

**МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РФ**  
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования  
**«КАРАЧАЕВО-ЧЕРКЕСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ  
УНИВЕРСИТЕТ имени У.Д. АЛИЕВА»**

Кафедры литературы и журналистики

Учебно-методическое пособие

## **Поэтическая практика русского модернизма**



Карачаевск-2021

УДК 882  
ББК 83.3  
Р89

Печатается по разрешению редакционно-издательского совета Карачаево-Черкесского государственного университета имени У.Д. Алиева

Научный редактор — проф.

Рецензенты — Караева З.Б., д.ф.н., профессор Карачаево – Черкесского государственного университета;

## СОДЕРЖАНИЕ

Пояснительная записка.....	
Учебно-тематический план.....	
Содержание программного курса	
Темы для самостоятельной работы	
Тематика круглого стола	
Тесты для проверки знаний студентов	
Темы рефератов	
Темы письменных работ	
Вопросы к итоговой аттестации	
Научная литература	
Поэтические системы и школы конца XIX начала XX века	
Русский модернизм как новый тип культуры	
Символизм.....	13
Русский символизм.....	16
История и поэтика акмеизма.....	31
Предыстория акмеизма.....	31
Образование «Цеха поэтов».....	33
Эстетические основы возникновения акмеизма.....	35
«Левое» крыло акмеизма. С. Городецкий и В. Нарбут.....	39
«Земное» и «небесное» в поэтике акмеизма.....	42
Н. Гумилев, А. Ахматова, О. Мандельштам.....	46
Н. Гумилев и А. Ахматова.....	47
Н. Гумилев и О. Мандельштам.....	49
Филологическая основа акмеизма.....	52
Поэзия русского футуризма.....	60
Состав футуризма и позиции футуристических групп.....	61
Имидж футуристов: эстрадные приемы и внутренние антиномии.....	73
Вопросы миропонимания и поэтики футуризма.....	96
Принцип затрудненной поэтической формы.....	98
Заумная поэзия футуристов.....	100
Поэзия футуризма в связях с живописью.....	106
Поэтика и теория русского имажинизма.....	111
Принципы создания образа в поэтике имажинистов.....	117
Группа «Серapiионовы братья».....	153
Создание групп «Серapiионовы братья».....	156
Идея преемственности в искусстве- эстетический принцип сотрудничества.....	157
Альманах «Серapiионовы братья».....	164
ОБЭРИУ: история и поэтика.....	185
Заумное творчество.....	172
Содружество «чинарей». Театральные опыты.....	185
Декларация ОБЭРИУ.....	186
Детерминизм. Переключение проблематики в языковой план.....	188
Принцип реалитивности.....	200
Итоги курса	

## ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Курс предназначен для магистрантов по программе «Литературное образование» Карачаево-Черкесского государственного университета. Курс рассчитан на тех, кто уже имеет достаточно прочные знания о литературе и культуре конца XIX начала XX века и стремится к углублению и расширению этих знаний.

Изучению литературы конца XIX начала XX века уделяется недостаточно учебного времени как в средней школе, так и на филологических факультетах вузов. И поэтому студенты не имеют возможности представить интеллектуально-эстетической контекст эпохи, вне которого подлинное понимание литературы этого периода невозможно.

**Цели и задачи курса:** знакомство студентов в том числе студентов-магистрантов с атмосферой эпохи конца XIX начала XX века, ее интеллектуальными и духовными поисками, взлетами и падениями; философией и религиозной мыслью. Прослушав данный курс, студент должен представлять себе эпоху как целое, со всеми ее трагическими противоречиями, уметь прочитывать художественные произведения, опираясь на знание контекста, знать наиболее значимые имена во всех областях гуманитарного знания и искусства рубежа веков. Курс также имеет и воспитательное значение: в эпоху торжества массовой культуры и примитивного вкуса он способствует формированию эстетических убеждений студентов, учит оценивать подлинный уровень произведения искусства, воспитывает вкус.

В соответствии с учебным планом на данный курс отводится 144 часа, из них контактных 46 (практические); 98 самостоятельной работы; занятия рассчитаны на два семестра (2-3 семестр); форма отчетности экзамен.

## ТЕМАТИЧЕСКИЙ ПЛАН

№	Наименование темы	Пр.	Сам.
1.	Своеобразие культурно – исторического периода рубежа XIX-XX в.в. /практич.занят./	2	
2.	Русский модернизм как новый тип культуры/ самот. работа/		8
3.	Философские основы русского символизма. Черты поэтики /практич.занят./	2	
4.	Философские основы Серебряного века. В. Соловьев и русская культура. «Соловьёвство» в русской поэзии. /самот. Работа/		4
5.	Русский символизм. Черты поэтики./практич.занят./	2	
6.	Человек перед Богом. Нравственные и религиозные проблемы в произведениях философов и писателей рубежа веков. /самот.работа/		6
7.	Старшие символисты./практич.занят./	2	
8.	Младшие символисты/самот.работа/		4
9.	Жизнетворчество как особый феномен эпохи. Символистское и декадентское житнетворчество в реальности и литературе./самот.работа/		6
10.	Мифология любви в поэзии рубежа веков. /практич.занят./	2	
11.	Литература русского модернизма. Акмеизм. История и поэтика акмеизма /практич.занят./	2	
12.	«Левое» крыло акмеизма. С. Городецкий и В. Нарбут/самот.работа/		4
13.	Н. Гумилев, А. Ахматова, О. Мандельштам /практич.занят./	2	
14.	Филологическая основа акмеизма/самот.работа/		6
15.	Образ женщины в литературе, жизни и искусстве Серебряного века /практич.занят./практич.занят/	2	
16.	Литература русского модернизма. Футуризм. / практич.занят/	2	

№	Наименование темы	Пр.	Сам.
17	Состав футуризма и позиции футуристических групп/самост. Работа/		6
18	Имидж футуристов: эстрадные приемы и внутренние антиномии./практ.занят./	2	
19	Вопросы миропонимания и поэтики футуризма /самост. Работа/		6
20	Принцип затрудненной поэтической формы ./практ.занят./	3	
21	Заумная поэзия футуристов/самост. Работа/		6
22	Поэзия футуризма в связях с живописью ./практ.занят./	2	
23	Поэтика и теория русского имажинизма/самост. Работа/		6
24	Принципы создания образа в поэтике имажинистов./практ.занят./	2	
25	Группа «Серapiионовы братья» /самост. Работа/		6
26	«Серapiионовы братья» в литературной борьбе 1920-х гг. /самост. работа/		6
26	Идея преемственности в искусстве- эстетический принцип сотрудничества./практ.занят./	2	
27	Альманах «Серapiионовы братья» /самост. работа/		6
28	Н. Гумилев, А. Ахматова, О. Мандельштам./практ.занят./	2	
28	Филологическая основа акмеизма/самост. работа/		6
29	ОБЭРИУ: история и поэтика./практ.занят./	2	
30	Заумное творчество/самост. работа/		6
31	Декларация ОБЭРИУ./практ.занят./	2	
32	Моделирование элементов мифологического сознания/самост. работа/		6
33	Детерминизм./практ.занят./	2	
34	Принцип относительности/самост. работа/		6
35	Идея преемственности в искусстве-эстетический принцип содружества	2	

## 1. ЦЕЛЬ ОСВОЕНИЯ ДИСЦИПЛИНЫ

1.1	<b>Цель:</b> Курс «Поэтическая практика русского модернизма» предназначен для того, чтобы ознакомить магистрантов как начинающих исследователей с теориями, историей возникновения, основными этапами становления и концепциями литературных жанров
1.2	В процессе обучения магистранты знакомятся с диалектикой литературных жанров, их становлением и трансформацией.
1.3	Курс «Поэтическая практика русского модернизма» подробно рассматривает творчество представителей этого периода

## 2. МЕСТО ДИСЦИПЛИНЫ В СТРУКТУРЕ ОПОП

<b>Цикл (раздел) ОПОП</b>	Дисциплина «Поэтическая практика русского модернизма» относится к вариативной части Б1.В.ОД.4
<b>2.1</b>	<b>Требования к предварительной подготовке обучающегося:</b>
<b>2.1.1</b>	Для успешного освоения дисциплины магистрант должен иметь базовую подготовку по теории литературы, философии, литературоведению, истории отечественной литературы в объеме программы высшего учебного заведения. Для освоения дисциплины студенты используют знания, умения, навыки, сформированные в процессе изучения дисциплин «Сравнительная литературоведение», «Проблемы современного русского литературоведения».
<b>2.2</b>	<b>Дисциплины и практики, для которых освоение данной дисциплины (модуля) необходимо как предшествующее:</b>
<b>2.2.1</b>	Педагогическая практика, научно-исследовательская практика

**В результате освоения курса обучающиеся должны:**

<b>3.1</b>	<b>Знать:</b>
<b>3.1.1</b>	-историю русской литературы XIX и начала XX в.; - этапы историко - литературного мирового процесса; -диалектику литературных жанров, их становление и трансформацию; -литературные методы и направления; -литературоведческие термины.

<b>3.2</b>	<b>Уметь:</b>
<b>3.2.1</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-ориентироваться в идейном и художественном многообразии культурных форм указанного периода;</li> <li>- находить общие черты и разницу в различных литературно – художественных системах;</li> <li>- анализировать художественные произведения в аспекте межлитературных связей и отношений;</li> </ul>
<b>3.3</b>	<b>Владеть:</b>
<b>3.3.1</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-определениями и понятиями, использующимися в литературоведении;</li> <li>-охарактеризовать художественный мир писателей этого периода, своеобразие их мировоззрения;</li> <li>- пониманием проблем и законов историко - литературного процесса;</li> <li>- методами и приемами литературного анализа художественного текста.</li> </ul>



## СОДЕРЖАНИЕ ЛЕКЦИОННОГО КУРСА

**Серебряный век русской культуры. Хронология и типология. История термина. Понятие «русский культурный ренессанс».**

Хронологические границы курса; ведущие тенденции общественно- и художественного развития; понятие «русский культурный ренессанс»; соотносённость классических традиций и модернистских течений; влияние западной философии на русскую художественную культуру; понятие серебряного века, художественного авангарда.

Серебряный век русской культуры. Хронология и типология. История термина.

**Понятие «Серебряный век». Авторство и интерпретация метафоры-термина (Н. Оцуп, Н. Бердяев, С. Маковский, О. Ронен и др.). «Серебряный» и «золотой» века. Проблема хронологии (1890-е – 1921/1917 или др. варианты). Соотношение понятий «рубеж веков», «модерн», «модернизм», «Серебряный век». Общая характеристика эпохи. «Смена парадигм» в науке, философии, политике, искусстве и объективные причины этого.**

**Соловьев и русская культура. «Соловьевство» в русской поэзии.**

Кризис позитивизма и народничества 70-х – 80-х годов XIX века. Духовные поиски эпохи. «История души» В. Соловьева. Встречи с «Подругой вечной». Гностицизм и В. Соловьев. Поэма «Три свидания». Пьеса «Белая лилия». «Das Ewig Weibliche». «Соловьевский смех». Апокалиптические мотивы в творчестве В. Соловьева. «Три разговора». Концепция любви. Соловьевство младосимволистов и его значение для русской культуры.

