авангарда» в живописи.

---

[1] *Сарабьянов Д.В.* Русская живопись XIX века среди европейских школ. М., 1980. С. 214.

4. КРИЗИС СИМВОЛИЗМА. НОВЫЕ ТЕЧЕНИЯ В МОДЕРНИСТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ. АКМЕИЗМ. М.А. КУЗМИН, С.М. ГОРОДЕЦКИЙ, Н.С. ГУМИЛЕВ, О.Э. МАНДЕЛЬШТАМ, А.А. АХМАТОВА, Вл.Ф. ХОДАСЕВИЧ, Г.В. АДАМОВИЧ, Г.В. ИВАНОВ

В 1910-е годы символизм как художественное течение переживает кризис. В предисловии к поэме «Возмездие» Блок писал: «...1910 год — это кризис символизма, о котором тогда очень много писали и говорили как в лагере символистов, так и в противоположном. В этом году явственно дали о себе знать направления, которые встали во враждебную позицию и к символизму, и друг к другу: акмеизм, эгофутуризм и первые начатки футуризма». Вновь обострился вопрос об отношениях искусства к действительности, о значении и месте искусства в развитии русской национальной истории и культуры.

В 1910 г. в «Обществе ревнителей художественного слова» А. Блок прочитал программный доклад «О современном состоянии русского символизма», Вяч. Иванов — «Заветы символизма». В среде символистов выявились явно несовместимые взгляды на сущность и цели современного искусства; отчетливо обнаружилась внутренняя мировоззренческая противоречивость символизма. В дискуссии о символизме В. Брюсов отстаивал независимость искусства от политических и религиозных идей. Для «младосимволистов» поэтическое творчество стало религиозным и общественным действом (Вяч. Иванов мыслил его в формах «теургии» или «соборности»). Блок в это время переживал глубокий кризис мировоззрения.

Попытка Вяч. Иванова обосновать в докладе «Заветы символизма» символизм как существующее целостное мировоззрение оказалась безуспешной. Блок к 1912 г. порывает с Вяч. Ивановым, считая символизм уже не существующей школой. Оставаться в границах былых верований было нельзя, обосновать новое искусство на старой философско-эстетической почве оказалось невозможным.

В среде поэтов, стремившихся вернуть поэзию к реальной жизни из «туманов символизма», возникает кружок «Цех поэтов» (1911), во главе которого становятся Н. Гумилев и С. Городецкий. Членами «Цеха» были в основном начинающие поэты: А. Ахматова, Н. Бурлюк, Вас. Гиппиус, М. Зенкевич, Г. Иванов, Е. Кузьмина-Караваева, М. Лозинский, О. Мандельштам, Вл. Нарбут, П. Радимов. Собрания «Цеха» посещали Н. Клюев и В. Хлебников. «Цех» начал издавать сборники стихов и небольшой ежемесячный поэтический журнал «Гиперборей».

В 1912 г. на одном из собраний «Цеха» был решен вопрос об акмеизме как о новой поэтической школе. Названием этого течения подчеркивалась устремленность его приверженцев к новым вершинам искусства. Основным органом акмеистов стал журнал «Аполлон» (ред. С. Маковский), в котором публиковались литературные манифесты, теоретические статьи и стихи участников «Цеха».

Акмеизм объединил поэтов, различных по идейно-художественным установкам и литературным судьбам. В этом отношении акмеизм был, может быть, еще более неоднородным, чем символизм. Общее, что объединяло акмеистов,— поиски выхода из кризиса символизма. Однако создать целостную мировоззренческую и эстетическую систему акмеисты не смогли, да и не ставили перед собой такой задачи. Более того, отталкиваясь от символизма, они подчеркивали глубокие внутренние связи акмеизма с символизмом. «На смену символизма,— писал Н. Гумилев в статье «Наследие символизма и акмеизм» («Аполлон». 1913. № 1),— идет новое направление, как бы оно ни называлось, акмеизм ли (от слова αχμη — высшая степень чего-либо, цвет, цветущая пора) или адамизм (мужественно твердый и ясный взгляд на жизнь), во всяком случае, требующее большего равновесия сил и более точного знания отношений между субъектом и объектом, чем то было в символизме. Однако, чтобы это течение утвердило себя во всей полноте и явилось достойным преемником предшествующего, надо, чтобы оно приняло его наследство и ответило на все поставленные им вопросы. Слава предков обязывает, а символизм был достойным отцом». Говоря об отношениях мира и человеческого сознания, Гумилев требовал «всегда помнить о непознаваемом», но только «не оскорблять своей мысли о нем более или менее вероятными догадками — вот принцип акмеизма». Отрицательно относясь к устремленности символизма познать тайный смысл бытия (он оставался тайным и для акмеизма), Гумилев декларировал «нецеломудренность» познания «непознаваемого», «детски мудрое, до боли сладкое ощущение собственного незнания», самоценность «мудрой и ясной» окружающей поэта действительности. Таким образом, акмеисты в области теории оставались на почве философского идеализма. Программа акмеистического принятия мира выражена в статье С. Городецкого «Некоторые течения в современной русской поэзии» («Аполлон». 1913. № 1): «После всяких «неприятий» мир бесповоротно принят акмеизмом, во всей совокупности красот и безобразий».

В стихотворении «Адам», опубликованном в журнале «Аполлон» (1913. № 3), С. Городецкий писал:

Прости, пленительная влага
И первоздания туман!
В прозрачном ветре больше блага
Для сотворенных к жизни стран.

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

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

Стремясь рассеять атмосферу иррационального, освободить поэзию от «мистического тумана», акмеисты принимали весь мир — видимый, звучащий, слышимый. Но этот «безоговорочно» принимаемый мир оказывался лишенным позитивного содержания. «По существу, акмеистическое жизнеутверждение было искусственной конструкцией: значимо в нем лишь отталкивание от универсальных трагических коллизий символизма, то есть своего рода капитуляция перед сложностью проблем, выдвинутых эпохой всеобщего социально-исторического кризиса»[1].

Акмеистическое течение, зародившееся в эпоху реакции, выразило присущее определенной части русской интеллигенции стремление укрыться от бурь «стенающего времени» в эстетизированную старину, «вещный» мир стилизованной современности, замкнутый круг интимных переживаний. В произведениях акмеистов — поэтов и писателей — крайне характерно разрабатывается тема прошлого, точнее — отношений прошлого, настоящего и будущего России. Их интересуют не переломные эпохи истории и духовных катаклизмов, в которых символисты искали аналогий и предвестий современности (осмысляемые, конечно, в определенном ракурсе), а эпохи бесконфликтные, которые стилизовались под идиллию гармонического человеческого общества. Прошлое стилизовалось так же, как и современность. Ретроспективизм и стилизаторские тенденции свойственны в те годы и художникам «Мира Искусства» (К. Сомов, А. Бенуа, Л. Бакст, С. Судейкин и др.). Философско-эстетические взгляды художников этой группы были близки писателям-акмеистам. Порывая с традиционной проблематикой русской исторической живописи, они противопоставляли современности и ее социальным трагедиям условный мир прошлого, сотканный из мотивов ушедшей дворянско-усадебной и придворной культуры. В эпоху революции А. Бенуа писал: «...я совершенно переселился в прошлое <...> За деревьями, бронзами и вазами Версаля я как-то перестал видеть наши улицы, городовых, мясников и хулиганов»[2]. Это была программная установка на «беспроблемность» исторического мышления. Обращаясь к темам прошлого, они изображали празднества, придворные прогулки, рисовали интимно-бытовые сценки. Интерес для художников представляла «эстетика» истории, а не закономерности ее развития. Исторические полотна становились стилизованными декорациями (К. Сомов, «Осмеянный поцелуй». 1908—1909; А. Бенуа. «Купальня маркизы». 1906; «Венецианский сад». 1910).

---

[1] *Тагер Е.Б.* Модернистские течения и поэзия межреволюционного десятилетия//Русская литература конца XIX — начала XX века. (1908—1917). М., 1972. С. 293.

[2] *Соколова Н.* Мир искусства. С. 94.

Характерно, что Сомов и Бенуа сами называли эти картины не историческими, а «ретроспективными». Особенность, свойственная живописи этого течения,— сознательная условная театрализация жизни. Зрителя (как и читателя, например, стихов М. Кузмина) не покидало ощущение, что перед ним не прошлое, а его инсценировка, разыгрываемая актерами. Многие сюжеты Бенуа перекликались с пасторалями и «галантными празднествами» французской живописи XVIII столетия. Такое превращение прошлого и настоящего в некую условную декорацию было свойственно и литераторам-акмеистам. Любовная тема связана уже не с прозрениями в другие миры, как у символистов; она развивается в любовную игру, жеманную и легкую. Поэтому в акмеистической поэзии так часто встречаются жанры пасторали, идиллии, маскарадной интермедии, мадригала. Признание «вещного» мира оборачивается любованием предметами (Г. Иванов. Сб. «Вереск»), поэтизацией быта патриархального прошлого [Б. Садовской (псевд.; наст. фам.— Садовский). Сб. «Полдень»]. В одной из «поэз» из сборника «Отплытие на о. Цитеру» (1912) Г. Иванов писал:

Кофейник, сахарница, блюдца,
Пять чашек с узкою каймой
На голубом подносе жмутся,
И внятен их рассказ немой:
Сначала — тоненькою кистью
Искусный мастер от руки,
Чтоб фон казался золотистей,
Чертил кармином завитки.
И щеки пухлые румянил,
Ресницы наводил слегка
Амуру, что стрелою ранил
Испуганного пастушка.
И вот уже омыты чашки
Горячей черною струей.
За кофием играет в шашки
Сановник важный и седой
Иль дама, улыбаясь тонко,
Жеманно потчует друзей.
Меж тем, как умная болонка
На задних лапках — служит ей...

Эти тенденции свойственны и прозе акмеистов (М. Кузмин, Б. Садовской), которая в историко-литературном смысле имеет меньшее значение, чем их поэзия.

Декоративно-пасторальная атмосфера, гедонистические настроения в поэзии акмеистов и в живописи «мирискусников» 1910-х годов сочетались с ощущением грядущей катастрофы, «заката истории», с депрессивными настроениями. Цикл картин А. Бенуа, характерно названный «Последние прогулки короля», определяет тема заката жизни Людовика XIV — «короля-солнца». Слегка гротескные фигурки как бы напоминают о тщете человеческих стремлений и вечности

только прекрасного. Такие настроения свойственны и литературному акмеизму.

Жажда покоя как убежища от жизненной усталости — пафос многих стихов Б. Садовского. В одном их стихотворений из сб. «Позднее утро» (1909) он писал:

Да, здесь я отдохну. Любовь, мечты, отвага,
Вы все отравлены бореньем и тоской.
И только ты — мое единственное благо,
О всеобъемлющий, божественный покой...

В предисловии к первому сборнику стихов А. Ахматовой «Вечер» (1912) М. Кузмин писал, что в творчестве молодой поэтессы выразилась «повышенная чувствительность, к которой стремились члены обществ, обреченных на гибель». За мажорными мотивами «конквистадорских» стихов Н. Гумилева — чувство безнадежности и безысходности. Недаром с таким постоянством обращался поэт к теме смерти, в которой видел единственную правду, в то время как «жизнь бормочет ложь» (сб. «Колчан»). За программным акмеистическим жизнеутверждением стояло внутреннее депрессивное настроение. Акмеисты уходили от истории и современности, утверждая только эстетическую функцию искусства.

Некоторые акмеисты звали вернуться из символистских «миров иных» не только в современность или историческое прошлое, но и к самим потокам жизни человека и природы. М. Зенкевич писал, что первый человек на земле — Адам, «лесной зверь», и был первым акмеистом, который дал вещам их имена. Так возник вариант названия течения — адамизм. Обращаясь к самым «истокам бытия», описывая экзотических зверей, первобытную природу, переживания первобытного человека, Зенкевич размышляет о тайнах рождения жизни в стихии земных недр, эстетизирует первородство бацилл, низших организмов, зародившихся в первобытной природе («Человек», «Махайродусы», «Темное родство»). Так причудливо уживались в акмеизме и эстетское любование изысканностью культур прошлого, и эстетизация первозданного, первобытного, стихийного.

Впоследствии, оценивая историко-литературное место акмеизма в русской поэзии, С. Городецкий писал: «Нам казалось, что мы противостоим символизму. Но действительность мы видели на поверхности жизни, в любовании мертвыми вещами и на деле оказались лишь привеском к символизму...»[1].

Новизна эстетических установок акмеизма была ограниченной и в критике того времени явно преувеличена. Отталкиваясь от символизма, поэтику нового течения Гумилев определял крайне туманно. Поэтому

---

[1] *Городецкий С.* Мой путь // Советские писатели. Автобиографии. М., 1959. Т. 1. С. 325.

под флагом акмеизма выступили многие поэты, не объединяемые ни мировоззренчески, ни стилевым единством, которые вскоре отошли от программ акмеизма в поисках своего, индивидуального творческого пути. Более того, крупнейшие поэты вступали в явное противоречие с узостью поэтической теории течения.

Но были и общие поэтические тенденции, которые объединяли художников этого течения (и «мирискусников» 1910-х годов). Складывалась некая общая ориентация на другие, чем у символистов, традиции русского и мирового искусства. Говоря об этом, В.М. Жирмунский в 1916 г. писал: «Внимание к художественному строению слов подчеркивает теперь не столько значение напевности лирических строк, их музыкальную действенность, сколько живописную, графическую четкость образов; поэзия намеков и настроений заменяется искусством точно вымеренных и взвешенных слов <...> есть возможность сближения молодой поэзии уже не с музыкальной лирикой романтиков, а с четким и сознательным искусством французского классицизма и с французским XVIII веком, эмоционально бедным, всегда рассудочно владеющим собой, но графичным и богатым многообразием и изысканностью зрительных впечатлений, линий, красок и форм»[1].

Для складывающегося акмеизма призывы от туманной символики к «прекрасной ясности» поэзии и слова не были новы. Первым высказал эти мысли несколькими годами ранее, чем возник акмеизм, *Михаил Алексеевич Кузмин* (1872—1936) — поэт, прозаик, драматург, критик, творчество которого было исполнено эстетского «жизнерадостного» приятия жизни, всего земного, прославления чувственной любви. К социально-нравственным проблемам современности Кузмин был индифферентен. Как художник он сформировался в кругу деятелей «Мира Искусства», в символистских салонах, где читал свои стихи («Александрийские песни», «Куранты любви»). Наиболее значительными поэтическими сборниками Кузмина были «Сети» (1908), «Осенние озера» (1912), «Глиняные голубки» (1914). В 1910 г. в «Аполлоне» (№ 4) он напечатал свою статью «О прекрасной ясности», явившуюся предвестием поэтической теории акмеистов. В ней М. Кузмин критиковал «туманности» символизма и провозгласил ясность («кларизм») главным признаком художественности.

Основное содержание поэзии Кузмина и его излюбленные герои охарактеризованы поэтом во вступлении к циклу «Мои предки» (книга «Сети»): это «моряки старинных фамилий, влюбленные в далекие горизонты, пьющие вино в темных портах, обнимая «веселых иностранок», «франты тридцатых годов», «милые актеры без большого таланта», «экономные умные помещицы», «прелестно-глупые цветы

---

[1] *Жирмунский В.М.* Преодолевшие символизм//*Жирмунский В.М.* Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. С. 110.

театральных училищ, преданные с детства искусству танцев, нежно развратные, чисто порочные», все «погибшие, но живые» в душе поэта. Из столетий мировой истории, «многообразных огней» человеческой цивилизации, о «фонариках» которой с пафосом писал в стихотворении «Фонарики» Брюсов, Кузмину ближе всего оказываются не Ассирия, Египет, Рим, век Данте, «большая лампа Лютера» или «сноп молний — Революция!», как для Брюсова, а «две маленькие звездочки, век суетных маркиз». Не мечта Брюсова о «грядущих огнях» истории ведет поэзию Кузмина, а «милый, хрупкий мир загадок», галантная маскарадность жеманного века маркиз с его игрой в любовь и влюбленность:

Маркиз гуляет с другом в цветнике.
У каждого левкой в руке,
А в парнике
Сквозь стекла видны ананасы. <...>

(«Разговор»)

История, ее вещественные атрибуты нужны Кузмину не ради эстетической реконструкции, как у Брюсова, не для обнаружения исторических аналогий, а в качестве декораций, интерьера, поддерживающих атмосферу маскарада, игру стилями, театрализованного обыгрывания разных форм жизни. Игровой характер стилизаций Кузмина подчеркивается легкой авторской иронией, насмешливым скептицизмом. Поэт откровенно играет вторичностью своего восприятия мира. В этом смысле характерно стихотворение «Фудзий в блюдечке», в котором природа эстетизирована, а как бы посредником между нею и поэтом оказывается японский фарфор и русский быт:

Сквозь чайный пар я вижу гору Фудзий...
<...>
Весенний мир вместился в малом мире:
Запахнет миндалем, затрубит рог...

Мотивы лирики Кузмина непосредственно перекликались с темами и мотивами ретроспективных полотен К. Сомова, С. Судейкина и других художников «Мира Искусства». Установка на утонченность, изящество стиля переходила в манерность, характерную для поэта жеманность. Причем сам поэт (как и «мирискусники») подчеркивал условность своих стилизаций, снисходительное, ироническое к ним отношение.

А обращение Кузмина к современности выражалось в поэтизации ее «прелестных мелочей»:

Где слог найду, чтоб описать прогулку,
Шабли во льду, поджаренную булку
И вишен спелых сладостный агат?
Далек закат, и в море слышен гулко
Плеск тел, чей жар прохладе влаги рад.

<...>

Дух мелочей, прелестных и воздушных,
Любви ночей, то нежащих, то душных,
Веселой легкости бездумного житья!
Ах, верен я, далек чудес послушных,
Твоим цветам, веселая земля!

(«Где слог найду, чтоб описать прогулку...»)

Эпоху русской жизни, которую так трагически переживал Блок, Кузмин воспринимает и воспроизводит как время беззаботности, «бездумного житья», любования «цветами земли». Отмечая в творчестве Кузмина «дыхание артистичности», Блок указал и на «тривиальность» его поэзии[1].

Вырываясь из рамок этой программной тривиальности, Кузмин написал «Александрийские песни», которые вошли в историю русской поэзии. Если в своих ранних стихах Кузмин, как остроумно заметил А. Ремизов, «добирался до искуснейшего литераторства: говорить ни о чем»[2], то в «Александрийских песнях» он сумел проникнуть в дух древней культуры, ее чувств. Они отразили мастерство Кузмина в технике стихотворства, на что обращал внимание В. Брюсов.

После революции поэт переживает творческий подъем. Кузмин издает сборники «Вожатый» (1918) и «Нездешние вечера» (1921). Лучшим сборником поздних стихов Кузмина стала книга «Форель разбивает лед» (1929).

Достижения в творчестве Кузмина и других поэтов течения были связаны прежде всего с преодолением программного акмеистического тезиса о «безоговорочном» принятии мира. В этом смысле примечательны судьбы С. Городецкого и А. Ахматовой.

В свое время А. Блок назвал «Цех поэтов» «Гумилевски-Городецким обществом». Действительно, Гумилев и Городецкий были теоретиками и основателями акмеизма. Городецкий и сформулировал тезис о безоговорочном принятии мира акмеизмом. Но если Гумилев противопоставлял себя реалистическому искусству, то Городецкий (как и Ахматова) уже в ранний период своего творческого развития начинал тяготеть к реалистической поэтике. Если поэзия Гумилева носила налет программно-рационалистический, замкнута в рамках экстравагантного мира поэта (в его стихах Блок видел «что-то холодное и иностранное»[3]), то художественная устремленность Городецкого была иной. Для Городецкого акмеизм — опора в неприятии иррационализма символист-

---

[1] См.: *Блок А.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 6. С. 314.

[2] *Ремизов А.* Встречи. Париж, 1981. С. 177.

[3] *Блок А.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 6. С. 181.

ской поэзии. Через фольклор, литературу он тесно связан с национальной русской культурой, что впоследствии и вывело его за рамки акмеизма.

Первый сборник стихов *Сергея Митрофановича Городецкого* (1884—1967) «Ярь», построенный на мотивах древнеславянской языческой мифологии, появился в 1907 г. «Ярь» — книга ярких красок, стремительных стиховых ритмов. Центральная тема ее — поэтизация стихийной силы первобытного человека и мощи природы. Если поэзия Кузмина по мотивам и характеру стилизаций созвучна творчеству «мирискусников», то стихи Городецкого — полотнам Кустодиева и Васнецова. Поэтическая оригинальность сборника была сразу же отмечена критикой. Блок назвал «Ярь» «большой книгой». В том же году появилась вторая книга стихов Городецкого — «Перун».

Виртуозная ритмика, изощренная звукопись, характерные для стихов поэта, приобретали в большинстве случаев значение самоценное, что близило Городецкого модернистской формалистической поэзии. Но уже тогда в творчестве поэта пробивались реалистические тенденции в изображении современности.

Основной пафос ранней поэзии Городецкого — стремление проникнуть в тайны жизни, молодое, задорное приятие ее. Как писал С. Машинский, «это мажорное начало в стихах Городецкого, отчасти вдохновленное в нем поэзией русского фольклора, скульптурой Коненкова, живописью Рериха, графикой Билибина, музыкой Римского-Корсакова и Лядова, привлекло к себе внимание всей читающей публики»[1]. Действительно, выход «Яри» стал событием литературной жизни того времени.

В эпоху реакции мажорная тональность стихов Городецкого сменяется настроениями пессимистическими, навеянными литературой символистов, с которыми поэт активно сотрудничает и в журналах которых печатается. Выходят сборники стихотворений Городецкого: «Дикая воля» (1908), «Русь» (1910), «Ива» (1913), «Цветущий посох» (1914).

Будучи наряду с Гумилевым основателем и теоретиком акмеизма (его «вторым основоположником», по выражению Брюсова), Городецкий пошел в поэзии своим путем, глубоко отличным от пути творческого развития Гумилева. Более того, в своем поэтическом творчестве как акмеист он не проявил себя сколько-нибудь значительно и ярко.

В отличие от многих своих спутников по акмеизму, Октябрьскую революцию Городецкий принял сразу и безоговорочно. Революция обострила свойственный поэту интерес к жизни народа, русской

---

[1] *Машинский С.* Сергей Городецкий//*Городецкий С.* Стихотворения и поэмы. Л., 1974. С. 15.

культуре, ее гражданским традициям. До конца своих дней Городецкий оставался поэтом высокой гражданской ответственности.

Иным был творческий путь другого основателя «Цеха» — *Николая Степановича Гумилева* (1886—1921). В 1905 г. он опубликовал небольшой сборник стихов «Путь конквистадоров»; в 1908 г. выходит второй сборник поэта — «Романтические цветы»; в 1910-м — «Жемчуга», книга, принесшая Гумилеву известность. Она была посвящена Брюсову. Стихи, вошедшие в этот сборник, обнаруживали явное влияние тем и стиля брюсовской поэзии. Но, в отличие от стихов Брюсова, на них лежит печать стилизации, нарочитой декоративной экзотики («Капитаны» и др.). Брюсов писал о поэзии Гумилева этого периода в «Русской мысли» (1910. № 7): она «живет в мире воображаемом и почти призрачном. Он как-то чуждается современности».

Брюсовские мифологические и исторические герои, воплощающие волевые начала истории, отразили напряженные поиски поэтом героического и нравственного идеала в современности, что предопределило сочувственное восприятие им революции. Гумилев же разорвал всякие связи своих героев — «воинов», «капитанов», «конквистадоров» — с современностью, эстетизировал их безразличие к общественным ценностям. Как подметил Н.Н. Евгеньев, при несходстве ключевых мотивов Кузмина и Гумилева (стилизованные «Куранты любви» у Кузмина, черная Африка, «муза дальних странствий» у Гумилева), самый метод их достаточно схож. «Изысканный жираф» у озера Чад, золото, сыплющееся с «розоватых брабантских манжет», авантюрная романтика портовых таверн — все это трактовано Гумилевым в эстетском плане[1]:

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

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

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

(«Озеро Чад»)

В стихотворении с характерным названием «Современность» (из

[1] *Евгеньев Н.Н.* Модернистские течения и поэзия межреволюционного десятилетия//Русская литература конца XIX — начала XX в. (1908—1917). С. 310—311.

цикла «Чужое небо») Гумилев так выразил свое восприятие современности:

Я печален от книги, томлюсь от луны,
Может быть, мне совсем и не надо героя,
Вот идут по аллее, так странно нежны,
Гимназист с гимназисткой, как Дафнис и Хлоя.

Имея в виду прежде всего Гумилева, Блок писал об акмеистах, что они «не имеют и не желают иметь тени представления о русской жизни и о жизни мира вообще...»[1].

Свой эстетический идеал Гумилев декларировал в сонете «Дон Жуан»:

Моя мечта надменна и проста:
Схватить весло, поставить ногу в стремя
И обмануть медлительное время,
Всегда лобзая новые уста...

Империалистическая война побудила Гумилева обратиться к теме исторической действительности. В его поэзии зазвучала тема России, но официальной, государственной, монархической. Он воспевает войну, героизируя ее как освободительную, народную:

И воистину светло и свято
Дело величавое войны,
Серафимы, ясны и крылаты,
За плечами воинов видны...

(«Война»)

В первый же месяц войны Гумилев вступает вольноопределяющимся в лейб-гвардии уланский полк и направляется в действующую армию, где служит в конной разведке. Как специальный военный корреспондент в 1915 г. в «Биржевых ведомостях» он печатает «Записки кавалериста», в которых, рисуя эпизоды военных событий, пишет о войне как деле справедливом и благородном.

В то же время в предощущении распада всей системы русского государственного быта его поэзию пронизывают пессимистические мотивы. О революции Гумилев не писал — в этом была его политическая позиция. Но не акмеистическим бесстрастием к общественной жизни отмечены теперь его стихи, а каким-то надломом души. В сборнике «Огненный столп» (1921) нет ни романтической бравады, ни напускного оптимизма. Они полны мрачной символики, туманных намеков, предощущений «непоправимой гибели». Начав с «преодоления символизма», Гумилев вернулся к типично символистской символике:

---

[1] *Блок А.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 6. С. 183.

Понял теперь я: наша свобода
Только оттуда бьющий свет,
Люди и тени стоят у входа
В зоологический сад планет...

(«Заблудившийся трамвай»)

Стихотворение «Заблудившийся трамвай» наиболее, может быть, характерно для настроений Гумилева того времени. Образ трамвая, сошедшего с пути,— это для поэта сама жизнь, сошедшая с рельсов, жизнь, в которой происходит непонятное и странное:

Где я? Так томно и так тревожно
Сердце мое стучит в ответ:
Видишь вокзал, на котором можно
В Индию Духа купить билет.

Поэт озабочен поисками этой «Индии Духа», прибежища.

С точки зрения поэтического мастерства стихи «Огненного столпа» — самые совершенные в творчестве Гумилева. Они исполнены подлинного чувства, глубоко драматического переживания поэтом своей судьбы, трагических предощущений.

В 1921 г. Гумилев был арестован по обвинению в участии в заговоре контрреволюционной Петроградской боевой организации, возглавляемой сенатором В.Н. Таганцевым, и расстрелян.

К. Симонов верно отметил: историю русской поэзии XX века нельзя писать, не упоминая о Гумилеве, о его стихах, критической работе (имеются в виду «Письма о русской поэзии» — литературно-критические статьи поэта, печатавшиеся с 1909 г. в «Аполлоне»), замечательных переводах, о его взаимоотношениях с Брюсовым, Блоком и другими выдающимися поэтами начала века.

С акмеистическим течением связан творческий путь *Осипа Эмильевича Мандельштама* (1891—1938). На первых этапах своего творческого развития Мандельштам испытывает определенное влияние символизма. Пафос его стихов раннего периода — отречение от жизни с ее конфликтами, поэтизация камерной уединенности, безрадостной и болезненной, ощущение иллюзорности происходящего, стремление уйти в сферу изначальных представлений о мире («Только детские книги читать...», «Silentium» и др.). Приход Мандельштама к акмеизму обусловлен требованием «прекрасной ясности» и «вечности» образов. В произведениях 1910-х годов, собранных в книге «Камень» (1913), поэт создает образ «камня», из которого он «строит» здания, «архитектуру», форму своих стихов. Для Мандельштама образцы поэтического искусства — это «архитектурно обоснованное восхождение, соответственно ярусам готического собора».

В творчестве Мандельштама (как оно определилось во 2-м издании сборника «Камень», 1916) выразилось, хотя и в иных мировоззренческих и поэтических формах, чем у Гумилева, стремление уйти от

трагических бурь времени во вневременное, в цивилизации и культуры прошлых веков. Поэт создает некий вторичный мир из воспринятой им истории культуры, мир, построенный на субъективных ассоциациях, через которые он пытается выразить свое отношение к современности, произвольно группируя факты истории, идеи, литературные образы («Домби и сын», «Европа», «Я не слыхал рассказов Оссиана...»). Это была форма ухода от своего «века-властелина». От стихов «Камня» веет одиночеством, «мировой туманной болью».

Говоря об этом свойстве поэзии Мандельштама, В.М. Жирмунский писал: «Пользуясь терминологией Фридриха Шлегеля, можно назвать его стихи не поэзией жизни, а «поэзией поэзии» («die Poesie der Poesie»), т. е. поэзией, имеющей своим предметом не жизнь, непосредственно воспринятую самим поэтом, а чужое художественное восприятие жизни <...> Он <...> пересказывает чужие сны, творческим синтезом воспроизводит чужое, художественно уже сложившееся восприятие жизни. Говоря его словами:

> Я получил блаженное наследство —
> Чужих певцов блуждающие сны...»[1].

И далее: «Перед этим объективным миром, художественно воссозданным его воображением, поэт стоит неизменно как посторонний наблюдатель, из-за стекла смотрящий на занимательное зрелище. Для него вполне безразличны происхождение и относительная ценность воспроизводимых им художественных и поэтических культур»[2].

В акмеизме Мандельштам занимал особую позицию. Недаром А. Блок, говоря позже об акмеистах и их эпигонах, выделил из этой среды Ахматову и Мандельштама как мастеров подлинно драматической лирики. Защищая в 1910—1916 гг. эстетические «постановления» своего «Цеха», поэт уже тогда во многом расходился с Гумилевым и Городецким. Мандельштаму был чужд ницшеанский аристократизм Гумилева, программный рационализм его романтических произведений, подчиненных заданной пафосной патетике. Иным по сравнению с Гумилевым был и путь творческого развития Мандельштама. Гумилев, не сумев «преодолеть» символизм в своем творчестве, пришел в конце творческого пути к пессимистическому и чуть ли не к мистическому мировосприятию. Драматическая напряженность лирики Мандельштама выражала стремление поэта преодолеть пессимистические настроения, состояние внутренней борьбы с собой.

В годы первой мировой войны в поэзии Мандельштама звучат антивоенные и антицаристские мотивы («Дворцовая площадь», «Зверинец» и др.). Поэта волнуют такие вопросы, как место его лирики в

---

[1] *Жирмунский В.М.* Преодолевшие символизм. С. 123.

[2] Там же. С. 124.

революционной современности, пути обновления и перестройки языка поэзии. Обозначаются принципиальные расхождения Мандельштама с «Цехом», мир литературной элиты, продолжавшей отгораживаться от социальной действительности.

Октябрьскую революцию Мандельштам ощущает как грандиозный перелом, как исторически новую эпоху. Но характера новой жизни не принял. В его поздних стихах звучит и трагическая тема одиночества, и жизнелюбие, и стремление стать соучастником «шума времени» («Нет, никогда, ничей я не был современник...», «Стансы», «Заблудился в небе»).

В области поэтики он шел от мнимой «материальности» «Камня», как писал В.М. Жирмунский, «к поэтике сложных и абстрактных иносказаний, созвучной таким явлениям позднего символизма («постсимволизма») на Западе, как поэзия Поля Валери и французских сюрреалистов...». «Только Ахматова пошла как поэт путями открытого ею нового художественного реализма, тесно связанного с традициями русской классической поэзии...»[1].

Раннее творчество *Анны Андреевны Ахматовой* (псевд.; наст. фам.— Горенко; 1889—1966) выразило многие принципы акмеистической эстетики. Но в то же время характер миропонимания Ахматовой отграничивал ее — акмеистку, на творчестве которой Гумилев строил акмеистические программы, от акмеизма. Недаром Блок назвал ее «настоящим исключением» среди акмеистов.

Вопреки акмеистическому призыву принять действительность «во всей совокупности красот и безобразий», лирика Ахматовой исполнена глубочайшего драматизма, острого ощущения непрочности, дисгармоничности бытия, приближающейся катастрофы. Именно поэтому так часты в ее стихах мотивы беды, горя, тоски, близкой смерти («Томилось сердце, не зная даже//Причины горя своего» и др.). «Голос беды» постоянно звучал в ее творчестве. Лирика Ахматовой выделялась из общественно индифферентной поэзии акмеизма и тем, что в ранних стихах поэтессы уже обозначилась, более или менее отчетливо, основная тема ее последующего творчества — тема Родины, особое, интимное чувство высокого патриотизма («Ты знаешь, я томлюсь в неволе...», 1913; «Приду туда, и отлетит томленье...», 1916; «Молитва», 1915, и др.). Логическим завершением этой темы в предоктябрьскую эпоху стало известное стихотворение, написанное осенью 1917 г.:

Мне голос был. Он звал утешно,
Он говорил: «Иди сюда,
Оставь свой край глухой и грешный,
Оставь Россию навсегда.
Я кровь от рук твоих отмою,
Из сердца выну черный стыд,
Я новым именем покрою
Боль поражений и обид».

---

[1] *Жирмунский В.М.* Творчество Анны Ахматовой. Л., 1973. С. 36.

Но равнодушно и спокойно
Руками я замкнула слух,
Чтоб этой речью недостойной
Не осквернился скорбный дух.

Лирика Ахматовой опиралась на достижения классической русской поэзии — творчество Пушкина, Баратынского, Тютчева, Некрасова, а из современников — творчество Блока. Ахматова на подаренном Блоку экземпляре «Четок» надписала двустишие, которое вскрывает характер связи ее раннего творчества с мотивами и образами блоковской поэзии:

От тебя приходила ко мне тревога
И уменье писать стихи.

«Блок разбудил музу Ахматовой,— пишет В. Жирмунский,— но дальше она пошла своими путями, преодолевая наследие блоковского символизма»[1].

Ощущение катастрофичности бытия, осмысляемое Блоком в историко-философском ключе, проявляется у Ахматовой в аспекте личных судеб, в формах интимных, «камерных». Диапазон тем ранней лирики Ахматовой значительно уже блоковского. Стихи ее первых книг — «Вечер» (1912), «Четки» (1914), «Белая стая» (1917) — в основном любовная лирика. Сборник «Вечер» вышел с предисловием Кузмина, усмотревшего особенности «острой и хрупкой» поэзии Ахматовой в той «повышенной чувствительности, к которой стремились члены обществ, обреченных на гибель». «Вечер» — книга сожалений, предчувствий заката (характерно само название сборника), душевных диссонансов. Здесь нет ни самоуспокоенности, ни умиротворенного, радостного и бездумного приятия жизни, декларированного Кузминым. Это — лирика несбывшихся надежд, рассеянных иллюзий любви, разочарований, «изящной печали», как сказал С. Городецкий. Сборник «Четки» открывался стихотворением «Смятение», в котором заданы основные мотивы книги:

Было душно от жгучего света,
А взгляды его — как лучи.
Я только вздрогнула: этот
Может меня приручить.
Наклонился — он что-то скажет...
От лица отхлынула кровь.
Пусть камнем надгробным ляжет
На жизни моей любовь.

К любовной теме стягивались все темы ее первых сборников.

Поэтическая зрелость пришла к Ахматовой после ее «встречи» со стихотворениями Ин.Ф. Анненского, у которого она восприняла искусство передачи душевных движений, оттенков психологических пе-

---

[1] *Жирмунский В.М.* Творчество Анны Ахматовой. С. 60.

реживаний через бытовое и обыденное. Образ в лирике Ахматовой развертывается в конкретно-чувственных деталях, через них раскрывается основная психологическая тема стихотворений, психологические конфликты. Так возникает характерная ахматовская «вещная» символика.

Ахматовой свойственна не музыкальность стиха символистов, а логически точная передача тончайших наблюдений. Ее стихи приобретают характер эпиграммы, часто заканчиваются афоризмами, сентенциями, в которых слышен голос автора, ощущается его настроение:

Мне холодно... Крылатый иль бескрылый,
Веселый бог не посетит меня.

Восприятие явления внешнего мира передается как выражение психологического факта:

Как непохожи на объятья
Прикосновенья этих рук.

Или:

Ты зацелованные пальцы
Брезгливо прячешь под платок.

Афористичность языка лирики Ахматовой не делает его «поэтическим» в узком смысле слова, ее словарь стремится к простоте разговорной речи:

Ты письмо мое, милый, не комкай,
До конца его, друг, прочти.

Или:

Не в лесу мы, довольно аукать,—
Я насмешек таких не люблю...

Включенная в строчки стиха прямая речь, как речь авторская, построена по законам разговорной речи:

Попросил: «Со мною умри!
Я обманут моей унылой,
Переменчивой, злой судьбой».
Я ответила: «Милый, милый!
И я тоже. Умру с тобой...»

Но это и язык глубоких раздумий. События, факты, детали в их связи раскрывают общую мысль поэтессы о жизни, любви и смерти.

Для стиля лирики Ахматовой характерна затушеванность эмоционального элемента. Переживания героини, перемены ее настроений передаются не непосредственно лирически, а как бы отраженными в явлениях внешнего мира. Но в выборе событий и предметов, в меняющемся восприятии их чувствуется глубокое эмоциональное напряже-

ние. Чертами такого стиля отмечено стихотворение «В последний раз мы встретились тогда...»:

В последний раз мы встретились тогда
На набережной, где всегда встречались.
Была в Неве высокая вода,
И наводненья в городе боялись.

Он говорил о лете и о том,
Что быть поэтом женщине — нелепость.
Как я запомнила высокий царский дом
И Петропавловскую крепость! —

Затем что воздух был совсем не наш,
А как подарок божий — так чудесен.
И в этот час была мне отдана
Последняя из всех безумных песен.

В памяти героини всплывают какие-то детали окружающей обстановки («в Неве высокая вода», «высокий царский дом», «Петропавловская крепость», «воздух был совсем не наш»), обрывки разговора («Он говорил о лете и о том,//Что быть поэтом женщине — нелепость»), отчетливо запечатлевшиеся в сознании в минуту душевного волнения. Непосредственно о душевном переживании говорит только слово «последний» («в последний раз мы встретились тогда», «последняя из всех безумных песен»), повторенное в начале и в конце стихотворения, и взволнованное повышение голоса в строках: «Как я запомнила высокий царский дом//И Петропавловскую крепость!» Но в рассказе о явлениях мира внешнего и заключена целая повесть о духовной жизни героини.

В интимно-«вещной» сфере индивидуальных переживаний в «Вечере» и «Четках» воплощаются «вечные» темы любви, смерти, разлук, встреч, разуверений, которые в этой форме приобретали обостренно-эмоциональную, ахматовскую выразительность. В критике не раз отмечалась специфичная для лирики Ахматовой «драматургичность» стиля, когда лирическая эмоция драматизировалась во внешнем сюжете, столкновении диалогических реплик.

В «Белой стае» проявились и новые тенденции стиля Ахматовой, связанные с нарастанием гражданского и национального самосознания поэтессы. Годы первой мировой войны, национального бедствия обострили у поэтессы чувство связи с народом, его историей, вызвали ощущение ответственности за судьбы России. Подчеркнутый прозаизм разговорной речи нарушается пафосными ораторскими интонациями, на смену ему приходит высокий поэтический стиль.