**В. Розанов как писатель и философ. «Розановская» проблематика в русской литературе. «Проблема пола».**

В. Розанов как «Антисоловьев» русской культуры. Концепция любви и женственности у Розанова. Тема андрогинности. «Урнинги» в русской культуре. «Люди лунного света». Антропология Розанова. «Уединенное» и «Опавшие листья». Розанов и Фрейд. Розанов и Вейнингер. «Проблема пола» в интеллектуальных баталиях рубежа веков и ее розановское и «антирозановское» решение. Отражение «розановской» проблематики в творчестве Л. Андреева, Ф. Сологуба, З. Гиппиус, М. Кузмина, Л. Зиновьевой-Аннибал и др. Творчество М. Арцыбашева. Феномен «санитшины». «Этика преображенного Эроса» Б. Вышеславцева.

**Мифология любви как одна из определяющих культурных констант Серебряного века. «Русский Эрос» и русский Танатос.**

Проблема Эроса и русская национальная ментальность. «Эрос» Серебряного века и православие. «Религиозно-философские собрания» о проблеме. Размышления об Эросе З. Гиппиус, Н. Бердяева, Л. Шестова, П. Флоренского и др. «Этика преображенного Эроса» Б. Вышеславцева. Фе-

номенология любви и смерти в поэзии и прозе Серебряного века. Творчество Куприна, Бунина, Гиппиус, Сологуба, Брюсова, Анненского, Блока, Белого и др. как явления «русского Эроса». Рецепция проблематики А. Стриндберга, О. Вейнингера, К. Гамсуна в русской литературе.

**Новая женственность. Эволюция идеала женской красоты и характера в философии, литературе и искусстве эпохи.**

Женщина как объект и субъект культуры в философии Серебряного века. Н. Бердяев, З. Гиппиус, Вяч. Иванов о роли женщины в культуре и искусстве. Феминистская проблематика в интеллектуальных дискуссиях эпохи. Смена эстетического идеала. «Демоническая женщина» и культ красоты зла в декадентстве. Влияние кинематографа на создание типа «роковой женщины». Мода и образ жизни «женщины Серебряного века». Героини эпохи. Женские образы в изобразительном искусстве Серебряного века. «Портрет неизвестной» И. Крамского и «Незнакомка» А. Блока. «Нестеровские девушки». Парадные женские портреты. Стилизованный женский портрет и мода на XVIII век. Женщина Серебряного века в поисках собственной идентичности.

**Творчество символистов. Символизм:** философские основания символизма, литературные манифесты символизма; «старшие» символисты: Д.С. Мережковский, В.Я. Брюсов, К.Д. Бальмонт (обзор творчества); «младосимволисты»: А.А. Блок, А. Белый (обзор творчества); кризис символизма (И.Ф. Анненский).

**Жизнетворчество как особый феномен эпохи. Символистское и декадентское житнетворчество в реальности и литературе.**

Жизнь как произведение искусство. Теория и практика житнетворчества. В.Я. Брюсов. Вяч. Иванов и Л. Зиновьева-Аннибал, Д. Мережковский и З. Гиппиус и их житнетворческие эксперименты. Жизнетворчество «младших» символистов. А. Тиняков, Н. Петровская, А. Добролюбов и др. как воплощение символистских житнетворческих концепций.

Воспоминания о Серебряном веке. Мемуарная проза С. Маковского, З. Гиппиус, Н. Берберовой, Г.Иванова, И. Одоевцевой и др. «Образ эпохи».

**Философские основы русского символизма. Новая европейская литература в рецепции Серебряного века Проза Серебряного века**

Русская религиозная философия как феномен культуры. Сочетание философской проблематики и литературной публицистики в работах русских философов. Философия «всеединства» Вл. Соловьёва и её влияние на развитие русской литературы. Деятельность московского и петербургского религиозно-философских обществ. Философские идеи Д.С. Мережковского и В.В. Розанова. Литературно-философский журнал «Вехи» (М.О. Гершензон, Н.А. Бердяев, С.Н. Булгаков, П.Б. Струве).

**Творчество акмеистов Литература русского модернизма. Акмеизм:** эстетическая программа акмеистов (С. Городецкий); возникновение «Цеха поэтов» (Н.С. Гумилёв, А.А. Ахматова, О.Э. Мандельштам, Г. Иванов, В. Нарбут); разнородность акмеистического движения. Установка на

вещное восприятие мира. Ориентация на творчество поэтов «Парнаса» (Т. Готье).

### **Творчество футуристов**

Эстетические программы футуристов: «Пощёчина общественному вкусу», «Пролог эгофутуризма» (1911). Проблема синтеза искусств, протест против общественного миропорядка, проповедь индивидуализма, отталкивание культурной памяти. Проповедь «свободного» искусства, идея «естественного» человека. Эксперименты футуристов в области художественной формы. Группы футуристов (эгофутуристы (И. Северянин), кубофутуристы (В.В. Маяковский, В.В. Хлебников) обзор творчества.

### **Человек перед Богом. Нравственные и религиозные проблемы в произведениях философов и писателей рубежа веков.**

«Новая религиозность». Увлечение русской интеллигенции оккультизмом, спиритизмом, теософией, античными и восточными культурами. «Богоискательство» и «богостроительство». Диалог интеллигенции с церковью. «Религиозно-философские собрания». Творчество П. Флоренского, С. Булгакова, И. Ильина, Н. Лосского, Б. Вышеславцева и др. Русский экзистенциализм Н. Бердяева и Л. Шестова и русская литература. Проблема индивидуализма и соборности. Декаданс и «общественность».

## ТЕМЫ ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ

1. Серебряный век русской культуры. Хронология и типология. История термина. Понятие «русский культурный ренессанс».
2. «Русский культурный ренессанс»: понятие серебряного века, художественного авангарда.
3. «Смена парадигм» в науке, философии, политике, искусстве и объективные причины этого.
4. Соловьев и русская культура. «Соловьевство» в русской поэзии.
5. В. Розанов как писатель и философ. «Розановская» проблематика в русской литературе. «Проблема пола».
6. Мифология любви как одна из определяющих культурных констант Серебряного века. «Русский Эрос» и русский Танатос.
7. Феноменология любви и смерти в поэзии и прозе Серебряного века. Рецепция проблематики А. Стриндберга, О. Вейнингера, К. Гамсуна в русской литературе.
8. Новая женственность. Эволюция идеала женской красоты и характера в философии, литературе и искусстве эпохи.
9. Феминистская проблематика в интеллектуальных дискуссиях эпохи. Смена эстетического идеала.
10. «Демоническая женщина» и культ красоты зла в декадентстве.
11. Мода и образ жизни «женщины Серебряного века». Стилизованный женский портрет и мода на XVIII век. Женщина Серебряного века в поисках собственной идентичности.
12. Театральное искусство Серебряного века. Варьете и кабаре в формировании стиля эпохи. «Театральность» в жизни и литературе.
13. Рождение нового сценического реализма; театральная школа В. Мейерхольда.
14. Творчество символистов. Символизм.
15. Жизнетворчество как особый феномен эпохи. Символистское и декадентское жизнетворчество в реальности и литературе.
16. Воспоминания о Серебряном веке.
17. Мемуарная проза С. Маковского, З. Гиппиус, Н. Берберовой, Г. Иванова, И. Одоевцевой и др.
18. Философские основы русского символизма. Новая европейская литература в рецепции Серебряного века. Проза Серебряного века.
19. Модерн в русской и европейской живописи и архитектуре.
20. Элитарность и массовая культура в философии модерна.
21. Модерн в декоративно-прикладном искусстве, ювелирном искусстве, моде и стиле жизни.
22. Творчество акмеистов. Литература русского модернизма. Ориентация на творчество поэтов «Парнаса» (Т. Готье).
23. Творчество футуристов.

24. Человек перед Богом. Нравственные и религиозные проблемы в произведениях философов и писателей рубежа веков.
25. Проблема индивидуализма и соборности. Декаданс и «общественность».
26. Эстетические течения русской живописи.
27. Символизм и неоромантизм в живописи. Европейская живопись в рецепции русских художников и поэтов.
28. Творчество М. Врубеля и М. Чюрлениса.

Большое значение в данном курсе придается самостоятельной, контролируемой работе- чтению текстов, самостоятельному анализу, изучению научной литературы, ответам на проблемные вопросы с учетом прослушанных лекций.

## ТЕМАТИКА КРУГЛОГО СТОЛА

- Серебряный век русской культуры: общая характеристика
- Русская религиозная философия как феномен культуры
- Литература русского модернизма
- Музыкальная культура и театр серебряного века
- Значение Серебряного века для дальнейшего развития литературного процесса.
- Интертекстуальность творчества поэтов Серебряного века

### Этапы проведения «круглого стола»

**Вступительная** — ознакомление участников с решаемой задачей; установление порядка ведения и обсуждения.

**Узловая** — свободное высказывание идей и мнений.

**Итоговая** — обобщение и подведение итогов.

**Заключительная** — принятие решений.

## ТЕСТЫ ДЛЯ ПРОВЕРКИ ЗНАНИЙ СТУДЕНТОВ

### 1. Задание

Образ «степной кобылицы» в цикле стихотворений А.А. Блока

- Н.В. Гоголю
- А. Белому
- Ф.М. Достоевскому
- В.Я. Брюсову

### 2. Задание

Поэтика экспрессионизма характеризует прозу

- Л.Н. Андреева
- И. Бунина
- А. Ремизова
- А. Белого

### **3. Задание**

Творчество А.А. Блока связано с литературным направлением

- символизма
- реализма
- футуризма
- акмеизма

### **4. Задание** Писатели-беллетристы

- М. Арцыбашев
- А. Каменский
- А. Вербицкая
- В. Соловьев
- В. Мережковский
- Л.Гумилев

### **5. Задание**

Сборники стихотворений А. Ахматовой

- «Четки»
- «Anno Domini»
- «Подорожник»
- «Камень»
- «Сестра моя - жизнь»
- «Tristia»

### **6. Задание**

Роман Ф. Сологуба «Мелкий бес»

- реалистическое произведение «литературы эксперимента»
- произведение «фантастического реализма» (Достоевский)
- произведение между «фантастическим реализмом» и авангардом
- реалистическое произведение «литературы наблюдения»
- неоклассицистическое произведение
- неоромантическое произведение

### **7. Задание**

Вл. Короленко обозначил формулы, характерные для русского искусства и близкие ему самому

- художественный реализм при идеализме идейном
- освещение будничной картины небудничным светом
- возвышение идей государственности
- исключение из сюжетной канвы несправедливых поступков

### **8. Задание**

Фраза «А был ли мальчик» играет важную роль в тексте

- «Жизнь Клима Самгина»
- «На дне»
- «Мать»

- «В людях»

### 9. Задание

Античные мотивы в лирике А. Блока хронологически совпадают

- со студенческими занятиями филологией  
 с послеоктябрьским периодом  
 с периодом творческого кризиса  
 с временем знакомства со старшими символистами

### 10. Задание

Название сборника стихов А. Блока «Нечаянная Радость» совпадает с названием

- иконы  
 «Сказания о раскаянии разбойника во время молитвы»  
 стихотворения М. Цветаевой  
 античного произведения

### 11. Задание

Особенности произведений Л. Андреева

- экзистенциальный конфликт человека и бытия  
 обращенность к проблеме смерти  
 социальная мистика  
 выдвижение на первый план «Мы» вместо «Я»  
 материалистическая картина мира

### 12. Задание

... – поэтесса, жена Мережковского, относится к числу писателей, стоявших у истоков русского символизма

*Правильные варианты ответа:* Гиппиус ; ГИППИУС ; 3. Гиппиус; 3. ГИППИУС;

**13. Задание** Всеохватность «Urbi et Orbi» В. Брюсова достигается с помощью этого принципа построения книги («Песни», «Баллады», «Элегии»)

- жанрового  
 композиционного  
 тематического  
 путем повторений

### 14. Задание

«Сны ...», по признанию Брюсова, – книга «лирических отражений жизни всех народов и всех времен»

*Правильные варианты ответа:* человечеств##; ЧЕЛОВЕЧЕСТВ##;

### 15. Задание

Стихотворный сборник «Стихи о ...» принадлежит перу А. Блока

*Правильные варианты ответа:* Прекрасной Даме; ПРЕКРАСНОЙ ДАМЕ;

### 16. Задание

Литературный псевдоним поэта, прозаика, философа и теоретика

культуры Бориса Николаевича Бугаева – ...