Муза Ахматовой уже не муза символизма. «Восприняв словесное искусство символической эпохи, она приспособила его к выражению новых переживаний, вполне реальных, конкретных, простых и земных.

Если поэзия символистов видела в образе женщины отражение вечно женственного, то стихи Ахматовой говорят о неизменно женском»[1].

Насколько разными оказались пути творческих исканий поэтов-акмеистов, настолько по-разному сложились их жизненные судьбы. После революции в эмиграции оказались Г. Адамович, Г. Иванов, Н. Оцуп — ученик Гумилева, примыкавший к акмеизму Вл. Ходасевич. Эпоха эмиграции стала для них временем «преодоления» акмеизма, нового осмысления традиций русской поэтической классики и традиций поэзии «серебряного века». Многие из них становятся в эмиграции поэтами в самом высоком значении этого слова. Их поэзия — неотъемлемая часть русской поэтической культуры.

Из этой группы поэтов наиболее заметным стал *Владислав Фелицианович Ходасевич* (1886—1939). Личность и творчество поэта остаются предметом острых споров и самых различных оценок: от преувеличенно восторженных до предельно скептических. Спор начинался прежде всего с вопроса, разделял ли Ходасевич эстетические принципы символизма, оставшись на его мировоззренческой и эстетической платформе, или стал «чистым» приверженцем акмеистического течения. Жена Ходасевича, Н. Берберова, знавшая его лучше, чем кто бы то ни было, пишет: «Но кто был он? По возрасту он мог принадлежать к Цеху, к «гиперборейцам» (Гумилеву, Ахматовой, Мандельштаму), но он к ним не принадлежал. В членах Цеха, в тех, кого я знала лично, для меня всегда было что-то общее: их несовременность <...> Ходасевич был совершенно другой породы, даже его русский язык был иным»[2]. Ходасевич представлял ту ветвь в русской поэзии начала XX в., которая близка к неоклассицизму О. Мандельштама и А. Ахматовой. Но если в творчестве последних «неоклассицистическая» тенденция, свойственная поэзии Брюсова и некоторых других поэтов и художников 1910-х годов, была менее выражена, то в лирике Ходасевича она составляет ее основной пафос. Аскетизм слога, известная рационалистичность его поэзии представляют собой как бы развитие традиций русской философской лирики, идущих прежде всего от Баратынского. Это признавали и признают многие, писавшие о поэтическом творчестве Ходасевича.

Первой опубликованной в России книгой Ходасевича стал сборник стихов «Молодость» (1908), основным чувством которых было трагическое ощущение мира: природы, любви, творчества. Жизнь предстает в них как воплощение отчаяния и безнадежности. «Молодость,— пишет исследователь,— символизирует предельную серьезность взгляда на мир, которая поглощает все остальные эмоции поэта. Но эта

---

[1] *Жирмунский В.М.* Творчество Анны Ахматовой. С. 36.

[2] *Берберова Н.* Курсив мой. Автобиография: М., 1996. С. 178.

серьезность не подкреплена пока что самостоятельностью взгляда, она заемна»[1].

«Самостоятельность» придет позже, в годы эмиграции. А сейчас она во многом, действительно, заимствована из Брюсова, Белого, Блока, влияние поэзии которых наложило явный отпечаток на стихи сборника.

Следующая книга стихов Ходасевича появилась лишь в 1914 г. — «Счастливый домик». Эта книга и по своему настроению, и по форме решительно отличалась от «Молодости». И сразу встретила в прессе многочисленные отклики. Писали, что поэт развивает традиции пушкинской эпохи, отмечали изысканность стиля, гармонию стиха. Но самым существенным было, однако, то, что поэт решительно пересматривал свое отношение к миру. Трагедийная тональность стихов «Молодости» сменяется приятием бытия, поисками счастья, которое не где-то за пределами, но здесь, рядом. То был поиск гармонии в мире реальности. Это в какой-то мере и близило в те годы Ходасевича с некоторыми принципами акмеистов. А в поисках гармонии в искусстве поэт обратился к миру поэзии Пушкина. В форме — к формам классического стиха. Место поэта в жизни видится теперь Ходасевичу в приобщении к простому миру окружающей его природы, простым реальностям быта. В стихах этой книги формируется новый образ лирического героя.

В 1920-е годы появился третий сборник стихов Ходасевича — «Путем зерна». Стихи этой книги определенно отражали ту социальную реальность, которая окружала поэта.

«Образ зерна, которое умирает и воскресает, чтобы дать жизнь новому, многократно большему урожаю, пронизывает всю книгу, начиная с ее названия вплоть до последних стихотворений. Афористичные двустишия стихотворения «Путем зерна» сливали воедино и путь великой страны, которой предстоит пройти страшные кровавые испытания, и путь души поэта, которой так же суждено погибнуть с тем, чтобы впоследствии взойти новыми побегами»[2]. Стихотворение написано в конце декабря 1917 г.:

Проходит сеятель по ровным бороздам.
Отец его и дед по тем же шли путям.

Сверкает золотом в его руке зерно,
Но в землю черную оно упасть должно.

И там, где червь слепой прокладывает ход,
Оно в заветный срок умрет и прорастет.

---

[1] *Богомолов Н.А.* Жизнь и поэзия Владислава Ходасевича//*Ходасевич Вл.* Стихотворения. Л., 1989. С. 12.

[2] Там же. С. 23.

Так и душа моя идет путем зерна:
Сойдя во мрак, умрет и оживет она.

И ты, моя страна, и ты, ее народ,
Умрешь и оживешь, пройдя сквозь этот год,—

Затем, что мудрость нам единая дана:
Всему живущему идти путем зерна.

И, наконец, через два года в Берлине выходит «Тяжелая лира» — книга, в которой та творческая манера, которая была заявлена поэтом в сборнике «Путем зерна», находит свое законченное выражение. В области формы Ходасевич теперь непосредственно опирается на классические размеры русского стиха.

Мир в стихах «Тяжелой лиры» вновь, как и в стихах «Молодости», обретает трагичность, но уже не «заемную». Она видится поэту в любом моменте нашей жизни. В большинстве стихотворений книги Ходасевич продолжает линию Тютчева и заново, самостоятельно понятого Анненского.

Первый серьезный отклик о поэзии Ходасевича принадлежал А. Белому. Анализируя стихи поэта, Белый находил в них продолжение традиций лирики Баратынского, Тютчева, Пушкина. И назвал Ходасевича одним из самых крупных русских поэтов современности[1]. Вслед за ним о Ходасевиче как о наследнике классической русской поэзии писали уже в эмиграции Д. Святополк-Мирский, В. Набоков-Сирин. В 1922 г. Ходасевич решил выехать из России. «Он сделал свой выбор, но только через несколько лет сделал второй: не возвращаться»[2]. Причиной поездки, обозначенной в паспорте, было: поправление здоровья. В июне он вместе с Н. Берберовой уже был в Берлине. Затем была Прага, а в апреле 1925 г. Ходасевич переезжает в Париж, где и живет до конца дней. В Берлине он встречается с Горьким, вместе с ним редактирует журнал «Беседа» (1922—1925). Однако среди эмигрантов, судя по воспоминаниям Н. Берберовой и других мемуаристов, чувствовал себя одиноко, «обуянный,— как пишет Берберова,— страшной усталостью и пессимизмом и чувством трагического смысла вселенной»[3]. Такое трагическое мировосприятие во многом определялось чувством невозможности творить вне России, жить вне России, неприятием узости духовного быта эмиграции и ограниченности духовной жизни Запада при всей его «интеллектуальной роскоши».

Со временем трагическое мироощущение Ходасевича все более

---

[1] См.: *Белый А.* «Тяжелая лира» и русская лирика//Современные записки. 1923. № 15.

[2] *Берберова Н.* Курсив мой (Автобиография). С. 212.

[3] Там же.

обостряется. С наибольшей силой оно отразилось в его последней книге «Собрание стихов» (1927), особенно в цикле «Европейская ночь». Жизнь современной Европы давила его бытовой и духовной противоречивостью. Такое восприятие жизни Европы выразилось в символике названия цикла — «Европейская ночь». Критика 1930-х годов отмечала основное противоречие, которое было свойственно зарубежной поэзии Ходасевича и определяло ее тональность и стилевые особенности: сочетание ясности, идущей от традиции пушкинской поэзии, и трагического мировосприятия, понимания отношений мира и человека в нем как отношений дисгармоничных. Это противоречие, вероятно, и не позволило Ходасевичу осуществить свой заветный замысел, мечту своей жизни — написать биографию Пушкина.

После публикации «Собрания стихов» Ходасевич почти перестал писать стихи, посвятив себя изучению литературы и критике. Как и в поэзии, здесь он был последовательным проповедником культурной классической традиции, противником «изысков» модернистского искусства. В своих литературно-критических работах и литературоведческих монографиях Ходасевич утверждал необходимость гармонии человека с миром, трагически ощущая дисгармонию, царящую и в социальной жизни, и в душе современного человека.

После 1928 г. известно всего четыре написанных Ходасевичем стихотворения (опубликовано — одно). До сих пор критики ищут ответ на вопрос: почему замолчал один из крупнейших русских поэтов того времени? Возникало много версий. Г. Иванов, например, говорил о том, что Ходасевич «исписался», однако опубликованная недавно переписка Ходасевича с Н. Берберовой свидетельствует о другом — писать стихи в эмиграции практически было не для кого. Читатель остался в России. В этом заключалась творческая трагедия многих русских поэтов-эмигрантов.

С 1927 г. Ходасевич смотрел на себя прежде всего как на литературного критика и исследователя. Образцом монографического литературоведения стала книга Ходасевича о Державине, вышедшая в 1931 г. в Париже. В ней Ходасевич попытался определить место Державина в истории русской поэзии. Проза Ходасевича, однако, уступает его поэзии в отточенности, словесном мастерстве, завершенности.

Незадолго до смерти вышла его книга воспоминаний «Некрополь» — о Брюсове и Сологубе, Гумилеве и Белом, Горьком, Блоке, Есенине и других. В отличие от многих книг воспоминаний писателей-эмигрантов мемуары Ходасевича — наиболее объективные свидетельства русской литературной жизни начала века и первых послеоктябрьских лет. По своему «жанру» они близятся к исследованию, написанному в художественно-мемуарном стиле.

С именем Ходасевича всегда было связано имя *Георгия Викторовича Адамовича* (1894—1972) — бывшего акмеиста, одного из ведущих критиков русского зарубежья. Из дореволюционных наиболее значитель-

ных его произведений можно назвать книжку стихов «Облака», вышедшую в 1916 г. в издательстве «Гиперборей» (это была вторая его книга). В 1922 г. незадолго до отъезда из России Адамович опубликовал сборник стихов «Чистилище».

Эмигрировав, поселился в Париже. Писал стихи, критические статьи, очерки из литературной жизни.

От акмеизма у Адамовича — поэта и критика — остались строгость к слову, требовательность к поэтической ясности. Как поэт в эмиграции он писал мало. В 1939 г. вышел сборник стихов Адамовича «На Западе», в который вошли и некоторые его ранние стихотворения. Как Ахматова и другие акмеисты, он через всю свою творческую жизнь пронес любовь к Ин. Анненскому, приверженность его поэтическим принципам. Влияние поэтики Анненского отчетливо сказалось на многих его вещах, например на восьмистишии из книги «На Западе», которое часто цитировалось как образец словесного мастерства:

Там где-нибудь, когда-нибудь,
У склона гор, на берегу реки,
Или за дребезжащею телегой,
Бредя привычно, под косым дождем,
Под низким, белым бесконечным небом,
Иль много позже, много, много дальше,
Не знаю что, не понимаю как,
Но где-нибудь, когда-нибудь наверно...

В литературной парижской жизни Адамович принимал самое живое участие — бывал на литературных «воскресеньях» Мережковских, выступал на собраниях «Зеленой лампы». Во многих работах эмигрантских авторов имя Адамовича обычно сопрягается с именем Ходасевича. Они стали центральными фигурами критике русского Парижа. Однако в отношении к ним зарубежных русских литераторов и читателей есть одна знаменательная деталь. Как вспоминают современники, к Ходасевичу тянулись поэты старшего поколения, к Адамовичу — поэтическая молодежь.

Г. Адамович много писал о судьбах и путях развития русской зарубежной литературы, взгляды его как критика, в отличие от Ходасевича, были более субъективными, оценки — более пристрастными. Взгляд его на судьбы эмигрантской литературы как самостоятельной ветви русской культуры был пессимистичен. Он писал, что самое большее, на что может рассчитывать эмигрантская литература, оторванная от русской национальной почвы,— дожидаться того, когда наступит время возвращения ее на родную почву, к русскому читателю. Не более. Он вглядывался в события литературного процесса Советской России, призывал не отмахиваться от литературной родной страны. В 1955 г. в Нью-Йорке вышла книга Адамовича «Одиночество и свобода», где он как бы подводил итоги своим размышлениям и об эмигрантской литературе в целом, и о судьбах многих русских зарубежных писателей.

В книгу вошли статьи о Мережковском и Гиппиус, Бунине и Зайцеве, Шмелеве, Ремизове, Набокове и др. Очеркам об их творчестве предпослана статья «Одиночество и свобода», в которой Адамович пытается выразить свое отношение к многолетним спорам о судьбах эмигрантской литературы, навести какой-то «порядок» в них, хотя, оговаривается он, только время может расставить все по своим местам. Суть эмигрантских дискуссий, пишет Адамович, сводилась к одному из двух положений: или в эмиграции ничего быть не может, творчество существует лишь там, в Советской России, какими бы тисками зажато оно ни было; или в Советской России — пустыня, все живое сосредоточилось здесь, в эмиграции. Адамович высказывает мысль о возможности «диалога» с советской литературой, к такому диалогу он призывал еще в статьях в эпоху первых пятилеток, когда этот призыв показался Г. Струве «странным». Не оттого ли внятного диалога не возникло, спрашивает в статье Адамович, что существовали сомнения на счет того, есть ли с кем говорить?

В сознании эмигрантов, писал он, постоянно звучали два голоса. Один звал вообще не читать советских литераторов, ибо это якобы «ложь, пустые казенные прописи». Но был и другой, который говорил: «Россия — в тех книгах, которые там выходят, а если она тебе в этом обличье не по душе, что ж, разве она от этого перестала быть твоей родной страной <...> не отрекайся от страны в несчастье <...> Вчитайся, вдумайся, пойми,— худо ли, хорошо ли, сквозь все цензурные преграды в этих книгах говорит с тобой Россия!»

Поэтому-то, собственно, Г. Струве отдает предпочтение Ходасевичу-критику, его «последовательности» в оценках судеб эмигрантской литературы, в оценках литературы Советской России, хотя И. Бунин считал лучшим критиком среди литераторов-эмигрантов Г. Адамовича.

Г. Адамович видел драму эмигрантской литературы в ее отрыве от национальной почвы. Мысли на этот счет были высказаны им во многих статьях-размышлениях. В 1967 г. в Вашингтоне вышла книга Георгия Адамовича «Комментарии», в которой наиболее полно были собраны статьи, посвященные вопросам развития эмигрантской литературы.

Одной из самых, может быть, существенных проблем «Комментариев» была проблема судеб русской культуры, тех ее традиций, которые принесли и пытались сохранить в эмиграции художники старшего эмигрантского поколения. Это размышления о традициях и русской философии, и русской литературной классики, ее этических проблемах, и вновь — об отношениях эмигрантской и русской советской литератур. Откликаясь на споры о том, как относиться к новой литературе в Советской России, Адамович писал: «Мы свой, мы новый мир построим. Лично отказываюсь (не о себе: «для» предполагаемое). Остаюсь на той стороне. Но не могу не сознавать, что остаюсь в пустоте, и тем, другим, «новым», ни в чем не хочу мешать. Хочу только помочь».

В одном из «комментариев» Адамович очень определенно обозначил свое отношение к эмигрантам, мечтающим, чтобы опять на Руси зазвенел валдайский колокольчик, чтобы мужики в холщовых рубахах кланялись редким проезжим, чтобы томились купчихи в белокаменной Москве на пышных перинах, чтобы, одним словом, «воскресла» старая Русь: «Сжечь книги, консервативные или революционные, все равно, закрыть почти все школы, разрушить все «стройки» и «строй», и ждать, пока не умрет последний, кто видел иное <...> когда улетучится всякое воспоминание об усилиях и борьбе человека, да, тогда, пожалуй, можно было бы попробовать святороссийскую реставрацию. В глубокой тьме, как скверное дело...»

Много «комментариев» посвящено этике творчества Л. Толстого, Ф. Достоевского, современных литераторов.

«Комментарии» красноречиво говорят об отрицательном отношении Г. Адамовича ко всяческому декадентству, духовному и стилистическому.

Программные установки акмеистической школы выразились, может быть, с наибольшей отчетливостью и подчеркнутой устремленностью к «вещной» изобразительности в дооктябрьском творчестве *Георгия Владимировича Иванова* (1894—1958).

Акмеистические принципы письма Иванова были свойственны и «поэзам» его раннего сборника «Отплытие на о. Цитеру», и стихам последующих сборников «Лампада», «Вереск», «Сады». Его поэзия подчеркнуто изысканна, она стилизована под жанры пасторали, идиллии, маскарадной интермедии, мадригала. И прошлое и настоящее превращается под пером поэта в некую условную декорацию, на фоне которой разыгрываются любовные и бытовые сценки.

«По-акмеистически» принимая жизнь «во всех ее проявлениях», Г. Иванов за бытом, деталями российской действительности программно не хотел видеть того огромного социального и духовного сдвига в жизни Родины, который волновал Блока, Брюсова, Белого, а среди акмеистов — прежде всего Ахматову. Об удаленности стихов Иванова от всего «насущного» в русской общественности начала века сказал в 1919 г. в одной из рецензий Блок, отдавая поэту должное в искусстве стихотворства: «...страшные стихи ни о чем, не обделенные ничем — ни талантом, ни умом, ни вкусом, и вместе с тем — как будто нет этих стихов, они обделены всем, и ничего с этим сделать нельзя»[1].

Свою поэтическую карьеру Иванов начал еще среди эгофутуристов и даже некоторое время был одним из членов «Директората» эгофутуризма. [Двумя другими были К. Олимпов — сын К. Фофанова — и Грааль Арельский (псевд. Степана Петрова).] Но вскоре был принят в «Цех поэтов» и стал его активным «работником».

---

[1] *Блок А.* Собр. соч.: В 8 т. М., 1962. Т. 6. С. 337.

Г. Иванов как художник то же формировался «под знаком» Ин. Анненского. Но творчество Анненского воспринималось Ивановым лишь со стороны формальной культуры стиха, он не погружался в глубинный смысл поэзии Анненского.

В 1922 г. Иванов «для составления репертуара государственных театров» уехал в Берлин. Осенью следующего года перебрался в Париж, периодически наезжая в Ригу, где жил отец его жены И. Одоевцевой.

Оказавшись в эмиграции, Г. Иванов переиздал свои сборники «Вереск» и «Сады» и долгое время стихов не печатал. И только в 1931 г. появился сборник его новых стихов «Розы», а затем книги стихов (под старым названием) «Отплытие на остров Цитеру. Избр. стихи 1916—1936» (1937), «Портрет без сходства» (1950), наконец, «Стихи. 1943—1958» (1958). Здесь Иванов предстал поэтом, уже совсем покинувшим маскарадные «сады» своей ранней акмеистической поэзии, художником, «преодолевшим» акмеизм. И традиции того же Анненского осмыслены были в этих стихах в новом ключе. Утрата родины, замученное невзгодами эмигрантского бытия сердце ведут поэта к трагическому прозрению жизни, в которой потеряно истинно человеческое начало:

Ничего не вернуть. И зачем возвращать?
Разучились любить, разучились прощать,
Забывать никогда не научимся...

Спит спокойно и сладко чужая страна.
Море ровно шумит. Наступает весна,
В этом мире, в котором мы мучимся[1].

Завершает тему безысходности положения эмигранта стихотворение «Было все...», которое представляет собой как бы парафраз известного своей трагической тональностью стихотворения Бунина «У птицы есть гнездо, у зверя есть нора...»:

Было все — и тюрьма, и сума,
В обладании полном ума,
В обладании полном таланта,
С распроклятой судьбой эмигранта
Умираю...[2]

В области поэтики поздний Иванов уже совсем другой, не «петербургский». Его поэзия лишилась красивых «изысков» ранних поэз, он возвращается к музыкальному стиху, испытывая кроме влияния Анненского явное, ощутимое во многих его стихотворениях влияние Блока. Нарочито изысканный словарь меняется на словарь скупой,

---

[1] *Иванов Г.* Стихотворения. Третий Рим. Петербургские зимы. Китайские тени. М., 1989. С. 97.

[2] *Иванов Г.* Собр. соч.: В 3 т. Т. 1. М., 1994. С. 571.

простой, даже внешне однообразный. Но простота и внешняя безыскусственность, конечно, обманчивы: это результат высокого мастерства и величайшей отточенности стиха.

В эмиграции Г. Иванов выступил и как прозаик. В 1928 г. в Париже он опубликовал книгу литературных воспоминаний «Петербургские зимы», воспоминаний, однако, очень субъективных, с крайне пристрастными оценками.

Н. Берберова вспоминает: «...в одну из ночей, когда мы сидели где-то за столиком, вполне трезвые, и он все время теребил свои перчатки (он в то время носил желтые перчатки, трость с набалдашником, монокль, котелок), он объявил мне, что в его «Петербургских зимах» *семьдесят процентов выдумки и двадцать пять правды.* И по своей привычке заморгал глазами. Я тогда нисколько этому не удивилась, не удивился и Ходасевич, между тем до сих пор эту книгу считают «мемуарами» и даже "документом"»[1].

Другие прозаические вещи Иванова вряд ли имеют большое художественное и историко-литературное значение. В конце 1920— начале 1930-х годов он сделал неудачную попытку написать авантюрно-политический роман из русской жизни предоктябрьской эпохи «Третий Рим».

Другая книга Иванова «Распад атома» (1938) вызвала самые различные толки и в основном отрицательные оценки (В. Набокова, Романа Гуля и др.). В ней (метод и жанр ее определить рецензенты затруднились) — размышления автора о конце эпохи и конце искусства, размышления, перемежающиеся натуралистическими деталями из современной парижской жизни.

Если говорить о вкладе Г. Иванова в русскую поэтическую культуру, то речь идет прежде всего о его стихах последнего периода, отличающихся, как писали тогда критики (а в наше время в интервью «Литературной газете» вернувшаяся в Россию И. Одоевцева), своей «выстраданностью». «Еще в Петербурге,— вспоминала Одоевцева,— Корней Чуковский как-то раз заметил: какой хороший поэт Георгий Иванов, но послал бы ему Господь Бог простое человеческое страдание, авось бы в его поэзии почувствовалась и душа. Вот в это самое «человеческое горе» и вылилась для него эмиграция...»[2].

Уезжал Г. Иванов за границу вполне легально, вспоминала И. Одоевцева. Но «его, как и других русских эмигрантов, Франция «приняла», но французы — нет»[3].

---

[1] *Берберова Н.* Курсив мой (Автобиография). С. 531.

[2] Литературная газета. 1987. 18 февр.

[3] Там же.

5. ЛИТЕРАТУРНЫЙ АВАНГАРД. ЭГОФУТУРИЗМ. И. СЕВЕРЯНИН. ХУДОЖНИКИ АВАНГАРДИСТСКИХ ТЕЧЕНИЙ. ПИСАТЕЛИ И ПОЭТЫ — ФУТУРИСТЫ: «ГИЛЕЯ» — Д.Д. и Н.Д. БУРЛЮКИ, В. ХЛЕБНИКОВ, В.В. МАЯКОВСКИЙ, А.Е. КРУЧЕНЫХ, В.В. КАМЕНСКИЙ И ДР.; «ЦЕНТРИФУГА» — С.П. БОБРОВ, Н.Н. АСЕЕВ, Б.Л. ПАСТЕРНАК, Е. ГУРО

Одновременно с акмеизмом в 1910-е годы возникает множество групп литературного (и живописного) авангарда: эгофутуризм, футуристические группы «Гилея», «Мезону поэзии», «Центрифуга».

Первая из них — эгофинтуризм — по своим идейно-художественным программам заняла некую срединную позицию между акмеизмом и собственно футуризмом. Эклектика эстетических деклараций и поэтической практики стала отличительной чертой этого поэтического течения.

Группу эгофутуристов (К. Олимпов, П. Широков, Р. Ивнев и др.) возглавил *Игорь Северянин* (псевд.; наст. имя — Игорь Васильевич Лотарев; 1887—1941), которого В. Брюсов выделил среди поэтов этого течения: «...это — "истинный поэт, глубоко переживающий жизнь..."». Но далее Брюсов заметил, что примитивный эстетизм поэта, упоение собственными успехами, «отсутствие знаний и неумение мыслить принижают поэзию Игоря Северянина и крайне сужают ее горизонт»[1]. Свой талант Северянин часто ориентировал на вкусы эстетствующей петербургской буржуазной публики предвоенных и военных лет, живущей декадентски стилизованной жизнью (об этом писал и сам поэт: «моя двусмысленная слава//и недвусмысленный талант»).

Известность Северянину принес сборник «Громокипящий кубок» (1913), к которому написал восторженное предисловие Ф. Сологуб. Книга выдержала 10 изданий. О ней положительно отозвался В. Брюсов. Вскоре один за другим выходят сборники «Златолира» (1914), «Ананасы в шампанском» (1915), «Victoria Regia» (1915), в которых автор популярного «Громокипящего кубка» начинает уже подражать самому себе.

В творчестве Северянина некоторые эстетические принципы акмеизма обнажились с какой-то пародийной наглядностью. В сонете, посвященном Георгию Иванову, Северянин декларирует безоговорочное и радостное приятие мира:

Я говорю мгновению: «Постой!»

Поэтизация современной жизненной гармонии оборачивается у него воинствующим гедонизмом, акмеистические стилизации придворной жизни — картинами мещанских будуаров, ресторанной жизни, прогулок в кабриолетах, обстановки легкого, бездумного флирта:

---

[1] *Брюсов В.* Собр. соч.: В 7 т. М., 1975. Т. 6. С. 450, 455.

В шумном платье муаровом, в шумном платье
муаровом
По аллее олуненной Вы проходите морево...
Ваше платье изысканно, Ваша тальма лазорева,
А дорожка песочная от листвы разузорена —
Точно лапы паучные, точно мех ягуаровый.

<...>

Ножки пледом закутайте дорогим, ягуаровым,
И, садясь комфортабельно в ландолете
бензиновом,
Жизнь доверьте Вы мальчику в макинтоше
резиновом,
И закройте глаза ему Вашим платьем
жасминовым —
Шумным платьем муаровым, шумным платьем
муаровым!...

(Кензель, 1911)

Кукольная маскарадность такой стилизованной действительности станет для поэзии Северянина характерной. По сравнению с акмеистами жизнь, которая стилизуется Северяниным, «порядком ниже»: это не галантные празднества придворных, где любовь — служение, а современный веселящийся город «золотой молодежи», кокоток-«принцесс», дам полусвета. «Трагедию жизни превратить в грезофарс» — вот в чем усматривал Северянин назначение поэта и поэзии.

В предреволюционной лирике Северянина обнаруживались и связи с темами и мотивами ранней символистской поэзии, прежде всего в ней проповедуется культ индивидуализма, самоценного «Я». Желание и воля «Я» для Северянина становится единственной реальностью мира. В программном «Эгополонезе» (1912), которым открывалась «Златолира», Северянин писал:

Все жертвы мира во имя Эго!
Живи, живое! — поют уста.
Во всей вселенной нас только двое,
И эти двое — всегда одно:
Я и Желанье! Живи, живое!
Тебе бессмертье предрешено!

В «Самогимне» (1912) поэт надменно провозглашает:

Мой стих серебряно-брильянтовый
Живителен, как кислород.
«О гениальный! О талантливый!» —
Мне возгремит хвалу народ.

<...>
Я — я! Значенье эготворчества —
Плод искушенной Красоты!

В поэзии Северянина своеобразно трансформировался бальмонтовский культ мгновения, эротических «мигов», акмеистический культ дикости, первобытности, «конквистадорства» («M-m Sans-gene», «Юг на севере» и др.). В этом смысле Северянин как бы пародировал программные стихи акмеистов, сводя их лирику из области философической изысканности в сферу эстетических интересов мещанской среды. Однако в отличие от творчества других участников группы поэзия Северянина не была лишена чувства авторской автоиронии, полемической нарочитости.

Приспособление к запросам публики, как писал в свое время Брюсов, губило в Северянине поэта «истинного», который в лучших своих вещах чутко видел мир, внес в поэзию новые ритмы, размеры, удачные словообразования. Слабость таланта Северянина, как справедливо считал Брюсов, в том, что он не «направляем сильной мыслью». Отсутствие «сильной мысли» и привело Северянина к скудости тем, их однообразию: «...вместо бесконечности мировых путей перед ним всегда будут лишь тропки его маленького садика»[1].

Нечего было сказать Северянину и как мэтру нового течения: у него не было новой программы. Эгофутуризм как литературное течение оказался бесплодным.

Но в лучших своих произведениях Северянин проявил себя как талантливый поэт-лирик, сумевший преодолеть тезисы эгофутуризма. В его стихах, обращенных к реальной повседневности, проявилась поэтическая искренность и простота. Эти создания Северянина — образцы настоящей, а не стилизованной для буржуазной эстрады лирики («Весенний день», «Это все для ребенка», «Весенняя яблоня», «Октябрь» и др.). В них сказывалось влияние поэтов-классиков, прежде всего Фофанова, которого Северянин всегда очень любил.

После Октябрьской революции поэт оказался за рубежом; он жил в Прибалтике, зарабатывал на жизнь литературным трудом, выступал с поэтическими вечерами. Скоро его начали забывать. Северянин оказался в общественном и литературном одиночестве. В 20—30-х годах вышло несколько сборников стихов поэта и стихотворные романы («Соловей», 1918; «Менестрель», 1919; «Падучая стремнина», 1925; «Колокола собора чувств», 1925, и др.). Стихи Северянина приобретают простоту, ясность; в основном это воспоминания о прошлом, о России.

К эмигрантам поэт относился с неприязнью; они отвечали ему тем же. Эмигрантская среда казалась Северянину воплощением пошлости и эгоцентризма:

> Они живут политикой, раздорами и войнами,
> Нарядами и картами, обжорством и питьем.

---

[1] *Брюсов В.* Собр. соч.: В 7 т. Т. 6. С. 453, 454.

Интригами и сплетнями, заразными и гнойными,
Нахальством, злобой, завистью, развратом и нытьем.

Поэт обнаруживает сочувственный интерес к Советской России. В стихотворении с характерным названием «Наболевшее...» он писал в октябре 1939 г.:

Нет, я не беженец, и я не эмигрант,—
Тебе, родительница, русский мой талант <...>

Мне не в чем каяться, Россия, пред тобой:
Не предавал тебя ни мыслью, ни душой...

В предвоенный период Советской Эстонии Северянин печатался в «Огоньке» и «Красной нови». После занятия Прибалтики фашистскими войсками Северянин не успел выехать из Эстонии; умер в Таллинне.

В 1910-е годы возникает и собственно футуризм. Это течение представлено прежде всего группой «Гилея» — кубофутуристов, или «будетлян», как они себя называли. В нее входили Д. и Н. Бурлюки, В. Хлебников, А. Крученых, В. Каменский, Е. Гуро, В. Маяковский. Были и две другие группы: «Мезонин поэзии» во главе с В. Шершеневичем (ставшим впоследствии зачинателем имажинизма) и «Центрифуга», в которую входили С. Бобров, Н. Асеев, Б. Пастернак. Для последней, теоретиком которой был С. Бобров, характерно стремление сочетать достижения символистского стиха со стихом кубофутуристическим.

Литературный футуризм был тесно связан с возникшими тогда же футуристическими течениями в живописи: «кубистов», «лучистов», «беспредметников», группой художников общества «Бубновый валет», начало которому было положено одноименной выставкой в 1910 г. Организаторами «Бубнового валета» были братья Д. и Н. Бурлюки, вошли в него М. Ларионов. П. Кончаловский, Р. Фальк, А. Лентулов, Н. Гончарова и др. Теория и практика этого течения оказали значительное влияние на литературный футуризм. Футуристы-поэты часто и сами выступали как живописцы (Бурлюки, Каменский, Маяковский), участвовали в художественных выставках. Кубисты иллюстрировали издания «Гилеи». Русский кубофутуризм первоначально и возник как школа в живописи.

Границы художественных групп были расплывчаты и неопределенны. Но как в живописи, так и в литературе их объединяла эстетическая антиреалистическая тенденция. Отчетливо обнаруживается внутренняя связь живописного футуризма с судьбами общеевропейских движений: постимпрессионизма, фовизма и экспрессионизма.

Художникам «Бубнового валета» было свойственно представление о безграничной дерзости искусства; но эпатирование ими буржуазного

обывателя, протест против обывательщины и эстетства «мирискусников» приобретал характер анархического нигилизма.

Выставка «Бубнового валета», состоявшаяся в декабре 1910 — январе 1911 гг., была поистине пощечиной общественному вкусу. М. Волошин написал о ней: «Надо отдать справедливость устроителям выставки: они сделали все, чтобы привести в неистовство глаз посетителя. В первой комнате они повесили самые колючие и геометрически-угловатые композиции Такке и Фалька. В средней зале — огромное, как бы программное полотно Ильи Машкова, изображающее его самого и Петра Кончаловского голыми, в костюме борцов с великолепными мускулами»[1]. Многие вещи на выставке, писал Волошин, были намеренно сделаны для эпатирования публики.

Отличаясь индивидуальными дарованиями, творческими установками, у художников этого течения были и общие черты. Натура обычно бралась «в упор», без всякого психологизма, их пронзительно яркие холсты поражали грубостью объемов, контрастностью цветов, схематизацией форм, стихийно обостренным ощущением «плоти вещей» (П. Кончаловский). Субъективно русские художники-футуристы хотели найти в кубизме выход к каким-то новым творческим перспективам. Но на деле кубизм вел к программному утверждению непознаваемости мира, разрушению связей между явлениями действительности и искусством. Исполнены предельного нигилизма по отношению к художественным традициям прошлого натюрморты И. Машкова, возрождавшего примитивизм лубка, упрощавшего цветовые сочетания и стремившегося установить какую-то внутреннюю связь со «стихийно-народными» основами творчества. Типичным представителем этого течения в живописи был и А. Лентулов, увлекавшийся архаикой, Древней Русью (не воспроизводя, однако, подлинного ее облика — «Звон», «У Иверской»). Его искания в живописи шли в направлении, характерном для поэзии В. Хлебникова, В. Каменского. Основоположником так называемого «лучизма» стал М. Ларионов, в картинах которого провозглашалась полная независимость от реальности. «Лучизм» стал одним из самых ярких проявлений кризиса живописи[2]. Тенденция творческого субъективизма была доведена «лучистами» до того предела, за которым следовало уже разрушение искусства.

Кризис идейно-эстетических ценностей в футуристическом живописном искусстве выразился с очевидностью и в творчестве художников «беспредметного» направления — В. Кандинского и К. Малевича. В их картинах окончательно разорвались связи искусства с миром

---

[1] Цит. по: Новый мир. 1983. № 10. С. 211.

[2] Произведения художников-модернистов 1910-х годов демонстрировались на выставках «Ослиный хвост» (1912), «Мишень» (1913), «Футуристы. Лучисты. Примитив» (1915).

действительности. Устремляясь к созданию в искусстве «новой реальности», утверждая ведущую роль подсознательного в творческом процессе, Кандинский и Малевич стали лидерами абстракционизма. К. Малевич провозгласил и господство в искусстве «заумного натурализма». Он стремился в своем творчестве соединить идеи кубизма и футуризма, пытаясь изобразительно воплотить футуристические заявления о грядущей машинизации жизни, «железном прогрессе». Поэтому героев своих он часто одевал в геометрические «железные» одеяния. Завершились его творческие искания «Черным квадратом на белом фоне» и «Белым квадратом на черном фоне». Это было полное «освобождение» искусства от предмета, реальности, превращение его, по собственному выражению Малевича, «в нуль форм». «Квадраты» Малевича вели к самоотрицанию живописного искусства.

Русский литературный футуризм испытал влияние и живописного русского футуризма, и европейских футуристических литературных течений, прежде всего итальянского футуризма (Ф.Т. Маринетти и др.), культивировавшего современный индустриализм, технику, отрицавшего культуру. Но в целом ряде социальных установок русский футуризм решительно отличался от итальянского, ему не были свойственны милитаристские устремления Маринетти, проповедь насилия, агрессии, варварства.

В «Манифесте футуризма» (1909, рус. перевод — 1914) Маринетти звал воспеть «любовь к опасности», привычку к энергии и отваге, дерзость и бунт, «наступательное движение», «опасный прыжок, оплеуху и удар кулака». «...Рычащий автомобиль,— писал он — ...прекраснее Самофракийской Победы». «Нет шедевров без агрессивности... Мы хотим прославить войну — единственную гигиену мира — милитаризм... разрушить музеи, библиотеки, сражаться с морализмом, феминизмом и всеми низостями оппортунистическими и утилитарными». А в «Техническом манифесте футуристической литературы» Маринетти (1912) утверждалась ненависть к разуму и «божественная интуиция». Требуя употреблять глагол только в неопределенном наклонении, отменить прилагательное и наречие, знаки препинания, разрушить синтаксис, передавать движения предметов через «цепь аналогий» художественных образов, Маринетти считал, что «следует оркестровать аналогии и, располагая их, следовать максимуму беспорядка», «так как всякий порядок роковым образом есть продукт лукавого разума». Вывод Маринетти таков: уничтожить в литературе «Я», т. е. всю психологию, «отказаться от того, чтобы быть понятым». «Будем смело творить «безобразное» в литературе... Надо ежедневно плевать на Алтарь искусства»,— так заканчивал он свой «Манифест».

Некоторые идеи европейского футуризма оказались близки кубофутуристам. Но русское футуристическое движение отличало от европейского прежде всего наличие элементов социальной оппозиционности, бунтарства (правда, анархо-индивидуалистического) против

существующего буржуазного миропорядка, который Маринетти был безоговорочно принят. Русские футуристы не были сторонниками капиталистической техники, глашатаями империализма, «железной энергии» войн.

Первое программное выступление литературного кубофутуризма относится к 1912 г., когда появился сборник «Пощечина общественному вкусу»[1]. В предисловии-манифесте, подписанном Д. Бурлюком, А. Крученых, В. Маяковским и В. Хлебниковым, провозглашалась революция формы, независимой от содержания («важно не *что*, а *как*»), субъективная воля художника, абсолютная свобода поэтического слова, отказ от всех традиций («Прошлое тесно. Академия и Пушкин — непонятнее иероглифов. Бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч. и проч. с Парохода Современности...»). Футуризм стал своеобразной школой модернистской литературы, выделяясь резко анархическим характером общественных и эстетических установок.

Вопрос об отношениях искусства и действительности решался футуристами в конечном счете так же, как и художниками. Ими декларировалась полная свобода искусства от содержания и идейности. Отрицание современной культуры оборачивалось у них отрицанием культуры вообще, всей цивилизации и искусства прошлого, утверждением примитивизма, первобытных основ жизни, культом ее «первооснов», «первооснов» слова, в поисках которых футуристы обращались к «истокам» народной жизни — славянской и русской мифологии. В творчестве Хлебникова, Бурлюка зазвучали отголоски славянофильства, свойственного русскому декадентству начала века. Образы Древней Руси сосуществуют в их произведениях с образами первобытного мира, дикарей, воинственных скифов, активность духа которых контрастно выделяется на фоне духовной расслабленности человека современности. Эстетству, изнеженной салонности акмеизма, эстетизму символистической поэзии они противопоставляют «изначальное» — первобытно-уродливое, безобразное. Такой антиэстетизм становится отличительной чертой поэзии А. Крученых, Д. Бурлюка, В. Хлебникова, раннего Маяковского.