*Правильные варианты ответа:* Андрей Белый; АНДРЕЙ БЕЛЫЙ; \*ндрей \*елый; \*. \*елый; А. БЕЛЫЙ; \*елый; БЕЛЫЙ;

### **17. Задание**

Последовательность выхода книг В. Брюсова

- 1: «Tertia Vigilia»
- 2: «Urbi et Orbi»
- 3: «Сны человечества»
- 4: «Последние мечты»

### **18. Задание**

Последовательность выхода произведений Л. Андреева

- 1: «Баргамот и Гараська»
- 2: «Красный смех»
- 3: «Иуда Искариот»
- 4: «Жизнь Человека»

### **19. Задание**

Первая поэтическая книга О. Мандельштама называлась

- «Камень»
- «Чужое небо»
- «Вечер»
- «Жемчуга»

### **20. Задание**

М Цветаева считала себя

- романтиком
- сентименталистом
- реалистом
- драматургом

### **21. Задание**

Центральной темой ранней лирики М. Цветаевой и яркой приметой русского романтизма считается

- цыганская тема
- крестьянская тема
- детская тема
- рабочая тема

### **22. Задание**

Прозаические работы М. Цветаевой посвящены

*Правильные варианты ответа:* Гете ; Жуковскому ; Пушкину ; Бальмонту ; Белому ; Пастернаку ; Маяковскому;

**23. Задание** Излюбленным приемом поэтической речи М. Цветаевой является

- тире
- двоеточие
- многоточие
- кавычки

### **24. Задание**



М. Цветаева восприняла революцию и Гражданскую войну

- отрицательно
- с восхищением
- как необходимость
- с объективной точки зрения.

**25. Задание**

Цикл «Стихи о Чехии» был создан

- М.И. Цветаевой
- В. Хлебниковым
- А Белым
- О.Э. Мандельштамом

**26. Задание**

Образ «века-волкодава» встречается в поэзии

- О.Э. Мандельштама
- В.Я. Брюсова
- Б.Л. Пастернака
- М.И. Цветаевой

**27. Задание**

«Петербург» А. Белого является

- романом
- циклом стихотворений
- драмой
- поэмой

**28. Задание**

Строки О. Мандельштама: «Я рожден в ночь с второго на третье января в девяносто одном» завершают

- «Стихи о неизвестном солдате»
- цикл стихов «Армения»
- книгу «Камень»
- книгу «Tristia»

**29. Задание**

Представление о любви как о роковом поединке любящих отразилось в лирике

- А.А. Блока
- И. Анненского
- А. Белого
- Н. Гумилева

**30. Задание**

Эти события личной жизни А.Ахматовой отразились в ее творчестве 1930-х гг.

- арест сына Н.Гумилева
- смена местожительства
- трудное материальное положение
- ее арест

### 31.

Эти события легли в основу «Реквиема»

- арест сына Н.Гумилева
- сталинские репрессии
- очереди
- смена власти

### 32. Задание

Слово «Реквием» переводится как

- заупокойная месса
- панихида
- литургия
- тризна

### 33. Задание

Этот период творчества А.Ахматовой Б.Эйхенбаум назвал «Эпоха молчания и уединения»

- 1930
- 1925-1928
- 1940-1945
- 1936-1941

### 34. Задание

Именно этому поэту было свойственно чувствовать своеобразие «чужих художественных культур»

- О. Мандельштаму
- Б. Пастернаку
- М. Цветаевой
- А. Ахматовой

### 35. Задание

Результат «невероятной духовной акселерации» И. Бродский видел

- О. Мандельштама
- Б. Пастернака
- А. Ахматовой
- М. Цветаевой

### 36. Задание

«Это – моя архитектура» – сказал О. Мандельштам по поводу своего

- «Может быть, это точка безумия...»
- «Не мучнистой бабочкою...»
- «Я больше не ребенок...»
- «Довольно кукситься!..»

### 37. Задание

- Роль поэта, по Мандельштаму
- аккомпанировать, создавать музыкальный фон
  - наблюдать
  - постигать тайны мироздания
  - глубочайший психоанализ

1. Поэзия Ф. Сологуба (творческая эволюция, темы, мотивы, способы создания художественной образности и т.д.)
2. Идеино - художественное своеобразие и характеристика символики романа Ф. Сологуба «Мелкий бес»
3. Программный индивидуализм ранней поэзии К.Д. Бальмонта
4. Космогоническая картина мира, гимны стихиям в творчестве К.Д. Бальмонта.
5. Женщины Серебряного века.
6. Женский костюм 90-х- 900х годов
7. Искусство женского портрета на рубеже веков.
8. Л.Д. Зиновьева-Аннибал в русской культуре начала XX века.
9. «Белая дьяволица» З.Н. Гиппиус: феномен личности.
10. История Нины Петровской в контексте эпохи жизнетворчества «Пол и характер» Отто Вейнингера в восприятии русских философов и поэтов Серебряного века.
11. Миф об андрогине в европейской культуре XIX-начала XX века
12. Критика В. Розановым православного учения о любви и браке
13. «Любовь должна быть трагедией...». «Гранатовый браслет А. Куприна в интеллектуальном контексте эпохи.
14. Эрос и Танатос в поэзии В. Брюсова.
15. «Проклятые поэты» Франции в переводах и интерпретации русских символистов.
16. Этика Шопенгауэра и его концепция любви.
17. Ницшеанский «сверхчеловек» и проблема «сверхчеловека» в литературе начала XX века.
18. Эстетические взгляды О.Уайльда и русский декаданс.
19. Ибсен и Чехов.
20. Драматургия Метерлинка и русский театр начала XX века.
21. Архитектура русского модерна.
22. Модерн в Ставрополе
23. Образы Ф. фон Штука в творчестве А.Белого
24. Демоническое в поэзии А. Блока и живописи М. Врубеля.
25. Поэтика раннего Г. Иванова и живопись «Мира искусства»
26. XVIII век в русской живописи и поэзии Серебряного века.

Цель написания реферата заключается в детальном освещении одного из теоретических вопросов. Рефераты оформляются в виде рукописи, излагающей постановку проблемы, содержание исследования и его основные результаты. Текст реферата должен демонстрировать:

- знакомство автора с основной литературой по данному вопросу;
- умение выделить проблему и определить методы ее решения;
- умение последовательно изложить существо рассматриваемых вопросов;

-владение соответствующим понятийным и терминологическим аппаратом;

-высокий уровень языковой грамотности, включая владение функциональным стилем изложения.

- Реферат должен иметь следующую структуру: титульный лист, оглавление, введение, главы, параграфы, заключение, список используемой литературы, при необходимости – приложения. Номера присваиваются всем страницам, начиная с титульного листа, нумерация страниц проставляется со второй страницы.

- Титульный лист реферата должен содержать название факультета, направления подготовки студента, название темы, фамилию, имя, отчество автора, фамилию, инициалы научного руководителя, год выполнения.

-Оглавление представляет собой составленный в последовательном порядке список всех заголовков разделов работы с указанием страниц, на которых соответствующий раздел начинается.

## **ТЕМЫ ПИСЬМЕННЫХ РАБОТ**

1. Серебряный век русской культуры: общая характеристика
2. Русская религиозная философия как феномен культуры
3. Реалистические традиции в творчестве И.А. Бунина
4. Литература русского модернизма
5. Символизм в творчестве А.А. Блока
6. Традиции акмеизма в творчестве А.А. Ахматовой
7. Реализация эстетической программы футуристов в творчестве В.В. Хлебникова
8. Эстетические течения русской живописи.
9. Музыкальная культура и театр серебряного века
10. Дмитрий Мережковский. Из статьи «О причинах упадка и новых течениях современной русской литературы»
11. Аким Волынский. Из статьи «Декадентство и символизм»
12. Вячеслав Иванов. Мысли о символизме. «Средь гор глухих я встретил пастуха...»
13. Пощечина общественному вкусу.
14. Михаил Кузьмин. Из статьи «О прекрасной ясности»
15. Н. Гумилёв «Жираф»
16. Сергей Есенин «Там где капустаные грядки», «Я покинул родимый дом», «Кобыльи корабли»

## **ВОПРОСЫ К ИТОГОВОЙ АТТЕСТАЦИИ**

1. Серебряный век русской культуры: общая характеристика
2. Русская религиозная философия как феномен культуры
3. Реалистические традиции в творчестве И.А. Бунина

4. Литература русского модернизма
5. Символизм в творчестве А.А. Блока
6. Традиции акмеизма в творчестве А.А. Ахматовой
7. Реализация эстетической программы футуристов в творчестве В.В. Хлебникова
8. Эстетические течения русской живописи.
9. Музыкальная культура и театр серебряного века
10. Своеобразие культурно-исторического периода рубежа XIX-XX веков. Понятие «русский культурный ренессанс».
11. Книгоиздательство и журналистика на рубеже XIX-XX веков
12. Развитие науки и образования
13. Государственная политика в области культуры и искусства. Меценатство
14. Русская религиозная философия как феномен культуры. Философские идеи Вл. Соловьёва, Д.С. Мережковского, Н.А. Бердяева.
15. Реалистические традиции в творчестве И.А. Бунина и А.И. Куприна
16. Символизм как литературное направление.
17. Акмеизм как литературное направление
18. Футуризм как литературное направление
19. История и поэзия в творчестве В.Я. Брюсова
20. Творчество А.А. Блока.
21. Творчество А.А. Ахматовой.
22. Творчество В.В. Маяковского.
23. Импрессионизм как предмодернистское направление в живописи.
24. Модернистские течения в живописи.
25. Музыкальная культура и театр на рубеже XIX-XX веков

## НАУЧНАЯ ЛИТЕРАТУРА

### Основная литература:

1. Чотчаева М.Х. Поэтическая практика русского модернизма
2. Георгиев Т.С. Русская культура. История и современность. М., 2000
3. Болдырева Е.М, А.В. Леденев Поэзия серебряного века в школе. М., 2002
5. Бондаренко В.Г. Серебряный век простонародья. М., 2004
6. Тух Б. Путеводитель по серебряному веку. М., 2005

### Дополнительная литература:

1. Булгаков С.Н. Свет невечерний .М.,1999
2. Злобин В.А. Тяжелая душа М., 2004
3. Корин А.А. Любовь и страсть серебряного века М., 2006
4. Русакова Л.А. Символизм в русской живописи М., 1995
5. Соловьёв В.С. Смысл любви М., 1990

6. Тихвинская Л.И. Повседневная жизнь театральной богемы Серебряного века М., 2005
7. Бердяев Н.А. Философия серебряного века М., 1994
8. Хансен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов СПб., 2003
9. Пайман А. История русского символизма. М., 2000
10. Миллер Дж. Путеводитель коллекционера М., 2005

### **Электронные ресурсы:**

Раздел I

**ПОЭТИЧЕСКИЕ СИСТЕМЫ И ШКОЛЫ КОНЦА XIX НАЧАЛА XX  
ВЕКА**

## РУССКИЙ МОДЕРНИЗМ КАК НОВЫЙ ТИП КУЛЬТУРЫ

Каждое литературное произведение стремится построить завершённый и одновременно универсальный образ мира, — в этом смысле художественный мир литературного произведения всегда мифологичен. Как известно, всякая мифологическая структура строится на преодолении Хаоса и утверждении мирового порядка (или Космоса). Художественные мифологии классического типа, начиная с волшебных сказок и кончая (в русской литературе по крайней мере) реализмом Толстого и его последователей, ориентированы на создание своей, всякий раз иной, художественной модели гармонии между человеком, социумом, природой. В разные эпохи выдвигались разные мотивировки этого типа литературного мифотворчества: мистические, рационалистические, психологические, социальные, политические, — но всегда в литературе классического типа присутствует художественный образ мирового порядка, то есть Космоса, который завершает собой произведение как художественное целое, делает некий неизбежно локальный сюжет, переживание, действие концентрированным воплощением смысла бытия и человеческой жизни. Этот образ Космоса всегда включает в себя наглядно-зримые образы, которые изначально являются символами миропорядка и духовного блага, — это образы неба и земли, света, круговорота природы, звезд, образы любви и дома, матери и дитяти и т. п. В сущности, каждое из известных художественных направлений Нового времени (классицизм, романтизм, реализм), а также и переходные образования «методного» типа (например, просветительский реализм и сентиментализм) создавали свой инвариант мифа о действительности как о Космосе — инвариант, реализованный во множестве индивидуальных художественных вариантов, представленных конкретными литературными текстами. Точнее, каждый из названных творческих методов был структурой определенного типа мифа о действительности как о Космосе. (Естественно, при этом действительность в каждом методе имеет свой модус.) Новый тип культуры, который возник на исходе XIX века и получил название модернистского, рожден прежде всего глубочайшим разочарованием и сомнением в реальности и достижимости мировой гармонии вообще, а не каких-то конкретных моделей Космоса. Это мироощущение было наиболее отчетливо оформлено в философской мысли Шопенгауэром и Ницше, а в литературе — «полифоническим романом» Достоевского. Именно модернизм, а затем авангард и постмодернизм приходят к новому типу художественного мифотворчества — ориентированного не на преодоление Хаоса Космосом, а на поэтизацию и постижение Хаоса как универсальной и неодолимой формы человеческого бытия. Говоря о Хаосе в литературном континууме, мы используем это понятие как метафору одной из наиболее универсальных моделей построения художественного образа мира, восходящую к самым ранним формам художественного со-



знания. Оппозиция «Хаос/Космос» лежит в основании любой эстетической деятельности, будучи в разные эпохи манифестированной в более частных оппозициях: природы/культуры, периферии/центра дьявольского/божественного, безличного/личностного, абсурда/смысла, стереотипа/творчества и т. п. Но в искусстве классических эпох художник преодолевает хаос бытия в процессе творчества, представляя на суд читателя уже «снятое» художественное воплощение объективной гармонии, полностью «претворенный» хаос. Элементы образа Хаоса, конечно, присутствуют в любом художественном мире, но они лишены самостоятельного значения, подчинены внутренней логике гармонизирующей концепции произведения. В этом смысле в романе XIX века, и даже в романе Достоевского, внутри которого наиболее активно шли процессы перестройки классической художественной системы, все образы Хаоса обязательно детерминированы авторской концепцией гармонии. В модернизме отношения с Хаосом впервые осознаются как основа искусства и предьявляются как его центральное содержание. Различные варианты творческих стратегий, вытекающие из такого миропонимания, формируют различные направления модернистского и авангардистского искусства. Общность между ними определяется радикальным отказом от поиска гармонии в «объективной» (исторической, социальной, природной) реальности.

## СИМВОЛИЗМ

### Истоки

Символизм — первое направление модернизма в европейской литературе. Возник он в 1870-е годы во Франции в творчестве поэтов П. Верлена, С. Малларме, А. Рембо и других. Однако окончательное оформление символизма как самостоятельного литературного направления следует отнести к середине 1880-х годов, когда появилось название «символизм» и манифест этого направления. Вот что по этому поводу пишет Иннокентий Анненский: «В первый раз <...> поэт назвал декадентами Поль Бурд в газете „Le Temps” от 6 августа 1885 г. А спустя несколько дней Жан Мореас отпарировал ему в газете же „XIX века, говоря, что если уж так необходима этикетка, то справедливее всего будет назвать новых стихотворцев *символистами*» («О современном лиризме», 1909; курсив И. Анненского).

А через год в газете «Фигаро» от 18 сентября 1886 года все тот же Ж. Мореас опубликовал «Манифест символизма». Выработка своей эстетической платформы и формулировка ее в виде литературного манифеста будет характерной и для большинства последующих модернистских течений. Нередко именно такой манифест и сообщал обществу о рождении нового течения или группировки.

Для французского символизма, в отличие от несколько позднее сформировавшихся немецкого и русского, были важны в первую очередь не философские, а чисто художественные принципы. Унаследовав от романтического искусства представление об индивидуалистическом бунтарстве художественной личности, символисты перевели это бунтарство в чисто эстетическую сферу: если романтик противопоставлял себя всему миру, то символист ограничивался тем, что противопоставлял свой внутренний мир и свои художественные вкусы вкусам и художественным представлениям обывателей. Основным недостатком предшествовавшего им искусства XIX века (как романтического, так и реалистического) французские символисты считали неспособность подняться над чувственным восприятием; они называли это искусство обывательским и буржуазным. Индивидуальный внутренний мир художника не может по-

лучить адекватного отражения при помощи традиционных рационалистических художественных средств (образов, метафор, сравнений и т. п.). Для этого нужны новые средства, и в качестве такового был предложен символ. Символисты исходили из того, что в художественном произведении всё значимо, всё символично: символичны цвета картины, символичны звуки музыки и звучание стиха и т. п. Создать такие символы и постичь их значение можно лишь интуитивно, рациональные методы здесь бессильны. В основе символического искусства лежит представление о том, что весь мир пронизывает система соответствий (ср. программный сонет Шарля Бодлера «Соответствия»). Так, в известном сонете Артюра Рембо «Гласные» описывается система соответствий между гласными звуками и цветами.

Вот его перевод, приписываемый матери А. Блока А. А. Кублицкой-Пиоттух:

А — черный; белый — Е; И — красный; У — зеленый.  
О — синий; тайну их скажу я в свой черед.  
А — бархатный корсет на теле насекомых,  
Которые жужжат над смрадом нечистот.

Е — белизна холстов, палаток и тумана,  
Блеск горных ледников и хрупких опавал.  
И — пурпурная кровь, сочащаяся рана Иль алые уста  
среди гнева и похвал.

У — трепетная рябь зеленых вод широких,  
Спокойные луга, покой морщин глубоких На трудовом челе алхимиков седых.

О — звонкий рев трубы, пронзительный и странный,  
Полеты ангелов в тиши небес пространной,  
О — дивных глаз ее лиловые лучи.

(Оригинал опубликован в 1883 году;  
перевод — в 1894 году.)

Французские символисты уделяли особое внимание мелодичности, музыкальности стиха. Музыка была для них самым важным из искусств. «Музыка — прежде всего», — призывал Поль Верлен. Символисты видели музыкальность стиха в плавности ритма, звуковых повторах, напевной интонации. Они разработали много новых форм организации стихотворного текста. Так, они ввели в европейскую поэзию *свободный стих* (*vers libre*), ритм которого определяется не каким-то заранее известным стихотворным размером, а как бы сам «вырастает» из живого движения тек

ста, не связанный никакими внешними условиями и ограничениями.

Обилие символов, индивидуальных ассоциаций, сложных смысловых и звуковых связей делает поэзию символистов значительно более трудной для восприятия, чем творчество поэтов предшествующих направлений. Символистская поэзия требовала от читателей большей напряженности мысли и чувства, более активного и творческого взаимодействия с текстом. Читатель становится как бы соавтором, а восприятие стихотворения — творческим процессом. Писатель, в свою очередь, вовсе и не стремится облегчить читателю путь к постижению своего произведения, более того, он как бы оберегает его сокровенный (скрытый, тайный) смысл от «непосвященных», профанов, «зашифровывает» его. Текст превращается в своего рода загадку. Такой загадочный, зашифрованный текст стали называть *герметичным* (герметическими называли тайные науки средневековья: алхимию, астрологию и другие). Особым герметизмом отличалась поэзия Стефана Малларме.

Символизм, зародившийся во Франции, начал быстро распространяться по другим европейским странам. Символистские группировки появились в Англии, в Скандинавских странах, в Германии и т. д., вплоть до Грузии, где в 1910-х годах возникло символистское литературное объединение «Голубые роги». В ряде стран символистская эстетика соединялась с идеями национального возрождения; таковы, например, были литературные группировки «Молодая Польша», «Молодая Финляндия» и «Молодая Эстония».

Для дальнейших судеб европейского модернизма особое значение имело развитие идей и творческого метода символизма в Германии и России. В Германии развитие модернизма оказалось связанным с творческими поисками выдающегося композитора Рихарда Вагнера и идеями философской публицистики Фридриха Ницше. Музыкальность, игравшая важную роль и в эстетических взглядах французских символистов, в Германии приобрела мистический оттенок: музыка — это основа мира. Душа мира. Музыка — первооснова искусства. Одно из первых эссе Ф. Ницше, написанное еще в 1872 году, имело характерное заглавие «Рождение трагедии из духа музыки». Таким образом, под музыкальностью немецкие символисты понимали уже не просто мелодичность звучания того или иного стихотворения, а отражение в нем наиболее глубоких тайн жизни и бытия. Музыкальность для них — категория не формальная, а содержательная. Музыка может выразить те тайны

жизни, которые в принципе не выразимы ни словом, ни цветом, ни контуром.

Другой важной особенностью немецкого символизма был его крайний, можно сказать, обостренный индивидуализм. Он также был связан с идеями Ницше, для которого наибольшей ценностью обладала ничем не ограниченная, абсолютная свобода творческой личности. Идеалом такой личности для Ницше был сверхчеловек, «человек-художник» будущего, не связанный моралью (он находится, как говорил Ницше, «по ту сторону добра и зла»), подчиняющийся лишь своей свободной воле, сильный, смелый, красивый.

### Русский символизм

В Россию идеи символизма приходили и прямо из Франции, и в германском преломлении. Годом рождения русского символизма обычно считается 1892. В этом году был прочитан знаменитый доклад поэта, прозаика, публициста и общественного деятеля Дмитрия Мережковского (1866—1941) «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы», в котором он впервые заявил, что в России в настоящее время зарождается символическое искусство. При этом он считал, что символизм — не подражание французской моде, а возвращение к древнему искусству символов. В этом же году вышла книга поэм Д. Мережковского «Символы», а через два года увидел свет первый из трех выпусков сборников «Русские символисты», издававшихся Валерием Брюсовым (второй выпуск вышел в 1894 году, третий — в 1895).