Специфика футуризма как течения модернистской поэзии, при общих с другими течениями философских посылках — взгляде на мир и отношении к нему искусства,— заключалась прежде всего в анархическом бунтарстве против всех поэтических норм и традиций в искусстве. Заявленная футуристами «революция в искусстве» стала отрицанием содержания, поэтических традиций реализма в искусстве.

---

[1] Футуристами были изданы и другие сборники: «Садок судей» (1-й сб.— Пг., 1910; 2-й сб.— Пг., 1913), «Дохлая луна» (М., 1913), «1-й журнал русских футуристов» (М., 1914) и др.

В этом смысле футуризм был таким же антиреалистическим течением, как и другие течения в литературе модернистских течений.

Футуризм — явление еще более разнородное, чем символизм или акмеизм. Группы, составлявшие его, постоянно враждовали и полемизировали друг с другом. Разноречивость эстетических концепций была характерна для участников каждой группы, в том числе и для «Гилеи». Пафос творчества Б. Лившица, наиболее, может быть, близкого к установкам европейского футуризма, В. Хлебникова, В. Каменского, А. Крученых, Маяковского был различен.

Основные положения футуристической программы своеобразно выразились в творчестве *Велимира Хлебникова* (псевд.; наст. имя — Виктор Владимирович Хлебников; 1885—1922) — участника группы кубофутуристов (или «будетлян», как назвал их поэт). Произведения этого большого и оригинального художника явно не укладывались в программные рамки футуристического течения. Опыты его в области стихосложения, языковое творчество, упорное стремление обновить, оживить слово, выявить его «корневой», глубинный смысл, вывести из него целые ряды родственных значений и звучаний — все это оказало плодотворное влияние на развитие русского стихосложения.

Поэзию Хлебникова сближает с лирикой Маяковского гуманистический характер протеста против превращения человека в буржуазном мире в вещь, мотивы бунта человека (поэма «Журавль»). Хлебников выступает как создатель «первобытной» утопии о докультурной гармонии человека с природой («Лесная дева», «Шаман и Венера» и др.). Для поэта современность только отрезок в нескончаемом ряду времени, которое в своем движении может быть устремлено и в будущее, и в прошлое. Метод «сдвига» во времени лег в основу многих его произведений; образы современности и первобытного мира, мифологии часто выступают у Хлебникова в одном ряду («Маркиза Дэсес», «Внучка Малуши» и др.). Противопоставляя буржуазной действительности культуру далекого прошлого, Хлебников идеализировал некое «естественное» бытие, поэтизировал людей, которые и в современности сохраняют свою «естественность», первобытную красоту («Охотник Уса-Гали»).

Принцип временных «сдвигов», ставший основой художественного мышления поэта, обусловил и его подход к поэтическому языку, реформу которого он предпринимает. Выявляя фольклорно-мифологические формы мышления («Дети Выдры» и др.), Хлебников пытается выделить в слове смысл, заложенный в нем в древнюю эпоху, «разложить» слово на его «первоначальные» значения, части, из которых поэт производит затем новые слова, стремясь создать новый тип языкового мышления. Так строилось хрестоматийно известное стихотворение поэта «Заклятие смехом» (1908—1909):

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

Но эти попытки Хлебникова (и других футуристов) создать «самовитый» язык, «самовитое слово» не отвечали живым законам развития языка, были выражением крайне субъективистских тенденций в поэзии. Теория «сдвигов» отразилась и в собственно поэтической манере Хлебникова — в «сдвигах» синтаксиса, интонации, ритмики стиха.

Война оказала на Хлебникова, как и на других футуристов, сильнейшее воздействие. В 1916 г. он был призван на военную службу, служил рядовым. В поэмах «Война в мышеловке», «Невольничий берег» он резко выступил против империалистической бойни. Антивоенные стихи Хлебникова были наиболее идейно и художественно значительными в его поэзии.

Вплоть до Октябрьской революции Хлебников оставался в рамках своих утопических мечтаний, верил в «законы времени», был полон иллюзий о возможности создания некоего всемирного государства ученых и общественных деятелей, которые осуществят мировое братство народов. Октябрьскую революцию Хлебников воспринял восторженно, но смутность социальных идеалов поэта продолжала сказываться в его лирике и в послереволюционные годы. Он приветствовал революцию как вихрь «всеочищения», говорил об исторической справедливости ее («Ночь в окопе», 1918—1919), встал на защиту нового мира. Но в его стихах прорывались и прежние идеи о мистической предопределенности исторических событий. Революция трактовалась им прежде всего как стихия. Поэт хотел передать космически-стихийный размах революционного движения как всемирного возмездия, которое принесет новый «лад» миру (поэма «Ладомир»), организует человечество на основе социальной справедливости и новых научных открытий. Этот социальный утопизм основывался на вере поэта в якобы открытые им «законы времени», выводимые из повторяемости исторических событий, которая объяснялась им математическими формулами (овладение ими казалось поэту основой знаний о будущем развитии человечества). Утопические мечты Хлебникова о едином человечестве привели его к попыткам создать некий всеобщий «мировой язык», «звездный язык», основанный на буквенных цифрах, что было явно бесплодным экспериментом.

Жанровая система поэзии Хлебникова сложна и подчас глубоко отлична от классической. В ней встречаются и малые (стихотворения), и большие формы (поэмы, драмы, рассказы, повести), и так называемые «сверхповести». До нас дошло более пятидесяти поэм Хлебникова, среди них — произведения лирические, эпические, драматические и произведения того особого, «хлебниковского» жанра, в котором лирика оборачивается эпосом, эпос — драмой, и наоборот.

Самым значительным произведением Хлебникова, в котором наиболее наглядно выразились основные черты его поэтики, является поэма «Ладомир». Маяковский назвал ее «изумительной книгой». В поэме речь идет обо всем мире и обо всем человечестве, обо всех временах и обо всех пространствах. Поэма — о революции. О революции как конкретном социальном явлении и о революции как явлении космическом, природном, беспредельном. Первоначально поэма должна была называться «Восстание». Объясняя смысл названия и основной сюжет поэмы, Р. Дуганов пишет, что название «Восстание» имело для Хлебникова, по меньшей мере, три значения: «Оно, прежде всего, конечно, означало революцию; затем оно означало не только революцию как историческое событие, но и революцию как явление природы. Вместе с тем это восстание природы, показанное не просто как разрушение и переворот, но именно как переустройство и пересоздание, означало в конечном счете ВОССТАНИЕ природы, ее восстановление, воскресение и возрождение. В свете этой перспективы поэма, по-видимому, и получила окончательное название «Ладомир», являющееся как бы продолжением "Восстания"»[1].

На протяжении всей сознательной жизни постоянным и основным предметом творчества Хлебникова, его размышлений была Россия, ее народ, ее история и ее природа. Он хотел «открыть Россию в ее Законах», понять ее настоящее, провидеть будущее. И творчество свое он рассматривал как форму этого провидения, более того — предварения будущего. Как и Блок, Хлебников судьбу свою неразрывно связывал с судьбами России. В раннем еще стихотворении «Юноша Я-Мир» он писал: «Я клетка волоса или ума большого человека, которому имя Россия? Разве я не горд этим?» Это мироощущение проходит через все творчество поэта, вплоть до последних его произведений, где оно выражено с предельной простотой и ясностью, как в стихотворении «Я и Россия»:

Россия тысячам тысяч свободу дала.
Милое дело! Долго будут помнить про это.
А я снял рубаху,
И каждый зеркальный небоскреб моего волоса,
Каждая скважина
Города тела

---

[1] *Дуганов Р.* Поэт, история, природа//Вопр. литературы. 1985. № 10. С. 156.

Вывесила ковры и кумачовые ткани.

<...>

Голый стоял около моря.
Так я дарил народам свободу,
Толпам загара.

(1921)

Вместе с Хлебниковым в группу «Гилея» входил *Владимир Владимирович Маяковский* (1893—1930), творчество которого оказало огромное воздействие на развитие русской и национальных литератур Советского Союза. С его именем связано и утверждение в советской литературе и литературоведении понятия «социалистический реализм».

Маяковский был одним из лидеров футуристического движения в России, соавтором его эстетических деклараций, но в своей поэтической практике подчас решительно расходился с общественной идеологией и эстетикой футуризма. Пафос художественного новаторства, под знаком которого началась творческая деятельность Маяковского, был обусловлен идеей создания нового, революционного искусства, которое отвечало бы потребностям революционной действительности. Эта идея внутренне уже противостояла футуристическим декларациям, отрицавшим, как писал Б. Лившиц в программной статье к сборнику «Дохлая луна» (1913), «всякую координацию нашей поэзии с миром», и выводила Маяковского за пределы общественной программы и эстетики футуризма, в школе которого он начал свою литературную работу. Тождество понятий революционного дела и поэтического творчества возникло в сознании Маяковского очень рано — еще в 1905—1906 гг., когда он впервые в своей пропагандистской революционной деятельности познакомился с социалистической поэзией. Маяковский писал в автобиографии о впечатлении, которое на него произвели революционные стихи, привезенные из Москвы сестрой: «Это была революция. Это было стихами. Стихи и революция как-то объединились в голове».

С современной символистской поэзией Маяковский познакомился в одиночке Бутырской тюрьмы. Стихи поэтов-символистов привлекли внимание Маяковского новым звучанием, напевностью, оригинальностью образов, обостренной метафоризацией, но абстрактность, удаленность тематики от жизни, мистическое ощущение мира и отношение к человеку как к игрушке непостигаемых запредельных сил — все это было чуждо ему. Чужда была и эстетическая концепция символистов, в которой искусство не вступало в реальные отношения с действительностью. За месяцы, проведенные в тюрьме (Маяковский сказал, что это было для него «важнейшее время»), поэт решил, что призвание его — искусство. «Хочу делать социалистическое искусство» — так обозначал он в автобиографии свои настроения. Таким образом, уже в ранний

период творчества в сознании Маяковского понятие нового искусства было связано с понятием искусства социалистического.

«Рог времени трубит нами в словесном искусстве»,— заявляли футуристы. На какое-то время Маяковский поверил этому и попытался соединить идею общественного служения искусства с футуристической идеей его самоцельности. Это привело к глубоким противоречиям, которые проявились и в творчестве поэта, и в его эстетических взглядах. Формалистические представления футуристов о сущности искусства, независимости его формы от содержания, эксцентризм их теорий оказали влияние на эстетические выступления Маяковского и на его художественную практику 1912—1913 гг.

Стремление показать новые явления жизни так, как они не были представлены в искусстве прошлого, приняло в ранних произведениях Маяковского формалистический оттенок. Его стихи часто несли на себе печать подчеркнутого эксцентризма. Существенное в явлении оставалось за пределами его внимания, поэт искал в явлении необычное. Поэтому так осложнены поэтические образы ранних произведений Маяковского. Поэт экспериментирует и над словом, и над ритмическими формами. Для поэтического стиля Маяковского той поры характерны сложные рифмы, диссонансы. В его стихах господствует силлабо-тоническая канва, но в некоторых уже складываются формы новой тонической системы (четырех- и трехударного строя), которая будет определяющей в поэзии зрелого Маяковского.

Работая вместе с футуристами, Маяковский очень скоро начинает чувствовать, что «рог футуризма» зовет в путь, далекий от борьбы за создание «революционного искусства». Творчество поэта все более расходится с идейными и формальными установками футуристического искусства, хотя в эстетических декларациях он не сразу освобождается от футуристической фразеологии. Однако и явно футуристические идеи эстетических высказываний Маяковского имели подтекст, в котором сказывалось неприятие им обнаженного формализма литературных спутников. «Самовитое» слово, разрывающее связи с реальностью, было Маяковскому чуждо. В статьях, формально посвященных обоснованию футуристического искусства, он решительно расходился с теоретиками футуризма, говоря о слове как явлении, обусловленном действительностью, нужном, а не бесполезном для живой реальности. Как соавтор футуристических манифестов он утверждал, что «слово рождает идею», но, вступая в явное противоречие с этим тезисом, заявлял о необходимости исследования «взаимоотношений искусства и жизни», т. е. утверждал идейно-социальную функцию художественного творчества.

По-своему, оригинально осознается Маяковским и проблема художественного новаторства. В его сознании она связана с общей «переменой взгляда на взаимоотношения всех вещей», во имя чего и пересматривается вся культура прошлого. Отрицание Маяковским

культурного наследия приобретало иной, чем у Бурлюка, Лившица, Каменского, смысл. В статье «Два Чехова» (1914) он высказывает убеждение, что художественная ценность слова — в степени соответствия предмету, действительности, «взаимоотношениям вещей». Такое понимание отношений художественной и общественной функции слова легло в основу языкового новаторства Маяковского, внутренне отличного от словесных опытов Хлебникова и Крученых. Уже в ранних стихах поэта слово идейно насыщено, активно, выражает страстное лирическое чувство художника-протестанта, борца, неприятие им всего строя старого мира и устремленность к идеалам социально справедливого будущего. Отбор слова в поэзии Маяковского определяется темой, слово следует за явлением, а не явление — за словом. В отличие от формалистических словесных конструкций Хлебникова, неологизмы Маяковского открывают такие оттенки значений, которые помогают уловить новые явления жизни. Так, уже в 1910-е годы определялось общее направление художественных исканий Маяковского. Иной смысл, чем в поэзии Хлебникова и Бурлюка, приобретает и антиэстетизм Маяковского. Поэт стремился показать неприкрашенную правду жизни, назвать «грубые имена грубых вещей» окружающей действительности со всеми ее обнаженными противоречиями. В этой связи понятна борьба поэта с эстетством акмеистической поэзии, принявшей «гармонию» мира.

Идея создания нового искусства в сознании юноши Маяковского была сопряжена с представлением об искусстве, которое будет обращено к интересам и судьбам демократических слоев общества, об искусстве, способном «выразить современность». Как писал В.О. Перцов, «своеобразие положения Маяковского в литературе тех лет заключалось в том, что его творчество по своей социальной устремленности было направлено не только против тех, с кем он находился в состоянии открытой войны, но и против тех, с кем он выступал, кто его непосредственно окружал и поддерживал»[1].

Первые публичные выступления Маяковского состоялись в Петербурге в ноябре 1912 г., в декабре того же года в Москве вышел сборник «Пощечина общественному вкусу», в котором были опубликованы его стихотворения «Ночь» и «Утро». В манифесте, которым открывался сборник, Д. Бурлюк, А. Крученых, В. Маяковский, В. Хлебников обосновывали эстетическую концепцию футуризма, заявляя о ниспровержении всех литературных авторитетов («Только мы — лицо нашего Времени... Прошлое тесно...»); в программном разделе манифеста «приказывалось чтить право поэтов» на словоновшество и «непреодолимую ненависть к существовавшему до них языку». В сборнике кроме стихов Маяковского были опубликованы стихи Бурлюка и Крученых.

---

[1] *Перцов В.* Маяковский. М.; Л., 1950. С. 320.

Почти половину поэтической части сборника составили произведения Хлебникова (пьеса «Девий бог», поэма «И и Э», числовая таблица исторических судеб).

В течение 1912—1913 гг. Маяковский опубликовал около 30 стихотворений. Это были в основном произведения экспериментальные, отразившие поиски своего поэтического стиля.

Большинство русских поэтов-футуристов пришли в поэзию от живописи. В живописи испытал свои силы и Маяковский. В 1908 г. он учился в Строгановском художественно-промышленном училище, а в 1910 г.— в Школе живописи, ваяния и зодчества, где познакомился с деятелями «новых» живописных течений. В первых стихах Маяковского, напечатанных в «Пощечине общественному вкусу», «Садке судей», «Дохлой луне» и в других футуристических изданиях, в системе поэтических образов, характерных урбанистических пейзажах ощутимы влияния элементов живописного кубизма:

Фокусник
рельсы
тянет из пасти трамвая,
скрыт циферблатами башни.

(*«Из улицы в улицу»*)

Или:

Вывески разинули испуг.
Выплевывали
то «О»,
то «S».

(«В авто»)

В стихотворении «Ночь» ночной городской пейзаж изображается в смене цветовых эпитетов и метафор:

Багровый и белый отброшен и скомкан,
в зеленый бросали горстями дукаты,
а черным ладоням сбежавшихся окон
раздали горящие желтые карты.

Эти образы, основанные на зрительных представлениях, субъективных и заостренных, непосредственно восходят к приемам кубистической живописи того времени. Недаром К. Малевич назвал стихотворение Маяковского «Из улицы в улицу» опытом «стихотворного кубизма». Но очень скоро Маяковский решительно отказывается от построений образов в «стиле кубизма» и советует художникам «идти от жизни, а не от картин» («Без белых флагов»).

Социальная тематика вытесняет самоцельные урбанистические пейзажи. Содержательное слово Маяковского не могло войти в систему и подчиниться принципам кубистического стиля. Однако элементы таких поэтических конструкций даже в этих его стихах, включаясь в

систему социальной лирики, приобретали функцию, отличную от той, какую они имели в футуристической поэзии, ориентированной на живописно-кубистические стилевые приемы.

В литературу Маяковский вступил прежде всего как поэт города. Первые его произведения — зарисовки, описания городского пейзажа; главная тема — социальная. Город для поэта — ад, «адище», наглядное воплощение разительных общественных противоречий. Городской пейзаж Маяковского очеловечен образами безмерного страдания людей — «пленников» города («Адище города», «Из улицы в улицу», «Еще я»).

Тема человека, его страданий в буржуазном мире — основная в дореволюционном творчестве Маяковского. Разрабатывая ее, он вступает в принципиальный спор с поэзией модернизма как выразитель настроений, дум, чувств демократических слоев общества, судьба которых становится и его судьбой.

Тема искусства в творчестве Маяковского приобрела иную, чем в футуристической поэзии, трактовку. Слово в поэзии Маяковского выражало идею отрицания существующего миропорядка, не было абстрактным «источником идеи».

«Это время,— писал Маяковский в автобиографии,— завершилось трагедией "Владимир Маяковский"». В трагедии как бы синтезировались основные темы, мотивы его поэзии, проявились особенности поэтического стиля. Произведению свойственна усложненность формы, условность поэтической образности, но это не заслоняло, а скорее подчеркивало напряженность социального пафоса трагедии. Лейтмотивом трагедии стала одна из самых существенных тем ранней лирики Маяковского — тема страдания человека в аду капиталистического города и трагической скорби одинокого поэта за судьбы людей. Сердце поэта, разрываясь от великой боли, превращается в «окровавленный лоскут». Это трагическое чувство реализуется в метафоре:

...выйду сквозь город,
душу
на копьях домов
оставляя за клоком клок...

Как и в стихотворениях «А все-таки», «Нате!», в стихах цикла «Я», в трагедии «Владимир Маяковский» обозначилось то противопоставление понятий человеческого и капиталистического, которое станет основным идейным и композиционным принципом построения многих произведений поэта до революции. В собственническом мире оказываются извращенными все человеческие понятия и чувства, все превращено в «вещь», которую можно продать и купить, но в трагедии «Владимир Маяковский» это противопоставление человеческого и собственнического ограничено ситуацией трагического противостояния одинокого поэта мещанской толпе. Однако тема искусства, поэта и толпы уже сопрягается в трагедии с темой ответственности художника

перед историей и человеком за все, что происходит на земле, с темой революции. Поэт — герой трагедии — заявляет о прямой связи своей судьбы с судьбами всех изуродованных горем людей:

Я — поэт,
я разницу стер
между лицами своих и чужих.

Мысль Маяковского о том, что искусство должно быть защитником обездоленных, а поэт — рупором их страданий, воплощена в сюжете трагедии, в ее поэтических образах (женщина со слезинкой, женщина со слезой, человек без головы и др.).

Поэт берет на себя всю тяжесть горестной человеческой ноши. Трагедия героя в том, что он не знает путей в будущее. Облик будущего в представлениях поэта еще не определен, хотя он чувствует, что над городом нависает призрак «криворотого мятежа».

По жанру «Владимир Маяковский» не пьеса, а монологическая лирико-философская поэма. В монологах героя поэт высказал свои мысли о человеке и мире, персонифицируя их в условных, фантастических образах (горе персонифицируется в образе слезинки, слезы, слезищи, уродующая сила капитала — в образе человека без ноги, без глаза). В фантастических образах Маяковского отразились социальные тенденции его творчества — неприятие окружающего мира, протест против «вещных» отношений, калечащих людей.

Трагедия «Владимир Маяковский» была поставлена в декабре 1913 г. в театре «Луна-парк» в Петербурге. Заглавную роль исполнял сам Маяковский. Демократические круги русской интеллигенции одобрительно отозвались о пьесе, ею заинтересовался А. Блок. Символистская же критика отнеслась к ней отрицательно, футуристы остались недовольны пьесой, отметив, что Маяковский отошел от декларированных футуризмом поэтических принципов «самовитого слова», подчинил его содержанию; короче говоря, недостаток пьесы они усматривали прежде всего в общественном звучании произведения. С этого момента литературные спутники Маяковского — футуристы все более критически относятся к усиливающейся социально-политической направленности его творчества.

В годы первой мировой войны неприятие Маяковским буржуазного миропорядка, его социальных и нравственных установлений приобретает еще большую политическую определенность. В конце 1914 г. он пишет фельетоны, публицистические статьи о новых задачах искусства, резко отрицательно относится к шовинистическим, милитаристским мотивам буржуазной поэзии («Не бабочки, а Александр Македонский»), требует отражения в искусстве чувств и мыслей демократических масс, призывает «сказать о войне» правду. «Чтобы сказать о войне,— решил тогда поэт,— надо ее видеть. Пошел записываться добровольцем. Не позволили. Нет благонадежности» («Я сам»).

Непримиримо-отрицательное отношение Маяковского к войне как к народному бедствию выразилось в его стихах «Война объявлена», «Мама и убитый немцами вечер». По-новому звучит теперь в стихах Маяковского и тема человека, поэта, искусства («Я и Наполеон», «Вам, которые в тылу!»). Предельным выражением общественного и нравственного уродства буржуазного мира предстает в сознании поэта война-бойня. Об изменениях, происходящих в социальных и эстетических взглядах поэта, свидетельствует гневный стихотворный памфлет «Вам!» (1915). Тема отношений поэта и буржуазно-мещанского общества разрабатывается в нем в формах резко заостренного социального обличения:

Вам, проживающим за оргией оргию,
имеющим ванную и теплый клозет!
Как вам не стыдно о представленных к Георгию
вычитывать из столбцов газет?!

Знаете ли вы, бездарные, многие,
думающие, нажраться лучше как,—
может быть, сейчас бомбой ноги
выдрало у Петрова поручика?..

Если б он, приведенный на убой,
вдруг увидел, израненный,
как вы измазанной в котлете губой
похотливо напеваете Северянина! <...>

Трагический пафос ранних стихов сменяется в памфлете неслыханной резкостью обличения. Вызов Маяковского буржуазному миру стал активным антивоенным, антибуржуазным протестом, призывом к демократической массе не отдавать жизнь в угоду тем, кто наживается на народном горе. Эти изменения в социальных и эстетических взглядах поэта были связаны с изменениями в общественной психологии самих демократических масс страны — с развитием революционного движения в тылу и на фронте.

Программным произведением дооктябрьского творчества Маяковского (так считал он сам) стала лирическая поэма «Облако в штанах» (1915). Говоря о замысле поэмы, Маяковский в автобиографии писал: «Начало 14-го года. Чувствую мастерство. Могу овладеть темой. Вплотную. Ставлю вопрос о теме. О революционной. Думаю над «Облаком в штанах».

Отрывки из поэмы, названной вначале «трагедией», публиковались в 1915 г. в сборнике «Стрелец» и в «Журнале журналов». Отдельным изданием с большими цензурными изъятиями поэма вышла в том же году с подзаголовком «тетраптих» (т. е. композиция из четырех частей). В предисловии к изданию 1918 г., в котором был восстановлен полный текст поэмы, Маяковский так писал об общем смысле и содержании каждой ее части: «Долой *вашу* любовь», «Долой *ваше* искусство»,

«Долой *ваш* строй», «Долой *вашу* религию» — четыре крика четырех частей».

«Облако в штанах» — революционная поэма не только по теме, но и по новому отношению художника к миру, человеку, истории. Элементы трагедии отступают перед жизнеутверждающей патетикой. Конфликт поэта с действительностью находит разрешение в призыве к активной борьбе.

В четырех «криках» «Долой!» Маяковский отчетливо дал почувствовать стремительно наступающий кризис всего миропорядка, он сказал о грядущих революционных событиях:

Где глаз людей обрывается куцый,
главой голодных орд,
в терновом венце революций
грядет шестнадцатый год.

Маяковский писал в автобиографии о настроении, в котором создавалась поэма: «Выкрепло сознание близкой революции». А в статье «О разных Маяковских», написанной в 1915 г., он назвал поэму произведением, готовящим массы к восстанию. В поэме народ предстает уже как реальная сила, противостоящая миру «сытых».

Тематически «Облако в штанах» — поэма о любви поэта, о правде человеческих отношений, которая сталкивается с ложью социальных и нравственных законов общества. Но любовная драма лишь частное выражение общего социального конфликта. Снова проходит в поэме мотив страданий человека в капиталистическом мире, ответственности за них поэта, но звучит он по-иному, чем в трагедии «Владимир Маяковский». В единстве с людьми поэт осознает ту силу, которая позволяет ему принять вызов буржуазно-мещанского мира. Люди должны не просить, а требовать счастья здесь, на земле, сегодня. Недаром поэма начинается с радостных, полных веры в человека строка:

У меня в душе ни одного седого волоса,
и старческой нежности нет в ней!
Мир огромив мощью голоса,
иду — красивый,
двадцатидвухлетний.

О вере в торжество высоких человеческих начал Маяковский в полный голос писал в поэмах «Человек» и «Война и мир». В «Облаке в штанах» эта тема в ее логическом развитии непосредственно перерастает в тему революции и завершается ею. Мотив силы, красоты идущего в мир нового человека звучит как призыв к революционной активности. Причем, в отличие от В. Брюсова, А. Блока, Маяковский говорит не только о предчувствии революционной бури, но и о себе, поэте, как о «предтече» и участнике ее. В таком революционном ключе даны все четыре «крика» поэмы. Пейзажные образы, лирические

отступления в этом контексте тоже подчеркивают идею необходимой активности человека:

Выньте, гулящие, руки из брюк —
берите камень, нож или бомбу,
а если у которого нету рук —
пришел чтоб и бился лбом бы!

Маяковский обрушивается на философию и этику буржуазного индивидуализма, на антидемократические идеологические учения, культивирующие презрение к массе, идею сверхчеловека. В этой связи возникает в поэме образ «крикогубого Заратустры».

Новые черты приобретает в поэзии Маяковского образ лирического героя. Это обобщенный образ бунтаря, протестанта. В облике его синтезируются черты и героя поэмы — поэта, и всех простых людей мира, от имени которых он выступает. В таком единстве развиваются лирическая и эпическая темы поэмы, складывается соотношение лирического и эпического начал.

До социально-философского обобщения в «Облаке в штанах» и поэме «Флейта-позвоночник» (1915) поднималась тема трагической любви поэта, светлого и чистого человеческого чувства, поруганного в мире нравственной растленности, оскорбительно-обнаженной несправедливости. Однако тема любви, звучащая на пафосе романтического протеста, приобретает в поэзии Маяковского тех лет трагическую окраску. Любовная драма героя, переживающего разлуку с любимой, которая становится в мире собственников «вещью», обрамляется и в «Облаке в штанах», и во «Флейте-позвоночнике» картинами мрачного городского пейзажа (образ ночи, «черной как Азеф», города, где «всех пешеходов морда дождя обсосала», и др.). Для выражения трагедии любовного чувства Маяковский находит неслыханные в русской поэзии слова, космические образы.

В поэме «Облако в штанах» наиболее отчетливо выразились основные особенности творческого метода и стиля В. Маяковского. К этому времени происходят решительные изменения в эстетических взглядах поэта. Если ранее, утверждая активную функцию искусства, поэт видел источник действенности в революционности формы, то теперь он приходит к выводу, что ее источник — в идейности (статья «О разных Маяковских», «Облако в штанах»). Изменяется мотивировка поэтического новаторства. Новая форма, по мысли Маяковского, возникает в связи с новаторством социального содержания поэзии.

Неприятие современного буржуазно-собственнического порядка жизни и эмоционально-пафосное утверждение справедливого нравственного и эстетического идеала будущего определяют стилевую систему дореволюционной поэзии Маяковского. В стихах Маяковского нет полутеней и полутонов. Противопоставление высокого и низкого, прекрасного и безобразного, активного гуманизма и «старческой неж-

ности» пассивного социального сострадания категорично и бескомпромиссно. Человек, создавший все ценности мира, прекрасен; «хозяева» жизни, которые превратили его в «вещь» и обрекли на муки и страдания, чудовищны в своей античеловечности. На таких контрастах строится образная и стилевая система Маяковского. Возвеличивая Человека, поэт прибегает к гиперболе, разоблачая «хозяев» — «повелителей всего»,— доводит образ до сатирического гротеска. Рисуя мир «золотолапого микроба», он сатирически гиперболизирует пейзаж, портреты, «интерьер».

Однако мечты его о будущем и человеке будущего носят еще утопический характер. Конкретно-исторические формы революционного действия, к которому звал Маяковский, представлялись ему менее ясными, чем силы, враждебные человеку и будущему. Поэтому в его поэзии возникали мотивы трагического одиночества, жертвенности.

Поэма «Облако в штанах», ее социальный пафос выводили Маяковского из программных рамок футуризма. Не случайно к моменту ее написания Маяковский заявил в статье «Капля дегтя» («Речь, которая будет произнесена при первом удобном случае») (1915) о крушении футуризма как поэтического течения.

Новаторские элементы поэтического метода Маяковского проявились и в произведениях, основным пафосом которых была критика, обличение мира буржуа, его законов, морали, собственнической психологии. Таковы были стихи Маяковского в «Новом Сатириконе». В поэтическом отделе журнала поэт сотрудничал с 1915 г. и опубликовал в нем серию стихотворных памфлетов, направленных не только против косности мещанского быта, но и против самих основ буржуазного строя. Работа в журнале имела большое значение для Маяковского: это был опыт реализации найденных поэтических приемов в открытой социально-политической сатире, работа, рассчитанная на широкую читательскую аудиторию, выход в поэзию массового общественного резонанса. С нее начинается публицистическая и сатирическая линия в творчестве Маяковского, завершившаяся в советскую эпоху работой в сатирических журналах, в газетной сатире, в «Окнах РОСТА».

Положение Маяковского в журнале было сложным, пафос его стихов резко отличался от либеральной сатиры «сатириконцев». Разница между позицией Маяковского и позицией журнала отчетливо выразилась прежде всего в отношении к войне. Первым из стихотворений Маяковского, опубликованных в журнале, был «Гимн судье» — выступление против буржуазной законности, буржуазного правопорядка, замаскированное формой экзотического гротеска («Но вот неизвестно зачем и откуда на Перу наперли судьи...»). Здесь же были напечатаны и военные стихи Маяковского — «Великолепные нелепости» (1915) и «Хвои» (1916), в которых нашла развитие антимилитаристская тема стихотворения «Мама и убитый немцами вечер» (1914). Своеобразно воскрешая традиции сатиры Гоголя, Салтыкова-Щедри-

на, Некрасова, используя гиперболу, гротеск, фантастику, Маяковский срывал маску благополучия и благопристойности с современного буржуазного мира, вскрывал общественно-политическое содержание буржуазных правовых, нравственных, эстетических теорий.

В «Новом Сатириконе» Маяковский напечатал цикл сатирических «гимнов» («Гимн ученому», «Гимн критику», «Гимн взятке» и др.). Это политические памфлеты, в которых ощутимы включенные, однако, в новую поэтическую систему традиции революционно-демократической сатиры и революционной сатиры эпохи первой русской революции. Но и в произведениях сатирически заостренных фантастическое приобретало у Маяковского особую, отличную от классической сатиры функцию: фантастика служила средством заостренно-сатирического отрицания и в то же время воплощением мечты о будущем человека и человечества. В этом смысле «сатириконские стихи» поэта были близки романтико-сатирическим произведениям молодого Горького. Фантастические разоблачительные картины в «гимнах» Маяковского строились на «ходовых», разговорных выражениях, которые развертывались в самостоятельную, реализованную в сюжетах и образах метафору, что сообщало сатирическому разоблачению предельную силу и наглядность.

В эти годы Маяковский создал и одно из самых значительных своих антивоенных произведений — поэму «Война и мир» (1915—1916), которая по силе эмоционального отрицания превосходит все, что было написано об империалистической войне в русской литературе. Война изображена в поэме как всемирная трагедия, причина которой в существующем общественном строе.

В гиперболических образах поэт пишет об ужасе истребления человека человеком, о разрушении культурных и общечеловеческих понятий и ценностей.

Куда легендам о бойнях Цезарей
перед былью,
которая теперь была!

Как на детском лице заря
нежна ей
самая чудовищная гипербола.

Война в гротескно-фантастических образах поэмы предстает как безумный «танец смерти»:

...выбежала смерть
и затенцевала на падали,
балета скелетов безносая Тальони.

Этому кошмарному танцу разрушения Маяковский противопоставляет мечту о человеке, освобожденном от насилия собственничества. В строках, где говорится о времени, когда в мир придет новый человек, в призывах к борьбе за него, за мир в мире — основной пафос поэмы:

Люди! —
любимые,
нелюбимые,
знакомые,
незнакомые,
широким шествием излейтесь в двери те.

И он,
свободный
ору о ком я,
человек —
придет он,
верьте мне,
верьте!

«Война и мир» свидетельствовала и о существенных сдвигах в мировоззрении поэта, и о дальнейшем развитии в его творчестве жанра поэмы — основного жанра его дооктябрьского творчества. Маяковский отходит от монологической формы «Владимира Маяковского» и «Облака в штанах». «Война и мир» — поэма лиро-эпическая, в ней появляется эпический герой, выражающий настроения массы.

Поэма «Человек» (1916—1917) в еще большей мере связана с горьковскими идейно-этическими принципами. С особой силой развертывается здесь критика капитализма, раскрывается трагедия человека в страшном мире буржуа. В «Человеке» как бы завершаются темы «Облака в штанах», «Флейты-позвоночник», лирических стихов Маяковского. Поэт, говоря о необъятных творческих возможностях человека («Есть ли, чего б не мог Я?!»), который есть величайшее чудо на Земле, вновь решительно противопоставляет человеческое и собственническое, сталкивает Человека с большой буквы с окружающей действительностью. Тема Человека приобретает в поэме характер огромного социального и философского обобщения. Собственность предстает угрозой Человеку, человеческому, жизни.

С первых дней Февральской революции Маяковский активно участвует в политической борьбе, выступает на митингах, собраниях, популяризируя политические лозунги большевиков, разоблачает общественную тактику эсеров и меньшевиков как подголосков буржуазии. В период между Февралем и Октябрем он четко определяет свой путь с большевиками.

В апреле 1917 г. Маяковский пишет стихотворение «Революция. Поэтохроника» — первое произведение цикла стихов, позднее изданного под этим названием. Герой «Поэтохроники» — революционный народ. Поэт приветствует свержение самодержавия, требует немедленного прекращения войны, славит устремленность революции к социалистическим преобразованиям мира:

Сегодня рушится тысячелетнее «Прежде».
Сегодня пересматривается миров основа. <...>

днесь
небывалой сбывается былью
социалистов великая ересь!

Накануне Октября Маяковский сочинил свое известное двустишие:

Ешь ананасы, рябчиков жуй,
День твой последний приходит, буржуй.

Октябрьскую революцию поэт воспринял как осуществление своих надежд и чаяний: Октябрь был для него «хлеба нужней, воды изжажданней».

В истории русской поэзии Маяковский является крупнейшим мастером художественной стиховой культуры. Основа его новаторских поэтических поисков — установка на социальную значимость художественного творчества, что сразу же отграничивает его искания в области формы от футуристов.

Поэзия Маяковского была обращена к массам, демократии. Этим объяснялась специфика его поэтического словаря. Введение в поэтический язык слов «улицы», резких и грубых, для Маяковского было средством социальной критики, деэстетизации буржуазного быта. С этой эстетической задачей связано и построение стиха на основе разговорного синтаксиса, рассчитанного прежде всего на произнесение вслух, исполненного ораторского пафоса.

Построение образов на резких контрастах неприемлемого и должного, низкого и возвышенно-идеального, столь свойственное поэзии романтической, нашло выражение в особенностях ритма Маяковского. Рифмующиеся слова обычно отражают это противопоставление. Рифма подчеркивает эмоционально-оценочное отношение поэта к явлениям действительности, усиливает динамику, напряжение борьбы противостоящих сил. Экспрессивная оценка явлений и образов играет огромную роль в поэзии Маяковского. Композиция многих поэм и лирических стихотворений поэта определяется прежде всего движением чувств, мысли. Четкое эмоциональное отношение к явлению выражено в каждом поэтическом образе.

Весь окружающий поэта мир — в динамике, движении. «Вещи» его олицетворяются, начинают жить своей жизнью: и предметы городского быта, и улицы, и небо над ними, и голос поэта. Под распоротым небосводом крадется «кривая площадь», кофейня «морду в кровь разбила», идет «криворотый мятеж» и т. д. Но подобные фантастические олицетворения Маяковского не имели ничего общего с иррационализмом фантастических образов футуристов. Это было средство эмоционально усиленного отрицания и утверждения «нормы» человека и человеческого в будущем обществе.

В ином направлении развивалось творчество других «гилейцев». *Алексей Елисеевич Крученых* (1886—1968), поэт и теоретик кубофутуризма, пытался в своем творчестве наиболее последовательно реали-

зовать программные установки литературных манифестов футуристов. Идея «самотворчества», «самовитого» слова обернулась в его произведениях гранью, разрушающей искусство. Поэт программно бунтовал против красоты и логической речи. Весь мир поэзии он свел к «слову как таковому», выступив с проповедью «заумного языка» как поэтической самоцели. Широко известно пятистишие поэта, в котором Крученых видел больше национального и поэтического, чем во всей поэзии Пушкина:

дыр бул щыл
убещур
скум
вы со бу
рлэз

Крученых стремился разрушить слово, чтобы создать некий «внесловесный» язык, который, по его представлению, и даст возможность подлинного поэтического самораскрытия. Эта концепция поэтического слова определялась футуристической теорией искусства: искусство не отражает действительность, но деформирует, переделывает ее, подчеркивая ассимметричность, дисгармонию мира. «Освобождение слова» от смысла исходило из отрицания всякой координации поэзии с миром, его отношениями и пропорциями. Этим объясняется и интерес футуристов к уродливому, ассимметричному, контрастному, эстетизация безобразного, уродование высоких поэтических образов. Образцами звуковой и графической зауми стали сборники А. Крученых «Возропщем» (1913) и «Утиное гнездышко... дурных слов...» (1914), которые набраны шрифтами разных размеров, стих в них построен на сочетаниях диссонирующих звуков, в произведениях отсутствуют знаки препинания.

Творчество *Василия Васильевича Каменского* (1884—1961), одного из основателей группы «будетлян», отличалось социальной оппозицией и было связано с гуманистической традицией национальной литературы, ее борьбой за освобождение народа. Поэт идеализировал настроения народного протеста, прежде всего крестьянского, «разбойный посвист» мужицкого бунта. Бунтарские настроения поэта были связаны с его оптимистическим, жизнерадостным приятием мира, бытия.

Центральное произведение дореволюционного творчества В. Каменского — роман «Стенька Разин» (1916). В образе Разина своеобразно выразились собственные настроения писателя. Разин Каменского — воплощение стихии народной жизни, «души народа», ее буйных сил, русского молодечества. Будущее русского народа видел поэт в близости к природным началам жизни. Вольнолюбие Каменского было своеобразным отголоском тех неославянофильских настроений, которые прорывались наряду с анархическим бунтарством в русском футуризме. В этом духе Каменский стилизует фольклорные мотивы, историю и народные сказания о Разине, эстетизирует казац-

кую вольницу, казацкую жизнь. Сюжет «Стеньки Разина» построен на перипетиях любви героя, исторические события служат своеобразной романтической декорацией. Роман был необычен по форме: это было сочетание лирической прозы со стихами.

Одновременно Каменский перерабатывал роман в поэму о Разине, публикуя отрывки из нее в периодических и повременных изданиях 1914—1917 гг. Полный текст поэмы появился в 1918 г. («Сердце народное — Стенька Разин»). Поэма, в основу сюжета которой положена известная песня Д.Н. Садовникова «Из-за острова на стрежень...»,— лучшее, что написал поэт до Октябрьской революции.

Наиболее известен отрывок из поэмы «Сарынь на кичку!», написанный как самостоятельное произведение еще в 1909—1910 гг. Он не раз публиковался в сборниках, его чаще всего Каменский читал на поэтических вечерах. В этом фрагменте поэмы ярко отразились идеи творчества и основные черты стиля поэта:

...Сарынь на кичку.
Ядреный лапоть
Пошел шататься по берегам.
Сарынь на кичку.
Казань — Саратов.
В дружину дружную
На перекличку
На лихо лишнее врагам.
Сарынь на кичку.
Бочонок с брагой
Мы разопьем
У трех костров.
И на приволье волжском вагой
Зарядим в грусть
У островов. <...>

В поэме чувствовалось приближение вихря революции, она была проникнута радостным ожиданием событий, бурным протестом против всякой неволи. В поэме сказывались и анархические представления поэта о сущности революционного переустройства мира. Поэма насыщена фольклорными песенными образами, построена на народных ритмах и народной лексике.

В первые послеоктябрьские годы Каменский, восторженно принявший революцию, сотрудничает с Маяковским, активно участвует в культурном строительстве. Как писатель он обращается прежде всего к эпосу (исторические поэмы «Емельян Пугачев», 1931; «Иван Болотников», 1934, и др.).

В поэзии индивидуалистический анархизм футуристов проявился в поэтике и в языковой практике, а в живописи — в сфере изобразительных приемов. Декларированная установка на демократизацию

языка, внесение в поэзию «языка улицы», толпы оборачивались и его вульгаризацией. Мертвой была в основном и попытка словотворческой архаизации языка, словообразований на основе древних славянских корней и т. д. Общие эстетические установки, положенные в основу поэтики футуристов, определили и роль столь распространенной в их творчестве метафоры, живущей в футуристической поэзии своей самостоятельной, самоцельной жизнью, не зависящей от темы произведения, развиваемой обычно по принципу диссонанса, на «стыках» тем, в неожиданных тематических сочетаниях, нарушающей нормы логики и отношения времени. Предметом искусства становится содержание сознания, его субъективная динамика, очень сложно связанная с динамикой мира бытия.

Эти тенденции в значительной мере сказались в творчестве поэтов, объединившихся в 1913 г. в группу «Центрифуга» (объединение поэтов символистского кружка «Лирика» с поэтами футуристического направления). Возглавил «Центрифугу» С. Бобров, в группу вошли Б. Пастернак, Н. Асеев. Несмотря на близость к футуризму, «Центрифуга» стояла особняком среди поэтических футуристических группировок. Поэты «Центрифуги» не приняли декларированного «гилейцами» культурного нигилизма, отрицания наследия прошлого.

Николай Николаевич Асеев (1889—1963) в 1910-е годы выпустил несколько сборников стихов («Ночная флейта», «Зор», «Леторей», «Четвертая книга стихов», «Оксана»), в которых явно ощущалось влияние стиля, фразеологии и символистов, и футуристов. Лучшие стихи Асеева тех лет написаны на темы русской истории, они обычно основывались на мотивах славянской мифологии. В какой-то мере эти стихи перекликались со стихотворениями Хлебникова тех же лет. Есть среди стихов Асеева и чисто экспериментальные, в которых он преклонялся перед «Госпожой Большой Метафорой»:

Пламенный плес скакуна,
проплескавшего пламенной лапой,
над душой — вышина,
верхоглавье весны светлошапой...

Важную роль в последующем творческом развитии Асеева сыграла его дружба с Маяковским.

Борис Леонидович Пастернак (1890—1960) до Октября опубликовал две книги стихов — «Близнец в тучах» (1914) и «Поверх барьеров» (1917). К раннему периоду своего творчества поэт впоследствии относился критически, стихотворения тех лет не раз перерабатывал. В 1910-е годы Пастернак стоял на грани символизма и футуризма: он строго предметен, доверяя прежде всего зрительно воспринимаемому миру, но этот мир у него, как и у символистов, предельно одушевлен, точнее — одухотворен. В поэтике это вело к подчеркнуто психологической

насыщенности жизненных картин и ситуаций, к повышенной роли метафоры (у Пастернака — особенно глагольной).

В поэзии Пастернака как бы сополагаются противостоящие у символистов вечность и повседневность:

...через дорогу за тын перейти
нельзя, не топча мирозданья.

В предреволюционном творчестве Пастернака проявились основные черты его поздней лирики: поэтизация человеческого бытия, философичность, раздумья о смысле жизни и творчества.

По отношению к футуризму особенную, в известной мере сторонюю, позицию занимала *Елена Гуро* (псевд.; наст. имя — Элеонора Генриховна фон Нотенберг; 1877—1913), печатавшаяся, однако, в футуристических сборниках и подписавшая основные декларации кубофутуристов.

Гуро опубликовала три небольшие книжки стихов и прозы. В 1909 г. вышел ее сборник «Шарманка», в 1912 — четырехактная пьеса «Осенний сон», посвященная памяти сына. Пьеса была типично импрессионистическим произведением. Построена она на отвлеченной, туманной символике. Через два года была опубликована последняя книга Е. Гуро — сборник стихов «Небесные верблюжата»,— передававшая удаленные от всего земного и реального настроения и чувства автора.

6. ПОЭТЫ ВНЕ ЛИТЕРАТУРНЫХ ГРУПП И ТЕЧЕНИЙ. М.А. ВОЛОШИН, М.И. ЦВЕТАЕВА

Особое выражение предоктябрьская эпоха нашла в поэзии М.А. Волошина и М.И. Цветаевой, организационно не связавших себя ни с какими литературными группировками и не разделявших ни одной из современных им литературных программ.

В начале творческого пути *Максимилиан Александрович Волошин* (наст. фам.— Кириенко-Волошин; 1877—1932) примыкал к символистам, печатался в символистских журналах «Весы», «Золотое руно», сотрудничал с акмеистами в «Аполлоне», испытал влияние французских символистов и живописцев-импрессионистов.

В предреволюционное время вышли три книги Волошина: «Стихотворения. 1900—1910» (М., 1910), «Лики творчества» — книга художественной критики (СПб., 1914) и «Иверни» — избранные стихотворения (М., 1918).

Начало века было для Волошина периодом становления его как поэта и художника. Об этом времени в одной из автобиографий поэт пишет: «В эти годы — я только впитывающая губка. Я — весь глаза, весь — уши. Странствую по странам, музеям, библиотекам: Рим, Ис-

пания, Балеары, Корсика, Сардиния, Андорра, Лувр, Прадо, Ватикан, Уфицци... Национальная библиотека»[1].

В этих путешествиях и рождались стихи первых книг Волошина. Одна из основных тем их — «просторы всех веков и стран»; лирический герой Волошина — «странник и поэт, мечтатель и прохожий».

Особое место в лирике Волошина занимают стихи «киммерийских» циклов, написанные поэтом во время путешествий по горам Восточного Крыма. В образе Киммерии для Волошина органически слились темы природы, истории с темой человека. О неразрывном единстве творческого и человеческого «Я» с любимой поэтом восточно-крымской землей говорится во многих его стихах того времени:

<...>
Так вся душа моя в твоих заливах,
О, Киммерии темная страна,
Заключена и преображена.

(«Коктебель»)

Поэзия раннего Волошина в основном носила описательно-созерцательный характер. Это была лирика раздумий над жизнью человечества, над судьбами ушедших культур. Современность нарочито игнорировалась, но если темы современности входили в творчество Волошина, то преломленными через прошлое, по ассоциациям с событиями прошлых времен. По стилю лирика Волошина 1910-х годов была импрессионистической. Его лирический герой сосредоточен на своем внутреннем мире, в «блужданиях» своего духа.

Волошин в те годы все-таки испытал влияние поэтического стиля символистов, несмотря на декларированную поэтом независимость от течений, школ, их программ. От них — туманная изысканность его поэтических образов, таинственная неопределенность, недосказанность, музыкальная напевность стиха. Поэтические интонации Брюсова, Блока, влияние философской лирики Вл. Соловьева чувствуются во многих стихах Волошина:

<...>
И я читал ее судьбу
В улыбке внутренней зачатья,
В улыбке девушек в гробу,
В улыбке женщин в миг объятья.
<...>
Но, неизменна и не та,
Она сквозит за тканью зыбкой,
И тихо светятся уста
Неотвратимою улыбкой.

(«Она»)

---

[1] Цит. по: Волошинские чтения. М., 1981. С. 4—5.

Пределы своего внутреннего мира поэт разрывает экскурсами в историю Франции, ее культуры, стран Средиземного моря, допетровской Руси, созерцательным описанием природы любимого Крыма.

Я вижу грустные торжественные сны —
Заливы гулкие земли глухой и древней,
Где в поздних сумерках грустнее и напевней
Звучат пустынные гекзаметры волны...

Брюсов высоко ценил Волошина как поэта, «любящего стих и слово»[1]. «В каждом стихотворении,— писал Брюсов,— есть что-нибудь останавливающее внимание: своеобразие выраженного в нем чувства, или смелость положенной в основание мысли (большею частью крайне парадоксальной), или оригинальность размера стиха, или просто новое сочетание слов, новые эпитеты, новые рифмы»[2].

Как и на всех русских художников, огромное воздействие на Волошина оказала революция 1905—1907 гг. 9 января он был в Петербурге, видел войска на Невском, оказался свидетелем расстрела безоружных людей. О своем восприятии тех дней поэт писал в статье «Кровавая неделя в Петербурге». Для него 9 января знаменовало крах идеи самодержавия. Война самодержавия с народом на всю жизнь оставила след в душе поэта.

Реальные события первой русской революции отразились в творчестве Волошина неоднозначно. В его сознании они как бы включали опыт прошлых веков, вызывали философские раздумья, тайные «прозрения», отражаясь сквозь призму сложного, подчас причудливого мира души поэта. Именно в годы революции сформировалось отрицательное отношение Волошина ко всякому насилию человека над человеком, бунтарское свободолюбие, пророческая дальнозоркость и характерная для него, не раз проявлявшаяся социальная близорукость.

В годы реакции Волошин обнаруживает интерес к буддизму, теософии, оккультным знаниям. Впоследствии поэт назовет свои духовные искания того времени «блужданиями духа». «Познание самого себя» подчас оборачивалось желанием стать поодаль от человеческих бед и радостей, возвыситься до некоей «космической» точки зрения на мир. Поэтому лирический герой многих стихов его — «прохожий, близкий всем, всему чужой».

Но при этом Волошин продолжает раздумывать о судьбах революции; мысль о неизбежности новой революции не покидает его.

Творчество Волошина 1910-х годов отразило настроения той части честной русской интеллигенции, которая, замкнувшись в отвлеченных, книжных представлениях о жизни, опираясь подчас на эмоциональное

---

[1] *Брюсов В.* Собр. соч.: В 7 т. Т. 6. С. 342.

[2] *Брюсов В.* Далекие и близкие. М., 1912. С. 172.

восприятие происходящего, испытала на определенном этапе развития острой классовой борьбы чувство неуверенности, растерянности перед реальностью («А я стою один меж них//В ревущем пламени и дыме...»), опрокинувшей ее абстрактно-гуманистическое восприятие жизни.

События Октября 1917 г. заставили Волошина многое пересмотреть в своей общественной позиции и во взглядах на искусство. Чуждавшийся тем политических, современных, избравший в 1910-е годы позицию наблюдателя жизни, Волошин теперь раздумывает о позиции художника, долге, проблемах поэзии. Эти мысли, переживания поэта отражены в стихах 1918—1919 гг., объединенных Волошиным под названием «Пути России». Но политические темы поэт разрабатывает опосредованно, через исторические аналогии из стихийно-народных движений Разина и Пугачева:

Мы устроим в стране благолепье вам,
Как, восставши из мертвых с мечом,
Три угодника — с Гришкой Отрепьевым
Да с Емелькой придем Пугачом.

(«Стенькин суд», 1917)

Итог творческих поисков поэта, стремление занять определенную позицию в новом мире, быть «не изгоем», «пасынком России», а ее сыном звучит в стихотворении-исповеди, лирическом завещании М. Волошина, подводящем итог его 30-летней поэтической деятельности,— «Дом поэта» (1926):

<...>
Будь прост, как ветер, неистощим, как море,
И памятью насыщен, как земля.
Люби далекий парус корабля
И песню волн, шумящих на просторе.
Весь трепет жизни всех веков и рас
Живет в тебе. Всегда. Теперь. Сейчас.

Сравнивая послеоктябрьские стихи поэта с его дооктябрьским творчеством, Марина Цветаева писала в воспоминаниях о Волошине «Живое о живом», что благодаря революции «этот французский, нерусский поэт начала века стал и останется русским поэтом»[1].

В дооктябрьской лирике *Марины Ивановны Цветаевой* (1892—1941) отразилась духовная драма интеллигенции, не сумевшей обрести для себя в бурном водовороте жизни ни общественных, ни духовных идеалов. Стихи Цветаевой предреволюционных лет — лирика одиночества, отъединенности от окружающего и в то же время — бесконечной тоски по людям, счастью. Цветаева была, по ее словам, чужой и в жизни, и в литературных кругах. К литературным традициям у нее было тоже свое, оригинальное отношение. «Скажу по правде,— писала

[1] *Цветаева М.* Соч.: В 2 т. М., 1980. Т. 2. С. 254.

она А. Тесковой в 1928 г.,— что я в каждом кругу — чужая, всю жизнь. Среди политиков так же, как среди поэтов». Жизненным девизом Цветаевой стал лозунг «одна — из всех — за всех — противу всех!..». Эта позиция заведет ее вскоре в жизненный тупик. Такой же была и ее литературная позиция — романтическое бунтарство против всех, основанное на абстрактном максимализме идеалов. Отсюда проистекает смешение в ее творчестве разнообразных традиций.

М. Цветаева начала писать стихи рано. В 1910 г. вышел уже ее первый поэтический сборник «Вечерний альбом». Он был издан небольшим тиражом, но, несмотря на это, обратил на себя внимание Брюсова, Волошина, отметивших внутреннее своеобразие и талантливость поэтессы. Брюсов оценил ее стихи как «настоящую поэзию интимной жизни». Вскоре были опубликованы две другие книжки стихов Марины Цветаевой: «Волшебный фонарь» (1912) и «Из двух книг» (1913). В них обозначились уже основные темы всего творчества Цветаевой: любовь, Россия, поэзия.

Любимыми книгами поэтессы, по ее воспоминаниям, были: в детстве — «Ундина» Жуковского, в юности — Ростан, затем — Гейне, Гёте, Гельдерлин; из русских поэтов особый интерес она испытала к Державину, Некрасову, из современников — к Пастернаку. Характерно следующее уточнение Цветаевой: «Пушкинских «Цыган» с 7 лет по нынешний день — до страсти. «Евгения Онегина» не любила никогда. Любимые книги в мире те, с которыми сожгут: «Нибелунги», «Илиада», "Слово о полку Игореве"». «Такими крутыми поворотами — от лейтенанта Шмидта к Наполеону, от Ростана к... Гёте и Гельдерлину — отмечена была юность Цветаевой, и в этом сказалась, быть может, самая резкая, самая глубокая черта ее человеческого характера — своеволие, постоянное стремление <...> оставаться "самой по себе"»[1].

Цветаева безгранично любила жизнь, но предъявляла ей максималистские требования, отвлеченные от подлинных путей ее развития. Общественная, философская и эстетическая позиция Цветаевой резко отделяла ее и от символистов, и от акмеистов. Она была в литературе начала века поистине «сама по себе». Но неприятие действительности не влекло поэтессу в «миры иные», а приятие совсем не было похожим на программно-патетическую жизнерадостность акмеистов. Лирика Цветаевой оптимистична, хотя в ранних стихах она отдала дань модной тогда в декадентской поэзии теме смерти. Несмотря на все жизненные невзгоды, на нее обрушившиеся, поэтесса страстно любила жизненное горение. Лишь в конце творческого пути зазвучат в ее поэзии ноты усталости, безнадежности, возникнет желание «творцу вернуть билет».

Октябрьскую революцию М. Цветаева не приняла. Дух фрондерства, несогласия бросил ее от программной аполитичности к апологии «белого движения». В 1922 г. она уехала за границу к мужу — бывшему

---

[1] *Орлов Вл.* Перепутья: Из истории русской поэзии начала XX века. С. 262.

офицеру Добровольческой армии. Начались тяжелые годы без Родины, вначале — в кругу антисоветски настроенной белой эмиграции, затем — в полном одиночестве. Белоэмигранты скоро почувствовали в ней «не свое», рубеж, который отделял Цветаеву от них; она и сама обозначила эти грани («Стихи к сыну», 1932).

Оригинальная поэтическая манера Цветаевой, определившая ее место в истории русской поэзии XX в., складывается уже в ранний период творчества поэтессы. При всей книжной романтичности ранняя лирика Цветаевой отличалась умением нарисовать характер из деталей быта, обстановки, пейзажа, яркой афористичностью, экспрессией выражения чувства и мысли, сочетанием разговорной интонации с высокой торжественной лексикой. Тогда уже наметились свойственные поэзии Цветаевой контрасты лексических рядов — сочетание бытового прозаизма и высокой патетической лексики, построение стихотворения на одном выделенном слове, словообразование от одного или близкого ему фонетического корня. Лирика Цветаевой отличалась многообразием поэтических поисков, открытиями новых возможностей русского стиха — от изысканно романтических стилизаций к передаче высокого драматизма человеческого переживания.

В своем мироощущении и способе его поэтического выражения Цветаева — автор любовных стихов (которые занимают большое место в ее дооктябрьской лирике) — глубоко отлична от своей современницы — Анны Ахматовой. «Песенкам разлук» Ахматовой:

Так беспомощно грудь холодела,
Но шаги мои были легки.
Я на правую руку надела
Перчатку с левой руки.

<...>

Это песня последней встречи,
Я взглянула на темный дом.
Только в спальне горели свечи
Равнодушно-желтым огнем.

(«Песня последней встречи», 1911)

— противостоит у Цветаевой «цыганская страсть разлуки»:

Цыганская страсть разлуки!
Чуть встретишь — уж рвешься прочь.
Я лоб уронила в руки
И думаю, глядя в ночь:
Никто, в наших письмах роясь,
Не понял до глубины,
Как мы вероломны, то есть —
Как сами себе верны.

(1915)

Различие их поэтического стиля очевидно. У Ахматовой — камерность чувства, у Цветаевой — бурный порыв, патетически-напряженные интонации, резкие срывы ритма.

Во имя любви героиня Цветаевой готова вступить в спор даже с Богом:

<...>
Я тебя отвоюю у всех времен, у всех ночей,
У всех золотых знамен, у всех мечей,
Я ключи закину и псов прогоню с крыльца —
Оттого что в земной ночи я вернее пса.

Я тебя отвоюю у всех других,— у той, одной,
Ты не будешь ничей жених, я — ничьей женой,
И в последнем споре возьму тебя — замолчи! —
У того, с которым Иаков стоял в ночи.

(«Я тебя отвоюю у всех земель, у всех небес...»)

Говоря о том, что лирические темы ранней Цветаевой как бы стягивались к единому центру — теме любви, Вс. Рождественский выделял как основное, глубинное, что определяло звучание стихов поэтессы,— русское национальное начало. Но воплощение его в творчестве Цветаевой было, в отличие от того, как оно выразилось в поэзии Ахматовой, глубоко экспрессивным. «Древняя Русь,— писал Рождественский,— предстает в стихах молодой Цветаевой как стихия буйства, своеволия, безудержного разгула души. Возникает образ женщины, преданной бунтарству, самовластно отдающейся прихотям сердца, в беззаветной удали как бы вырвавшейся на волю из-под тяготевшего над нею векового гнета. Любовь ее своевольна, не терпит никаких преград, полна дерзости и силы. Она — то стрельчиха замоскворецких бунтов, то ворожея-книжница, то странница дальних дорог, то участница разбойных ватаг, то чуть ли не боярыня Морозова. Ее Русь поет, причитает, пляшет, богомольствует и кощунствует во всю ширь русской неуемной натуры»[1].

Поэзия ранней Цветаевой по форме тяготеет к традиции русской народной песни. Стихи поэтессы о России — это песни о родных просторах, ветрах над полями, бубенцах ямщиков. Но «русская тема» в творчестве Цветаевой тех лет по своей тональности глубоко отлична от темы России в поэзии Блока, Ахматовой. Для Цветаевой Россия — всегда в непокорстве, бунте, ветровом, стихийном, этой стихией своеволия и непокорства охвачена и старая Русь — Лжедимитрий, Мнишек, вольница Разина, Русь бродяг и кабацких ярыжек. Поэтесса как

[1] *Рождественский Вс.* Марина Цветаева//*Цветаева М.* Соч.: В 2 т. М., 1980. Т. 1. С. 15—16.

бы воплощается в каждого из героев, в душе которого побеждает близкий ей дух бунтарства «дерзкой крови»:

Другие — с очами и с личиком светлым,
А я-то ночами беседую с ветром.
Не с тем — италийским
Зефиром младым,—
С хорошим, с широким,
Российским, сквозным!

(1920)

Лирика Цветаевой предельно экспрессивна. Достижения поэтической культуры XX в., опыты в реорганизации русского стиха, предпринятые современниками поэтессы, вошли в ее стих.

Новый этап творческого развития Цветаевой начинается в 20-е годы; меняется лирическая интонация стиха, поэтесса начинает тяготеть к формам лиро-эпическим (сб. «Разлука», «Ремесло», незавершенная трилогия «Гнев Афродиты»).

В статье «Поэт и время» (1932) Цветаева прозорливо отмечала, что «лучше всего послужит поэт своему времени, когда даст ему через себя сказать, сказаться».

Через саму Цветаеву «сказалось» и трагическое время гражданской войны, и годы эмиграции, которые она пережила вместе со многими русскими людьми после Октябрьской революции. Эмиграцию, как писала она А. Тесковой о своей жизни в Берлине и Париже, она «не приняла». Не приняла ее и эмиграция, и Франция.

В июне 1939 г. Цветаева вернулась в Россию. Но и здесь, как и в зарубежье, она оказалась в одиночестве. Ее муж С.Я. Эфрон и дочь Ариадна вскоре были арестованы. В 1941 г. началась война. Цветаева вместе с группой писателей эвакуировалась в Елабугу. После неудачных попыток найти работу, оказавшись без всякой поддержки, она покончила с собой.

Написанное Цветаевой в годы «серебряного века» — только начало ее творческого пути. Но в ее ранних стихах уже определенно обозначились тенденции развития ее поэзии в 1920—1930-е годы. В этом их значение. Зарубежное ее творчество есть уже часть истории русской поэзии всего XX века, которая без Цветаевой немыслима.

Часть 3

ЛИТЕРАТУРА, СОЧЕТАЮЩАЯ РЕАЛИСТИЧЕСКИЕ И МОДЕРНИСТСКИЕ ПРИНЦИПЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА

Искусство и литература «серебряного века» всегда искали новые возможности выразить всю сложность духовной жизни эпохи. Революция и религиозно-мистические искания, марксизм и ницшеанство, отрицание традиций и попытка выработать новые эстетические системы — таковы были противоречия времени, времени «чрезвычайного», по определению современников. Тогда и возникают попытки «синтезировать» то новое, что проявилось в искусстве реализма и в складывающихся модернистских течениях. В критике и литературоведческих работах обсуждается возникновение «неореализма», «символистского реализма», реалистического символизма» и пр.

В литературе начала XX столетия есть действительно явления, которые позволяют говорить о попытках такого синтеза. Это — «импрессионистический реализм» Бориса Зайцева, экспрессионистические тенденции в прозе и драматургии Леонида Андреева, «сновидческий» метод письма позднего Алексея Ремизова.

Естественно, что были и многие промежуточные образования, опиравшиеся на очень разные эстетические их обоснования. Такая «пестрота» была отличительной чертой времени.

1. РЕАЛИЗМ И ИМПРЕССИОНИЗМ В ТВОРЧЕСТВЕ Б.К. ЗАЙЦЕВА

Борис Константинович Зайцев (1881—1972), как и И.А. Бунин, входил в телешовский кружок «Среда», в который ввел его Л. Андреев. Однако по своему миропониманию он был достаточно далек от «знаниевцев». Зайцев участвовал в «Среде» и «Знании», но близки ему были Бальмонт и Белый; он преклонялся перед Чеховым, но сотрудничал в «Новом пути» и «Вопросах жизни» Д. Мережковского и З. Гиппиус, в журналах, в которых печатались В. Розанов, Л. Шестов, С. Франк, Н. Бердяев, посещал «Башню» Вяч. Иванова.

В творчестве Зайцева 900-х годов выразились прежде всего имп-

рессионистические тенденции, свойственные тогда русской литературе и русскому искусству в целом. В автобиографической заметке «О себе» начало своего творческого пути Зайцев определил так: «Я начал с импрессионизма». Это была, говорил он, «чисто-поэтическая стихия, избравшая формой не стихи, а прозу (поэтому и проза проникнута духом музыки. В то время меня нередко в печати называли "поэтом прозы")»[1].

В формировании духовного мира Зайцева большую роль сыграло творчество Вл. Соловьева, произведениями которого («Чтением о Богочеловечестве») он зачитывался. Прослеживая пути своего духовного развития и развития своего художественного мира, Зайцев указывал, что именно под влиянием философских идей Соловьева в его творчестве «вместо раннего пантеизма начинают проступать мотивы религиозные — довольно еще невнятно («Миф», «Изгнание») — все же в христианском духе», который явно ощутим в первом романе «Дальний край» 1912). Это произведение Зайцев считал романом лирическим и поэтическим. К нему близится по настроению и стилю пьеса «Усадьба Ланиных».

Первый сборник рассказов Зайцева «Тихие зори» вышел в 1906 г. Рассказы — об усадебной, деревенской жизни, о жизни природы. В них обнаруживается пристрастие автора к чеховской традиции, принципам его художественной детализации и явное увлечение импрессионистической стилистикой. Это в основном — лирика настроений, в которых размывается предметное ощущение окружающего мира, последний начинает жить лишь постольку, поскольку воспринимается через чувство, настроение человека.

Обозревая позже свой творческий путь, Зайцев записал в автобиографии: «...начал с повестей натуралистических; ко времени выступления в печати — увлечение так называемым «импрессионизмом», затем выступает элемент лирический и романтический. За последнее время чувствуется растущее тяготение к реализму. Из литературных симпатий юности (и до сих пор) самая глубокая и благоговейная — Антон Чехов.... В складе мировоззрения наибольшую роль сыграл Владимир Соловьев»[2].

В этой автохарактеристике примечательно указание на полярно разные мировоззренческие истоки творчества Зайцева — А. Чехов и Вл. Соловьев. От Чехова — тяготение к мировоззренческому и художественному реализму, от Соловьева — те религиозные идеи (не ортодоксально-христианские, но модернизированные), которыми будут освещаться картины реального мира в произведениях писателя и дооктябрьского времени, и эпохи эмиграции.

---

[1] *Зайцев Б.К.* Соч.: В 3 т. М., 1993. Т. 1. С. 41—54.

[2] Русская литература XX века». М., 1916, Т. 3. Кн. 8. Т. 3, Кн. 8. С. 65—66.

«Тяготение к реализму» Зайцев испытает после первой русской революции, когда в его творчество входят социальные мотивы. Он пишет о жизни «маленького человека», об оскудении под напором новых общественных отношений мелкопоместных «чудаков, именуемых русскими помещиками», о духовных исканиях и духовных судьбах русской интеллигенции (роман «Дальний край», 1912). В его произведениях, прежде всего в «Дальнем крае», идее социального революционного преобразования России противопоставляется христианский социализм добра, идея вечных начал бытия, вечных ценностей мира, прежде всего любви, которая видится Зайцеву как проекция некоего «божественного огня». Но в изображении перипетий любви Зайцев все-таки наделяет конкретные бытовые ситуации каким-то мистическим ореолом, в чем проявляется своеобразный мировоззренческий и эстетический дуализм писателя.

Как и у Бунина, любовь героев Зайцева всегда драматична, и исход ее обычно трагичен. Но, в отличие от Бунина, Зайцев утверждает, что только в страдании проявляется сила и «цена» любви.

Самой «полной и выразительной» вещью этой темы (как определил ее Зайцев) была повесть «Голубая звезда», опубликованная в 1918 г. Она как бы завершала дореволюционную часть его творческого пути. Это повесть из жизни богемы. Но внутреннее содержание ее гораздо значительнее: это повествование о любви истинной и ложной, о связи человека с окружающим миром через приобщение к природе и очищение страданием, постижение высокого смысла жизни.

В финале повести Зайцев в своей типичной стилевой манере передает мироощущение героя (характерное и для самого автора): «Казалось, что не так легко отделить свое дыхание от плеска ручейка в овраге, ноги ступали по земле, как по самому себе, голубоватая мгла внизу, над речкой, была частью его же души; он и сам — в весенней зелени зеленей.

<...> Тихо, медленно летела на болото цапля. Было видно довольно далеко. Поля, лесочки и деревни, две белых колокольни, вновь поля, то бледно зеленеющие, то лиловые. Весенняя пелена слабых, чуть смутных испарений, все смягчающих, смывающих, как в акварели...

<...> Закат гас. Вот разглядел уж он свою небесную водительницу, стоявшую невысоко, чуть сиявшую золотисто-голубоватым светом. Понемногу все небо наполнялось ее эфирной голубизной, сходящей на землю. Это была голубая Дева. Она наполняла собою мир, проникала дыханием стебелек зеленей, атомы воздуха. Была близка и бесконечна, видима и неуловима. В сердце своем соединяла все облики земных любвей, все прелести и печали, все мгновенное, летучее — и вечное. В ее божественном лице была всегдашняя надежда. И всегдашняя безнадежность»[1].

---

[1] *Зайцев Б.К.* Голубая звезда. М., 1989. С. 377.

До революции Зайцев написал несколько лирических пьес, навеянных мотивами чеховской драматургии («Усадьба Ланиных», «Ариадна», «Любовь»). Горький назвал «Усадьбу Ланиных» произведением «совершенно чеховидным». Но, в отличие от Чехова, Зайцев вырывает героев из сложных связей окружающего их мира и замыкает их жизнь на служении любви.

Как писал Е.Б. Тагер, это была черта мировоззрения, столь свойственная Зайцеву: «Мысль о реальной сложности бытия, отдельные явления которого зависимы от общих его закономерностей, отсутствуют в произведениях Зайцева. Для него предпочтительнее другие объяснения, связанные с «вышечеловеческой», «большой правдой» («Дальний край»). Но мистицизм этот тоже относительный. Образы Зайцева слишком живы, достоверны для мистического творчества и вместе с тем слишком отвлеченны для истинного реализма, ибо изъяты из контекста жизни, не объяснены ею»[1]. Такова была эстетическая позиция Зайцева в предреволюционное десятилетие.

Первые годы после Октября Зайцев провел в деревне Калужской губернии и в Москве. Состоял в Союзе писателей, объединившем, в противоположность футуристам, писателей с «академическим оттенком». В Доме Герцена они устраивали литературные и философские чтения, а когда, вспоминал Зайцев, «подошла и полоса «Нэпа», нам, старшим писателям, разрешили открыть свою лавку писателей, кооперативную, где мы могли торговать старыми книгами самостоятельно, не завися от власти <...> Были в этой жизни революционного времени любопытные черты. Печататься открыто мы уже не могли. Писали от руки небольшие свои вещицы, тщательно выписывая, украшали обложками собственного изделия, иногда рисунками и продавали в нашей же лавке»[2].

В 1920 г. Зайцев начал хлопотать о выезде за границу для поправки здоровья. В начале 1922 г. вместе с женой и дочерью он выехал в Берлин, около года жил в Италии, переехал во Францию, жил в Париже и под Парижем.

В первые годы эмиграции Зайцев в основном издавал свои старые вещи, написанные еще в России. О революции он практически не писал. «Странным образом,— вспоминал Зайцев в автобиографической заметке «О себе»,— революция, которую я всегда остро ненавидел, на писании моем отразилась неплохо. Страдания и потрясения, ею вызванные, не во мне одном вызвали религиозный подъем». И далее: «Писание направилось (в ближайшем времени) по двум линиям, довольно разным: лирический отзыв на современность, проникнутый мистицизмом и острой напряженностью («Улица св. Николая») — и

---

[1] Русская литература конца XIX — начала XX в. 1908—1917. М., 1972. С. 200—201.

[2] *Зайцев Б.* Далекое. Вашингтон, 1965. С. 109—110.

полный отход от современности (новеллы «Рафаэль», «Карл V», «Дон-Жуан», «Душа Чистилища»)»[1].

В «Современных записках» Зайцев напечатал в эмиграции свою первую крупную вещь — роман «Золотой узор»[2]. Это — воспоминания о дореволюционном прошлом — о Москве, об Италии. Роман написан от первого лица (его героиня — женщина) и проникнут характерным для Зайцева лиризмом. Это тоже опыт лирической прозы, но здесь уже более явственно звучат религиозные ноты, которые станут характерными для всего эмигрантского творчества писателя. Но эта религиозность — какая-то лирическая, благостная, светлая, лишенная апокрифического, может быть даже еретического, начала, что было свойственно тогда творчеству А. Ремизова. Об общей идее романа Зайцев писал так: «В нем довольно ясна религиозно-философская подоплека — некий суд и над революцией, и над тем складом жизни, теми людьми, кто от нее пострадал»[3].

Но не только в тональности проявляется религиозное начало в творчестве писателя, оно отражается и в тематике его произведений. В 20-е годы он пишет жизнеописание Сергия Радонежского («Преподобный Сергий Радонежский». Париж, 1925), стремясь «приблизиться к русской святости»; в том же году печатает рассказ «Алексий, Божий человек».

Значительное место в творчестве Зайцева заняла автобиографическая тетралогия «Путешествие Глеба» — самое обширное из его писаний. В ней четыре романа: «Заря» (1937), «Тишина» (1948), «Юность» (1950) и «Древо жизни» (1953). Это, как и «Жизнь Арсеньева» Бунина,— автобиография, художественно переработанная, главная фигура в ней — ребенок, подросток, юноша, молодой писатель Глеб, формирование личности художника от истока дней. Тетралогия представляет собой лирическое воспоминание о прошлом, временами окрашенное то грустной, то веселой, но всегда легкой иронией, это — лирическая поэма о прошлом героя и о прошлом России. В романах много «зайцевских» пейзажей, проникнутых тихой лирической грустью, какой-то импрессионистической «прозрачностью». И всегда типично русский, «левитановский» пейзаж.

Может быть, в романах тетралогии с наибольшей отчетливостью проявилась та особенность стиля прозы Зайцева, которую еще в 1907 г. Анастасия Чеботаревская назвала «мягкой акварелью», а вслед за нею многие эмигрантские критики определяли как «акварельность»[4]. Сам

---

[1] *Зайцев Б.К.* Соч.: В 3 т. Т. 1. С. 51.

[2] Вышел отдельным изданием в 1926 г. в Праге.

[3] *Зайцев Б.К.* Соч.: В 3 т. Т. 1. С. 52.

[4] *Чеботаревская Ан.* Б. Зайцев. Рассказы//Образование. СПб., 1907. 20 февр. № 2. С. 96.

же Зайцев считал, что в тетралогии «уже нет раннего» «импрессионизма, молодой «акварельности», нет и тургеневско-чеховского оттенка», что она отличается от других его вещей «большим спокойствием тона и удалением от остро-современного»[1].

Жанр этого произведения Зайцев определил как роман-хроника-поэма. «Путешествие Глеба» «замыкало» зарубежный период его творчества, как «Голубая звезда» — русский.

Однако есть у Зайцева произведения и о современной (эмигрантской) повседневности. Самое значительное из них — роман «Дом в Пасси»[2]. Это произведение ближе, чем другие вещи Зайцева, к классической романной традиции. В нем есть сюжет, действие, очерченные характеры, повествование ведется от третьего лица. «Дом в Пасси» — история жизни обитателей дома на одной из улиц Парижа, населенного почти сплошь русскими эмигрантами. И старик-генерал, и преуспевающая массажистка, и русский шофер, и русские барышни — представляют самые разные слои русской эмиграции. Дом выступает как бы макрокосмом русского зарубежья. Зайцев создает реалистические характеры и реалистические бытовые картины русской эмигрантской жизни. Но при всем бытовом реализме они лирически окрашены. Как сказал Г. Адамович, здесь «реализм внешне безупречен, в нем не к чему придраться. Но внутри что-то двоится, и никак не отделаться от мысли, что волнует обитателей дома в Пасси не жизнь, а лишь слабое воспоминание о ней»[3].

Действительно, герои Зайцева живут все-таки в каком-то стилизованном мире. Не случайно главный герой романа — старый монах о. Мельхиседек, совершающий в миру свой подвиг милосердия и добра. И сам дом в Пасси предстает в романе неким «оазисом в пустыне». И несмотря на подчеркнутую реалистичность бытовых картин, роман оставляет впечатление все той же импрессионистической фрагментарности. Дело в том, что точка зрения на окружающее все время смещается. Читатель видит мир то глазами автора, то глазами героев, воспринимает его через призму их восприятий. Париж, его быт видится только их глазами, а город, как признается Зайцев, чужд русской натуре. Отсюда-то и возникает стилизация жизни, «русское» ее восприятие.

Особое место в зарубежном творчестве Зайцева занимают писательские биографии, созданные в том же стиле лирического импрессионизма. Они интересны прежде всего тем, что открывают литературные пристрастия художника, его нравственные и эстетические взгляды. Это «Жизнь Тургенева» (1932), «Жуковский» (1952), «Чехов» (1954). Био-

---

[1] *Зайцев Б.К.* Соч.: В 3 т. Т. 1. С. 53.

[2] *Зайцев Б.* Дом в Пасси. Берлин, 1935.

[3] *Адамович Г.* Одиночество и свобода. Нью-Йорк, 1955. С. 205.

графии написаны с повышенным вниманием к религиозной теме в творчестве этих писателей, которых Зайцев считает наиболее близкими себе.

Жуковского он называет «источником» русской поэзии, отмечает близкую себе специфику поэтического дарования поэта: «легкозвучную певучесть», «летучий сквозной строй» его стихов. Жуковский наделяется Зайцевым и явно преувеличенными чертами романтической «личной» религиозности. Характерен в книге тезис, который определяется мировосприятием самого Зайцева, что романтик Жуковский — служитель добра, «всегда, с раннего детства ощущал остро бренность жизни». Тургеневу же Зайцев приписывает ощущение с ранней молодости страха смерти.

Оценивая основной пафос зайцевской книги о Тургеневе, Ф. Степун писал, что в ней для Зайцева «важен и интересен не образ всем образованным людям известного Тургенева — западника, либерала, позитивиста и вдумчивого наблюдателя быстрых изменений в обществе, но иной, как бы ночной образ Тургенева с его страстями, печалями и причудами. Этот образ заинтересовал Зайцева в связи с его собственными проблемами, между прочим, как мне кажется, и с взаимоотношением благодатной любви и легкой смерти»[1]. Тургенев, по Зайцеву, остановился на пороге постижения «светлой религиозности», потому и был лишен опыта истинной любви.