Следует отметить, что символизм в России имел корни и в отечественной культуре. В 1884 году в Киеве была предпринята попытка создать предмодернистское по своей направленности общество «Новые романтики». Двое из его членов Николай Минский (настоящая фамилия — Виленкин; 1855—1937) и Иероним Ясинский (1850—1931) уже в те годы создавали по сути дела декадентские произведения. Впоследствии оба они, особенно Н. Минский, который был известным поэтом, приняли участие в формировании русского символизма. В конце века И. Ясинский создал одно из самых декадентских произведений русской прозы — роман «Прекрасные уроды». Русский символизм — как, впрочем, и французский, и немецкий — с самого зарождения не был вполне однородным течением. Символистов можно разделять по хронологическому, географическому и идеологическому

признакам. По хронологическому признаку различаются «старшие» символисты (1890-е годы) и «младшие» символисты (1900—1910-е годы). Старших символистов, в отличие от младших, называли также *декадентами*. С точки зрения географического признака противопоставлялись авторы, связанные с Петербургом и Москвой. Особенно важным это географическое разграничение было для старших символистов: «петербургские мистики» противопоставлялись московским писателям, сгруппировавшимся вокруг В. Брюсова. Идеологически наиболее отчетливо разделялись писатели индивидуалистической ориентации («декаденты») и ученики Владимира Соловьева, для которых была важна идея «всеединства» — растворения личности в Боге, народе, природе.

Одной из устойчивых и центральных тем русского декадентства был релятивизм: истин в жизни много и ни одна из них не лучше другой. Поэт может выбирать любую из них и менять истины по своему произволу. В стихотворении «З. Н. Гиппиус» (1901) В. Брюсов заявляет:

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

Следующий шаг — мысль о том, что добро и зло также равны и ни одно из них не может быть предпочтено другому:

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

Более того, русские нищанцы предпочитали добру зло и были склонны воспевать скорее Дьявола, чем Бога. Предпочтение злу не следует понимать поверхностно. Символисты вовсе не призывали к воровству или к мелкому хулиганству. Зло было для них вселенской силой, способной очистить мир от мещанской серости, от бытового зла. В качестве примера приведем характерное стихотворение Федора Сологуба (1863—1927):

Когда я в бурном море плавал И  
мой корабль пошел ко дну,  
Я так воззвал: «Отец мой, Дьявол,  
Спаси, помилуй, — я тону.

Не дай погибнуть раньше срока  
Душе озлобленной моей, —  
Я власти темного порока От-  
дам остаток черных дней».

И Дьявол взял меня и бросил В  
полуистлевшую ладью.  
Я там нашел и пару весел,  
И серый парус, и скамью.

И вынес я опять на сушу,  
В больное, злое житие,  
Мою отверженную душу И те-  
ло грешное мое.

И верен я, отец мой Дьявол,  
Обету, данному в злой час,  
Когда я в бурном море плывал  
И ты меня из бездны спас.

Тебя, отец мой, я прославлю В  
укор неправедному дню,  
Хулу над миром я восставлю,  
И, соблазняя, соблазню.

(1902)

Победить мелочное зло, «неправедный день» может только все-  
ленское зло, то есть, в конечном счете, Дьявол. Но здесь же мы нахо-  
дим и очень древнее представление, что поэзия и вообще всякое ху-  
дожественное творчество связаны не со светлым, божественным ми-  
ром, а с темными силами, подземным миром. Старшие символисты  
лишь в очередной раз оживили это представление, создав устойчи-  
вый образ «художника-дьявола».

У декадентов сложился своего рода культ дьявола, причем,  
например, для В. Брюсова разрушительная сила революции непо-  
средственно ассоциировалась с образом Люцифера — ангела, вос-  
ставшего против Бога и ставшего Сатаной. Эти настроения переме-  
жались с воздействиями Ницше и приводили к презрению к людям,  
человеческому «стаду», и к подчеркнутому индивидуализму. Харак-  
терно стихотворение Николая Минского «Моя вера»:

Был я набожным ребенком,  
Верил в Господа, как надо,  
Что Господь — небесный пас-  
тырь И что мы — земное стадо.

Ах, о пастыре небесном Я за-  
был в земной гордыне,  
Но тому, что люди — стадо  
Верю набожно и ныне.

Психологически индивидуализм вел к созданию двух типов лирического героя. Первый связан с мотивами бегства от людей, создания своего изолированного, иллюзорного мира. Этот тип лирического «я» господствовал в раннем творчестве декадентов. Таковы, например, образы в творчестве Ф. Сологуба: «Одиночество — общий удел», «Никого и ни в чем не стыжусь, — Я один, безнадежно один...» и другие. В конечном счете это приводит к воспеванию смерти: только смерть может соединить то, что разъединила жизнь. Ф. Сологуб пишет:

В поле не видно ни зги.  
Кто-то зовет: «Помоги!»  
    Что я могу?  
Сам я и беден и мал,  
Сам я смертельно устал,  
    Как помогу?

Кто-то зовет в тишине:  
« Брат мой, приблизься ко мне!  
    Легче вдвоем.  
Если не сможем идти,  
Вместе умрем на пути,  
    Вместе умрем!»

(1897)

В. Брюсов начинает стихотворение призывом: «Умереть, умереть, умереть!» В переменчивом, ненадежном мире смерть — единственно надежное, истинное. В озарении смерти видна призрачная пошлость мира:

О владычица смерть, я роптал на тебя,  
Что ты, злая, царишь, всё земное губя.  
И пришла ты ко мне, и в сиянии дня  
На людские пути повела ты меня.

Увидал я людей в озареньи твоём,  
Омраченных тоской, и бессильем, и злом.  
И я понял, что зло иод дыханьем твоим  
Вместе с жизнью людей исчезает, как дым.

(1897)



Второй тип лирического персонажа — активная, героическая личность. Такой герой стал преобладающим в символистском творчестве в начале XX века и в годы Первой русской революции 1905—1907 годов. Большинство старших символистов так или иначе приняли революцию и даже участвовали в ней. Н. Минский и некоторые близкие к нему литераторы какое-то время пытались сотрудничать с социал-демократами, причем именно с Лениным и другими большевиками. В 1905 году Минский создает стихотворение «Гимн рабочим», которое открывается таким четверостишием:

Пролетарии всех стран, соединяйтесь!  
Наша сила, наша воля, наша власть.  
В бой последний, как на праздник, снаряжайтесь.  
Кто не с нами, тот наш враг, тот должен пасть.

Но и другие декаденты пишут в это время стихи, обращенные к рабочим. Так, К. Бальмонт создает в октябре 1905 года стихотворение «Русскому рабочему», первая строфа которого звучит так:

Рабочий, только на тебя  
Надежда всей России.  
Тяжелый молот пал, дробя  
Оплоты крепостные.  
Тот молот — твой.  
Пою тебя во имя всей России!

Кончается стихотворение уверенными словами:

Осуществятся все мечты,  
Ты победишь, рабочий!

Прославление сильной, героической личности, революции как могучей, разрушительной стихии занимает видное место в творчестве В. Брюсова той поры. И даже у пессимиста Ф. Сологуба появляются мотивы протеста и борьбы (драма «Победа смерти» и другие произведения).

### Черты поэтики

Если мир, бытие и жизнь людей — лишь обман, который «исчезает, как дым», то что же остается, есть ли вообще что-то постоянное и абсолютное? Есть, вслед за Ницше считали декаденты, — это красота. Все декадентское искусство есть, по сути дела, взгляд сквозь призму эстетизма: эстети

зируется зло, эстетизируется смерть, эстетизируется всё. Однако есть области, где красота реализуется наиболее полно, — это, прежде всего, мир фантазии, мир поэтического вымысла. Более того, не только прекрасное — это то, что не существует, но и наоборот: то, что не существует, — прекрасно. Поэт желает лишь того, «чего нет на свете» (Зинаида Гippiус).

Декаденты абсолютизировали красоту. Некоторым из них была близка мысль Достоевского о том, что красота спасет мир. Неземная красота позволяет увидеть многообразие и глубину материального мира. Вот как об этом писал Константин Бальмонт (1869—1942) в стихотворении «Эдельвейс»:

Я на землю смотрю с голубой высоты,  
Я люблю эдельвейс — неземные цветы,  
Что растут далеко от обычных оков,  
Как застенчивый сон заповедных снегов.

С голубой высоты я на землю смотрю,  
И безгласной мечтой я с душой говорю,  
С той незримой Душой, что мерцает во  
мне В те часы, как иду к неземной вы-  
шине.

И, помедлив, уйду с высоты голубой,  
Не оставив следа на снегах за собой,  
Но один лишь намек, белоснежный цветок,  
Мне напомнит, что мир бесконечно широк.  
(1896)

К. Бальмонт создает особый жанр символической пейзажной лирики, где сквозь все детали земного ландшафта проступает неземная символическая красота. Вот его программное стихотворение, открывавшее стихотворный сборник «В безбрежности» (1895):

Я мечтою ловил уходящие тени,  
Уходящие тени погасшего дня,  
Я на башню всходил, и дрожали ступени,  
И дрожали ступени под ногой у меня.

И чем выше я шел, тем ясней рисовались,  
Тем ясней рисовались очертанья вдали,  
И какие-то звуки вокруг раздавались,  
Вкруг меня раздавались от Небес и Земли.

Чем я выше всходил, тем светлее сверкали,  
Тем светлее сверкали выси дремлющих гор,

И сияньем прощальным как будто ласкали,  
Словно нежно ласкали отуманенный взор.

А внизу подо мною уж ночь наступила,  
Уже ночь наступила для уснувшей Земли,  
Для меня же блистало дневное светило,  
Огневое светило догорало вдали.

Я узнал, как ловить уходящие тени,  
Уходящие тени потускневшего дня,  
И все выше я шел, и дрожали ступени,  
И дрожали ступени под ногой у меня.  
(1894)

Другой важной темой, также связанной с красотой, для декадентов была любовь — земная и страстная, иногда даже порочная (такова в значительной мере любовная лирика В. Брюсова). В любви — те же стихии, что и в природе, поэтому любовная лирика родственна пейзажной. Близкая к символизму поэтесса Мирра Лохвицкая (1869—1905), которую современники называли «русской Сафо» (в честь знаменитой поэтессы Древней Греции), воспевает любовь как стихию, равной которой нет во вселенной:

Я люблю тебя, как море любит солнечный восход,  
Как нарцис, к волне склоненный, — блеск и холод  
сонных вод.

Я люблю тебя, как звезды любят месяц золотой,  
Как поэт — свое созданье, вознесенное мечтой.  
Я люблю тебя, как пламя — однодневки-мотыльки,  
От любви изнемогая, изнывая от тоски.

Я люблю тебя, как любит звонкий ветер камыши,  
Я люблю тебя всей волей, всеми струнами души.  
Я люблю тебя, как любят неразгаданные сны:

Больше солнца, больше счастья, больше жизни и весны.  
(1899)

Декадентский культ красоты был связан также с повышенным вниманием к культуре стиха, в первую очередь — к его ритмической и звуковой структуре. Звучание стиха — это не просто форма, в которую «заключается» содержание, звучание стиха должно быть гармонично, благозвучно и значимо (поскольку все в мире символично, символичной должна быть и форма стиха). Особенно велики заслуги в развитии стихотворной формы у В. Брюсова и К. Бальмонта. Никто в русской поэзии еще не писал таких благозвучных стихов, как К. Бальмонт (например, приведенное выше

стихотворение «Я мечтою ловил уходящие тени...»). И именно развитие мелодичности стиха К. Бальмонт считал своей основной заслугой. Более того, К. Бальмонт самого себя идентифицировал с материей стиха:

Я — изысканность русской медлительной речи,  
Предо мною другие поэты — предтечи,  
Я впервые открыл в этой речи уклоны,  
Перепевные, гневные, нежные звоны.