В биографической книге о Чехове (полное ее название «Чехов, литературная биография») Зайцев сосредоточился на личной и творческой жизни писателя, менее, чем в других книгах, вдаваясь в характеристику общекультурного фона эпохи. И в этой работе акцентируется мысль о религиозном начале в творчестве писателя, в котором неосознанно раскрываются глубинные религиозные начала жизни. Зайцев считает, что, несмотря на материалистическое образование, Чехов в глубине души не мог быть атеистом, он лишь казался таковым. Во многих его произведениях отразились искания души, тоскующей по Богу. В этом смысле самой значительной вещью в творчестве Чехова становится для Зайцева повесть «В овраге», в которой писатель, изображая мир, исполненный духовной темноты и бытового зла, показывает, как в конце концов над ним всходит «нездешний свет». Такая трактовка образа Чехова, его творчества, идейных исканий не вызвала сочувствия в критике. Но она отвечала мировоззренческой настроенности самого автора, его восприятию и современного мира, и прошлой России, восприятию, не лишенному определенной доли типично зайцевской сентиментальной умиленности.

Такой тональностью проникнуты и воспоминания Зайцева, собранные в книге «Далекое» (1965). Как сказал автор в предисловии, эта

---

[1] *Степун Ф.* Встречи. Мюнхен, 1962. С. 133.

книга «о разных людях, местах — по написанию она разного времени, но все о давнем <...> Большая часть книги — о России. Но в конце и об Италии». В ней собраны воспоминания о Блоке, Белом, Бальмонте, Бердяеве и Бенуа, Пастернаке и Балтрушайтисе. Завершается второй раздел книги («Италия») параграфом «Благословение — благодарение», написанным в 1961 г.; «Да будет благословенно искусство. Да будут прославлены мирной славой художники, верно и честно творившие. Да будет благословенна Италия, родина их, страна доброго и ласкового народа, простая и очаровательная <...> А если всего не увидел, если кроткая Кортона и сумрачно-таинственное Орвието глядят на тебя только из книг и со снимков, то возблагодарите Бога за то, что довелось видеть. Еще раз вспомни Апостола:

— За все благодарите».

В последней фразе книги основной пафос ее и, может быть, всего эмигрантского творчества Зайцева.

2. РЕАЛИЗМ И ЭКСПРЕССИОНИЗМ В ПРОЗЕ И ДРАМАТУРГИИ Л.Н. АНДРЕЕВА

Критический реализм, «фантастический реализм», «неореализм», реальный мистицизм, экспрессионизм — таковы определения творческого метода Андреева в современной ему критике. Впоследствии писатель объявлялся то экспрессионистом, то символистом, то предшественником экзистенциализма. Андреев писал Горькому в 1912 г.: «Кто я? Для благороднорожденных декадентов — презренный реалист; для наследственных реалистов — подозрительный символист»[1]. Эстетические и художнические искания Андреева объективно отражали столкновение в его сознании реалистического и декадентского миропонимания. Постоянное противоборство их в сочетании с попытками примирения, «синтеза» — в этом своеобразная художническая «цельность» Андреева. Так кто же он — Леонид Андреев?

Литературную деятельность *Леонид Николаевич Андреев* (1871—1919) начал во второй половине 90-х годов (по окончании в 1898 г. юридического факультета Московского университета) в газетах «Орловский вестник» и «Курьер». Идейное направление этих газет было радикальным. «Курьер» сочувственно относился к нарастанию революционного движения, отстаивал традиции и идеалы русской демократической общественной мысли, реализм в литературе. Газета широко популяризировала творчество реалистов нового поколения — Горького, Вересаева, Куприна. В «Курьере» участвовали в то время такие писатели и общественные деятели из «стариков», как Вас. Немирович-Данченко, В. Гольцев, П. Сакулин, В. Каллаш, Н. Ашешев, из «моло-

[1] Литературное наследство. М., 1965. Т. 72: М. Горький и Леонид Андреев. С. 351.

дых» — В. Поссе, П. Коган, А. Серафимович, А. Луначарский. В этой среде и проходил свою литературную школу Андреев.

В «Курьере» Андреев печатает фельетоны, рассказы, литературные и театральные рецензии, ведет воскресный фельетон «Мелочи жизни» и фельетон «Впечатления», выступает в качестве судебного репортера. В фельетонах (подписанных псевдонимом *Джейм Линч*) Андреев приветствует подъем общественного самосознания, обличает обывательщину.

Особый интерес представляют фельетоны и статьи Андреева о литературе и искусстве. В них он заявляет о своей связи с традициями литературы 70—80-х годов — М. Салтыкова-Щедрина, Н. Михайловского, пишет об общественном предназначении литературы и гражданском долге литератора. Образцом литературного служения родине Андреев считает жизнь и творчество Глеба Успенского — художника, в страданиях искавшего «по всей широкой России давно затмившейся правды и давно оброненной совести»[1].

Сам Андреев началом своего творческого пути считал 1898 год, когда в «Курьере» был напечатан его «пасхальный» рассказ «Баргамот и Гараська». В 1898—1900 гг. в «Курьере», «Журнале для всех», ежемесячнике «Жизнь» он публикует рассказы «Петька на даче», «Из жизни штабс-капитана Каблукова», «Рассказ о Сергее Петровиче» и др. Осенью 1901 г. в издательстве «Знание» выходит книга его «Рассказов».

Большую роль в писательской судьбе Андреева сыграл Горький. Уже первый рассказ Андреева привлек его внимание. Горький почувствовал в Андрееве «дуновение таланта», напоминающего талант Помяловского[2]. Вскоре Горький ввел Андреева в литературный кружок «Среда». «...Знакомство с Максимом Горьким,— писал Андреев,— я считаю для себя, как для писателя, величайшим счастьем. Он первый обратил серьезное внимание на мою беллетристику (именно на первый напечатанный мой рассказ «Баргамот и Гараська»), написал мне и затем в течение многих лет оказывал мне неоценимую поддержку своим всегда искренним, всегда умным и строгим советом»[3].

В первых рассказах Андреева ощутимо влияние не только Помяловского и Г. Успенского, но и Толстого, Достоевского, Чехова, Салтыкова-Щедрина. Андреев пишет об «униженных и оскорбленных», о засасывающей пошлости и отупляющем воздействии на человека мещанской среды, о детях, задавленных нуждой, лишенных радостей, о тех, кто брошен судьбой на самое «дно» жизни, о мелком чиновном

---

[1] Курьер. 1900. 27 февр.

[2] См.: *Горький М.* Литературные портреты. М., 1959. С. 163.

[3] Леонид Андреев (автобиографическая справка)//Русская литература XX века (1890—1910)/Под ред. С.А. Венгерова. Т. 2. Ч. 2. С. 245.

люде, о стандартизации человеческой личности в условиях буржуазного общества. В центре внимания Андреева «маленький», «обыкновенный» человек.

Некоторые темы раннего Андреева (прежде всего тема одиночества человека), а также жанровые особенности рассказа (рассказ-аллегория, рассказ-исповедь) связаны с традицией Гаршина. Сам Андреев, говоря о воздействии на него традиций предшественников, ставил Гаршина перед Толстым и Достоевским.

Обычно рассказы Андреева предреволюционного периода как традиционно-реалистические, так и философско-обобщенного плана строились на бытовом материале. Социальная критика, содержавшаяся в них, опиралась на абстрактно-гуманистические, утопические иллюзии автора о возможности морального совершенствования общества, на веру в преобразующую силу совести каждого человека, независимо от его общественной принадлежности. Гуманизм Андреева приобретал зачастую окраску сентиментальную, особенно в произведениях, написанных под влиянием классика английской литературы XIX в. Диккенса, которым писатель в то время увлекался. «Первый мой рассказ,— писал Андреев в автобиографической справке,— «Баргамот и Гараська» — написан исключительно под влиянием Диккенса и носит на себе заметные следы подражания»[1].

К традиции Диккенса восходил и излюбленный Андреевым жанр «пасхального» рассказа с благополучно-сентиментальной развязкой. Так, рассказ «Баргамот и Гараська» заканчивался примирением двух людей, «человеческим» взаимопониманием городового и нищего босяка. Однако в этом и в других рассказах «гармония» благополучного исхода бралась под сомнение авторской иронией. Для Андреева социальная гармония вне общей нравственной победы добра над злом была весьма отдаленной. И в бытовых, и в философских рассказах Андреева уже отчетливо пробивалась устремленность писателя к решению «общих вопросов», стремление увидеть через бытовое «существенное», то, что движет вообще человеческую жизнь, тяготение к такой подсветке явлений жизни, которая выльется затем в характерную андреевскую символику. Уже в этот период Андреев усматривает дисгармонию и в социальной, и в индивидуальной психологии человека; ему видится непримиримое сочетание в ней светлого и темного, доброго и злого, тиранического и рабского.

Реально-бытовые рассказы Андреева строятся на исключительной ситуации, которая показывает человека в необычном жизненном ракурсе и позволяет автору раскрыть неожиданные глубины человеческого сознания и психики. Обычно общий смысл рассказа заключен в каком-либо одном его эпизоде.

---

[1] Леонид Андреев (биографическая справка). С. 245.

В рассказе «Ангелочек» (1899) Андреев знакомит читателя с раздумьями мальчика Сашки о несправедливости его жизни и жизни вообще: «Временами Сашке хотелось перестать делать то, что называется жизнью...» Вечно пьяная, замученная работой мать Сашки и его опустившийся отец также думают лишь «о несправедливости и ужасе человеческой жизни». Для «смятенной души» мальчика символом надежды становится восковой ангелочек — игрушка, которую он выпросил с богатой рождественской елки. В ангелочке сосредоточилось для него «все добро, сияющее над миром». Любуясь игрушкой, и сын, и жалкий отец «по-разному тосковали и радовались, но было что-то в их чувстве, что сливало воедино сердца и уничтожало бездонную пропасть, которая отделяет человека от человека и делает его таким одиноким, несчастным и слабым». Но фигурка тает у горячей печки, от ангелочка остается лишь «бесформенный восковой слиток». Этому эпизоду и подчинен бытовой материал рассказа. В нем выражена главная мысль автора об иллюзорности человеческих надежд на счастье, на возможность преодоления чувства безграничного одиночества.

В рассказе «Большой шлем» (1899) четверо людей, играя в винт «лето и зиму, весну и осень» в течение многих лет, ничего не знают друг о друге. А где-то вне дома происходят какие-то события: «...дряхлый мир покорно нес тяжелое бремя бесконечного существования и то краснел от крови, то обливался слезами, оглашая свой путь в пространстве стонами больных, голодных и обиженных». Когда один из игроков умер, оказалось, что никто не знал, кто он и где он жил. Жизнь, личность обесценены до предела.

Так у Андреева преобразилась чеховская тема трагической повседневности. Впоследствии, развивая эту тему, Андреев трактует саму человеческую жизнь как бессмысленную игру, как маскарад, где человек — марионетка, фигура под маской, которой управляют непознаваемые силы.

«Рассказ о Сергее Петровиче» (1900) Андреев считал одним из лучших своих созданий. В дневниковой записи (1 апреля 1900 г.) обозначено: «...это рассказ о человеке, типичном для нашего времени, признавшем, что он имеет право на все, что имеют другие, и восставшем против природы и против людей, которые лишают его последней возможности на счастье. Кончает он самоубийством — «свободной смертью», по Ницше, под влиянием которого и рождается у моего героя дух возмущения»[1].

Герой рассказа Сергей Петрович — «обыкновенный» студент-химик, обезличенная и изолированная в буржуазном обществе «единица». Обращение к философии Ницше не помогает герою найти выход из

---

[1] Цит. по: *Иезуитова Л.А.* Творчество Леонида Андреева (1892—1906). Л., 1976. С. 92.

тупиков жизни, нивелирующей его как личность. «Восстание» по-ницшеански абсурдно и бесперспективно. Формула: «Если тебе не удается жизнь, знай, что тебе удастся смерть» — дает Сергею Петровичу только одну возможность утвердить себя — самоубийство. Протест героя Андреева против подавления личности приобретает специфическую форму, имеет не столько конкретно-социальную, сколько отвлеченно-психологическую направленность.

В отличие от Горького, Андреев утверждает право человека на свободу в ее индивидуалистическом понимании. Но и этот рассказ заключает в себе глубокую иронию автора, в нем звучит открытое неприятие ницшеанской философии: «...обездоленная и обезличенная, «единица» под ее воздействием превращается вовсе в "нуль"»[1].

Горький высоко ценил талант Андреева. Но его тревожила неясность социального сознания писателя. В письме к Е. Чирикову (1901), говоря о рассказе Андреева «Набат», Горький писал, что пока «начинка» андреевского таланта — «одно голое настроение», еще не прихваченное «огоньком общественности»[2]. В письмах Андрееву Горький постоянно привлекал его внимание к критическому осмыслению социальных противоречий реальной жизни, указывал на общественное значение критики мещанской идеологии и морали: «Ты — пиши знай. Пощипли «Мысль» мещанскую, пощипли их Веру, Надежду, Любовь, Чудо, Правду, Ложь — ты все потрогай. И, когда ты увидишь, что все сии устои и быки, на коих строится жизнь теплая, жизнь сытая, жизнь грешная, жизнь мещанская, зашатаются, как зубы и челюсти старика,— благо ти будет»[3]. И Андреев откликается на этот совет Горького.

В рассказе «Мысль» (1901) получает яркое выражение одна из существенных тем творчества позднего Андреева — бессилие и «безличие» человеческой мысли, «подлость» человеческого разума, зыбкость понятий правды и лжи. Герой рассказа доктор Керженцев ненавидит и решительно отвергает нравственные нормы, этические принципы буржуазного общества. Безграничная мощь мысли становится для него единственной истиной мира. «Вся история человечества,— пишет он в своих записках,— представлялась мне шествием одной торжествующей мысли». «...Я боготворил ее,— говорил он о мысли,— и разве она не стоила этого? Разве, как исполин, не боролась она со всем миром и его заблуждениями? На вершину высокой горы взнесла она меня, и я видел, как глубоко внизу копошились людишки с их мелкими животными страстями, с их вечным страхом и перед

---

[1] *Михайловский Б.В.* Путь Л. Андреева//*Михайловский Б.В.* Избр. статьи. М., 1969. С. 359.

[2] Архив М. Горького. М., 1959. Т. 8. С. 35.

[3] Литературное наследство. Т. 72: М. Горький и Леонид Андреев. С. 150 (письмо от 1902 г.).

жизнью и смертью, с их церквами, обеднями и молебнами». Постепенно Керженцев начинает опираться только на свою собственную «свободную» мысль. Тогда-то для него и приобретают относительный характер понятия добра и зла, нравственного и безнравственного, правды и лжи. Чтобы доказать свою свободу от законов безнравственного общества, Керженцев убивает своего друга Алексея Савелова, симулируя сумасшествие. Он наслаждается мощью своей логики, которая позволяет ему избегнуть наказания и тем самым «стать над людьми». Однако симулируемое безумие оборачивается подлинным безумием. Мысль убила «ее творца и господина» с тем же равнодушием, с каким он убивал ею других. Бунт Керженцева против предательства мысли вырождается в бунт против человечества, цивилизации: «Я взорву на воздух вашу проклятую землю...» Концовка рассказа вновь глубоко иронична и парадоксальна. Судебные эксперты оказываются бессильными определить, здоров или безумен Керженцев, совершил ли он убийство в здравом уме или будучи уже сумасшедшим.

Мысль Керженцева эгоцентрична, внесоциальна, не одушевлена ни общественной, ни нравственной идеей. Индивидуалистически замкнутая сама в себе, она заведомо обречена на саморазрушение, в процессе которого становится опасной и губительной и для окружающих, и для самого ее носителя.

В рассказе Андреев показал страшный процесс разрушения личности индивидуалиста. Керженцев, считавший себя властелином своей мысли и своей воли, «стал на четвереньки и пополз». Но разоблачение индивидуалистического сознания под пером писателя приобрело характер развенчания человеческого разума, человеческой мысли вообще. Так абстракции Андреева получили смысл, отличный от замысла произведения. Для него трагедия Керженцева — трагедия человека, разрушившего в себе некие извечно существующие «нравственные инстинкты». Этим объясняет он причину распада личности Керженцева. Возведя трагедию индивидуалиста до уровня трагедии *человека,* Андреев отошел от той правды, которую хотел видеть в его творчестве Горький.

Стремление усилить эмоциональную окрашенность и символическое звучание образов влекли Андреева к поискам новых форм письма. Итогом этих идейно-художественных поисков стал рассказ «Жизнь Василия Фивейского», над которым писатель работал около двух лет. Вместе с поэмой Горького «Человек» рассказ был опубликован в первом сборнике товарищества «Знание» в 1904 г. Своим настроением освободить человека от предрассудков, «опутавших жизнь и мозг людей», рассказ перекликался с горьковской поэмой. Это повествование о трагической судьбе деревенского священника, «человека догмата», фанатика веры. В «Жизни Василия Фивейского» Андреев задумал «расшатать» веру. «Я убежден,— писал он в письме к критику М. Неведомскому,— что не философствующий, не богословствующий, а

искренне, горячо верующий человек не может представить Бога иначе, как бога-любовь, бога-справедливость, мудрость и чудо. Если не в этой жизни, так в той, обещанной, Бог должен дать ответы на коренные вопросы о справедливости и смысле. Если самому «смиренному», наисмиреннейшему, принявшему жизнь, как она есть, и благословившему Бога, доказать, что на том свете будет, как здесь: урядники, война, несправедливость, безвинные слезы,— он откажется от Бога. Уверенность, что где-нибудь да должна быть справедливость и совершенное знание о смысле жизни — вот та утроба, которая ежедневно рождает нового Бога. И каждая церковь на земле — это оскорбление неба, свидетельство о страшной неиссякаемой силе земли и безнадежном бессилии неба»[1].

Без сомнений верит в Бога и принимает его волю священник Василий Фивейский, вопреки всем бедам, павшим на него, как на библейского Иова: гибель сына, рождение второго сына-урода, пьянство и смерть жены. В своих страданиях он начинает видеть волю провидения, свидетельство своей избранности и мирится с ними. Но со страданиями других людей отец Василий примириться не может: «Каждый страдающий человек был палачом для него, бессильного служителя всемогущего Бога». Постепенно для Фивейского наступает страшное прозрение: Бог не хочет или не может помочь людям — там ничего нет. Тогда он бунтует против неба. Но, потеряв веру, сам Василий не в силах дать что-либо людям. Над ужасом окружающего раздается злобный смех урода — его сына, который олицетворяет в рассказе некую злую преднамеренность самой жизни, безнравственность вселенского хаоса. Идея роковой предопределенности жизни человека и человечества составляет в конечном итоге смысл этого рассказа. Человек не владеет знанием законов мира, да и овладеет ли? Но если так, то можно ли устроить жизнь на разумных основах добра и справедливости? Эти вопросы о смысле и цели бытия и задает в рассказе писатель.

«Василий Фивейский» потряс современников. Короленко писал о теме рассказа, что это «одна из важнейших, к каким обращается человеческая мысль в поисках за общим смыслом человеческого существования»[2]. Изображенный Андреевым духовный кризис отца Василия, человека, наивно думающего избавить человечество от зла жизни волею неба, современниками воспринимался как призыв своими силами добиваться правды на земле.

Успех обнадежил Андреева в творческих поисках новой, особой выразительности художественного стиля. В цитированном письме Неведомскому он выразил уверенность, что «так можно писать», что

---

[1] Искусство. 1925. № 2. С. 266—267.

[2] *Короленко В.Г.* О литературе. М., 1957. С. 363.

«окрылен на новые ирреальные подвиги». Действительно, в рассказе была заложена целая эстетическая программа писателя. По мнению Короленко, повествование «полно нервного захвата. Читатель попадает в какой-то вихрь, палящий и знойный»[1]. Эпичность сочетается с повышенно нервной экспрессивностью. В «Жизни Василия Фивейского» наметились и общие принципы использования и обработки Андреевым древних литературных источников, прежде всего Библии.

Сюжет рассказа построен по типу жития. А ассоциация образа отца Василия с библейским образом Иова задана уже в первых репликах рассказа. Но Андреев переосмысливает библейские сюжеты и образы, полемизируя с их канонической трактовкой. Фивейский обретает ореол «святого», пройдя через все муки жизни, в то время как житийные святые святы изначально, по своей природе. Переосмыслена Андреевым и библейская легенда об Иове — о смысле человеческого бытия, отношений воли человека и воли провидения.

Таким образом, болезненная чуткость к человеческому страданию и в то же время неверие в способность победить зло, поэтизация анархической свободы личности, обостренный интерес к интуитивному, подсознательномув человеке — таковы характерные черты раннего творчества Андреева.

Новый этап творческого развития Андреева открывается рассказом «Красный смех» (1904). Рассказ написан в разгар русско-японской войны. Он был «дерзостной попыткой», как говорил сам Андреев, воссоздать психологию войны, показать состояние человеческой психики в атмосфере «безумия и ужаса» массового убийства. Протестуя против войны, Андреев нарочито сгущает краски. В его изображении люди на войне настолько теряют человеческий облик, что превращаются в безумцев, которые бессмысленно и жестоко не только истребляют друг друга, но и готовы «как лавина» уничтожить «весь этот мир». «...Мы разрушим все: их здания, их университеты и музеи... мы попляшем на развалинах... мы сдерем кожу с тех, кто слишком бел... Вы не пробовали пить кровь? Она немного липкая... но она красная, у нее такой веселый красный смех!..» В рассказе проявились характерные для манеры позднего Андреева болезненная взвинченность тона, гротескность образов, нагнетение контрастов. Картины войны, изображенные в рассказе, напоминают антивоенные офорты испанского художника Гойи, одного из любимых художников Андреева. Не случайно, задумав издать рассказ отдельной книгой, Андреев хотел иллюстрировать его офортами Гойи из серий «Капричос» и «Десастрес де ла герра» («Бедствия войны»). Великий испанец писал эпоху глубочайших социально-исторических перемен, распада феодального строя, буржуазных революций, войн, трагедий народов. Он страдал и кричал

[1] *Короленко В.Г.* О литературе. С. 363.

за всех. Грань времен ощущалась в его творчестве с потрясающей силой. Очевидно, именно это было близко Андрееву. Его привлекала и манера Гойи — сплав, органическое единство житейского и универсального, реального и фантастического. В «Красном смехе» связь образов-видений с конкретным жизненным содержанием поражает.

Характерно, что Андреева не интересовали социальные причины войны, типические характеры или типические обстоятельства. Самое важное для него в рассказе — выразить себя, свое личное отношение к данной войне, а через это — ко всякой войне и вообще к убийству человека человеком. Реалистическое изображение действительности со всей очевидностью уступает в рассказе место принципиально новому стилю изложения.

Андреев осознавал, что все более отходил от реализма: как писал он Л.Н. Толстому, посылая рукопись «Красного смеха», «сворачивал» от него «куда-то в сторону»[1].

Позже в мировом искусстве метод, к которому тяготел Андреев в «Красном смехе», заявил о себе как экспрессионизм. С наибольшей полнотой черты этого метода проявились в драматургии Андреева («Жизнь Человека», «Царь-Голод», философские драмы 1910-х годов).

Подъем революционного движения накануне 1905 г. захватывает Андреева. Публичные выступления писателя пресекаются властями за их революционный характер; он участвует в заседаниях «Среды»; в 1904 г. подписывает протест литераторов против зверств московской полицейской власти. Однако именно в эти годы начинаются решительные расхождения Горького с Андреевым. Писатели по-разному оценивают перспективы развития революции, ее идеалы, роль литературы в общественной борьбе. Андреев занял позицию «надпартийности» в искусстве. Партийность творчества Горького кажется Андрееву «фатализмом». Андреев пытается обосновать идеологическую независимость творчества от политических направлений, а это оборачивалось утратой связи с революционными силами современности.

Двойственность отношения Андреева к революции выразилась в его пьесе «К звездам», созданной в самый разгар революционного движения 1905 г. Пьеса выделяется из всего написанного Андреевым о революции. Автор, как отмечал Луначарский, поднялся в ней «на большую высоту революционного мирочувствования»[2].

Поначалу пьесу о роли интеллигенции в революции Горький и Андреев хотели написать вместе. Но с развитием революционных событий сложились разные отношения писателей к этому вопросу. Единый первоначальный замысел реализовался в двух пьесах — в горьковской «Дети солнца» (февраль 1905 г.) и андреевской «К звездам»

---

[1] Реквием: Сборник памяти Л. Андреева. М., 1930. С. 63—64.

[2] *Луначарский А.* Критические этюды. Л., 1925. С. 260.

(ноябрь того же года). Пьеса Андреева отразила глубочайшие расхождения писателей в понимании смысла и целей революции.

Место действия пьесы — обсерватория ученого астронома Терновского, расположенная в горах, вдали от людей. Где-то внизу, в городах, идет сражение за свободу. Революция для Андреева только фон, на котором развертывается действие пьесы. «Суетные заботы» земли противопоставлены Терновским вечным законам Вселенной, «земные» устремления человека — стремлениям понять мировые законы жизни в ее «звездной» бесконечности.

Революция терпит поражение, революционеры гибнут; не выдержав пыток, сходит с ума сын Терновского. Друзья революционеров — сотрудники Терновского — возмущены его философией и в знак протеста покидают обсерваторию. Рабочий Трейч готовится к продолжению революционной борьбы. Но спор «правды» Терновского и «правды» революции остается в пьесе неразрешенным.

Если Горький в «Детях солнца» зовет интеллигенцию — «мастеров культуры» — к борьбе вместе с народом за новые формы социальной жизни, то Андреев питает иллюзию о возможности остаться «над схваткой», хотя испытывает тяготение к революции. Сочувственное отношение писателя к революции и революционерам выразилось в таких произведениях, как «Губернатор» (1905), «Рассказ о семи повешенных» (1908); в них он писал о расправе царизма с освободительным движением. Но реальные события революционной борьбы осмысляются Андреевым опять в плоскости «общечеловеческой» психологии.

Сюжет рассказа «Губернатор» опирается на известный факт казни эсером И. Каляевым московского генерал-губернатора, великого князя Сергея Александровича, приговоренного социал-революционерами к смертной казни за избиение на улицах Москвы демонстрантов в 1905 г. «И все,— писал Андреев В. Вересаеву,— и сам С.А. ждали, и казнь совершилась»[1]. Внимание Андреева сосредоточено на проблеме неотвратимости внутреннего нравственного возмездия, которое карает человека, преступившего законы человеческой совести. В ощущении неизбежности возмездия в Петре Ильиче пробуждается человек, который сталкивается с тем бесчеловечным, что приняло в нем облик губернатора. Петр Ильич-человек сам казнил Петра Ильича-губернатора. Выстрел революционера был лишь внешней материализацией этой казни. Социальный конфликт между деспотической властью и народом решался в абстрактно-психологическом плане. Но современниками в бурные революционные годы рассказ воспринимался как предупреждение самодержавию о неотвратимости наказания.

В знаменитом «Рассказе о семи повешенных», увидевшем свет в годы жестоких полицейских расправ с демократами, Андреев с глубо-

---

[1] *Вересаев В.В.* Собр. соч.: В 5 т. М., 1961. Т. 5. С. 406.

ким состраданием писал о приговоренных к казни революционерах. Все они очень молоды: старшему из мужчин было двадцать восемь, младшей из женщин — девятнадцать. Судили их «быстро и глухо, как делалось в то беспощадное время». Но и в этом рассказе горячий социальный протест писателя против расправы с революционерами и революцией переводится из сферы социально-политической в нравственно-психологическую — человек и смерть. Перед лицом смерти все равны: и революционеры, и преступники; их связывает воедино, отграничивая от прошлого, ожидание смерти. Противоестественность поведения героев Андреева отмечена Горьким в статье «Разрушение личности»: «Революционеры из «Рассказа о семи повешенных» совершенно не интересовались делами, за которые они идут на виселицу, никто из них на протяжении рассказа ни словом не вспомнил об этих делах».

Увлеченность Андреева революцией, героическими подвигами народа, о чем не раз говорил он в выступлениях и письмах тех лет, перемежалась с пессимистическими предчувствиями, неверием в достижимость социальных и нравственных идеалов революции. Метафизически воспринимая ход революционного развития мировой истории и опыт Великой французской революции, Андреев в рассказе «Так было» (1905) утверждает недостижимость идеалов свободы и равенства, ибо масса апатична, за революцией всегда устанавливается тирания. Ход маятника старинных часов символизирует здесь роковой, повторяющийся ход истории.

В 1906 г. Андреев пишет рассказ «Елеазар», в котором его пессимистический взгляд на мир и судьбы человека в мире становится тем «космическим пессимизмом», о котором так много писала современная критика.

В обработке евангельской легенды о воскресении Лазаря Андреев с потрясающей экспрессией воплощает свою идею об ужасе человека перед роком и смертью. Он пытается доказать, что жизнь беззащитна, мала и ничтожна перед той «великой тьмой» и «великой пустотой», что объемлет мироздание. «И объятый пустотой и мраком,— писал Андреев,— безнадежно трепетал человек перед ужасом бесконечного».

Настроения социального пессимизма в творчестве Андреева обостряются в годы реакции. Завершается разрыв писателя с традициями русского реализма, который не удовлетворяет его, ибо содержание в нем, по мысли Андреева, подавляет форму. В то же время символизм воспринимается им как подавление содержания художественной формой. Андреев ставит перед собой задачу синтезировать эти литературные методы. Такой попыткой была его пьеса «Савва» (1907) об одиночке-анархисте, стремящемся взорвать все созданное людьми на протяжении человеческой истории. Своим подлинно новаторским произведением Андреев считал драму «Жизнь Человека» (1906). Она действительно как бы подвела итог его размышлениям о смысле жизни

и поискам художественной формы. «Придумал,— писал Андреев о пьесе К.П. Пятницкому,— некоторую новую драматургическую форму, такую, что декаденты рот разинут»[1].

Андреев программно отошел здесь от изображения индивидуальных судеб. В письме Немировичу-Данченко он говорил, что в своих пьесах хочет остаться «врагом быта — факта текущего. Проблема бытия — вот чему безвозвратно отдана мысль моя...»[2]. Этой пьесой открывается цикл андреевских философских драм («Жизнь Человека», 1906; «Черные маски», 1908; «Анатэма», 1909).

В пьеса «Жизнь Человека» разрабатывается проблема роковой замкнутости человеческого бытия между жизнью и смертью, бытия, в котором человек обречен на одиночество и страдание. В такой схеме жизни, писал о пьесе Станиславский, родится и схема человека, маленькая жизнь которого «протекает среди мрачной черной мглы, глубокой жуткой беспредельности»[3].

Аллегорию жизни, натянутой как тонкая нить между двумя точками небытия, рисует Некто в сером, олицетворяющий в пьесе рок, судьбу. Он открывает и закрывает представление, выполняя роль своеобразного вестника, сообщающего зрителю о ходе действия и судьбе героя, разрушая всякие иллюзии и надежды человека на настоящее и будущее: «Придя из ночи, он возвратится к ночи и сгинет бесследно в безграничности времен». Некто в сером воплощает мысль Андреева о бесстрастной, непостижимой фатальной силе мира. Его монологи и реплики обращены к зрителю: «Смотрите и слушайте, пришедшие сюда для забавы и смеха. Вот пройдет перед вами вся жизнь Человека, с ее темным началом и темным концом... Родившись, он примет образ и имя человека и во всем станет подобен другим людям, уже живущим на земле. И их жестокая судьба станет его судьбою, и его жестокая судьба станет судьбою всех людей. Неудержимо влекомый временем, он непреложно пройдет все ступени человеческой жизни, от низу к верху, от верха к низу. Ограниченный зрением, он никогда не будет видеть следующей ступени, на которую уже поднимается нетвердая нога его; ограниченный знанием, он никогда не будет знать, что несет ему грядущий день, грядущий час — минута. И в слепом неведении своем, томимый предчувствиями, волнуемый надеждами и страхом, он покорно совершит круг железного предначертания». В этом монологе — суть всей пьесы. Сцена бала (ее Андреев считал лучшей в пьесе) вводится ремаркой: «Вдоль стены, на золоченых стульях сидят гости, застывшие в чопорных позах. Туго двигаются, едва ворочая головами,

---

[1] Литературное наследство. Т. 72: М. Горький и Леонид Андреев. С. 35.

[2] Ученые записки/Тартуского ун-та. 1962. Вып. 119. С. 389.

[3] *Станиславский К.С.* Моя жизнь в искусстве. М., 1933. С. 564.

так же туго говорят, не перешептываясь, не смеясь, почти не глядя друг на друга и отрывисто произнося, точно обрубая, только те слова, что вписаны в текст. У всех руки и кисти точно переломлены и висят тупо и надменно. При крайнем, резко выраженном разнообразии лиц все они охвачены одним выражением: самодовольства, чванности и тупого почтения перед богатством Человека». Этот эпизод позволяет судить об основных чертах стиля драматургии Андреева. Повторение реплик создает впечатление полного автоматизма. Гости произносят одну и ту же фразу, говоря о богатстве, славе хозяина, о чести быть у него: «Как богато. Как пышно. Как светло. Какая честь. Честь. Честь. Честь». Интонация лишена переходов и полутонов. Диалог превращается в систему повторяющихся фраз, направленных в пустоту. Жесты персонажей механические. Фигуры людей обезличены,— это марионетки, раскрашенные механизмы. В диалоге, монологах, паузах подчеркнуто роковое родство человека с его постоянным, близким антагонистом — смертью, которая всегда рядом с ним, меняя только свои обличья.

Стремление показать «ступени» человеческой жизни (рождение, бедность, богатство, славу, несчастье, смерть) определило композиционное строение пьесы. Она складывается из серии обобщенных фрагментов. На такую композицию Андреева натолкнула, по его словам, картина Дюрера, на которой «фазы жизни были отделены на одном полотне рамками»[1]. Такой композиционный прием использовался также символистами в распространенных живописных сериях картин, наделенных неким универсальным смыслом в трактовке «фаз» человеческой жизни. В отличие от символистов, у Андреева нет второго, мистического плана. Писатель абстрагирует конкретность к отвлеченной сущности, создавая некую новую «условную реальность», в которой и движутся его герои-мысли, герои-сущности. Психология героя, человеческие эмоции тоже представляют собой схемы, «маски». Эмоции, чувства человека всегда контрастны. На этой идее основывается андреевская гипербола. Контрастна и обстановка драмы, ее световая и цветовая гамма.

Стремясь воплотить в пьесу общую мысль о трагедийности человеческой жизни, Андреев обращается и к традиции античной трагедии: монологи героя сочетаются с хоровыми партиями, в которых подхватывается основная тема пьесы.

«Жизни Человека» присуща неоднородность драматургического стиля Андреева. «Отдаляющая» от быта стилизация, о которой он говорил в письме Немировичу-Данченко и Станиславскому, не была выдержана. За нею проглядывали черты стандартно-мещанской драмы. Стилевой эклектизм характерен и для других пьес Андреева. Маркси-

[1] См.: Биржевые ведомости. 1907. 28 нояб.

стская критика отметила узость социально-философских взглядов и ограниченность жизненных наблюдений писателя. Автор воплотил в «Жизни Человека» всего лишь жизнь среднего буржуазного интеллигента, возвел в понятие общечеловеческого типичные общественные и нравственные нормы буржуазного миропорядка (власти денег, стандартизацию человеческой личности, пошлость мещанского быта и т. д.).

«Черные маски» — пьеса еще более причудливо фантастическая. Ее действие развертывается в театрально-условной средневековой Италии времен крестовых походов в замке рыцаря Святого Духа герцога Лоренцо. Вновь драматург говорит о сущности человеческого бытия, вновь разрушительные иррациональные силы демонстрируют иллюзорность истин, на которых человек строит свою жизнь, обнаруживает слепоту человека, мнящего, что он может обладать какими-то знаниями о законах бытия. Лоренцо еще глубже, чем Человек из пьесы «Жизнь Человека», ввергается Андреевым в тьму полного неведения и о себе, и о мире. В основе пьесы лежит все та же мысль автора о глубочайшей дисгармонии мира.

На радостный праздник герцог Лоренцо приглашает гостей. И они приходят, но в отвратительных масках. Маски появляются на музыкантах, на звуках музыки, словах песен. И сам Лоренцо оказывается совсем не тем, каким он кажется людям и самому себе. Его происхождение, его жизнь — под маской. Прием масок приобретает в пьесе целую систему значений. Это прежде всего раздвоение человеческой личности, причем «части» ее, как личности герцога, тоже в масках. Загадочные иррациональные силы превращают задуманный Лоренцо праздник любви, красоты, гармонии в страшную мистерию раздвоения душ. В кружении масок, смещении истинного и кажущегося стираются грани между маской и лицом, здравым смыслом и сумасшествием, бытием и небытием. Все истины подвергнуты сомнению. Как и в «Жизни Человека», у персонажей пьесы нет никакого диалогического контакта с окружающими. Человек — в пустоте, которая тоже бесконечно меняет свои маски. Сценическая интерпретация этой мысли опирается у Андреева на приемы, найденные в «Жизни Человека».

В пьесе «Анатэма» берется под сомнение разумность всего существующего на земле, самой жизни. Анатэма — вечно ищущий заклятый дух, требующий от неба назвать «имя добра», «имя вечной жизни». Мир отдан во власть зла: «Все в мире хочет добра — и не знает, где найти его, все в мире хочет жизни — и встречает только смерть...» Есть ли «Разум вселенной», если жизнь не выражает его? Истинны ли любовь и справедливость? Есть ли «имя» этой разумности? Не ложь ли она? Эти вопросы задаются Андреевым в пьесе.

Судьбу и жизнь человека — бедного еврея Давида Лейзера — Анатэма бросает как камень из пращи в «гордое небо», чтобы доказать, что в мире нет и не может быть любви и справедливости.

Композиционно драма построена по образцу книги Иова. Пролог — спор Бога с Анатэмой, сатаной. Центральная часть — история подвига и смерти Давида Лейзера. Эта история явно перекликается с евангелической историей о трех искушениях Христа в пустыне — хлебом, чудом, властью. Бедный Лейзер, готовящийся к смерти, «любимый сын Бога», принимает миллионы, предложенные Анатэмой, и в безумии богатства забывает о долге перед Богом и людьми. Но Анатэма возвращает его к мысли о Боге. Давид раздает свое богатство бедноте мира. Сотворив это «чудо любви» к ближнему, он проходит через многие испытания. Люди, отчаявшиеся в жизни, страдающие и нуждающиеся, исполняются надеждой и идут к Лейзеру со всех концов мира. Они предлагают ему власть над всей беднотой Земли, но требуют от него чуда справедливости для всех. Миллионы Давида иссякли, обманутые в своих надеждах люди побивают его камнями как предателя. Любовь и справедливость оказались обманом, добро — «великим злом», ибо Давид не смог сотворить его для всех. Здесь проявилась уже та логика анархического максимализма, на которой построен рассказ «Тьма».

Характерны образная система и стиль драмы. Драма стилизована под библейские мотивы и стиль Книги Бытия. Начало этому приему было положено рассказом «Жизнь Василия Фивейского». Стилизация библейской образности и ориентация на библейскую стилистику были отмечены Горьким как органическое свойство андреевского стиля.

Иррационализм драматургического стиля Андреева ярко выразился и в трагедии «Океан» (1910), которая была одной из любимых пьес автора. Внешне несложная житейская драма (история любви) не имеет в пьесе существенного значения, в ней отражается лишь внутреннее, философско-символическое содержание. Андреев указывал, что замысел пьесы должен выясняться «из ее лирических ремарок»: «Океан и берег, человек и стихия. Там вечная правда, правда неба и звезд, правда океана, стихии, а на берегу человек с его маленькой правдой, с его жалостью, нравственностью, законами...»[1]. Конфликт, на котором построена пьеса,— столкновение высокой «правды звезд» и «маленькой правды» человеческого бытия.

Образы и мотивы Нового Завета, проблему отношений идеала и действительности, героя и толпы, истинной и неистинной любви Андреев разработал и в рассказе «Иуда Искариот» (1907). Тему рассказа в письме Вересаеву Андреев сформулировал как «нечто по психологии, этике и практике предательства»[2]. Рассказ построен на переосмыслении легенды о предательстве Иудой своего Учителя. Иуда верит Христу, но сознает, что он как идеал не будет понят человечеством. Предатель

---

[1] Леонид Андреев о новой пьесе «Океан»//Наш журнал. М., 1910. № 5.

[2] *Вересаев В.В.* Собр. соч.: В 5 т. Т. 5. С. 410.

предстает у Андреева фигурой глубоко трагической: Иуда хочет, чтобы люди уверовали в Христа, но для этого толпе нужно чудо — воскресение после мученической смерти. В трактовке Андреева, предавая и принимая на себя навеки имя предателя, Иуда спасает дело Христа. Подлинной любовью оказывается предательство; любовь к Христу других апостолов — изменой и ложью. После казни Христа, когда «осуществился ужас и мечты» Иуды, «идет он неторопливо: теперь вся земля принадлежит ему, и ступает он твердо, как повелитель, как царь, как тот, кто беспредельно и радостно в этом мире одинок». В обличительной речи его, обращенной к апостолам, звучат мысли и интонации «Тьмы»: «Почему же вы живы, когда он мертв? Почему ваши ноги ходят, ваш язык болтает дрянное, ваши глаза моргают, когда он мертв, недвижим, безгласен? Как смеют быть красными твои щеки, Иоанн, когда его бледны? Как смеешь ты кричать, Петр, когда он молчит?..»

Эти тенденции мышления Андреева наиболее отчетливо выразились в рассказе «Тьма» (1907); в нем Андреев поставил под сомнение истинность революционного героизма, возможность достижения социальных и этических идеалов революции. Рассказ был резко отрицательно оценен Горьким.

Рассказ построен на парадоксально заостренной психологической ситуации. Использовав жизненный факт, сообщенный писателю организатором убийства Гапона эсером П.М. Рутенбергом, которому, спасаясь от преследования жандармов, пришлось укрываться в публичном доме, Андреев снова, как писал Горький, исказил правду и «сыграл в анархизм». Писатель столкнул своего героя — революционера-террориста, который накануне покушения тоже спасается от полиции в публичном доме, с некоей правдой «тьмы», правдой обиженных и оскорбленных. Перед лицом ее героизм и чистота революционера оказываются ложью и самоуслаждением. Эта истина открывается ему в вопросе проститутки: какое он имеет право быть «хорошим», если она «плохая», если таких, как она, много? И потрясенному этой «правдой» революционеру открывается, что быть «хорошим» — значит ограбить «плохих», что истинный героизм и подвиг морального служения может быть только в том, чтобы остаться с «плохими» — во «тьме». Он отказывается от революционного дела, от товарищей, ибо если «...фонариками не можем осветить всю тьму, так погасим же огни и все полезем во тьму». Так с позиций анархического этического максимализма (или вся полнота осуществления идеала, или полный отказ от всякой борьбы) оценивались Андреевым задачи и перспективы социальной революции.

В написанной тогда же пьесе «Царь-Голод» (1908) вновь сказалась противоречивость социально-философского мышления Андреева. Он протестует против капиталистической эксплуатации человека, его духовного порабощения, гневно обличает мораль «сытых». Но основная

мысль пьесы — роковая неизбежность поражения революции, перерождения освободительной борьбы в разрушительную стихию бунта.

Так же как и в «Жизни Человека», содержание и идея пьесы обозначены в прологе, в котором выступают аллегорические персонажи — олицетворения Голода, Смерти, Времени. Голод, который не раз в истории человечества поднимал бедняков на борьбу, вновь призывает их к восстанию за свое существование. Но Голод же всегда обманывал и предавал их. В пьесе и развертывается «драма» революции, предсказанная в прологе. Восстание выливается в дикий разгул низменных инстинктов человека. Рабочие, люмпены и хулиганы по воле Царя-Голода разрушают машины, дома, библиотеки, музеи, убивают и жгут, истребляют друг друга. Царь-Голод, толкнувший людей на мятеж, предает их, переходит на сторону угнетателей. Пьеса заканчивается торжеством «сытых». Восстание подавлено. Смерть пожирает мертвецов. Характерен финал пьесы. Начинает казаться, будто погибшие мятежники шевелятся, оживают, готовы подняться вновь. Революция может повториться, но она обязательно потерпит поражение. Лейтмотив пьесы: «...так было, так будет!»

В «Царе-Голоде» экспрессионистские тенденции уже преобладают над реалистическими. Абстрактная символика, плакатная выразительность гротеска, нарочитый схематизм образов, эмоциональная приподнятость письма получают в пьесе свое дальнейшее развитие.

В других сценических произведениях этого периода («Дни нашей жизни», «Профессор Сторицин», «Екатерина Ивановна») Андреев продолжает пользоваться и приемами письма «бытовой» драмы. Он пишет о пошлости жизни, о моральном падении людей, утративших идеалы. Но и в этих пьесах Андреев отступает от реалистических традиций русской драматургии: социальные противоречия сводятся к противоречиям нравственного порядка, конфликты замкнуты в рамках второстепенных явлений, за которыми теряется общая картина жизни. Внешне реалистическая образность, бытовые сюжеты — все подчинено некоему универсальному принципу. В «Екатерине Ивановне», пьесе, резко критикующей жизнь буржуазной интеллигенции, насыщенной многими бытовыми деталями, трагическую судьбу героини определяют прежде всего «неразгаданные» инстинкты, свойственные ее натуре. Критика сразу же подметила соскальзывание писателя к натурализму.

В 1913 г. в драматургии Андреева наметились новые, характерные для его творчества 1910-х годов идейно-художественные тенденции. В «Письмах о театре» Андреев-драматург декларирует полный разрыв с традициями и опытом реалистической драматургии и реалистического театра. Он отрицает «театр действия», считает, что на смену ему должен прийти «театр чистого психизма», главным действующим лицом которого станет мысль. Цель искусства — «психологизация», его объект — инстинктивные, не постижимые разумом движения человеческой души («Мысль», «Король, закон и свобода» и др.). Тогда же, рассуждая о

театре будущего, Андреев писал Вл.И. Немировичу-Данченко: «...театр будущего — не символичен, не реалистичен, ибо театр будущего — театр души»[1].

На эстетическую теорию Андреева 1910-х годов оказала влияние популярная в то время в России философия интуитивизма А. Бергсона, который считал началом подлинно творческой деятельности отрешенность «души» от «действия», от реальной действительности.

Теория «нового театра» в драматургической практике Андреева, как это вскоре стало ясно самому писателю и руководителям МХТ, ставившего его пьесы, потерпела крушение. Начав поиски своего драматургического стиля с сомнения в правде театрального реализма, попыток синтезировать реализм с модернистскими тенденциями в искусстве, Андреев оказался в творческом тупике.

Субъективно Андреев (в этом, в частности, была одна из основ его личной драмы) был убежден в антибуржуазной, революционной направленности своего творчества. Он не мог понять, что природа его революционности носила анархический характер. В 1910-е годы Андреев делает попытку сблизиться с демократией и Горьким (не понимая, однако, глубины своих идейных расхождений с Горьким). Он пишет повесть на революционную тему о крестьянском движении 1905—1907 гг.— «Сашка Жегулев». «Мне уже давно хотелось написать о России,— писал Андреев.— ...Я взял один из любопытнейших моментов русской истории: эпоху развала революции. Это была полоса, когда, с одной стороны, пробуждалась «черноземная Россия», шевелился народ, а с другой стороны, интеллигенция пребывала уже в полной деморализации. Расцвели всевозможные «лиги любви», бурной волной пронеслась экспроприация. И тут, и там деятельное участие принимали подростки-гимназисты, которые бросали школу и шли в лес, чтобы организовать шайки экспроприаторов»[2].

Герой повести — юноша Саша Погодин, генеральский сын, во имя борьбы за социальную справедливость уходит в лес и становится предводителем «лесных братьев» — крестьян-повстанцев, которые совершают экспроприации. «Лесные братья» под влиянием инстинкта разрушения начинают заниматься разбоями, грабежами. Погодин, одинокий русский мечтатель-интеллигент, переживает духовный кризис, разочаровывается в своем идеале и трагически гибнет. Правда, совершая подвиг «самоотречения», обрекая себя на «жертву» во имя любви к народу, Погодин своей смертью как бы искупает вину интеллигенции перед «темной» стихийной народной массой. Но жертва его, по логике Андреева, бесплодна. Накануне гибели Погодин думает «кровавыми мыслями» о непонятности страшной судьбы своей. Нужна

---

[1] Вопр. театра. М., 1966. С. 299.

[2] Солнце России. 1911. № 50. С. 11.

ли была его жертва? «Кому на благо отдал он всю чистоту свою, радости юношеских лет, жизнь матери, всю свою бессмертную душу... Неужели это все... обернулось волею неведомого в бесплодное зло и бесцельные страдания!»

Глубокий лиризм повести возбуждал симпатии к герою. Однако само представление о народе, о революционных требованиях времени у Андреева и у его героя оставалось книжным, надуманным. Заключив жизненный материал в ложную идейную схему, Андреев вновь потерпел неудачу. Многие его герои выглядят не живыми людьми, а «деревянными болванками», как сказал о том М. Горький. «Сашка Жегулев» Горьким был встречен неодобрительно. Горький считал, что Андреев не понял «действенного, мужественного мироощущения демократии»[1].

Во время первой мировой войны обозначилось резкое политическое поправение писателя. Если Горький занимает антивоенную позицию, то Андреев — шовинистически-воинствующую. Он призывает к разгрому Германии, видя в победе над германским империализмом начало некоей всеевропейской революции, зовет поэтов и писателей воспеть войну («Пусть не молчат поэты», 1915). В 1916 г. Андреев возглавил литературный отдел газеты «Русская воля». Редактором ее был царский министр внутренних дел А.Д. Протопопов. Газета боролась за продолжение войны, вела агитацию против большевиков.

Публицистика, драматургическое творчество и беллетристика Андреева этого периода свидетельствовали о его глубоком духовном кризисе, отмечены печатью творческой ущербности. Как драматург он вновь тяготеет к экспрессионизму («Реквием», «Собачий вальс»).

Октябрьскую революцию Андреев не принял, уехал из революционного Петрограда в Финляндию, на дачу в Райволе, и оказался в окружении врагов Советской России. Порвав с новой Россией, но воочию увидев, как ее враги спекулируют высокими идеями о Родине, Андреев понял, что деятели белогвардейского «правительства Юденича» — «шулеры и мошенники». Это в еще большей степени углубляло его душевную трагедию.

В Финляндии Андреев пишет свое последнее значительное произведение — роман-памфлет «Дневник Сатаны» — о похождениях Сатаны, воплотившегося в американского миллиардера Вандергуда. Бывший свинопас, ставший обладателем огромного богатства, Вандергуд пересекает океан, чтобы облагодетельствовать бедствующий Старый Свет, обновить одряхлевшую европейскую цивилизацию идеалами американской демократии. Андреев создает сатирические картины современного буржуазного общества — этого Нового Вавилона. Но как миллионы Лейзера не принесли людям добра, так и миллиарды Вандергуда не могут помочь нищим Европы. Зло, по мысли писателя, в

---

[1] См.: *Горький М.* Статьи. 1905—1916. С. 133.

самой природе общества. Деньги американца-Сатаны возбуждают в людях лишь самые низменные инстинкты. Но зло социальное опять-таки, по Андрееву, есть только часть метафизического зла, воплощенного в образе Сатаны. Творчество Андреева выражало «неоформленный хаос жизни»[1], отчаяние пессимиста, страстно ненавидевшего современный строй, его мораль, культуру, но не видевшего реальных путей обновления жизни. Это и определило особенности его творческого метода, в котором выразились попытки Андреева «синтезировать» реализм и модернизм.

3. «СНОВИДЧЕСКИЙ» МЕТОД ПИСЬМА КАК ИТОГ ТВОРЧЕСКИХ ИСКАНИЙ А.М. РЕМИЗОВА

Особенная фигура в русской литературе XX века — *Алексей Михайлович Ремизов* (1877—1957). О нем Глеб Струве справедливо сказал: «Если в будущей истории русской литературы в главе о зарубежном ее периоде на первом месте будет назван Бунин, то рядом с ним, вероятно, будет поставлен столь непохожий на него Ремизов»[2].

В литературе начала столетия Ремизов занял в эстетической полемике реалистов и модернистов срединную позицию, так же, как Зайцев и Андреев, предприняв в своем творчестве попытку синтезировать эстетические принципы и реалистического, и «нового» искусства.

Родился Ремизов в купеческой среде, учился на физико-математическом факультете Московского университета, но слушал лекции и по истории, философии, юриспруденции. Одно время увлекался марксизмом. В 1896 г. на одной из студенческих демонстраций был арестован и выслан на два года в Пензу под гласный надзор полиции. В Пензе вновь занялся подпольной работой, был выслан в Усть-Сысольск, откуда ему удалось перебраться в Вологду, где в то время отбывали ссылку Н.А. Бердяев, А.А. Богданов, А.В. Луначарский, Б.В. Савинков. Здесь Ремизов начинает писать, много переводит (в частности, перевел книгу Ницше «Так говорил Заратустра»), работает над романом «Пруд». В 1905 г. поселился в Петербурге, где сблизился с кругом писателей-модернистов.

Как прозаик уже тогда Ремизов ориентировался на традиции Гоголя, Лескова, Достоевского. Миропонимание его сформировалось в ссылке, где он столкнулся с человеческими страданиями. В рассказе «В плену» Ремизов напишет, что «часто мне кажется, выжгло солнце человеческий род, и только я спасся в тюрьме». Реальные силы, которые могли бы противостоять русскому общественному быту России, кажутся Ремизову социально и духовно немощными. Они немощны прежде

---

[1] *Белый А.* Арабески. С. 489.

[2] *Струве Г.* Русская литература в изгнании. Нью-Йорк, 1956. С. 259.

всего перед лицом всеобщего зла, в них, думает Ремизов, нет той созидательной энергии, которая могла бы преодолеть зло. А наступившая общественная реакция представляется ему неодолимой. Тогда-то и складывается характерное для Ремизова пессимистическое представление о судьбах истории, человека и человечества.

Революция 1905 г. предстала в его произведениях как стихия, которая, разрушая скверну старого, вряд ли имеет творческий созидательный идеал («Крепость», «Святой вечер» и др.). В центральном произведении Ремизова тех лет — романе «Пруд» выразилась мысль писателя, что мечта революционеров о справедливом будущем иллюзорна, ибо в жизни и душе человека всегда существовало и будет существовать насилие над слабостью и незащищенность слабого перед насилием. Под влиянием философии Р. Штейнера жизнь видится Ремизову хаосом злых сил, непознаваемых в их целях. И тогда, как сказал Брюсов, содержанием его творчества становится иррациональность жизни и человеческой психологии. В свете такого мировосприятия трансформируются в творчестве Ремизова традиции русской классики — Гоголя, Лескова, Достоевского.

В 1910-е годы складывается историко-литературная концепция писателя, которая окончательно оформится в его работах эмигрантского периода, когда свою мысль о катастрофичности и хаосе бытия Ремизов будет навязывать и классикам. Главу о Достоевском в своей поздней книге «Огонь вещей. Сны и предсонье. Гоголь. Пушкин. Лермонтов. Тургенев. Достоевский» (Париж, 1954) он откроет эпиграфом: «Вся планета наша есть ложь и стоит на лжи и глупой насмешке, самые законы планеты — ложь и дьяволов водевиль. Достоевский. "Бесы"».

О сложившихся уже в предоктябрьский период своих литературных и художественных пристрастиях Ремизов позже расскажет в воспоминаниях. «Самым близким,— писал он,— я чувствую Э.Т.А. Гофмана, самым созвучным из музыкантов Мусоргского, а из художников назову фламандца Питера Брейгеля <...> У меня такое чувство, точно с каждым я прожил жизнь»[1]. Выбор этих имен характерен. Ремизов так объяснил его: «Волхование, музыка и волшебные краски моих братьев пусть осеняют мою память»[2]. А из русских писателей, вспоминал он, «действовал на меня до содрогания Достоевский».

Говоря о нелепости и жестокости «глубинного быта» России, горячо ее любя, Ремизов приходит, однако, к довольно пессимистическому выводу о ее исторических судьбах. Сострадая своим героям, он не верит в победу «божеского» над «дьявольским», считает, что «дьявольский водевиль» жизни бесконечен. И из глубин быта, о котором писал

---

[1] *Ремизов А.* Встречи. 1981. С. 212—213.

[2] Там же. С. 214.

Ремизов, мрачного, нелепого, вырастало какое-то мистическое чувство. Мрачное, ибо такова порождающая этот быт стихия. Это чувство воплощается в фантастике и гротеске Ремизова, которые становятся у него не художественным приемом, как у Гоголя, а выражением содержания самой жизни. В его произведениях возникают бредовые видения, страшные сны, галлюцинации, появляется всевозможная нечисть: кикиморы, бесенята, лешие, ибо это жизнь, ее внутренняя фантасмагорическая суть. С таким мироощущением связаны и фольклорные стилизации Ремизова — его переложения фольклорных произведений, апокрифических сказаний, притч, легенд («Посолонь», «Лимонарь», 1907).

Действительность в этих произведениях часто трудно отличить от кошмаров сновидений, до ее смысла, убежден писатель, «простым глазом и ухом не добраться, надо углубить действительность до невероятного — до бредовой завесы». Доведение реальности «до бредовой завесы» и станет особенностью художественного стиля Ремизова. Складывается этот принцип письма уже в 1910-е годы, когда границы объективного повествования и крайне субъективного восприятия мира становятся в произведениях писателя зыбкими и расплывчатыми. На гранях их возникает типично ремизовская фантастика, решительно отличающаяся от фантастики Гоголя, на которого Ремизов указывал как на своего литературного учителя.

С тех пор для Ремизова существуют, как писал он в одной из эмигрантских работ, «только двое»: «...мир грозящий и я со своим страхом, который победить нельзя». Оказывается, что в тайну этого грозящего мира и его «сфер» можно проникнуть лишь во сне. Во сне выражается «мир души»: в нем реальное фантастично, фантастическое реально. Поэтому во многих произведениях Ремизова миры яви и сна сливаются, перемешиваются, переходят один в другой. Оказывается, что только во сне возможно обнаружить предвестия, намеки, знаки реального настоящего и будущего. Так возникает характерное ремизовское «сновидческое» восприятие жизни и «сновидческое» преображение ее в творчестве. В 1954 г. в Париже вышло собрание «литературных снов» Ремизова «Мартын Задека. Сонник», эпиграфом к одной из глав которого писатель вновь взял эпиграф из Достоевского. В нем и был заключен смысл общей мировоззренческой и эстетической концепции художника, которая начала складываться в его дореволюционном творчестве: «Многое на земле от нас скрыто, но взамен того даровано нам тайное сокровенное ощущение живой связи нашей с миром иным, с миром горним и высоким, да и корни наших мыслей и чувств не здесь, а в мирах иных. Достоевский. "Братья Карамазовы"». И познать это «сокровенное», думает Ремизов, можно «не из рассуждений, а из сновидений, только бы... только бы приснилось».

Более того, он считает, что происхождение сказок, легенд тоже из сна. В одной из последних дневниковых записей Ремизов писал:

«Сказка и сон — брат и сестра. Сказка — литературная форма, а сон может быть литературной формой. Происхождение некоторых сказок и легенд — сон»[1].

В 1910-е годы обостряется интерес писателя к религии. Это проявляется в его стилизациях житий святых, апокрифов, назидательных притч. Со временем, в эмиграции, все больше и больше уходя к религиозно окрашенному мифу, Ремизов создает свой вымышленный мир, в котором ищет убежище от хаоса бытовой повседневности.

С этим, может быть, связаны и его «игры» со всякого рода зверушками, мистификации, о которых так много рассказывали современники, шутки с обезьяньим хвостиком, что непременно висел на дверях его парижской квартиры. Как вспоминает А. Седых, «...хвост этот, по существу, был неким символом в жизни Ремизова, это была та граница, за которой обрывался реальный мир и начиналось некое театральное действо, которое так любил Алексей Михайлович и которое постепенно стало его второй натурой»[2]. Думается, что это проистекало и из общего миропонимания Ремизова, и из того чувства отъединенности от людей, которое лежало в его основе.

Основным свойством творческого метода Ремизова (и его жизни) становится субъективное преображение бытового. Очень часто фантазии Ремизова — от вещного, от быта, от «скарба и запахов». Но он решительно отделял реальную действительность от действительности «преображенной», идеальной. А идеальную норму жизни и норму нравственного Ремизов ищет, особенно в годы эмиграции, в древнерусских канонизированных и апокрифических житиях. Такое соотношение идеального и действительного определило особенности поэтического образа России в произведениях Ремизова 1910-х годов. С уходом в прошлое связан и демонстративный интерес Ремизова к старинной книге, стилизации собственного почерка.

Революции Ремизов не принял, увидев в ней окончательное разрушение своего идеала России, Руси. Тогда он и написал «Слово о погибели земли Русской» (1917).

После революции Ремизов с женой Серафимой Павловной (урожд. Довгелло) уехал в Берлин. Это решение было для него трудным: в России оставалась маленькая дочь Наташа. Отъезд за границу Ремизов рассматривал как временный, считая, что «русскому писателю без русской стихии жить невозможно». Однако в 1923 г. вместе со многими русскими он переехал в Париж, где остался жить до конца дней.

Печатался с первых же лет эмиграции много. Переиздав написанное еще до революции; так, были переизданы его романы. Откликом на революцию стала книга Ремизова «Взвихренная Русь», отрывки из

---

[1] *Кодрянская Н.* Алексей Ремизов. Париж, 1954. С. 303.

[2] *Седых А.* Далекие, близкие. С. 103—104.

которой печатались в журналах. Книга вышла в 1927 г. с подзаголовком «Эпопея». В 20-х годах он издает книги: «Докука и балагурье» (1923), «Трава-мурава» (1922) — византийские апокрифы и легенды, «Звенигород окликанный. Николины притчи» (1924) — сказы о Николае Чудотворце. Тогда же появилась его «Россия в письменах» (1922) — книга особого, невиданного жанра, составленная из отрывков старинных документов.

И вновь многие его произведения представляют собой как бы пересказ, изложение снов — собственных, чужих, литературных. В них причудливо переплетаются реальность и фантастическая выдумка. Обоснованию своего творческого метода Ремизов посвятил два последних произведения: «Огонь вещей» (1954) — о снах в русской литературе (у Гоголя, Пушкина, Лермонтова, Тургенева, Достоевского) и «Мартын Задека. Сонник» (1954) — пересказ собственных (виденных или придуманных) снов.

В «Соннике» Ремизов так объяснил природу своей фантастики и свое понимание отношений «сна» и реальности: «То, что называется «фантастическим»,— это вовсе не призрачная, не «деформированная» реальность, а существующая самостоятельно и действующая рядом с осязаемой реальностью <...> Есть «большая реальность» жизни: жизнь не ограничивается дневными событиями трехмерной реальности, а уходит в многомерность сновидений, равносущных и равноценных с явью». А до этого несколько ранее он цитирует из В.В. Розанова: «Мы видим сны: но как они милее действительности! Мы грезим, и грезы милее жизни. Но ведь без грез, без снов, без «поэзии» и «кошмаров» вообще, что был бы человек и его жизнь? — Корова, пасущаяся на траве».

В книге «Огонь вещей» эту концепцию Ремизов обосновывает в размышлениях о творчестве русских писателей: «Редкое произведение русской литературы обходится без сна. В снах не только сегодняшнее — обрывки дневных впечатлений, недосказанное и недодуманное; в снах и вчерашнее — засевшие неизгладимо события жизни и самое важное: кровь, уводящая в пражизнь; но в снах и завтрашнее — что в беспрерывном безначальном потоке жизни отмечается как будущее и что открыто через чутье зверям, а человеку предчувствием; в снах дается и познание, и сознание, и провидение; жизнь, изображаемая со снами, развертывается в века и до веку».

Сновидение, утверждает Ремизов, лежит и в основе мифологии, а в конечном счете — в основе человеческой истории. Этим, думается, объясняется такое пристальное внимание писателя к мифу. В «Примечании» к «Мелюзине» (Париж, 1952) — переложении древней кельтской легенды о фее Мелюзине — Ремизов говорил: «Источник мифов или того, что называется «откровением»,— сновидение. Погаснет память, сотрутся воспоминания и наступит конец человечества: жить больше нечем!»

В автобиографической книге писателя «Подстриженными глазами» (1951), может быть, лучшей, что им написано, тоже трудно провести грань между миром снов и миром реальным: они постоянно сливаются. Поэтому так часто и рассказы, и отдельные эпизоды из книги свободны от законов логического мышления: рассказы похожи на сны, сны — на рассказы.

О реальности сна и мнимости реальности Ремизов писал во многих произведениях, и это в сочетании с его экспериментами в области языка создавало совершенно новый тип прозы. Вместо классической композиции произведения мы встречаемся обычно с характерной для Ремизова мозаикой, калейдоскопичностью частей, законы сочетания которых отвечают лишь авторскому пониманию их.

Сон в сознании Ремизова приобретал еще одно значение. Уже в 1910-е годы, находясь под влиянием Р. Штейнера, он считает, что в тайну высших, космических сфер человек может заглянуть только во сне. А там, в этих сферах, и действуют силы, которые влияют на мир человека. В этом смысле сон представляется ему неким связующим звеном человеческой души с миром «кругосфер», иначе — неким посредником между человеком и его судьбой.

Космос в ремизовской философии объединял все живое. Причем живое Ремизов представлял себе очень распространенно. Для него все окружающее живо и живет своей жизнью, имеет свою душу: и лампа, стоящая перед ним на столе, и игрушка — зайчик, и различные «шкурки», которые Ремизов развешивал в комнате. В каждом был, по Ремизову, «дух жизни». Все эти вещи говорили между собой, и если кто не замечал этого, то только потому, что не мог или не хотел прислушаться к их тайному голосу. И все это — на грани сна, яви, сказки.

Ремизов считал к тому же, что есть какое-то единство прошлого, настоящего, будущего. В этом вневременном плане даже конкретные детали окружающего мира приобретали у него условный, почти иррациональный смысл. Такое миропонимание становится источником того мира тайн, который окружает всех действующих лиц в произведениях писателя. Отсюда и «загадки» его художественного стиля, особенности языковой стихии.

Одна из лучших работ Ремизова, написанных в эмиграции,— книга «Подстриженными глазами» (1951), которая, как «Мышкина дудочка» и другие его вещи, не подходит под понятие определенного литературного жанра.

Книга имеет характерный подзаголовок — «Книга узлов и закрут памяти». «В человеческой памяти есть узлы и закруты, и в этих узлах-закрутах жизнь человека, и узлы эти на всю жизнь»,— такими словами предваряет Ремизов книгу. А «узлы памяти человеческой можно проследить до бесконечности. Темы и образы больших писателей — яркий пример уходящей в бездонность памяти <...> узлы сопро-

вождают человека по путям жизни: вдруг вспомнишь или вдруг приснится: в снах ведь не одна только путаница жизни, не только откровения или погодные знамения, но и глубокие, из глуби выходящие, воспоминания. Написать книгу «узлов и закрут» — значит написать больше, чем свою жизнь, датированную метрическим годом рождения, и такая книга будет о том, "чего не могу позабыть"». И эта книга, действительно, о том, «чего нельзя позабыть», что было и что «приснилось» из дали воспоминаний.

Вспоминая о детстве, которое прошло вблизи Андрониева монастыря, о звоне его колоколов, под который на память приходят и протопоп Аввакум, сидевший здесь на цепи, кинутый в темную «палатку», и образ Достоевского. Ремизов пишет: «...из бездонности памяти и человеческого духа» «я чувствую непрерывность жизни духа и проницаемость в глубь жизни; искусство Андрея Рублева, страда и слово Аввакума и эта жгучая память Достоевского — этот вихрь боли — Мать с ее «глубоким медленным длинным поклоном», все это прошло на путях моего духа и закрутилось в воскресном колокольном звоне древнего московского монастыря».

Это книга и о прошлом, и о страхе перед настоящим, которое для писателя — «узел не развязываемый и никак неразвязывающийся». (Именно здесь он написал о том, что в мире существуют только двое — «мир грозящий и я со своим страхом».) И в то же время это книга о беспредельном страдании за человека.

«Подстриженными глазами» — книга автобиографическая, но все события подаются через призму общей ремизовской философии жизни.

Собственно-повествовательного стержня в этой книге, как и в других книгах Ремизова, нет. Исключением из такого композиционного принципа является, может быть, лишь книга «В розовом блеске» (1952), написанная несколько иначе по замыслу и языку. В ней есть сюжетная линия, связанная с жизненной судьбой главной героини повествования Оли (Серафимы Павловны Ремизовой-Довгелло).

Трудно определить жанры многих ремизовских произведений как в прозе, так и в драматургии. Драмы составляли целый том из его собрания. Они были явно связаны с традициями устной народной драмы, с «русалиями», элементами драмы средневековой. Драматургия Ремизова со всеми ее особенностями еще ждет своего исследователя.

Жизнь в эмиграции для Ремизова была трудной. Еще при жизни Серафимы Павловны он очень страдал от недостатка средств, во время второй мировой войны пришла нищета. Часами стоял он в очередях за бесплатным супом. А после смерти Серафимы Павловны (13 мая 1943 г.) все более слабело зрение, писатель остро чувствовал приближение старости. Желая осуществить многие свои замыслы хотя бы частично, он, не выходя из дому, писал, рисовал. Под конец жизни

Ремизов все более погружается в историю русской литературы XVI—XVII вв., перерабатывает повести Древней Руси, воскрешает сказочный мир фей, зверей, бесноватых. Он возвращается к древним источникам не только русской, но и европейской литературы. Печатает Ремизов свои книги при помощи друзей в издательстве «Оплешник» в Париже[1]. Это было частное, типично «ремизовское» издательство. В одной из книжек «Оплешника» в объявлении о книгах Ремизова, выходящих в этом издательстве, объяснялось: «Оплешник — старое русское, означает «чаровник»: оплетать (оплечник) — очаровывать. А также чаровная заводь, место чарования, как «оракул». Говорится: "ступай в Оплешник, повстречаешь оплешника"». Это явно ремизовское толкование названия издательства.

В «Оплешнике» же вышли: «Бесноватые. Савва Грудцын и Соломония» (Париж, 1951), «Мелюзина. Брунцвик» (Париж, 1952) и др. Последняя книжка «Оплешника» «Круг счастья. Легенды о царе Соломоне» вышла в 1957 г.

Много написано о стиле Ремизова, и, вероятно, все-таки это лишь начало исследования его «слова». В критике было разное отношение к его стилевой манере. Решительно не принимал ее Бунин. Он не раз говорил, что Ремизов вообще часто «притворяется» и в жизни, и в литературе.

«Бунин,— писала Н. Кодрянская,— не раз говорил, что утверждение Ремизова, будто все мы теперь пишем испорченным русским языком, неверно. Мнимую «порчу» Бунин называл упорядочением, очищением, окончательным установлением. А попытки Ремизова писать так, как писали до Петра, или уловить разговорный «живой» склад речи того времени считал неосуществимыми, а главное, ненужными. Было еще и другое. Ремизов вел свою родословную от Гоголя. Гоголя Бунин недолюбливал и не только Ремизову, но и мне не раз говорил, что Гоголь «лубок». Смущало Бунина и то, что было в Гоголе уклончивого, хитрого и двоящегося. Он признавал, конечно, великое дарование Гоголя, но считал, что основное свойство русской литературы — правдивость и что научил ее этому не Гоголь, а Пушкин и Толстой»[2].

На обвинения, что он пишет нарочно непонятно, притворяется, Ремизов ответил: «И что за дурак я был бы — сидел и выдумывал, как бы мне чего такого непонятного выразить, чтобы никто не понял!»[3].

Бунин был явно неправ, когда говорил о какой-то неискренности Ремизова, придумавшего себе маску, роль, которую исполнял и в жизни, и в творчестве.

---

[1] Основателями «Оплешника» были Вадим Л. Андреев, Д.Г. Резников, В.Б. Сосинский.

[2] *Кодрянская Н.* Алексей Ремизов. Париж, 1954. С. 9.

[3] Там же. С. 94.

Многие, и не только Бунин, недоверчиво относились к «причудам» Ремизова. Но дневниковые записи Ремизова, приведенные в книге Н. Кодрянской, свидетельствуют, что он был именно таким, каким казался, сложным человеком, многое в себе затаившим, с каждым годом все более мучившимся своими противоречиями. Он не нес выдуманной литературной маски, напротив, как художник был предельно искренним. И об этом свидетельствует его книга «В розовом блеске», те потрясающие страницы, на которых он описывает смерть Серафимы Павловны, где страшное смешение большого подлинного человеческого горя, любви, покорности судьбе, собственной растерянности, и вдруг — выдуманное путешествие по Парижу. И тут же — беседа с Достоевским и сон: художник Анненков, в руках зеленая папка, рисунки к «Ревизору». Потом лицо Рылеева, Михаил Струве в валенках и «черненький зверек на кривых ногах...»

В период самых тяжких душевных испытаний, перед лицом смерти придумать такое, играть роль вряд ли можно. В этом противоречии — основа миросознания Ремизова — человека и художника.

Вряд ли и в языке своем Ремизов «притворялся». То был искренний, органически присущий ему взгляд на слово, на роль слова в искусстве и жизни. В сборнике воспоминаний «Петербургский буерак», о начале своей литературной деятельности, Ремизов писал, что в творчестве должен быть «огонь слов», «огонь вещей», «огонь памяти», воображение, «пламень чувств» и «ритм в словесном выражении». Поэтому языковой стороне творчества Ремизов всегда придавал особое значение. Он разрабатывает и новый синтаксис, который вытекал из интонации разговорного языка. И совершенно прав был в своем суждении о тексте Ремизова Ф. Степун, когда писал, что его надо читать вслух, что при обычном чтении вся прелесть ремизовской прозы, «узорный» подбор его слов, особая конструкция фразы теряются.

И умирая, Ремизов думал о слове. В последних записях его, приведенных в книге Н. Кодрянской, есть такая: «...Много думал о слове: как-то не так понимают, когда заводят речь о словесном «хитросплетении». Забывают, что слово — живое существо, а не побрякушка и свинцовый типографский набор»[1]. И почти накануне смерти, в ноябре 1956 г.: «Весь мир для меня выражается словом — сочетанием слов. Мир — словарь. И как я радуюсь словам. Слова меня трогают — я чувствую их взгляд, рукопожатие. Меня можно оцарапать словом и обольстить»[2]. В таком отношении к слову — весь Ремизов-художник.

А в основе словесного творчества, считал он, должен быть русский

---

[1] *Кодрянская Н.* Алексей Ремизов. С. 200.

[2] Там же. С. 300.

природный «лад» речи, современный же русский язык искажен немецкой грамматикой с ее правилами. Поэтому-то интерес Ремизова — художника слова был сосредоточен на разговорной исконной народной речи. Поэтому он так внимательно изучал этимологические словари и деловые записи XVII в. Поэтому искал «русскую мелодию», стремясь проникнуть в лексические, фонетические и интонационные законы русского языка. Поэтическая «чистота» его неологизмов является, может быть, самым выразительным свидетельством глубочайшего уважения Ремизова к художественной ценности слова.

Работа Ремизова над познанием «природного лада» русской речи была в свое время подхвачена русскими писателями младшего поколения, оказала влияние на их стремление раскрыть богатство, «многоцветье» русского языка, русского слова. Бесспорно, что Ремизов повлиял на стиль М. Пришвина, Б. Пильняка, Е. Замятина, молодого Л. Леонова, А. Толстого. М. Пришвин вспоминал, что у Ремизова была настоящая студия, как у художников, у него была настоящая школа, к нему ходили, читали свои рассказы и многим он так исправлял их, что трудно было узнать потом, что от учителя, что от ученика. Ремизов, однако, не был эстетом в том смысле, как это было у сотрудников журнала «Аполлон». Он хотел быть таким художником слова, у которого слово было бы единственным свидетельством его дела, слово как дело».

Но это было еще в России. В эмиграции Ремизов не раз жаловался на то, что его книг соотечественники не читают.

Он хотел вернуться в Россию и жить с дочерью в Киеве. Но дочь погибла во время немецкой оккупации. Поездка на родину не осуществилась. Скончался Ремизов 26 ноября 1957 г. с неиссякнувшей верой в добро и любовью ко всему живому.

Ремизов истово любил русскую литературу. В своих воспоминаниях он всегда с сочувствием писал о творческих успехах или неуспехах своих собратьев. Любил не только Гоголя, не только Достоевского, много писал о современниках, о тех, кто любил человека, людей, жизнь. Поэтому-то он так сочувственно отзывался о Горьком, «миф» которого о Человеке оказался ему близок. Горький в мире окружающего «бесчеловечья» сказал не только о страданиях человеческих, но и о достоинстве человека. «Горьковский миф» о человеке, писал Ремизов, это не «сверхчеловек-бестия», а человек со всегда хранящейся в нем доброй силой творчества, деяния во имя людей.

Творчество Ремизова представляет собой уникальное явление с точки зрения художественного метода. От реалистических рассказов раннего периода творчества к импрессионизму 1900—1910-х годов (роман «Пруд» и др.), к тому принципу художественного восприятия мира, который современники писателя называли «сновидческим», парадоксально сочетавшим реальное и фантастическое, явь и сон, реальности быта и только Ремизову присущий фантастический гротеск, — таким был художнический путь Алексея Ремизова.

* * *

Творчество писателей «серебряного века» во многом оказало воздействие на развитие русской литературы всего XX столетия. В русском зарубежье оно стало классическим периодом эмигрантской русской литературы нашего века. Влияние традиций творчества этих писателей оказалось особенно плодотворным для советских писателей (особенно 1920-х годов). И в России, и в зарубежье продолжались поиски новых жанровых форм, новых стилевых систем, новых способов построения художественного образа.

Несмотря на мировоззренческие различия двух «потоков» русской литературы, двух литературных процессов — в России и в зарубежье — направление освоения художественных традиций «серебряного века» было общим, единым, как общей была для всех русских писателей мысль о судьбах России, ее будущем, об отношении интеллигенции и революции, интеллигенции и народа. Писатели в России и в зарубежье могли впадать в идеологические крайности, мировоззренческую непримиримость. Иначе и не могло быть. Все они были людьми трудного, трагического времени, характер которого определял и идеологические, и групповые противоречия.

Россия и будущее, Россия и судьбы революции — вот основные проблемы и вопросы творчества всех русских писателей «серебряного века». Революция принималась или не принималась. Но для всех единственно нерушимой ценностью оставалась Россия. Ибо без России не могло быть творчества.

Библиография

Справочники

Библиография русской эмигрантской литературы. 1918—1968: В 2 т./Сост. Л.А. Фостер. Бостон, 1970.

Булгаков В. Словарь русских зарубежных писателей. Нью-Йорк, 1993.

Владиславлев И.В. Русские писатели: Опыт библиографического пособия по русской литературе XIX—XX столетия. 4-е изд. М.; Л., 1924.

Голубева О.Д. Литературно-художественные альманахи и сборники: В 4 т. М., 1957—1958.

Золотой век художественных объединений в России и СССР (1820—1932): Справочник/Сост. Д.Я. Северюхин, О.Л. Лейкинд. СПб., 1992.

История дореволюционной России в дневниках и воспоминаниях: Аннотированный указатель книг и журналов/Науч. рук. П.А. Зайончковский. М., 1988. Т. 5. Ч. 1: Литература.

История русской литературы XIX — начала XX века: Библиографический указатель: Общая часть/Под ред. К.Д. Муратовой. СПб., 1993.