(1901)

Культ прекрасного в стихе — только частный случай декадентского представления об искусстве как высшем виде человеческой деятельности. Искусство выше не только «обыденной» практической деятельности, но и выше науки, выше философии. В одном из первых программных документов русского модернизма — статье «Старинный спор» (1884) — уже упоминавшийся Н. Минский писал: «Наука раскрывает законы природы, искусство творит новую природу. Творчество существует только в искусстве, и только одно творчество творит новую природу. Величайшие гении науки, как Ньютон, Кеплер и Дарвин, объяснившие нам законы, по которым движутся миры и развивается жизнь, сами не создали ни одной пылинки. Между тем Рафаэль и Шекспир, не открыв ни одного точного закона природы, создали каждый по новому человечеству. Только художник имеет право, подобно гетевскому Прометею, говорить, обращаясь к Зевсу: „Здесь я сию и творю людей, как ты”».

Любой творческий акт приближает художника к демиургу (боготворцу). Деятельность художника — это не работа, не труд в обычном смысле слова, а таинство, мистерия, волшебство. Показательно в этом смысле заглавие брошюры К. Бальмонта «Поэзия как волшебство» (1915), в которой он обобщает свой опыт поэта-символиста.

Младшие символисты (в основном это были поэты, считавшие себя учениками В. Соловьева), вступившие в литературу в начале XX века, стремились противопоставить себя декадентам, которых они считали «черными магами» (черными магами называют колдунов, ведм и т. п.). Себя они называли «теургамии» или «белыми магами»; если старшие символисты связывали себя со служением культу Сатаны, то младшие считали себя пророками, воплощающими божественную волю. Наиболее значительными представителями младших символистов были Александр Блок (1880—1921), Андрей Белый (настоящее имя — Борис Бугаев; 1880—1934) и Вячеслав Иванов (1866—1949). Довольно

заметным явлением русского символизма стал и поэт литовского происхождения Юргис Балтрушайтис (1873— 1944), писавший стихи и по-литовски.

Младшие символисты не только противопоставляли себя декадентству; в их творчестве действительно было много нового. Как и В. Соловьев, они были твердо убеждены в реальном существовании мира божественных идей. Как и В. Соловьев, они верили, что противоположность идеального и материального миров, божественной гармонии и земного хаоса не абсолютна и не вечна. Приближается конец старого мира; себя же они считали предвестниками нового. Предчувствие неизбежного наступления этого нового мира было уже у прямых предшественников младших символистов — так называемых «петербургских мистиков» 1890-х годов (Д. Мережковский, З. Гиппиус и другие). Однако у них это предчувствие было окрашено в трагические, пессимистичные тона: пророки будущего сами до этого будущего не доживут. В стихотворении Д. Мережковского «Дети ночи» есть такие строки:

Устремляя наши очи На  
бледнеющий восток,  
Дети скорби, дети ночи,  
Ждем, придет ли наш пророк.  
Мы неведомое чуем,  
И, с надеждою в сердцах,  
Умирая, мы тоскуем О несо-  
зданных мирах.  
<...>  
Мы — над бездною ступени,  
Дети мрака, солнца ждем:  
Свет увидим — и, как тени,  
Мы в лучах его умрем.  
(1894)

У младших символистов эта тема получает иной поворот: они не только предвестники, но и свидетели нового мира, который родится в момент мистического синтеза неба и земли, в момент окончательного сошествия на землю Вечной Женственности. Вот сонет из цикла А. Блока «Стихи о Прекрасной Даме»:

За городом в полях весною воздух дышит.  
Иду и трепещу в предвестии огня.  
Там, знаю, впереди — морскую зыбь колышет  
Дыханье сумрака — и мучает меня.

Я помню: далеко шумит, шумит столица.  
Там, в сумерках весны, неугомный зной.  
О, скудные сердца! Как безнадежны лица!  
Не знавшие весны тоскует над собой.

А здесь, как память лет невинных и великих,  
Из сумрака зари — неведомые лики Вещают  
жизни строй и вечности огни...

Забудем дольний шум. Явись ко мне без гнева,  
Закатная, Таинственная Дева,  
И завтра и вчера огнем соедини.

(1901)

В этом стихотворении находим характерное для Блока противопоставление суетного «дольного шума» современной столичной жизни и Прекрасной Дамы (которая здесь названа Таинственной Девой). Современный человек целиком погружен в суету мира, он не замечает ничего, кроме самого себя, и «тоскует над собой». А в это время природа живет уже ожиданием прихода Вечной Женственности. Пейзаж таинствен и символичен: сумрак тревожно дышит в ожидании весны, причем весна здесь не только время года, но и символ рождения нового мира. Через все стихотворение проходит тема огня — это опять-таки и свет зари, и проступающий сквозь него очистительный огонь вечности. Огонь был символом чистоты в различных культурах древности; в культуре нового времени он связывался с философией Ф. Ницше. Лирический герой этого стихотворения в окружении природы и вместе с ней погружен в ожидание «Ее». В последней строке огонь выступает уже не только как разрушительная, но и как созидательная сила: он соединяет время — в будущем мире времени нет («Времени больше не будет» — такое пророчество содержится в Апокалипсисе, заключительной книге Нового Завета).

Мистическая любовь принимает в ранней лирике Блока личностный облик — Вечная Женственность воплощается в облике реальной женщины. Через любовь к этой реальной женщине происходит приобщение к мистической любви.

В поэзии Андрея Белого довольно близкие переживания воплотились в образе «возлюбленной Вечности». Вот начало его стихотворения «Образ Вечности»:

Образ возлюбленной — Вечности  
— встретил меня на горах.  
Сердце в беспечности.  
Гул, прозвучавший в веках.

В жизни загубленной образ воз-  
любленной, образ возлюбленной  
— Вечности, с ясной улыбкой  
на милых устах.

(1903)

Символистическая система соответствий, постоянное соотнесение, а иногда и смешение различных планов реальности приводит к тому, что ни одна вещь не воспринимается «просто» — сквозь нее «проступает» что-то другое, символом чего она является. Это сближает символистическое мироощущение с наиболее древними формами искусства, основанными на мифе. Символисты сами понимали эту связь и всячески ее подчеркивали: мифотворчество играет значительную роль как в их искусстве, так и в их жизни. Мифологический текст отличается от литературного произведения не столько своим содержанием, сколько своим отношением к миру. Литературный текст имеет начало и конец, у него есть автор и читатель; то, что он описывает, может быть правдой, но может и содержать различные формы вымысла, причем предполагается, что читатель в принципе отличает правду от вымысла (на сознательном сближении читателя с толку основываются литературные мистификации, в которых автор пытается выдать вымысел за реальность). Миф же не имеет ни начала, ни конца, он принципиально открыт, и в него могут включаться все новые элементы. Миф не знает разграничения автора и читателя; его не создают и не читают — его творят, им живут. Миф разыгрывается в ритуале, и каждый участник ритуала — творит миф. Про миф нельзя сказать, правда это или выдумка, так как миф строится по особой логике, в которой не действует закон противоречия.

Мы уже неоднократно упоминали о том, что для творчества младших символистов были исключительно важны религиозно-философские идеи В. Соловьева, однако, в отличие от самого Соловьева, для них эти идеи имели в значительной мере мифологизированный характер, были не философской конструкцией, а способом жизни.

Возрождение интереса к мифологии — вообще характерная черта модернистских направлений искусства XX века. И в значительной мере именно символизм заложил основные принципы этого нового мифологизма.

Если интерес к мифологии и мифотворчеству был характерен для всех младших символистов, то конкретные формы, которые он принимал в их творчестве, имели у каждого

из них важные отличия. Так, Вячеслав Иванов, глубоко эрудированный историк и филолог, воскрешал в своем творчестве мифологию античности. Те мифы и легенды, которые заучивались в гимназиях и изучались в университетах, мифы и легенды, которые создавались давно умершими людьми на давно уже мертвых языках, вдруг оказались захватывающе современными, увлекательными и прекрасными. Вот как Вяч. Иванов описывает менаду (вакханку, участницу мистерии в честь бога Диониса):

Бурно ринулась Менада  
Словно лань,  
Словно лань,  
    С сердцем, испугнутым из персей,  
Словно лань,  
Словно лань,  
    С сердцем, бьющимся, как сокол  
    Во плену,  
        Во плену,  
С сердцем, яростным, как солнце  
    Поутру,  
    Поутру,  
С сердцем, жертвенным, как солнце  
    Ввечеру,  
    Ввечеру.. .

(1906)

Смерть и возрождение Диониса, торжественно отмечавшиеся в Древней Греции каждый год (Дионис принадлежал к числу умирающих и воскресающих богов), Вяч. Иванов сумел изобразить как событие, трагизм которого не литературный, а жизненный.

Для А. Блока важна была не филологическая чистота и историческая точность мифа, а его принципиальная открытость. Он не стремится, в отличие от Вяч. Иванова, возродить в современном человеке психологические переживания человека античности, для него мифотворчество — вечно продолжающийся процесс, захватывающий и современность. Свои мифы были не только в античности, но и в средние века, а также и в литературе нового времени. Мифология находится вне истории, она связана не с временем, а с вечностью. Поэтому в мифе широко встречаются анахронизмы (то есть смешения явлений, принадлежащих различным эпохам).

Образ Прекрасной Дамы, первоначально заимствованный у В. Соловьева, постепенно обогащается другими сюжетами и ассоциациями: это и Коломбаина, и Кармен, и Офелия и т. д.



Иногда эти вторичные образы как бы оттесняют основной образ Прекрасной Дамы на задний план, как например, в стихотворении из зрелого творчества Блока «Шаги командора», где речь, казалось бы, идет только о Дон Жуане и Донне Анне, но название Донны Анны «Девой Света» ясно указывает на то, что она же является и Прекрасной Дамой. В этом стихотворении легенда о Дон Жуане, пригласившем на свидание Донну Анну, вдову убитого им на дуэли Командора, и статую самого Командора, вырвана из привычного пространства и времени (средневековая Испания). Действие стихотворения происходит всегда и всюду. Так, как явный и демонстративный анахронизм в стихотворении вводится автомобиль — «мотор», как тогда говорили. Донна Анна только что умерла и лежит в своей «пышной спальне», но, с другой стороны, она умерла уже давным-давно и свои «неземные сны» она видит в могиле. Действие стихотворения длится лишь несколько мгновений — пока раздается бой часов — но мгновения эти длятся вечно: последние два стиха, выделенные Блоком курсивом, утверждают, что свое окончание этот сюжет получает в момент конца света, когда мертвецы встанут из своих гробов, — тогда воскресает и попорченная Красота Мира.

Если для Вяч. Иванова корни мифа — в прошлом, а для Блока — в настоящем, то для А. Белого они находятся в будущем. В этом отношении он близок к послесимволистским течениям модернизма, например, к футуризму: миф у них приобретает черты утопии. Так, аргонавты А. Белого отправляются в путешествие не просто за золотым руном, как в древнегреческом мифе, а за солнцем, радостью, раем.

Как и декаденты, младшие символисты безоговорочно приняли революцию 1905—1907 годов. Как и декаденты, они видели в ней, в первую очередь, стихию (сравнивали ее с бурей, наводнением и т. п.). Как и декаденты, они были захвачены героическим пафосом революционной борьбы. Например, А. Блок создает в это время такие стихотворения, как «Шли на приступ. Прямо в грудь...», «Ангел-хранитель» и т. д. Вячеслав Иванов обращается к современности и даже пишет политические стихи («Стансы» и другие).