История русской литературы конца XIX—начала XX века: Библиографический указатель/Под ред. К.Д. Муратовой. М.; Л., 1963.

Казак В. Лексикон русской литературы XX века. М., 1996.

Кандель Б.В., Федюшина Л.М., Бенина М.А. Русская художественная литература и литературоведение. М., 1976.

Литературная энциклопедия русского зарубежья. 1918—1940. Писатели русского зарубежья/Под ред. А.Н. Николюкина. М., 1997.

Политические партии России. Конец XIX — первая треть XX века: Энциклопедия. М., 1996.

Русская эмиграция. Журналы и сборники на русском языке. 1920—1980: Сводный указатель статей/Ред. Т.Л. Гладкова, Т.А. Осоргина. Париж, 1988.

Русские писатели. 1800—1917: Биографический словарь/Гл. ред. П.А. Николаев. М., 1992. Т. 1: А — Г; 1992. Т. 2: Г — К; 1994. Т. 3: К — М.

Русские писатели: Библиографический словарь: В 3 т. М., 1989. Т. 1; 1992. Т. 2; 1994. Т. 3.

Тарасенков А.К. Русские поэты XX века. 1900—1955. М., 1966.

Фидлер Ф.Ф. Первые литературные шаги: Автобиографии современных русских писателей. М., 1911.

Фомин А.Г. Библиография новейшей русской литературы//Русская литература XX века. 1890—1910/Под ред. С.А. Венгерова. М., 1915. Т. 2. Вып. 5.

Работы общего характера. Литература и художественная жизнь России

Адамович Г. Одиночество и свобода. СПб., 1995.

Анненский Ин. Книги отражений. М., 1979.

Асмус В. Философия и эстетика русского символизма//Вопросы теории и истории эстетики. М., 1968.

Баран Х. Поэтика русской литературы начала XX века. М., 1993. (Пер. с англ.)
Белый А. Символизм: Кн. статей. М., 1910.
Белый А. Символизм как миропонимание./Сост. и вступ. ст. Л.А. Сугай. М., 1994.
Борисова Е.А., Стернин Г.Ю. Русский модерн. М., 1990.
Белый Г.А. Русский реализм конца XIX века. Л., 1973.
Виноградов В.В. О языке художественной литературы. М., 1959.
Волошин М. Лики творчества. М., 1989.
Воровский В.В. Статьи о русской литературе. М., 1986.
Гаспаров М.Л. Русские стихи 1890-х — 1925-го годов в комментариях. М., 1993.
Горелов Ан. Три судьбы. Л., 1978.
Гречнев В.Я. Русский рассказ конца XIX— начала XX века. Л., 1979.
Гумилев Н.С. Письма о русской поэзии//*Гумилев Н.С.* Сочинения: В 3 т./Подгот. текста, примеч. Р. Тименчика. М., 1993.
Гусарова А. «Мир искусства». Л., 1972.
Десницкий В.А. Статьи и исследования. Л., 1979.
Долгополов Л. На рубеже веков. Л., 1985.
Дымшиц А.Л. Ранняя пролетарская поэзия//В великом походе. М., 1962.
Жирмунский В.М. Преодолевшие символизм//Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977.
Жолковский А.К. Блуждающие сны: Из истории русского модернизма. М., 1992.
Зоркая Н.М. На рубеже столетий. М., 1976.
Иванов Вяч. Борозды и межи: Опыты эстетические и критические. М., 1916.
Ильин И.А. О тьме и просветлении. Книга художественной критики. Бунин. Ремизов. Шмелев. М., 1991.
Иофьев М.И. Профили искусства: Литература, театр, живопись, эстрада, кино. М., 1965.
История русского драматического театра: В 7 т./Гл. ред. Е.Г. Холодов. Т. 7 (1897—1917). М., 1987.
История русского искусства/Под ред. акад. И.Э. Грабаря, В.Н. Лазарева, А.А. Сидорова, О.А. Швидковского. М., 1968—1969. Т. 10. Кн. 1—2.
История русской драматургии (вторая половина XIX— начало XX века до 1917 г.). Л., 1987.
История русской литературы: В 10 т. М.; Л., 1954. Т. 10.
История русской литературы: В 3 т./Под ред. Д.Д. Благого. М., 1964. Т. 3.
История русской литературы: В 4 т. Л., 1984. Т. 4.
История русской литературы. XX век. Серебряный век/Под ред. Ж. Нива, И. Сермана, В. Страда, Е. Эткинда. М., 1995.
К истории русского авангарда. Н. Харджиев: Поэзия и живопись. К. Малевич: Автобиография. М. Матюшин: Русские кубофутуристы. Стокгольм, 1976.
Каминский В.И. Пути развития реализма в русской литературе конца XIX— начала XX века. Л., 1979.
Келдыш В.А. Проблемы дооктябрьской пролетарской литературы. М., 1964.
Келдыш В.А. Русский реализм начала XX века. М., 1975.
Коган П. Очерки по истории новейшей русской литераторы. М.; Л., 1929. Т. 4.
Корецкая И. Над страницами русской поэзии и прозы начала века. М., 1995.
Кувакин В.А. Религиозная философия в России. Начало XX века. М., 1980.
Кулешов Ф.И. Лекции по истории русской литературы конца XIX — начала XX века. Минск, 1976.
Кулешов Ф.И. Лекции по истории русской литературы конца XIX — начала XX века. Минск, 1980. Ч. 2.
Лапшина Н. «Мир искусства»: Очерки истории и творческой практики. М., 1977.
Литературно-эстетические концепции в России конца XIX — начала XX века. М., 1975.
Литературный процесс и русская журналистика конца XIX — начала XX века (1890—1904): Буржуазно-либеральные и модернистские издания. М., 1982.
Лобанов В. Кануны. Из художественной жизни Москвы в предреволюционные годы. М., 1968.

Маковский С. На Парнасе серебряного века. Мюнхен, 1962.
Максимов Д. Русские поэты начала XX века. Л., 1986.
Мирский Д. (Святополк-Мирский Д.) Современная русская литература (1881—1925)//*Мирский Д.С.* История русской литературы с древнейших времен по 1925 год. Лондон, 1992.
Михайлов О. Страницы русского реализма: Заметки о русской литературе XX века. М., 1982.
Михайлов О. Литература русского зарубежья. М., 1995.
Михайловский Б.В. Избранные статьи о литературе и искусстве. М., 1969.
Модернизм и постмодернизм в русской литературе и культуре. Хельсинки, 1996.
Мочульский К. Александр Блок. Андрей Белый. Валерий Брюсов. М., 1997.
Надьярных Н.С. Типологические особенности реализма: Годы первой русской революции. М., 1972.
Назарова Л.Н. Тургенев и русская литература конца XIX — начала XX века. Л., 1979.
Неклюдова М.Г. Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX — начала XX века. М., 1991.
Никитина Е.П. Русская поэзия на рубеже двух эпох. Саратов, 1970. Ч. 1.
Орлов Вл. Перепутья: Из истории русской поэзии начала XX века. М., 1976.
Осьмаков Н.В. Русская пролетарская поэзия 1890—1917 гг. М., 1968.
Очерки истории языка русской поэзии 20-го века. М., 1995.
Пайман Аврил. История русского символизма. М., 1998.
Плеханов Г.В. Искусство и общественная жизнь; Письма без адреса; К психологии рабочего движения//*Плеханов Г.В.* Соч./Под общей ред. Д. Рязанова. М.; Л., 1927. Т. 24.
Развитие реализма в русской литературе: Своеобразие критического реализма конца XIX — начала XX века. Возникновение социалистического реализма/Под ред. К. Ломунова, П. Николаева и др. М., 1974. Т. 3.
Революция 1905 года и русская литература/Под ред. В.Л. Десницкого, К.Д. Муратовой. М.; Л., 1956.
Русская литература XX века (1890—1910): В 3 т./Под ред. проф. С.Л. Венгерова. М., 1914—1918.
Русская литература конца XIX — начала XX века (90-е годы). М., 1968.
Русская литература конца XIX — начала XX века (1901—1907). М., 1971.
Русская литература конца XIX — начала XX века (1908—1917). М., 1972.
Русская литература XX века: Дооктябрьский период: Сб. первый. Калуга, 1968.
Русская литература XX века: Дооктябрьский период: Сб. второй. Калуга, 1970.
Русская литература XX века: Дооктябрьский период: Сб. третий. Калуга, 1971.
Русская литература XX века: Дооктябрьский период: Сб. четвертый. Калуга, 1973.
Русская литература и журналистика начала XX века: Буржуазно-либеральные и модернистские издания: 1905—1917. М., 1984.
Русская литература и журналистика начала XX века: 1905—1917: Большевистские и общедемократические издания. М., 1984.
Русская литературная критика конца XIX — начала XX века/Сост. А.Г. Соколов, М.В. Михайлова. М., 1982.
Русская художественная культура конца XIX — начала XX века (1908—1917). М., 1977. Кн. 3.
Русская художественная культура конца XIX — начала XX века. М., 1991. Кн. 1—4.
Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания. М., 1999.
Сарабьянов Д.В. Русская живопись конца 1900-х — начала 1910-х годов: Очерки. М., 1971.
Сарабьянов Д.В. Русская живопись XIX века среди европейских школ. М., 1980.
Сарабьянов Д.В. История русского искусства конца XIX — начала XX веков. М., 1993.
Серебряный век в России. Избранные страницы. Сб. статей/Редкол.: Вяч. Вс. Иванов, В.Н. Топоров, Т.В. Цивьян. М., 1995.
Смирнова Л.А. Проблемы реализма в русской прозе начала XX века. М., 1977.

Соколов А.Г. История русской литературы конца XIX — начала XX века. М., 1988.
Соколов А.Г. Судьбы русской литературной эмиграции 1920-х годов. М., 1991.
Соколова Н. Мир искусства. М.; Л., 1934.
Соловьев Б. От истории к современности. М., 1973.
Спиридонова (Евстигнеева) Л.А. Русская сатирическая литература начала XX века. М., 1977.
Стернин Г.Ю. Художественная жизнь России на рубеже XIX—XX веков. М., 1970.
Стернин Г.Ю. Художественная жизнь России начала XX века. М., 1976.
Стернин Г.Ю. Художественная жизнь России 1900—1910-х годов. М., 1988.
Струве Г. Русская литература в изгнании: Опыт исторического обзора зарубежной литературы. 2-е изд., Париж, 1984. 3-е изд., Париж; М., 1996.
Судьбы русского реализма начала XX века/Под ред. К.Д. Муратовой. Л., 1972.
Сучков Б. Исторические судьбы реализма. М., 1977.
Фатющенко В.И. Из истории русской лирики 10-х — начала 20-х годов. М., 1970.
Эллис. Русские символисты. Константин Бальмонт. Валерий Брюсов. Андрей Белый. Томск, 1996.

Монографии. Статьи об отдельных авторах

Аверинцев С.С. Вячеслав Иванов//*Иванов Вяч.* Стихотворения и поэмы. Л., 1976. С. 5—62.
Авраменко А.П. А. Блок и русские поэты XIX века. М., 1990.
Азадовский К.М. Николай Клюев. Л., 1990.
Альфонсов В.В. Поэзия Бориса Пастернака. Л., 1990.
Андреев Ю.А. О писателе Алексее Ремизове.//*Ремизов А.М.* Избранное. М., 1978. С. 3—35.
Асеев Н. Велимир Хлебников//*Асеев Н.* Зачем и кому нужна поэзия. М., 1961.
Афанасьев В.Н. И.А. Бунин: Очерк творчества. М., 1966.
Афанасьев В.Н. Александр Иванович Куприн. М., 1972.
Афонин Л.А. Леонид Андреев. Орел, 1959.
Бабичева Ю.В. Драматургия Л.Н. Андреева эпохи первой русской революции. Вологда, 1971.
Бабореко А.К. И.А. Бунин: Материалы для биографии (с 1870 по 1917 год). М., 1983.
Базанов В.Г. Поэзия Николая Клюева//*Клюев Н.* Стихотворения и поэмы. Л., 1977. С. 5—85.
Бахметьев В.М. Вячеслав Шишков: Жизнь и творчество. М., 1947.
Беззубов В. Леонид Андреев и традиции русского реализма. Таллин, 1984.
Бердников Г. А.П. Чехов: Идейные и творческие искания. Л. 1970.
Берков П.Н. Александр Иванович Куприн. М.; Л., 1956.
Богомолов Н.А. М.А. Кузмин: Статьи и материалы. М., 1995.
Богомолов Н.А., Малмстад Дж.Э. Михаил Кузмин: Искусство, жизнь, эпоха. М., 1996.
Бровман Г.А. В.В. Вересаев. М., 1959.
Бялик Б.М. Горький — литературный критик. М., 1960.
Бялик Б.А. Судьба Максима Горького. М., 1973.
Бялик Б.А. М. Горький. М., 1977.
Бялик Б.А. М. Горький-драматург. М., 1977.
Бялый Г.А. В.Г. Короленко. М.; Л., 1949.
Бялый Г.А. Чехов и русский реализм. М., 1982.
Венгров Н. Путь Александра Блока. М., 1963.
Виноградов В.В. О поэзии Анны Ахматовой (стилистические наброски).//*Виноградов В.В.* Избр. труды. Поэтика русской литературы. М., 1976.
Волков А.А. Горький и литературное движение конца XIX — начала XX века. М., 1958.

Волков А.А. Проза Ивана Бунина. М., 1969.
Волков А.А. А.С. Серафимович: Очерк жизни и творчества. М., 1969.
Волков А.А. Путь художника. М. Горький до Октября. М., 1969.
Волков А.А. Творчество А.И. Куприна. М., 1981.
Вяч. Иванов. Материалы и исследования. М., 1996.
Гейдеко В. А. Чехов и Ив. Бунин. М., 1976.
Гончаров Б.П. Поэтика Маяковского. М., 1983.
М. Горький и его современники: Сб. статей/Под ред. К.Д. Муратовой. Л., 1968.
Груздев Ил. Горький и его время. 1868—1896. М., 1962.
Николай Гумилев: Исследования и материалы; Библиография/Сост. М.Д. Эльзон, Н.А. Грознова. СПб., 1994.
Дауетите В. Юргис Балтрушайтис. Вильнюс, 1983.
Десницкий В.А. А.М. Горький: Очерки жизни и творчества. М., 1959.
Десницкий В.А. Статьи и исследования. Л., 1979.
Диев В.А. Творчество К.А. Тренева. М., 1960.
Дикман М.И. Поэтическое творчество Федора Сологуба//*Сологуб Ф.* Стихотворения. Л., 1975. С. 5—74.
Долгополов Л.К. Александр Блок: Личность и творчество. Л., 1980.
Долгополов Л.К. Творческая история и историко-литературное значение романа Андрея Белого «Петербург»//*Белый А.* Петербург. Л., 1981. С. 526—623.
Дымшиц А.Л. Поэзия Осипа Мандельштама//*Мандельштам О.* Стихотворения. Л., 1974. С. 5—54.
Сергей Дягилев и русское искусство. М., 1982. Т. 1, 2.
Евстигнеева Л.А. Литературный путь Саши Черного//*Черный С.* Стихотворения. Л., 1960. С. 23—67.
Еселев Н.Х. Вяч. Шишков. М., 1973.
Жирмунский В.М. Творчество Анны Ахматовой. Л., 1973.
Иванова Л. Воспоминания. Книга об отце. М., 1992.
Иезуитова Л.А. Творчество Леонида Андреева (1892—1906). Л., 1976.
Касторский С.В. Повести М. Горького: Городок Окуров. Жизнь Матвея Кожемякина. Л., 1960.
Крестинский Ю.А. А.Н. Толстой: Жизнь и творчество. М., 1960.
Кодрянская Н. Алексей Ремизов. Париж, 1959.
Крутикова Н.Е. В начале века: Горький и символисты. Киев, 1978.
Куприянов И.Т. Судьба поэта: Жизнь и поэзия М. Волошина. Киев, 1978.
Курбатов В.Я. Михаил Пришвин: Очерк творчества. М., 1986.
Кучеровский Н.М. И. Бунин и его проза (1887—1917). Тула, 1980.
Лавров А.В. Андрей Белый в 1900-е годы: Жизнь и литературная деятельность. М., 1995.
Литературное наследство. М., 1973. Т. 84: Иван Бунин. Кн. 1—2.
Литературное наследство. М., 1976. Т. 85: Валерий Брюсов.
Литературное наследство. М., 1991—1996. Т. 98. Кн. 1—2: Валерий Брюсов и его корреспонденты.
Литературное наследство. М., 1978. Т. 89: Александр Блок. Письма к жене.
Литературное наследство. М., 1980—1996. Т. 92: Александр Блок. Кн. 1—5.
Макаров А.Н. Демьян Бедный. М., 1964.
Максимов Д. Брюсов: Поэзия и позиция. Л., 1969.
Максимов Д. Поэзия и проза Ал. Блока. Л., 1981.
Мальцев Ю. Иван Бунин: 1870—1953. М., 1994.
Марченко А.М. Поэтический мир Есенина. М., 1989.
Машбиц-Веров И.М. Русский символизм и путь Александра Блока. Куйбышев, 1969.
Машинский С.И. Сергей Городецкий//*Городецкий С.* Стихотворения и поэмы. Л., 1974. С. 5—52.
Метченко А.И. В.В. Маяковский: Очерк творчества. М., 1964.
Михайлов А.А. Мир Маяковского. Взгляд из восьмидесятых. М., 1990.

Михайлов О.Н. Путь Бунина-художника//Литературное наследство. М., 1973. Т. 84: Иван Бунин.

Михайлов О.Н. И.А. Бунин. М., 1967.

Михайлов О.Н. И. Куприн. М., 1981.

Михайловский Б.В., Тагер Е.Б. Творчество М. Горького. М., 1954.

Михайловский Б.В. И.С. Шмелев//*Шмелев И.* Человек из ресторана. М., 1957. С. 3—14.

Михайловский Б.В. Творчество М. Горького и мировая литература. М., 1965.

Муратова К.Д. Максим Горький и Леонид Андреев//Литературное наследство. М., 1965. Т. 72: М. Горький и Леонид Андреев.

Наровчатов С.С. Максимилиан Волошин//*Волошин М.* Стихотворения. Л., 1977. С. 5—40.

Наумов Е.И. Сергей Есенин: Личность. Творчество. Эпоха. Л., 1969.

Неизвестный Горький (к 125-летию со дня рождения): Сб. М., 1994.

Неизвестный Горький. Горький и его эпоха: Материалы и исследования. М., 1995. Вып. 4.

Нинов А.А. М. Горький и Ив. Бунин: История отношений. Проблемы творчества. Л., 1984.

Об Александре Блоке. Пг., 1921.

Овчаренко А.И. О положительном герое в творчестве М. Горького. 1892—1907. М., 1956.

Овчаренко А.И. Публицистика М. Горького. М., 1965.

Овчаренко А.И. Горький и литературные искания XX столетия. М., 1971.

Орлов Вл. Александр Блок: Очерк творчества. М., 1956.

Орлов Вл. Марина Цветаева: Судьба. Характер. Поэзия//*Цветаева М.* Избранные произведения. М.; Л., 1965. С. 5—54.

Орлов Вл. Бальмонт: Жизнь и поэзия//*Бальмонт К.Д.* Стихотворения. Л., 1969. С. 5—74.

Орлов Вл. Гамаюн: Жизнь Александра Блока. Л., 1980.

Пастернак Е. Борис Пастернак: Материалы для биографии. М., 1989.

Перцов В.О. В.В. Маяковский: Жизнь и творчество (1893—1917). М., 1969.

Перцов В.О. Велимир Хлебников//*Перцов В.* От свидетеля счастливого...: Статьи и воспоминания разных лет. М., 1977.

Плуки П.И. С.Н. Сергеев-Ценский — писатель и человек. М., 1975.

Поляк Л.М. Алексей Толстой-художник. Проза. М., 1964.

Прокушев Ю. Сергей Есенин. Образ. Стихи. Эпоха. М., 1985.

Рассадин Ст. Очень простой Мандельштам. М., 1994.

Родина Т.М. Александр Блок и русский театр начала XX века. М., 1972.

Рождественский В.А. Игорь Северянин//*Северянин И.* Стихотворения. Л., 1975. С. 5—40.

Саакянц А.А. Марина Цветаева: Страницы жизни и творчества. 1910—1922. М., 1986.

Сахарова Е.М. Е.Н. Чириков (очерк жизни и творчества)//*Чириков Е.Н.* Повести и рассказы. М., 1961. С. 3—22.

Семенов Н.С. Алексей Чапыгин. М., 1974.

Серафимович А.С. Исследования, воспоминания, письма, материалы. М.; Л., 1950.

Солнцева Н.М. Китежский павлин: О судьбах новокрестьянских писателей. М., 1992.

Соловьев Б. Поэт и его подвиг: Творческий путь Александра Блока. М., 1973.

Сорокина О. Московиана: Жизнь и творчество Ивана Шмелева. М., 1994.

Спиридонова Л.А. М. Горький: Диалог с историей. М., 1994.

Степанов Н.Л. Велимир Хлебников: Жизнь и творчество. М., 1975.

Струве Н. Осип Мандельштам. Томск, 1992.

Твардовский А. О Бунине//*Бунин И.А.* Собр. соч.: В 9 т. М., 1965. Т. 1. С. 7—49.

Тимофеев Л.И. Александр Блок. М., 1965.

Тимофеев Л.И. О поэтике Маяковского//*Тимофеев Л.И.* Советская литература: Метод. Стиль. Поэтика. М., 1964.

Файнберг Р.К. А. Тренев: Очерки творчества. М.; Л., 1962.
Федоров А.А. Ал. Блок-драматург. Л., 1980.
Федоров А. Иннокентий Анненский: Личность и творчество. Л., 1984.
Хайлов А.И. Михаил Пришвин: Творческий путь. М.; Л., 1960.
Харджиев Н., Тренин В. Поэтическая культура Маяковского. М., 1970.
Хейт А. Анна Ахматова: Поэтическое странствие/Пер. с англ.: Дневники, воспоминания, письма А. Ахматовой. М., 1991.
Хмельницкая Т.Ю. Поэзия Андрея Белого//*Белый А.* Стихотворения и поэмы. М.; Л. 1966. С. 5—66.
Храпченко М.Б. Лев Толстой как художник. М., 1963.
Чарный М. Путь Алексея Толстого. М., 1981.
Черемин Г.С. Путь Маяковского к Октябрю. М., 1975.
Чехов и его время. М., 1977.
Чуваков В. О творчестве Леонида Андреева//*Андреев Л.* Повести и рассказы: В 2 т. М., 1971. Т. 1. С. 3—44.
Щербина В.Р. А.Н. Толстой: Творческий путь. М., 1956.
Эвентов И. Демьян Бедный: Жизнь. Поэзия. Судьба. М.; Л., 1983.
Эйхенбаум Б.М. Анна Ахматова: Опыт анализа//*Эйхенбаум Б.* О поэзии. Л., 1969.
Юдина И.М. Н.Г. Гарин-Михайловский: Жизнь и общественно-литературная деятельность. Л., 1969.
Юзовский Ю. Максим Горький и его драматургия. М., 1959.
Юшин П.Ф. Сергей Есенин. М., 1969.

Список имен и литературных произведений

Аввакум 404
Аверченко Аркадий Тимофеевич 211, 214—217
Веселые устрицы (сб.) 214
Волчьи ямы 215
Дюжина ножей в спину революции 216
Зайчики на стене 214
Круги по воде 214
Пять чемоданов 215
Рассказы для выздоравливающих 215
Рассказы циника 216
Синее с золотом 215
Шутка мецената 216
Адамович Георгий Викторович 40, 41, 211, 247, 251, 329, 332—335, 377
Алан Вилле де Лиль 269
Айзман Давид Яковлевич 35, 45, 48, 49, 50, 51
Гнев 49
Кровавый разлив 49
Любовь (Белый роман. Черный роман) 35
Терновый куст 49, 50
Аксаков Сергей Тимофеевич 82, 160
Амфитеатров Александр Валентинович 260, 308
Анаксагор 235
Андерсен Ганс Христиан 152
Андреев Леонид Николаевич (псевд.— Джеймс Линч. Л.-в. Л.Н.) 4, 10, 13, 16, 27, 29, 42, 44, 45, 47—49, 51, 150, 207, 372, 379—398
Анатэма 390, 392
Ангелочек 382
Баргамот и Гараська 380, 381
Большой шлем 382
Губернатор 388
Дневник Сатаны 397
Дни нашей жизни 395
Екатерина Ивановна 395
Елеазар 389
Жизнь Василия Фивейского 42, 384—386, 393
Жизнь Человека 13, 16, 387, 389, 391, 392, 395
Из жизни штабс-капитана Каблукова 380
Иуда Искариот 393
К звездам 49, 51, 387
Король, закон и свобода 395
Красный смех 386, 387
Мысль 383, 395
Набат 383
Океан 393
Петька на даче 380
Письма о театре 395
Профессор Сторицин 395
Пусть не молчат поэты 397
Рассказ о семи повешенных 388
Рассказ о Сергее Петровиче 380, 382
Реквием 397
Савва 389
Сашка Жегулев 346
Собачий вальс 397
Так было 389
Тьма 393, 394
Царь-Голод 387, 394, 395
Черные маски 390, 392
Андреева Мария Федоровна 27, 137
Анненский Иннокентий Федорович 228—230, 233, 269, 326, 333, 336
Бессонные ночи 229
Кипарисовый ларец (сб.) 228
Книги отражений (сб.) 230
Лаодамия 229, 269
Меланиппа-философ 229

О современном лиризме 230
Старые эстонки 230
Тихие песни (сб.) 228
Фамира-кифаред 229
Царь Иксион 229
Я люблю 230
Антокольский Павел Григорьевич 259
Анухтин Алексей Николаевич 284
Архипов Абрам Ефимович 18, 218
Арцыбашев Михаил Петрович 10, 30, 35, 36, 54, 150
Записки писателя 10, 36
Миллионы 35
Санин 35
Асеев Николай Николаевич 341, 363
Зор (сб.) 363
Леторей (сб.) 363
Ночная флейта (сб.) 363
Оксана (сб.) 363
Четвертая книга стихов (сб.) 363
Ахматова (Горенко) **Анна Андреевна** 228, 229, 238, 312, 316, 319, 324, 325—329, 333, 335, 369, 370
Белая стая (сб.) 326
«В последний раз мы встретились тогда...» 328
Вечер (сб.) 316, 326, 328
«Мне голос был...» 325
Молитва 325
Песня последней встречи 369
«Приду туда, и отлетит томленье...» 325
Смятение 326
«Ты знаешь, я томлюсь в неволе...» 325
Четки (сб.) 326, 328
Ащеулов Николай Петрович 379

Бабушкин Иван Васильевич 138
Бакст Лев Самойлович 19, 226, 314
Балтрушайтис Юргис Казимирович 224
Бальмонт Константин Дмитриевич 68, 181, 197, 224, 227, 228, 229, 230, 231—237, 257, 290, 379
Будем как солнце (сб.) 231, 234, 235
В безбрежности 231
В раздвинутой дали (сб.) 236
Вечер 233
Влага 233, 234
Горящие здания (сб.) 231, 234
Дар Земли (сб.) 236
Жар-птица (сб.) 235
Злые чары (сб.) 235
Как я пишу стихи 231
Камыши 233
Литургия красоты (сб.) 235
Лунный луч 233
Мое — Ей (сб.) 236
«Мы брошены в сказочный мир...» 227
Под северным небом (сб.) 231
Северное сияние (сб.) 236
Сонеты солнца, меда и луны (сб.) 236
Тишина (сб.) 231
Только любовь (сб.) 231
Фейные сказки (сб.) 235
«Я в этот мир пришел, чтоб видеть солнце...» 235
«Я не знаю мудрости, годной для других...» 232
«Я ненавижу человечество...» 232
Баратынский Евгений Абрамович 281, 326, 331
Батюшков Константин Николаевич 281
Бедный Демьян (Придворов Ефим Алексеевич) 176, 177—181
Баталисты 180
Брак богов 180
В защиту басни 179
Вяленая вобла 179
Голь 179
Да будет! 177
Ерши и вьюны 179
Кашевары 179
Лев, лиса и олень 180
Лена 179
О Демьяне Бедном, мужике вредном 177
О карасе-идеалисте и пескаре-социалисте 179
Плакальщицы 180
Под Новый год 178
«Полна страданий наших чаша...» 178
Про землю, про волю, про рабочую долю 180
«Пылая ревностью...» 177
Рыболовы 179
«С тревогой жуткою...» 178
Бекетова Мария Андреевна 303
Белозеров Александр Андреевич 175
Песни борьбы и свободы (сб.) 175
Рассвет 175
Стихотворения (сб.) 175
Белоусов Иван Алексеевич 26, 69
Белый Андрей (Бугаев Борис Николаевич) 7, 8, 11, 14, 16, 68, 186, 222, 250, 252, 258, 264, 271, 274, 275, 276, 277, 278—283, 284, 293, 330, 331, 332, 335, 379
Арабески (сб. ст.) 271, 275, 281
Восток и Запад 281
Золото в лазури 277, 278, 280
Кризис сознания и Генрик Ибсен 274
Лирика и эксперимент 281
Луг зеленый (сб. ст.) 281

Магия слов 281
Между двух революций 283
На рубеже двух столетий 283
Начало века. Воспоминания 283
О теургии 274
Опыт характеристики русского четырехстопного ямба 281
Отчаяние 279
Пепел (сб.) 279, 280, 282
Петербург 280, 281, 282
Пир 280
Письмо 274
Похороны 280
Серебряный голубь 281
Символизм (сб. ст.) 281
Симфонии 271, 277, 278
Сравнительная морфология ритма русских лириков в ямбическом диметре 281
Укор 280
Урна (сб.) 280, 281
Эмблематика смысла 281
Бенуа Александр Николаевич 16, 19, 187, 226, 310, 314, 315, 379
Беранже Пьер Жан 52, 172
Берберова Нина Николаевна 331
Бергсон Анри 8, 91
Бердяев Николай Александрович 5, 10,127, 372, 398
Субъективизм и индивидуализм в общественной философии 127
Билибин Иван Яковлевич 17, 310, 320
Блок Александр Александрович 7, 8, 11, 44, 45, 66, 68, 199, 200, 206, 228, 229, 230, 231, 235, 250, 252, 256, 264, 271, 276, 277, 278, 280, 283—305, 307, 312, 319, 323, 324, 325, 326, 330, 332, 335, 336, 347, 353, 355, 365, 370, 379
Балаганчик 287, 294, 296
Барка жизни встала 287
«Брожу в стенах монастыря...» 285
«В огне и холоде тревог...» 302
Возмездие (поэма) 297, 299, 301
Вольные мысли (сб.) 288, 292
«Все на земле умрет...» 297
«Все это было, было, было...» 297
«Вхожу я в темные храмы...» 285
Двенадцать 303, 304, 305
Ее песни 292
Земля в снегу (сб.) 289, 291
«И нам недолго любоваться...» 285
Интеллигенция и революция 303
Король на площади 294, 295
Коршун 302
Крушение гуманизма 303
Лирические драмы 287, 294
«Миры летят...» 297
Митинг 287
«Не доверяй своих дорог...» 285
Незнакомка 289, 294, 295
Нечаянная радость (сб.) 288, 289, 295
На поле Куликовом 298
«О, весна без конца и без краю...» 290
О лирике 294
О реалистах 293
Осенняя воля 288, 290
О смерти 292
О современном состоянии русского символизма 289, 312
«О, я хочу безумно жить...» 302
Песня судьбы 296
Пляски смерти 296
Последний день 286
Пузыри земли 288
Распутья 285, 286
Родина (цикл) 297
«Рожденные в года глухие...» 299
Роза и Крест 301, 302
Русь 290
Скифы 303
Снежная маска (сб.) 288, 289, 291, 292, 293
Соловьиный сад 297
Стихи о Прекрасной Даме (сб.) 278, 284, 285, 288, 289
Страшный мир 289, 296, 297
Сытые 287
Три вопроса 288, 294
«Тропами тайными, ночными...» 302
«Ты в поля отошла без возврата...» 288
Фабрика 286
«Черный ворон в сумраке снежном...» 292
Шли на приступ 287
«Я отрок, зажигаю свечи...» 285
Ямбы 297, 302
Боборыкин Петр Дмитриевич 33, 34
Василий Теркин 34
Европейский роман XIX столетия 33
Дельцы 34
Китай-город 34
Перевал 34
Тяга 34
Бобров Сергей Павлович 341, 363
Богданов Александр Алексеевич 141, 398
Бодлер Шарль 234
Бокль Генри Томас 253
Борисов-Мусатов Виктор Эльпидифорович 18, 311
Брейгель Питер 399
Бродский Исаак Израилевич 207

Брюсов Валерий Яковлевич 14, 66, 186, 222, 223, 224, 225, 228, 231, 250, 252—271, 275, 276, 280, 286, 312, 318, 321, 323, 329, 330, 332, 335, 338, 340, 355 ,365, 366
Алтарь Победы 267, 268
Ахиллес у алтаря 264
Бальдеру Локи 264
Близким 264
Все напевы (сб.) 259, 260
В такие дни (сб.) 270
Грядущие гунны 263
Далекие близкие (сб. ст.) 270
Дали (сб.) 270
Дедал и Икар 264
Диктатор 269
Довольным 263, 286
Дон Жуан 264
Замкнутые 262
Земля 262, 267, 269, 270
Земная ось (сб.) 267
Зеркало теней (сб.) 265, 266
Искания новой сцены 15
«Как царство белого снега...» 255
Каменщик 260
К близкой 264
Кинжал 262
Ключи тайн 223, 258
Конь блед 261, 286,
Лик Медузы 263
Любовь 264
Мальчик 261
Меа (Спеши! — сб.) 270
Медея 264
Медный всадник 265
Me eum esse (Это — я — сб.) 223, 254, 255, 256
Миг (сб.) 270
Мир семи поколений 269
Наука о стихе 270
Ночи и дни (сб.) 267
О искусстве 256
Огненный Ангел 267
Одиссей 261
Опыты по метрике и ритмике, по евфонии и созвучиям 270
Основы стиховедения 270
Париж 260
Пироэнт 269, 270
Последние мечты 270
Поэзия Армении с древнейших времен до наших дней 267
Поэту 265
Протесилай умерший 269
Пытка 264
Рея Сильвия 267
Русские символисты (сб.) 223, 253
Семь цветов радуги (сб.) 265, 266
Слава толпе 261
Stephanos (Венок — сб.) 259, 260, 262, 264
Стихотворная техника Пушкина 265
Tertia Vigilia (Третья стража — сб.) 223, 257, 258
Творчество 253, 257
Тридцатый месяц 267
Urbi et orbi (Граду и миру — сб.) 259, 260, 286
Фонарики 318
Хвала человеку 260
«Четкие линии гор...» 255
Chefs d'oeuvre (Шедевры — сб.) 223, 254
Юному поэту 255
Юпитер поверженный 267
«Я действительности нашей не вижу...» 255
Я 259
Булгаков Сергей Николаевич 10
Бунин Иван Алексеевич 7, 10, 12, 22, 26, 27, 44, 65—84, 182, 194, 195, 214, 308, 334, 374, 376, 398, 405, 406
Антоновские яблоки 72, 75
Братья 76, 77
Веселый двор 75
Вести с родины 72
В Париже 80
Генрих 80
Господин из Сан-Франциско 75, 77
Грамматика любви 76, 78
Деревня 73
Деревенский нищий 65
Джордано Бруно 67
Жизнь Арсеньева 79, 81, 82, 376
Захар Воробьев 75
Иоанн Рыдалец 75
Кастрюк 72
Легкое дыхание 78
Листопад 66, 67
Маленькая беседа 66
Митина любовь 79
На даче 27
На краю света 72
Над могилой Надсона 65
Недостатки современной поэзии 66
Неизвестный друг 78
Новая дорога 72
Окаянные дни 78
Освобождение Толстого 84
Осенью 76
Отрава 68
Песнь о Гайавате 67

Роза Иерихона 79
Сатана богу 67
Святогор 68
Скоморохи 68
Сны Чанга 76
Солнечный удар 79
Сосны 78
Суходол 73, 74, 75
Сын 78
Танька 72
Тарантелла 27
Темные аллеи (сб.) 79, 80, 81, 84
Тень птицы (сб.) 79
Три рубля 80
Холодная осень 80
Чаша жизни (сб.) 75, 77
Чистый понедельник 80
Цикады 69
Эпитафия 72
Бунин Юрий Алексеевич 26
Бурлюк Давид Давидович 20, 312, 341, 344, 350

Бирлюк Николай Давидович 341
Вагнер Рихард 222
Валери Поль 325
Васнецов Аполинарий Михайлович 26, 27, 44
Васнецов Виктор Михайлович 26
Веерт Георг 172
Вересаев (Смидович) **Викентий Викентьевич** 21, 27, 29, 43, 85—100, 379, 388, 393
Без дороги 87, 88, 90, 91
Воспоминания 100
В степи 92
В сухом тумане 92
В тупике 87, 99
Гоголь в жизни 100
Два конца 92
Древнегреческие поэты (сб.) 99
Живая жизнь 94, 99
Загадка 86, 90
Записи для себя 94
Записки врача 91
Из гомеровских гимнов (сб.) 99
К жизни 87, 90, 94, 95
К спеху 92
Лизар 92
На войне. Записки 93
На высоте 93
На повороте 87, 88
На эстраде 90
Невыдуманные рассказы о прошлом 100
Паутина 93
Поветрие 88
Порыв 87
Проездом 93
Пушкин в жизни 100
Рассказы о войне 93
Спутники Пушкина 100
Товарищи 87
Верлен Поль 229, 254, 295
Романсы без слов 254
Верхарн Эмиль 256
Винниченко Владимир Кириллович 10, 30
Волошин (Кириенко-Волошин) **Максимилиан Александрович** 298, 342, 364—367
Дом поэта 367
Иверни (сб.) 364
Лики творчества (сб.) 365
Коктебель 365
Кровавая неделя в Петербурге 366
Пути России 367
Стенькин суд 367
Стихотворения (сб.) 364
Волынский Аким (Флексер Аким Львович) 223
Борьба за идеализм 223
Воровский Вацлав Вацлавович (псевд.— Ю. Адамович, П. Орловский) 46, 140
Врубель Михаил Александрович 18, 44, 290, 311

Гаврилов Федор Тимофеевич 172, 175
Гамсун (Педерсен) **Кнут** 13, 208
Драма жизни 13
Гарин-Михайловский Николай Георгиевич 26, 31, 32, 160
Гимназисты 32
Детство Темы 31, 32
Дикий человек 32
Инженеры 32
Матренины деньги 32
Несколько лет в деревне 31
Студенты 32
Гаршин Всеволод Михайлович 86, 381
Гастев Алексей Капитонович 176
Гауптман Герхарт 295
Гейне Генрих 52, 80, 172, 208, 213, 368
Гельдерлин Фридрих 368
Герцен Александр Иванович 160
Гершензон Михаил Осипович 10
Герье Владимир Иванович 257
Гёте Иоганн Вольфганг 213, 368
Гиппиус (Галахов) **Василий Васильевич** 312
Гиппиус Зинаида Николаевна (псевд.— Антон Крайний) 8, 204, 225, 226, 227, 242, 246, 249—252, 258, 271, 294, 307, 334, 372
Дмитрий Мережковский 252
Живые лица (сб.) 252