Однако в восприятии революционной действительности младшими символистами имелись и свои особенности. Во-первых, революция для них была событием не столько политическим, сколько духовным. Для Вячеслава Иванова и, отчасти, Андрея Белого она была «революцией духа», и

заклучаться она должна была в полном перерождении духовного мира человека (позднее эту идею подхватят футуристы, в частности, Владимир Маяковский). Во-вторых, революция была для них мистерией — актом космической драмы, разыгрываемой участниками революции. Мистерия эта приобретала отчетливые апокалипсические тона: крушение царизма связывалось с общей гибелью старого мира. Впоследствии, сквозь призму этих же представлений Блок и Белый будут смотреть и на Октябрьскую революцию. В заключительном стихе «Двенадцати» Блока появляется и возглавляет революцию Иисус Христос, что означает конец света: Христос является судить живых и мертвых. Аналогичный образ находим и у Белого, откликнувшегося на Октябрьскую революцию поэмой «Христос воскрес». В-третьих, в отличие от индивидуалистического протеста декадентов, для младших символистов в революции важна была ее стихийность и массовость. Эта сторона революции была особенно важна для Вяч. Иванова, смотревшего на эту стихию сквозь призму идей Ф. Ницше. Ницше противопоставлял рассудочное и индивидуалистическое начало, восходящее к богу солнца Аполлону, и иррациональное и массовое начало, восходящее к Дионису. Современный ему этап истории России Вяч. Иванов понимал как движение от аполлонизма к дионисийству, к разгулу стихийных сил. Он называл его «правым (то есть справедливым) безумием».

После разгрома революции в 1907 году символизм вступил в полосу кризиса: идеи как декадентов, так и младших символистов оказались в значительной мере исчерпанными, новых идей не было. Символизм начал терять свое общественное значение, искания поэтов приобрели чисто эстетический характер. Вместе с тем в это время внутри символизма идет важная и напряженная работа, связанная с исследованием самого символизма и литературы вообще. Вопросы стиховедения и теории перевода волновали Валерия Брюсова. Уже известные мастера слова и совсем неопытные еще авторы собирались на «Башне» у Вячеслава Иванова. Вскоре эти собрания получили название «Академии стиха». Многие молодые поэты, вступившие в литературу уже после распада символизма, получили здесь свое поэтическое образование. Параллельно с этим Андрей Белый и группировавшиеся вокруг него молодые литераторы и литературоведы закладывали основы научного статистического стиховедения. Первые результаты этих исследований были опубликованы в вышедшей в 1910 году книге А. Белого «Символизм».

## ЛИТЕРАТУРА

*Гаспаров М. Л.* Поэтика «серебряного века» // Русская поэзия 4серебряного века». М., 1993. С. 5—44.

*Долгополов Л.* На рубеже веков. Л., 1977.

*Жирмунский В. М.* Преодолевшие символизм // *Жирмунский В.* Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977.

*Мицз З. Г.* Поэтика Александра Блока. СПб., 1999.

*Нива Ж.* Русский символизм // История русской литературы XX века. Серебряный век. М., 1995.

*Нива Ж.* Александр Блок. Там же.

*Рудин В.* Вячеслав Иванов. Там же.

*Ханзен-Лёве.* Русский символизм. СПб., 1999.

*Ходасевич Вл.* О символизме. Литературные статьи и воспоминания. Нью-Йорк, 1986.

*Этккинд М.* Поэтика Блока // История русской литературы XX века. Серебряный век. М., 1995.

Текст статьи печатается по изданию: *Лотман М. Ю., Мицз З, Г.* Статьи о русской и советской поэзии. Таллинн: «Ээсти Раамат», 1989. С. 42—62.

## ИСТОРИЯ И ПОЭТИКА АКМЕИЗМА

Из рассказа академика С. С. Аверинцева о разговоре со вдовой Осипа Мандельштама — Надеждой Яковлевной: ♦Мне всегда казалось, что слово акмеизм применительно к Мандельштаму только мешает. Чем меньше было между поэтами сходства, тем больше о нем кричали. Я пришел с этим к Н. Я., акмеистов было шестеро? но ведь Городецкий — изменник? но Нарбут и Зенкевич — разве они акмеисты? но Гумилев — почему он акмеист?» (Н. Я.: „Во-первых, его расстреляли, во-вторых, Осип всегда его хвалил...”) „Достаточно! А Ахматова?» (Н. Я. произносит тираду в духе ее „Второй книги”). „Так не лучше ли называть Мандельштама не акмеистом, а Мандельштамом?»<sup>1</sup>

Сомнения, сформулированные Аверинцевым в разговоре с Н. Я. Мандельштам, совсем не лишены оснований. Пожалуй, ни одно литературное направление, из объявивших о себе в громком XX столетии, не провоцировало читателей и исследователей на такое количество недоуменных вопросов, как акмеизм. Почему теория акмеистов была столь беспомощно и неуклюже сформулированной? Как эта беспомощная теория соотносится с замечательными произведениями поэтов-акмеистов? Кто из числа стихотворцев, группировавшихся вокруг Николая Гумилева и Сергея Городецкого, был настоящим, подлинным акмеистом, а кто — случайным попутчиком? И, наконец, — самый главный вопрос, тесно связанный со всеми предыдущими: стоит ли всерьез говорить об акмеизме как о поэтической школе или, может быть, правильнее считать его нежизнеспособным «тепличным растением, выращенным под стеклянным колпаком литературного кружка», «выдумкой» (В. Я. Брюсов)<sup>2</sup>, не помогающей, а, напротив, — мешающей нам читать и понимать стихи Мандельштама, Ахматовой, Гумилева?

Чтобы ответить хотя бы на некоторые из этих вопросов, необходимо вкратце изложить историю акмеизма: от его почти никем не замеченного рождения до его почти никем не оплаканной смерти.

### Предыстория акмеизма

В начале февраля 1906 года Николай Гумилев получил ободряющее письмо от мэтра символизма Валерия Брюсова,

приглашающее молодого поэта к сотрудничеству в лучшем символистском журнале «Весь». 17 февраля этого же года другой символист, Иннокентий Анненский вручил Гумилеву свою только что вышедшую «Книгу отражений» со следующей дарственной надписью: «...И мой закат холоднодынный с отрадой смотрит на зарю». Спустя почти три года, 26 ноября 1908 года, пользующийся уже достаточно широкой известностью в узких литературных кругах Николай Гумилев впервые попал на знаменитую «башню» Вячеслава Иванова. Именно эти три события, а также спровоцировавшие их обстоятельства, многое предопределили в будущей истории акмеизма.

У Анненского Гумилев учился относиться к поэзии как к волшебному таинству:

Десяток фраз, пленительных и странных,  
Как бы случайно уроня,  
Он вбрасывал в пространство безымянных  
Мечтаний — слабого меня.

Так вспоминал Гумилев свои встречи с Учителем в стихотворении «Памяти Анненского» (1911)<sup>3</sup>.

У Брюсова Гумилев учился относиться к поэзии как к трудоемкому ремеслу, «...у Вас, может быть, найдется время и желание написать мне письмо вроде одного из прошлогодних, где на примере моих же стихов <Вы> укажете мне, на какие приемы письма я должен обратить особое внимание и какие недостатки уничтожить». С такой, весьма характерной, просьбой обращался юный Гумилев ко второму своему Учителю<sup>4</sup>.

И, наконец, у Вячеслава Иванова Гумилев учился относиться к поэзии как к трудоемкому ремеслу, которое оттачивается путем совместного чтения постоянно встречающимися поэтами вслух своих стихов, с обязательным их дальнейшим обсуждением. «Ученики приходили к мэтру, подобие литературных семинаров непроизвольно возникало из просмотра нового стихотворного сборника, из обсуждения новой театральной постановки. Каждый вечер студенты Модест Гофман, Измайлов, изредка Гумилев, Ахматова... Щедрость Вячеслава Ивановича (Иванова. — *О. Л.*) в выслушивании и углублении чужого творчества была изумительна»<sup>5</sup>. Так зародились «литературные семинары», проходившие на дому у Вячеслава Иванова — третьего Учителя Гумилева. Впоследствии эти «литературные семинары» переросли в заседания Поэтической Академии, которые Гумилев усердно посещал (наряду с Ахматовой и Мандельштамом).

К 1911 году Гумилев не только в полной мере овладел уникальным опытом ученичества у самых изощренных поэтов современной ему России, но и почувствовал настоятельную необходимость передать свой опыт стихотворцам более молодого поколения. Важным событием в его жизни стала встреча с поэтом Сергеем Городецким — бывшим «питомцем» Вячеслава Иванова, который также почувствовал себя в силах учить молодых искусству стихотворного слова. 20 октября 1911 года состоялось первое собрание организованного Гумилевым и Городецким «Цеха поэтов».

### Образование «Цеха поэтов»

Само название «Цех поэтов» раздражало оппонентов Городецкого и Гумилева. «Уж возникает „Цех поэтов“/ (Куда бездари как не в „цех“!), — иронизировал Игорь Северянин в своем „Рояле Леандра“. А критик журнала „Светлый луч“ по-отечески наставлял члена „Цеха“ Владимира Нар-бута: «Вы певец природы, помните это, у вас есть чисто художественные обороты и настроения; совершенствуйте же дар, данный вам от Бога, и не будьте подпевалой, вернее, подмастерьем <ни> в каком „цехе поэтов“. Неужели ваше художественное чутье не страдает от такого названия?»<sup>6</sup>. Между тем, ни Гумилев, ни Городецкий отнюдь не собирались дразнить кого бы то ни было: название «Цех поэтов» означало лишь, что стихотворному ремеслу можно учиться, как и всякому другому.

«Собирались весь первый год очень часто — три раза в месяц, — вспоминал впоследствии один из участников объединения. — Гумилев и Городецкий были „синдиками“ и по очереди председательствовали. Новых членов цеха выбирали тайной баллотировкой, после того, как читались вслух их стихи <...> Весь круг читал каждый раз, читали по очереди, после каждого чтения — стихи обсуждались, как по существу, так и в частности. Эту способность экспромтной критики цеховики развили в себе в высшей степени — особенно Гумилев»<sup>7</sup>.

«...к поэзии был с самого начала взят подход, как к ремеслу — свидетельствовал еще один (недолгий) участник содружества. — Все члены Цеха должны были „работать“ над своими стихами согласно указаниям собрания, то есть фактически — двух синдиков»<sup>8</sup>. И он же признавался: «...в общем был Цех благодарной для работы средой»<sup>9</sup>.

Трудно переоценить ту роль, которую «Цех поэтов»

сыграл в литературной судьбе многих своих «подмастерий». С одной стороны, он подарил им столь необходимую молодым стихотворцам возможность регулярно выслушивать квалифицированное мнение о своих произведениях. С другой стороны, «Цех» потребовал от них умения кратко и точно формулировать собственное суждение о произведениях сотоварищей по объединению. «В „Цехе поэтов” существовало правило: всякое мнение о стихах обязательно должно быть мотивировано. На соблюдении этого правила особенно настаивал Мандельштам. Он любил повторять: „Предоставьте барышням пиццать: Ах, как мне нравится! Или: Ох, нет, мне совсем не нравится!” Звонок синдика Гумилева, прерывавший оценки без „придаточного предложения”, всегда вызывал у Мандельштама одобрение», — писал в своих мемуарах Георгий Иванов<sup>10</sup>.

Из всего сказанного можно сделать вывод, что «Цех» кардинально повлиял на формирование эстетического вкуса посещавших его поэтов. Когда тот же Мандельштам ретроспективно объявлял литературной школой акмеизм, то под акмеизмом он, без сомнения, подразумевал именно «Цех поэтов»: «...акмеизм мировоззрением не занимался: он принес с собой ряд новых вкусовых ощущений, гораздо более ценных, чем идея <...> Литературные школы живут не идеями, а вкусами»<sup>11</sup>. Мандельштаму вторила Ахматова. «Первый Цех. В этом объединении поэтов А. А<хматова> состояла несколько лет и выработала там точный вкус — так же, как и Мандельштам», — записывал М. Будыко со слов самой поэтессы<sup>12</sup>.