Зеркала (сб.) 249
Лунные муравьи (сб.) 249
Мемуары Мартынова 252
Новые люди (сб.) 249
Петербургский дневник 250
Перламутровая трость 252
Роман-Царевич 249
Сияния (сб.) 250
Черное по белому 249
Чертова кукла 249
Глазунов Александр Константинович 44
Гмырев Алексей Михайлович 175
Мои песни 175
Гоголь Николай Васильевич 85, 100, 230, 241, 243, 282, 357, 399, 400, 405, 407
Гойя Франциско Хосе 386
Голенищев-Кутузов Илья Николаевич 308
Головин Александр Яковлевич 19
Голоушев Сергей Сергеевич (псевд.— Сергей Глаголь) 27
Гольцев Виктор Александрович 279
Гомер 96, 97
Илиада 100, 368
Одиссея 100
Гончарова Наталья Сергеевна 20, 341
Городецкий Сергей Митрофанович 197, 199, 204, 313, 316, 319, 320, 324, 326
Адам 313
Дикая воля (сб.) 320
Ива (сб.) 197, 320
Некоторые течения в современной русской поэзии 313
Перун (сб.) 320
Русь. Песни и думы (сб.) 197, 320
Цветущий посох (сб.) 320
Ярь (сб.) 320
Горький Максим (Пешков Алексей Максимович) 7, 8, 10, 12, 13, 17, 18, 24, 26, 27, 30, 31, 35, 43, 44, 45, 47, 49, 50, 51, 55, 56, 57, 62, 66, 67, 68, 73, 74, 81, 83, 89. 92, 94, 100—163, 164, 166, 168, 169, 170, 174, 177, 182, 183, 185, 187, 189, 202, 206, 217, 218, 225, 230, 257, 267, 270, 293, 302, 331, 332, 358, 375, 379, 380, 383, 384, 387, 389, 397, 407
Беседы о ремесле 106, 107, 113, 133
«Биография» 104
Болесь 123
Большая любовь 146
Бывшие люди 110
В Америке 132
В людях 148, 154, 155—158, 160
В степи 104
Варвары 114, 121, 127, 132
Васса Железнова 142, 145
Возвращение норманнов из Англии 104
Воззвание к французским рабочим 132
Враги 50, 134—137, 139, 170
Встреча 110
Вывод 108
Герой 138, 153
Горемыка Павел 30, 105, 115, 116
Город Желтого Дьявола 133
Городок Окуров 146, 147, 148
Господину Анатолю Франсу 132
Гривенник 104
Грустная история 111
Дачники 110, 113, 114, 121, 127—130
Два босяка 104
Двадцать шесть и одна 105
Дело Николая Шмита 132
Дело с застежками 104
Дети солнца 13, 121, 127, 130—132, 387, 388
Детство 148, 154—158
Еще о «карамазовщине» 152
Еще о черте 110
Женщина с голубыми глазами 104
Жизнь Клима Самгина 118, 133
Жизнь Матвея Кожемякина 146, 147, 148
Жизнь ненужного человека 117, 142
Записки доктора Ряхина 146
Зыковы 147
Изложение фактов и дум... 104
Исповедь 141, 142
Каин и Артем 105
Кирилка 109
Колокол 111
Коновалов 104
Лето 142
Макар Чудра 101
Мать 101, 134, 138—141, 142, 151, 154, 293
М. Врубель и «Принцесса Греза» Ростана 112
Мещане 47, 113, 119—122, 128
Мои интервью 132, 133
Мои университеты 154, 160, 161
Наваждение 111
На дне 105, 113, 121—127
Несвоевременные мысли 161, 162
Однажды осенью 104
О пьесах 124
О современности 150
О том, как я учился писать 105, 107
О черте 110
О Чиже, который лгал, и о Дятле любителе истины 104
Павел Власов 138

Песня о Буревестнике 110, 174
Песня о Соколе 174
По Руси 148, 149, 151, 153, 156
Поль Верлен и декаденты 112
Последние 142, 143—145, 146
Поэт 110
Проходимец 123
Ради них 111
Разговор по душе 102, 111
Разрушение личности 62, 143, 149, 389
Рассказ о герое 134
Революция и культура 161
Русские сказки 133, 148, 149, 150
С Всероссийской выставки 111
Сказание о графе Этельвуде 104
Сказки об Италии 148, 149, 150, 151, 152, 153, 156
Скуки ради 109
Слепота любви 104
Сомов и другие 134
Среди интеллигенции 160
Старик 147
Старуха Изергиль 103
Старый год 111
Супруги Орловы 92, 104, 105
Сын 138
Трое 113, 115, 116, 117, 118, 143
Фарфоровая свинья 110
Фома Гордеев 111, 113—117, 132
Хозяева жизни 133
Хозяин 157
Часы 111
Часы отдыха учителя Коржика 110
Челкаш 110
Человек 126, 131, 174, 384
Читатель 123
Шабры 108
Горянский (Иванов) Валентин Иванович 207
Гославский Евгений Петрович 26
Гофман Эрнст Теодор Амадей 399
Грабарь Игорь Эммануилович 18, 207
Григорьев Аполлон Александрович 291
Грузинский Алексей Евгеньевич 27
Гумилев Николай Степанович 68, 209, 222, 312, 313, 316, 319, 320—323, 324, 325, 329
Война 322
Дон Жуанъ 322
Жемчуга (сб.) 321
Заблудившийся трамвай 323
Записки кавалериста 322
Капитаны 321
Колчан (сб.) 316
Огненный столп (сб.) 322
Озеро Чад 321
Наследие символизма и акмеизм 313
Письма о русской поэзии (сб. ст.) 323
Путь конквистадоров (сб.) 321
Романтические цветы (сб.) 321
Современность 321
Гуро Елена (фон Нотенберг Элеонора Генриховна) 341, 364
Небесные верблюжата (сб.) 364
Осенний сон 364
Шарманка (сб.) 364
Гусев-Оренбургский Сергей Иванович 7, 22, 28, 39, 42, 43
В глухом уезде 42
Грани 42
Последний час 28
Самоходка 28
Сказки земли 42
Страна отцов 42
Страна детей 43
Странница 28

Д'Аннунцио Габриэле 15
Сны 15
Данте Алигьери 247
Дарвин Чарлз Роберт 35, 253
Державин Гаврила Романович 281, 332, 268
Диккенс Чарлз 381
Добролюбов Александр Михайлович 242, 243
Из книги невидимой 242
natura naturata 24
Похоронный марш 242
Добролюбов Николай Александрович 222, 227
Добужинский Мстислав Валерианович 17, 19, 207
Дороватовский Сергей Павлович 114
Достоевский Федор Михайлович 7, 11, 14, 24, 96, 97, 98, 99, 118, 147, 188, 213, 230, 239, 243, 249, 282, 286, 308, 335, 344, 399, 400, 404, 407
Бесы 14
Братья Карамазовы 14, 147, 400
Николай Ставрогин 14
Преступление и наказание 239, 286
Дрожжин Спиридон Дмитриевич 195, 196
Воля 196
Песни старого пахаря (сб.) 196
Поэзия труда и горя (сб.) 196
Дюрер Альбрехт 387
Дягилев Сергей Павлович 18, 19, 226, 227
Сложные вопросы 226

Евреинов Николай Николаевич 17
Еврипид 222

Елпатьевский Сергей Яковлевич 27
Очерки Сибири (сб.) 27
Есенин Сергей Александрович 12, 196, 198, 201, 202—207, 214, 237, 332
Ключи Марии 201
Марфа Посадница 206
«Наша вера не погасла...» 206
«Не бродить, не мять в кустах багряных...» 203
Песнь о Евпатии Коловрате 203, 206
Песня о собаке 202
Подражание песне 203
Радуница (сб.) 196, 205
Русь 204, 205
«Тебе одной плету венок...» 205
«Хороша была Танюша...» 203
«Я странник убогий...» 205

Жуковский Василий Андреевич 284, 368

Зайцев Борис Константинович 4, 334, 372—379
Алексий, Божий человек 376
Ариадна 375
Голубая звезда 374, 377
Далекое (сб.) 378
Дальний край 373, 374
Дом в Пасси 377
Дон Жуан 376
Душа Чистилища 376
Золотой узор 376
Жизнь Тургенева 377, 378
Изгнание 373
Любовь 375
Миф 373
О себе 373, 375
Жуковский 377, 378
Преподобный Сергий Радонежский 376
Путешествие Глеба 376, 377
Рафаэль 376
Тихие зори 373
Улица святого Николая 375
Усадьба Лаиниых 373, 375
Чехов 377, 378
Замятин Евгений Иванович 497
Зенкевич Михаил Александрович 312, 316
Махайродусы 316
Темное родство 316
Человек 316

Ибсен Генрих 13
Росмельсхольм 13
Иванов Вячеслав Иванович 7, 11, 14, 15, 16, 186, 222, 225, 242, 264, 271, 274, 275, 276, 277, 305—310, 312, 372
Борозды и межи (сб.) 308
Corardens 306
Дневник 309
Заветы символизма 312
Зимние сонеты 307
Кормчие звезды (сб.) 306
Нежная тайна 309
Повесть о Светомире-царевиче 309, 310
Переписка из двух углов 307
Прозрачность (сб.) 306
Римские сонеты (сб.) 307, 308, 309
Римский дневник 309
Родное и вселенское 308
Иванов Георгий Владимирович 312, 315, 329, 335—337
Вереск (сб.) 315, 335, 336
Лампада 335
Отплытие на о. Цитеру (сб.) 315, 335, 336
Петербургские зимы 337
Портрет без сходства 336
Распад атома 337
Розы (сб.) 336
Сады (сб.) 335, 336
Стихи. 1943—1958 (сб.) 336
Иванов Сергей Васильевич 18. 207, 217, 218
Ивнев Рюрик (Ковалев Михаил Александрович) 338
Изгоев (Ланде) **Александр Соломонович** 10
Иорданский Николай Николаевич 138

Каллаш Владимир Владимирович 379
Кальдерон де ла Барка Пабло 16, 233
Поклонение Кресту 16
Каменский Василий Васильевич 341, 342, 345, 350, 361—362
Емельян Пугачев 362
Иван Болотников 362
Сарынь на кичку! 362
Сердце народное — Стенька Разин 362
Стенька Разин 361
Кандинский Василий Васильевич 342, 343
Кант Иммануил 7, 8, 20, 23, 257
Карлейль Ричард 134
Касаткин Иван Михайлович 18
Касаткин Николай Алексеевич 185, 217, 218
Качалов Василий Иванович 27
Кизеветтер Александр Александрович 27
Клычков (Лешенков) **Сергей Антонович** 12, 196, 199, 200, 202, 204
«Встал в овраге леший старый...» 200
Песни (сб.) 199
Потаенный сад (сб.) 199
Клюев Николай Алексеевич 12, 196, 198—206, 312
Братские песни (сб.) 198

Галка-староверка 199
«Где вы, порывы кипучие...» 197
Мирские думы (сб.) 198
Народное горе 197
«Обозвал тишину глухоманью...» 198
«Пашни буры, межи зелены...» 198
«Пушистые теплые тучи...» 198
«Сосен перезвон...» 197
Ключевский Василий Осипович 257
Книпер Ольга Леонардовна 27
Князев Василий Васильевич 207
Кольцов Алексей Васильевич 65, 195, 201
Комиссаржевская Вера Федоровна 15, 16, 44, 127, 291
Коневской (Ореус) Иван Иванович 230, 231
Живопись Беклина 231
Мистическое чувство в русской лирике 231
Коненков Сергей Тимофеевич 320
Кончаловский Петр Петрович 341, 342
Коровин Константин Алексеевич 18
Коровин Сергей Алексеевич 217
Короленко Владимир Галактионович 4, 6, 21, 23, 27, 33, 37, 38, 43, 102, 109, 153, 160, 161, 163, 164, 297, 217, 218
История моего современника 38, 161
Море 23
Река играет 109, 153
Сказание о Флоре 23
Корш Федор Евгеньевич 257
Коц Аркадий (Аарон) Яковлевич (псевд.— Бронин А., Данин, Д-н) 173, 174, 175
Интернационал 174
Расправа 174
Красин Леон Борисович 186
Кржижановский Глеб Максимилианович 139, 173, 186
Беснуйтесь, тираны! 173
Варшавянка 173
Крученых Алексей Елисеевич 17, 341, 344, 345, 350, 360—361
Возропщем (сб.) 361
Победа над солнцем 17
Утиное гнездышко... дурных слов (сб.) 361
Крылов Иван Андреевич 179
Крэг Генри Эдуард Гордон 13, 14
Кузмин Михаил Алексеевич 315—320, 326
Александрийские песни (сб.) 317, 319
Вожатый (сб.) 319
«Где слог найду, чтоб описать прогулку...» 318, 319
Глиняные голубки (сб.) 317
Куранты любви (сб.) 317
Нездешние вечера (сб.) 319
О прекрасной ясности 317
Осенние озера (сб.) 317
Разговор 318
Сети (сб.) 317
Форель разбивает лед (сб.) 319
Фудзий в блюдечке 318
Кузнецов Павел Варфоломеевич 311
Кузьмина-Караваева Елизавета Юрьевна 312
Куприн Александр Иванович 7, 21, 27, 39, 51—64, 108, 207, 379
Allez! 54
Безумие 52
Белый пудель 54
Блаженный 53
Болото 56
В цирке 54
Вечерний гость 56
Впотьмах 52
Гамбринус 61
Гранатовый браслет 60, 63, 64
Детский сад 54
Жанета 64
Изумруд 63
Каприз дивы 52
Картина 53
Легенда 61
Лидочка 54
Листригоны 63
Локон 54
Лунной ночью 52
Миниатюры (сб.) 52
Молох 52, 53, 57, 59
Морская болезнь 62
Ночная смена 55
Обида 61
Олеся 54
Памяти Чехова 56
Поединок 56—61
Просительница 53
Путешественники 63
Святая ложь 63
Суламифь 69, 62
Счастливая карта 52
Счастье 61
Чудесный доктор 54
Штабс-капитан Рыбников 61
Юнкера 64
Яма 62
Курочкин Василий Степанович 172
Кустодиев Борис Михайлович 19, 207

Ладыжников Иван Павлович 138, 154
Лансере Евгений Евгеньевич 9, 207
Ларионов Михаил Федорович 20, 341, 342

Левитан Исаак Ильич 18. 27
Левитов Александр Иванович 28, 107, 164
Ленин Владимир Ильич 137, 139, 154
Лентулов Аристарх Васильевич 20, 341
Леонов Максим Леонович (псевд.— Максим Горемыка) 196
Леонтьев Константин Николаевич 282
Лермонтов Михаил Юрьевич 85, 172, 253, 284, 299
Лесков Николай Семенович 42, 106, 399
Лившиц Бенедикт Константинович 345, 348, 350
Лозинский Михаил Леонидович 312
Лонгфелло Генри Уодсуорт 67
Лопатин Лев Михайлович 257
Лохвицкая Мирра (Мария Александровна) 228
Луначарский Анатолий Васильевич 16, 141, 380, 387, 398
Об искусстве и революции 16
Львов-Рогачевский Василий Львович 200
Лядов Анатолий Константинович 290, 320

Майков Аполлон Николаевич 253, 284
Маковский Сергей Константинович 18
Малевич Казимир Северинович 17, 342, 343, 351
Малларме Стефан 353
Малявин Филипп Андреевич 44
Мальтус Томас Роберт 133
Мамин-Сибиряк Дмитрий Наркисович 35
Горное гнездо 35
Золото 35
Приваловские миллионы 35
Мандельштам Осип Эмильевич 237, 312, 323—325, 329
Дворцовая площадь 324
Домби и сын 324
Европа 324
Заблудился в небе 325
Звериец 324
Камень (сб. 1913 и 1916 гг.) 323, 324
«Нет, никогда ничей я не был современник...» 325
Silentium 323
Стансы 325
«Только детские книги читать...» 323
«Я не слыхал рассказов Оссиана...» 324
Манн Томас 83, 220
Маринетти Филиппе Томмазо 343
Манифест футуризма 343
Технический манифест футуристической литературы 343
Маркс Карл 253
Маслов Петр Павлович 86
Мятюшин Михаил Васильевич 17
Мачтет Григорий Александрович 174
«Замучен тяжелой неволей...» 174
Машков Илья Иванович 342
Маяковский Владимир Владимирович 17, 207, 228, 237, 341, 344, 345, 347, 348—360, 362, 363
А все-таки 352
Адище города 352
Без белых флагов 351
В авто 351
Вам! 354
Вам, которые в тылу 354
Великолепные нелепости 357
Владимир Маяковский 17, 352, 353, 355
Война и мир 355, 358, 359
Война объявлена 354
Гимн взятке 358
Гимн критику 358
Гимн судье 357
Гимн ученому 358
Два Чехова 350
Еще я 352
Из улицу в улицу 351, 352
Капля дегтя 357
Мама и убитый немцами вечер 354, 357
Нате! 352
Ночь 350, 351
Не бабочки, а Александр Македонский 353
О разных Маяковских 355, 356
Облако в штанах 354, 355, 356, 357, 359
Революция. Поэтохроника 359
Утро 350
Флейта-позвоночник 359
Хвои 357
Человек 355, 359
Я 352
Я и Наполеон 354
Я сам 353
Мейерхольд Всеволод Эмильевич 14, 15, 16
О театре 15, 16
Менделеева Любовь Дмитриевна 284, 291
Меньшиков Михаил Осипович 107
Мережковский Дмитрий Сергеевич 11, 14, 97, 197, 204, 222—226, 237, 242, 243—248, 249, 252, 253, 258, 260, 268, 271, 284, 293, 294, 308, 333, 334, 372
Жанна д'Арк 247
Иисус Неизвестный 247
Л. Толстой и Ф. Достоевский. Жизнь, творчество и религия 97, 246
Мессия 247
Наполеон 247, 248
О причинах упадка и о новых течениях

современной русской литературы 222, 243
Павел Августин 247
Рождение богов. Тутанхамон на Крите 247
Тайна трех. Египет и Вавилон 247
Франциск Ассизский 247
Христос и Антихрист (трилогия) 243, 244, 245, 248
Метерлинк Морис 13, 15
Пелеас и Мелисанда 15
Сестра Беатриса 15
Смерть Тентажиля 15
Минский (Виленкин) Николай Максимович 219, 220, 222, 225, 253
При свете совести 219
Миролюбов Виктор Сергеевич 27
Михайловский Николай Константинович 86, 88, 90, 107, 122, 380
Моисеенко Петр Анисимович 163
Молешотт Якоб 253
Мопассан Ги де 84
Муйжель Виктор Васильевич 28, 35
Бабья жизнь 28
Год 28
Грех 28
Мужичья смерть 28
Муромцева-Бунина Вера Николаевна 80
Мусоргский Модест Петрович 399

Набоков Владимир Владимирович 100, 331, 334
Навроцкий Александр Александрович 35
Утес Стеньки Разина 86
Надсон Семен Яковлевич 52, 65, 172, 186, 353
Найденов (Алексеев) Сергей Александрович 26, 27, 39, 45, 47
Дети Ванюшина 46
Роман тети Ани 47
Стены 46
Нарбут Владимир Иванович 312
Неведомский (Миклашевский) Михаил Петрович 86, 384
Некрасов Николай Алексеевич 52, 172, 186, 260, 279, 299, 326, 358, 368
Немирович-Данченко Василий Иванович 379
Немирович-Данченко Владимир Иванович 12, 13, 14, 122, 290, 391, 396
Нестеров Михаил Васильевич 82
Нечаев Егор Ефимович 172, 173, 175, 196
Певец 173
Правда 173
Никитин Иван Саввич 172, 186, 195, 201
Ницше Фридрих 11, 96, 98, 108, 133, 134, 220, 222, 234, 278, 306, 382, 398
Рождение трагедии из духа музыки 221, 306
Так говорил Заратустра 398
Ноздрин Авенир Евстигнеевич 175
Забастовка 175
Звон кандальный 175
Накануне 175
На митинге 175

Огарев Николай Платонович 172
Одоевцева Ирина Владимировна 213, 336, 337
На берегах Сены 213
Олимпов (Фофанов) Константин Константинович 335, 338
Орешин Петр Васильевич 196, 201
Зарева (сб.) 201
Осорин Михаил Андреевич 210
Островский Александр Николаевич 45, 48
Оцуп Николай Авдеевич 329

Павлов Дмитрий Александрович 138
Пальмин Лиодор Иванович 174
Дубинушка 174
Пастернак Борис Леонидович 228, 341, 363, 368, 379
Близнец в тучах (сб.) 363
Поверх барьеров (сб.) 363
Паустовский Константин Георгиевич 63, 82
Перов Василий Григорьевич 217
Перцов Петр Петрович 261
Писарев Дмитрий Иванович 85, 90, 222
Платон 7, 133
Плеханов Георгий Валентинович 21, 22, 33
По Эдгар Аллан 234, 269
Полежаев Александр Иванович 253
Полонский Яков Петрович 67, 253, 266, 284
Поляков Сергей Александрович 224
Поморский (Линовский) Александр Николаевич 176
Помяловский Николай Герасимович 28, 106, 164, 380
Поссе Владимир Александрович 380
Потапенко Игнатий Николаевич (псевд.— Неизвестный, Фишал) 33, 34
На действительной службе 34
Не герой 34
Потемкин Петр Петрович 207
Потье Эжен 172, 174
Привалов Иван Ефимович 175
Песни прядильщика (сб.) 175
Пришвин Михаил Михайлович 121, 182, 184—186, 407

В краю непуганых птиц (сб.) 185
За волшебным колобком (сб.) 185
Протопопов Алексей Дмитриевич 397
Пушкин Александр Сергеевич 67, 100, 172, 243, 265, 271, 281, 284, 299, 326, 330, 331, 332, 344, 361, 405
Пшибышевский Станислав 15, 42, 69
Вечная сказка 15
Пятницкий Константин Петрович 144, 127, 154, 390

Радимов Павел Александрович 312
Радин Леонид Петрович 173
«Смело, товарищи, в ногу...» 173
«Снова я слышу родную "Лучину"...» 173
Рахманинов Сергей Васильевич 44
Ремизов Алексей Михайлович 4, 197, 290, 319, 334, 372, 376, 398—408
Бесноватые. Савва Грудцин и Соломония 405
В плену 398
В розовом блеске 404, 406
Взвихренная Русь 401
Докука и балагурье 402
Звенигород окликанный 402
Крепость 399
Лимонарь 400
Мартын Задека. Сонник 399, 400, 402
Мелюзина 402, 405
Мышкина дудочка 403
Огонь вещей. Сны и предсонье 399, 402
Петербургский буерак 406
Подстриженными глазами 403
Посолонь 404
Пруд 398, 399, 407
Святой вечер 399
Слово о погибели земли Русской 401
Трава-мурава 402
Ренан Жозеф Эрнест 133
Репин Илья Ефимович 166, 217
Рерих Николай Константинович 17, 320
Решетников Федор Михайлович 106, 107, 160, 164
Где лучше? 106
Риккерт Генрих 278, 281
Римский-Корсаков Николай Андреевич 26, 320
Розанов Василий Васильевич 225, 252, 294, 372, 402
Легенда о Великом инквизиторе Ф.М. Достоевского. Опыт критического комментария 7
Роллан Ромен 83
Ропшин В. (Савинков Борис Викторович) 10, 246, 398
Ростан Эдмон 368
Рублев Андрей 404
Рылеев Кондратий Федорович 172, 406

Савин Михаил Ксенофонтович 172
Садовников Дмитрий Николаевич 362
«Из-за острова на стрежень...» 362
Садовский Борис Александрович (псевд.— Садовской) 187, 315, 316
Позднее утро (сб.) 316
Полдень (сб.) 315
Садофьев Илья Иванович 176
Сакулин Павел Никитич 379
Салтыков Михаил Евграфович (псевд.— Щедрин Н.) 24, 102, 106, 144, 145, 179, 241, 357, 380
Смерть Пазухина 145
Святополк-Мирский Дмитрий Петрович 331
Северянин Игорь (Лотарев Игорь Васильевич) 338—341
Ананасы в шампанском (сб.) 338
Весенний день 340
Весенняя яблоня 340
Victoria Regia (сб.) 338
«В шумном платье муаровом...» 339
Громокипящий кубок (сб.) 338
Златолира (сб.) 338, 339
Кензель 339
Колокола собора чувств (сб.) 340
Менестрель 340
Наболевшее 341
Октябрь 340
Падучая стремнина (сб.) 340
Самогимн 339
Соловей 340
Эгополонез 339
Это все для ребенка 340
Юг на севере 340
Седых Андрей (Цвибак Яков Моисеевич) 210, 212, 214, 236, 401
Семеновский Дмитрий Николаевич 176
Серафимович (Попов) **Александр Серафимович** 7, 21, 29, 39, 43, 163—171, 360
Бриллианты 167
Встреча 171
В тундре 29, 164
Город в степи 164, 166, 169
Железный поток 164, 166, 170, 171
Зарева 166
Качающийся фонарь 168
Любовь 167
Машинист 29
Мертвые на улицах 166
Мышиное царство 167, 171

На заводе 163
На льдине 29, 163, 164
На плотах 29, 164
На Пресне 166
На реке 168
Наваждение 167
Ночной дождь 167
Пески 167
Под землей 163
Похоронный марш 166
Семишкура 29, 163
Сердце сосет 171
Среди ночи 166
Стрелочник 163
Термометр 171
У обрыва 166
Утро 167
Сергеев-Ценский Сергей Николаевич 12, 182, 183—185, 186
Бабаев 183
Движения 184
Думы и грезы (сб.) 183
Лесная топь 184
Маска 183
Медвежонок 184
Молчальники 184
Наклонная Елена 184
Печаль полей 184
Преображение 184
Пристав Дерябин 184
Сад 183
Умру я скоро 183
Серебрякова Зинаида Евгеньевна 20
Серов Валентин Александрович 18, 207, 217
Сеченов Иван Михайлович 35
Скиталец (Петров Степан Гаврилович) 27, 43, 44, 45, 108
Гусляр 43
Дом Черновых 45
Кандалы 45
Колокол 43
Композитор 43
Кузнец 43
Лес разгорался 44
Несчастье 43
Огарки 44
Октава 43
Полевой суд 44
Рассказы и песни (сб.) 43
Сквозь строй 43, 43
Ульянов-Ленин 45
Этапы 45
Скрябин Александр Николаевич 44
Слепцов Василий Алексеевич 112
Случевский Константин Константинович 67, 228
Собинов Леонид Витальевич 44
Соловьев Владимир Сергеевич 253, 271, 275, 278, 279, 284, 285, 306, 365, 372
«Милый друг, иль ты не видишь...» 273
Общий смысл искусства 274
Три разговора 273
Три свидания 272
Чтения о Богочеловечестве 372
Соловьев Сергей Михайлович 271
Сологуб Федор (Тетерников Федор Кузьмич) 14, 30, 150. 186, 197, 212, 228, 237—342, 252, 269, 332, 338
Голубое небо 41
Дар мудрых пчел 269
Мелкий бес 237. 239, 240
«Мы плененные звери...» 238
Навьи чары 241
Одна любовь 242
Пламенный круг (сб.) 238
Победа смерти 15
Творимая легенда 241
Тяжелые сны 239
Чародейная чаша 242
Чертовы качели 238
Сомов Константин Андреевич 19, 187, 207, 310, 314, 315, 318,
Софокл 222
Спиноза Бенедикт 257
Станиславский (Алексеев) Константин Сергеевич 12, 13, 14, 15, 16, 47, 119, 120, 294, 391
Стасов Владимир Васильевич 26
Степун Федор Августович 84, 308, 310, 406
Столица Любовь Никитична 197
Стравинский Игорь Федорович 290
Струве Петр Бернгардович 10, 78, 86, 131
Судейкин Сергей Юрьевич 19, 314, 318
Сургучев Илья Дмитриевич 14
Суриков Василий Иванович 172, 196, 217
Сухово-Кобылин Александр Васильевич 145

Таиров (Конблит) Александр Яковлевич 17

Тан Н.А. (Богораз Владимир Германович) 39, 173
Дни свободы 39
Тарасов Евгений Михайлович 175
Стихи. 1903—1905 (сб.) 175
Татлин Владимир Евграфович 20
Телешов Николай Дмитриевич 26, 38, 43
Начало конца 38
Тимирязев Климент Аркадьевич 35

Тимковский Николай Иванович 26
Толстой Алексей Константинович 67, 85, 172, 253
Толстой Алексей Николаевич 52, 182, 186—195, 207, 407
Детство Никиты 193
Дым 191
Егор Абозов 189
За синими реками (сб.) 186
Заволжье (Под старыми липами) (сб.) 187, 188, 190
Касатка 189
Лирика (сб.) 186
Любовь 187, 191
Месть 189
Нечистая сила 189
Обыкновенный человек 189
Овражки 188
Приключения Растегина (За стилем) 188
Соревнователь 187
Сорочьи сказки (сб.) 187
Хождение по мукам 189
Хромой барин 188
Чудаки 188
Яшмовая тетрадь 187
Толстой Лев Николаевич 4, 6, 7, 11, 14, 22, 23, 24, 34, 36, 37, 40, 43, 55, 59, 66, 70, 82, 84, 90, 91, 92, 96, 97, 102, 125, 142, 146, 147, 160, 166, 167, 217, 230, 243, 248, 252, 261, 335, 344, 380, 381, 387, 405
Воскресение 22, 23, 37
Живой труп 37
Не могут молчать 23
Рабство нашего времени 23
Смерть Ивана Ильича 22
Тренев Константин Андреевич 182
Туган-Барановский Михаил Иванович 86
Тургенев Иван Сергеевич 45, 55, 85, 90, 166, 188
Тэн Ипполит Адольф 33
Тэффи (Лохвицкая-Бучинская Надежда Александровна) 207, 210—214
Авантюрный роман 213
Воспоминания 213
Городок 211
Неживой зверь 212
Ничего подобного 213
Passiflora 213
Семь огней 211
Юмористические рассказы (сб.) 212
Тютчев Федор Иванович 67, 266, 281, 299, 326, 331

Ульянов Александр Ильич 163

Успенский Глеб Иванович 21, 24, 28, 29, 40, 53, 86, 106, 112, 163, 164, 165, 380
Власть земли 29
Успенский Николай Васильевич 28

Фальк Роберт Рафаилович 20, 341, 342
Федосеев Николай Евграфович 101
Фет (Шеншин) Афанасий Афанасьевич 67, 229, 253, 266, 272, 284, 285
Фигнер Вера Николаевна 174
Филонов Павел Николаевич 20
Философов Дмитрий Владимирович 100, 293, 294
Фихте Иоганн Готлиб 257
Фофанов Константин Михайлович 335, 340
Франк Семен Людвигович 10, 131, 372

Хлебников Велимир (Хлебников Виктор Владимирович) 312, 341, 342, 344, 345—348, 350, 351
Внучка Малуши 345
Война в мышеловке 346
Восстание 347
Девий бог 351
Дети выдры 345
Журавль 345
Заклятие смехом 345
И и Э 351
Ладомир 346, 347
Лесная дева 345
Маркиза Дэсес 345
Невольничий берег 346
Ночь в окопе 346
Охотник Уса-Гали 345
Шаман и Венера 345
Юноша Я-Мир 347
Я и Россия 347
Ходасевич Владислав Фелицианович 308, 329—332, 333, 334, 337
Державин 332
Европейская ночь 332
Молодость (сб.) 329, 330, 331
Некрополь (сб.) 332
Путем зерна (сб.) 3320, 331
Собрание стихов (сб.) 332
Счастливый домик (сб.) 330
Тяжелая лира (сб.) 331

Цветаева Марина Ивановна 81, 237, 267—371
Вечерний альбом (сб.) 368
Волшебный фонарь (сб.) 368
Гнев Афродиты 371
Из двух книг (сб.) 368
Разлука (сб.) 371

Ремеслю (сб.) 371
Поэт и время 371
Стихи к сыну 369
«Я тебя отвоюю у всех земель...» 370

Чапыгин Алексей Павлович 155, 182, 185
Белый скит 185
Нелюдимые 185
Разин Степан 185
Червеньский Болеслав 173
Черный Саша (Гликберг Александр Михайлович) 207, 208—209
Война 208
Долина Великой 209
Жажда 209
Кому в эмиграции жить хорошо 209
Сатиры (сб.) 208
Сатиры и лирика (сб.) 208
Солдатские сказки 209
Чепуха 208
Чернышевский Николай Гаврилович 222, 227
Чехов Антон Павлович 4, 67, 13, 14, 21, 22, 24, 25, 27, 34, 36, 37, 38, 42, 43, 45, 55, 70, 92, 102, 110, 120, 214, 373, 375, 380
Вишневый сад 37, 38
В овраге 25
В родном углу 25
Дама с собачкой 24, 25
Дуэль 25
Невеста 25, 37, 38
Скучная история 25
Три сестры 120
Человек в футляре 25
Чехонин Сергей Васильевич 207
Чириков Евгений Николаевич 10, 27, 29, 30, 45, 47, 48, 383
Возвращение 31
Дом Кочергиных 48
Жизнь Тарханова 31
Зверь бездны 31
Иван Мироныч 47
Изгнание 31
Инвалиды 30
Красные огни 30, 48
Легенда старого замка 30, 48
Лесные тайны 30
Мужики 48
Семья 31
Танино счастье 30
Фауст 30
Чужестранцы 30
Юность 31
Чуковский Корней Иванович 51
Чулков (Кремнев) **Георгий Иванович** 271

Шагал Марк 20
Шаляпин Федор Иванович 27, 44, 155
Шелгунов Василий Андреевич 138, 139
Шекспир Уильям 13
Гамлет 13
Шершеневич Вадим Габриэлевич 341
Шестов (Шварцман) **Лев Исаакович** 372
Ширяевец (Абрамов) **Александр Васильевич** 196, 201, 204
Ванька-Ключник 201
Метелица 201
Шницлер Артур 16
Шарф Коломбины 16
Шишков Вячеслав Яковлевич 182
Шкулев Филипп Степанович 172, 173, 175, 176, 196
Думы пахаря (сб.) 172
«Мы кузнецы...» 176
«Пробуждайся, народ...» 173
Шлегель Фридрих 324
Шмелев Иван Сергеевич 38, 39, 40, 41, 42, 43, 334
Богомолье 41
Вахмистр 39
Гражданин Уклейкин 38, 39, 40
Иван Кузьмич 39
К Солнцу 39
Лето Господне 41
Няня из Москвы 41
По спешному делу 39
Пути небесные 41
Распад 39
Солнце мертвых 41
Человек из ресторана 39, 40
Шопенгауэр Артур 98, 111, 223, 224, 257, 278
Штейнер Рудольф 278, 399, 403
Штирнер Макс (Каспар Шмидт) 134

Эллис (Кобылинский Лев Львович) 271, 276
Эренбург Илья Григорьевич 233
Эртель Александр Иванович 34
Бабий бунт 34
Гарденины, их дворня, приверженцы и враги 34
Карьера Струкова 34

Юшкевич Семен Соломонович 10, 26, 27, 39, 47, 49, 108
Король 49, 50
Распад 49

Яковлев Василий Яковлевич 139
Яковлева Марфа Трофимовна 139
Якубович-Мельшин Петр Филиппович 178

Содержание

Предисловие 3

Введение. Литературная и художественная жизнь России рубежа веков и начала XX столетия 5

Часть I. СУДЬБЫ РЕАЛИЗМА. ПОИСКИ ОБНОВЛЕНИЯ 21

1. «Живые классики». Формирование новых черт реализма в творчестве Л.Н. Толстого, А.П. Чехова, В.Г. Короленко 21

2. Писатели «Среды» и «Знания». С.И. Гусев-Оренбургский, Е.Н. Чириков, Н.Г. Гарин-Михайловский, И.С. Шмелев, Скиталец, С.А. Найденов, С.С. Юшкевич, Д.Я. Айзман и др. Проблема натурализма в литературе 90-900-х годов 26

А.И. Куприн 51
И.А. Бунин 65
В.В. Вересаев . . 85
Максим Горький 100
А.С. Серафимович 163

3. Рабочая поэзия эпохи революционного подъема. Е.Е. Нечаев, Ф.С. Шкулев, Л.П. Радин, Г.М. Кржижановский, А.Я. Коц, Е.М. Тарасов, А.Е. Ноздрин и др. 171

Демьян Бедный 177

4. Неореалисты 1910-х годов. С.Н. Сергеев-Ценский, М.М. Пришвин, И.М. Касаткин, А.П. Чапыгин и др. 181

А.Н. Толстой 186

5. Новокрестьянская поэзия 1910-х годов. Н.А. Клюев, С.А. Клычков, А. Ширяевец, П.В. Орешин и др. 195

С.А. Есенин . 202

6. Поэзия и проза «сатириконцев» Саша Черный, Тэффи, А.Т. Аверченко. 207

Часть II. МОДЕРНИЗМ. МОДЕРНИСТСКИЕ ТЕЧЕНИЯ 1890—1910-х ГОДОВ 219

1. Формирование первых модернистских течений в литературе и живописи. Философско-эстетические установки новых течений. Н.М. Минский, Д.С. Мережковский, А. Волынский, В.Я. Брюсов. Ин. Ф. Анненский, И.И. Коневской. Художники «Мира Искусства» 219

2. Творчество «старших» символистов. К.Д. Бальмонт, Ф. Сологуб, А.М. Добролюбов 231

Д.С. Мережковский 243
З.Н. Гиппиус 249
В.Я. Брюсов . 252

3. «Младосимволизм». Вл. Соловьев и эстетика «младосимволистов» 271

Андрей Белый . 278
А.А. Блок 283
Вяч. И. Иванов 305

4. Кризис символизма. Новые течения в модернистской литературе. Акмеизм. М.А. Кузмин, С.М. Городецкий, Н.С. Гумилев, О.Э. Мандельштам, А.А. Ахматова, Вл. Ф. Ходасевич, Г.В. Адамович, Г.В. Иванов 312

5. Литературный авангард. Эгофутуризм. И. Северянин. Художники авангардистских течений. Писатели и поэты — футуристы: «Гилея» — Д.Д. и Н.Д. Бурлюки, В. Хлебников, В.В. Маяковский, А.Е. Крученых, В.В. Каменский, Е. Гуро и др.; «Центрифуга» — С.П. Бобров, Н.Н. Асеев, Б.Л. Пастернак. 338

6. Поэты вне литературных групп и течений М.А. Волошин, М.И. Цветаева 364

Часть III. ЛИТЕРАТУРА, СОЧЕТАВШАЯ РЕАЛИСТИЧЕСКИЕ И МОДЕРНИСТСКИЕ ПРИНЦИПЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА 372

1. Реализм и импрессионизм в творчестве Б.К. Зайцева 372

2. Реализм и экспрессионизм в прозе и драматургии Л.Н. Андреева 379

3. «Сновидческий» метод письма как итог творческих исканий А.М. Ремизова 398

<Заключение> 408

Библиография 409

Указатель имен и названий произведений 416

Учебное издание

Соколов Алексей Георгиевич

ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX ВЕКА

Зав. редакцией *Г.Н. Усков.* Редактор *Л.А. Дрибинская. Художник Л.Л. Михалевский.* Художественный редактор *Ю.Э. Иванова. Технический редактор Л.А. Овчинникова.* Компьютерная верстка *С.Н. Луговая. Корректор Г.Н. Петрова. Оператор М.Н. Паскарь.*

Изд. № ЛЖ-197. Сдано в набор 30.12.98. Подп. в печать 22.03.99. Формат 60x88 1/16. Бум. газети. Гарнитура «Таймс». Печать офсетная. Объем: 26,46 усл. печ. л. + 0,25 усл. печ. л. форз. 26,96 усл. кр.-отт., 29,16 уч.-изд. л. + 0,41 уч.-изд. л. форз. Тираж 11000 экз. Заказ № 781

Лицензия ЛР № 010146 от 25.12.96.

Издательство «Высшая школа», 101430, Москва, ГСП-4, Неглинная ул., д. 29/14.

Лицензия ЛР № 071190 от 11.07.95. Издательский центр «Академия». 105043, Москва, ул. 8-я Парковая, д. 25.

Отпечатано в ГУП ИПК «Ульяновский Дом печати». 432601, г. Ульяновск, ул. Гончарова, д. 14.

ISBN 5-06-003622-7

9 785060 036220