Приведенные цитаты из Мандельштама и Ахматовой настоятельно требуют переформулировать по отношению к «Цеху поэтов» тот вопрос, который уже звучал в отношении акмеизма: правомерно ли считать «Цех поэтов» литературной школой?

Нет, если понимать под литературной школой объединение поэтов, придерживающихся сходных эстетических взглядов. Да, если понимать под литературной школой объединение поэтов, чьи эстетические взгляды взаимодополняют друг друга. Стремление собрать почти ни в чем непохожих друг на друга поэтов в единый, читающий и обсуждающий стихи друг друга круг, как представляется, совершенно сознательно исповедовалось Гумилевым и Городецким. Недаром одному из участников корпорации — футуристу Николаю Бурлюку — «Цех поэтов», если верить мемуарам Бенедикта Лившица, рисовался «неким парламентом, где представлены все литературные партии»<sup>13</sup>.

Самый состав членов «Цеха» весьма красноречиво свидетельствует о намерениях его синдигов. Сюда входили символисты Василий Гиппиус и Михаил Лозинский, футурист Николай Бурлюк, «новокрестьянские» поэты Николай Клюев и Павел Радимов, будущие акмеисты Николай Гумилев, Сергей Городецкий, Анна Ахматова, Осип Мандельштам, Михаил Зенкевич, Владимир Нарбут... Также в работе объединения принимали активное участие Георгий Иванов, Елизавета Кузьмина-Караваева, Мария Моравская и некоторые другие стихотворцы, не относящиеся себя ни к одному из литературных течений<sup>14</sup>.

Первоначально синдики «Цеха поэтов» были вполне далеки от желания выработать общую для всех участников объединения эстетическую доктрину. Скорее, их целью было формирование в недрах «Цеха» поэтов-универсалов. Косвенным свидетельством подобных намерений может послужить гумилевская характеристика творчества Теофиля Готье: «Он верил, что литература есть целый мир, управляемый законами, равноценными законам жизни, и он чувствовал себя гражданином этого мира. Он не подразделял его на высшие и низшие касты, на враждебные друг другу течения. Он уверенной рукой отовсюду брал, что ему было надо, и все становилось чистым золотом в этой руке»<sup>15</sup>. Так писал Гумилев о своем любимом стихотворце, и это был портрет идеального члена «Цеха поэтов».

Помимо дружеских связей и общей «вкусовой школы» участников «Цеха» объединяло родство в поисках тем и сюжетов. Темы и сюжеты многих стихотворений предлагались на заседаниях сообщества его синдиками, потом самостоятельно разрабатывались каждым из поэтов. «Как увлекательно сравнивать стихи, написанные разными участниками „Цеха“ на сходные темы и сюжеты, среди которых часто встречаются и здание петербургского Адмиралтейства, и Эдгар По, и американский бар, и ярмарочный день в средневековом городе, — такое сравнение позволяет реконструировать общие принципы „цеховой“ работы», — отмечает один из наиболее проницательных исследователей русского «Серебряного века»<sup>16</sup>.

### Эстетические основы возникновения акмеизма

Многие образцы поэтической продукции «Цеха поэтов» представляли собой почти центоны, составленные из строк участников содружества. Чтобы убедиться в этом, сверхкрат



ко разберем здесь две начальные строфы стихотворения «Свершение» (1913), написанного членом «Цеха» Граалем-Арельским (псевдоним Стефана Петрова):

Млечный путь, как исполинский гейзер,  
Залил светом звёздные поля...  
Со звезды далекой Бительгейзе Мне  
видна печальная Земля.

Час настал назначенных свершений,  
Ледяные двинулись полки,  
И в огне вулканных извержений,  
Сбросил полюс к югу ледники.

С одной стороны, целый ряд ключевых мотивов этого стихотворения не может не напомнить внимательному читателю акмеистических стихов о программном поэтическом тексте другого участника «Цеха» — Михаила Зенкевича, также озаглавленном «Свершение»:

И он настанет час свершения,  
И за Луною в свой черед Круг еже-  
дневного вращения Земля усталая за-  
мкнет.

И, обнаживши серебристые Породы в  
глубях спящих руд,  
От полюсов громады льдистые К  
остывшим тропикам сползут...

С другой стороны, образ «Млечного Пути» до Грааля-Арельского использовался Сергеем Городецким:

Не хочу читать я в вечных,  
Непонятных мне письменах,  
Что во тьме и в лентах млечных Дер-  
жит звездный небосклон...

и полемизировавшим с Городецким Осипом Мандельштамом:

Нет, не луна, а светлый циферблат Си-  
яет мне, и чем я виноват,  
Что слабых звезд я осязаю млечность?...

С третьей же стороны, логично предположить, что сама тема звездных катастроф и Млечного Пути возникла в произведениях участников «Цеха поэтов» не без влияния Грааля-Арельского, который, как известно, был профессиональ

ным астрономом, а потому щеголял в своих стихотворениях экзотическими терминами и названиями (вроде ◀(звезды Бительгейзе)).

Мы не случайно выбрали для цитирования на этих страницах стихи прочно забытого, второстепенного участника ◀(Цеха». Ведь с точки зрения историка литературы никакой вкусовой ◀(Табели о рангах» нет и быть не может<sup>17</sup>, не говоря уже о том, что к началу 1910-х гг. репутации подавляющего числа членов корпорации еще далеко не сложились. ◀(В молодости, лет двадцати трех—двадцати четырех любят стихи поэтов своей группы. А потом уже ничьи не любят — только свои», — признавалась Анна Ахматова Л. К. Чуковской, подразумевая при этом поэтические произведения всех участников ♦своей группы»: от прославленного Николая Гумилева до безвестного Граалья-Арельского<sup>18</sup>.

Разумеется, можно и должно обратить внимание на то обстоятельство, что объединений, некоторыми своими чертами сходных с ♦Цехом поэтов», в истории русской словесности насчитывается немало. Разного рода литературные студии более или менее процветали во все времена. «Цех поэтов» однако отличался от подобных ему кружков уникально подобранным составом участников с гениальным педагогом (Гумилевым) во главе. А это, в свою очередь, превратило скромное содружество в чуть ли не самую перспективную литературную школу начала XX века. ♦Литературная школа — понятие растяжимое: от эпохального направления до компании друзей», — указывала Лидия Гинзбург, рассуждая как раз о феномене ♦Цеха поэтов»<sup>19</sup>.

Ситуация внутри ♦Цеха» и в отношении к нему петербургских и московских художников слова кардинально изменилась в конце 1912 года, когда Гумилев и Городецкий предприняли форсированную попытку преобразовать *литературную школу в литературное направление*, базирующееся на основе единой идейно-эстетической платформы. Из пестрого списка ♦Цеха поэтов» Городецкий и Гумилев отобрали шесть имен. Наряду с синдиками это были Анна Ахматова, Михаил Зенкевич, Осип Манделъштам и Владимир Нарбут. Перечисленные поэты образовали группу акмеистов (от греч. *акме* — высшая степень развития, острие), сразу же активно включившуюся в литературную жизнь столицы. ♦Очень неприятен в последнее время „Цех поэтов“, который решил — очень откровенно, обратить наконец, на себя внимание и отвлечь его от „старших“ (Брюсова, Сологуба, Блока, Иванова), — 20 января 1913 года жаловалась в письме к В. Я. Брюсову одна из его постоянных корреспонденток,

— недавно на вечере „Бродячей Собаки” вслух заявляли: в „Аполлоне” больше не появится их не строки <...> Пишу все это потому что глубокое отвращение внушает их самоуверенность, наконец, тенденция „выдвинуться” — ругая тех, по спинам которых они и выкарабкались только на свет Божий...»<sup>20</sup>.

В начале 1913 года рождение нового литературного направления, пришедшего на смену символизму, было подтверждено «официально». В первом номере петербургского журнала «Аполлон» появились две статьи, излагавшие основные принципы акмеизма. Написаны они были всё теми же Гумилевым и Городецким. Третий манифест — эссе Осипа Мандельштама «Утро акмеизма» был отвергнут вождями свежеепеченного движения, причем не последнюю роль при принятии этого решения, по-видимому, сыграл главный редактор «Аполлона» Сергей Маковский, отнюдь не желавший превращать свой журнал в печатный орган акмеизма.

Какими основаниями руководствовались Гумилев и Городецкий, рекрутируя того или иного поэта «в акмеисты»? Косвенный ответ на этот вопрос содержит сам список участников акмеистической группы.

Безусловной кажется нам творческая близость между собою двух «левых» акмеистов — Владимира Нарбута и Михаила Зенкевича. «Мы ведь как братья по крови литературной, мы такие <...> Знаешь, я уверен, что акмеистов только два

— я да ты», — несколько самонадеянно утверждал Нарбут в одном из своих писем к Зенкевичу<sup>21</sup>. «Левизна» Зенкевича и Нарбута была столь отчетливо выявленной, что эти два поэта (вместе с Мандельштамом) даже собирались объединяться с радикальным крылом футуристической «Гилеи». В неопубликованных воспоминаниях М. Зенкевич пишет о футуристах: «Они соглашались, чтобы туда, значит, <вошли> я, Нарбут и Мандельштам... Это они соглашались блокироваться. В это время посредником был брат <Давида> Бурлюка, Николай Бурлюк <...> и вот <...> было первое совместное выступление». Столь же безусловным представляется особое поэтическое сродство между двумя «правыми» акмеистами — Осипом Мандельштамом и Анной Ахматовой. «Не раз она признавалась, что с Мандельштамом, по ее мнению, никого сравнивать нельзя <...> Мандельштам ею восхищался»,

— вспоминал участник «Цеха поэтов» Георгий Адамович<sup>22</sup>. Центральное место в списке акмеистов при таком раскладе закономерно достается двум его вождям — Сергею Городецкому (тяготевшему к «левому» полюсу движения) и Николаю Гумилеву (тяготевшему к «правому» полюсу).

Логично предположить, что список акмеистов, сложившийся из суммы двух достаточно самостоятельных групп, следует рассматривать в качестве своеобразного «наглядного» воплощения программного тезиса акмеизма: «Искусство есть состояние *равновесия* прежде всего»<sup>23</sup>. Присутствие в списке «*левых*» акмеистов (Нарбута и Зенкевича) было уравновешено включением в этот же список «*правых*» акмеистов (Мандельштама и Ахматовой). Наличие среди участников группы стихотворцев, склонных к красочности и избыточности (Нарбут, Зенкевич, Городецкий), уравновешивалось фигурами тех акмеистов, о которых Л. Я. Гинзбург с полным на то основанием писала: «Особая профильтрованность сближает непохожих Ахматову, Гумилева, Мандельштама. Ахматова — поэт сухой. Ничего нутряного, ничего непресеянного. Это у нее общеакмеистское»<sup>24</sup>.

Отметим, что предложенная гипотеза, как кажется, содержит вполне адекватный ответ на недоуменный вопрос, сформулированный в письме «цеховика» Алексея Скалдина к «цеховику» Георгию Иванову: «Но как склеить Нарбута с Ахматовой?»<sup>25</sup>. Заметим также, что не кто иной, как Николай Гумилев в письме к Акне Ахматовой с легкостью «склеил» два «крайних» имени акмеистического списка: «Я совершенно убежден, что из всей послесимволической поэзии ты да, пожалуй (по-своему), Нарбут окажутся самыми значительными»<sup>26</sup>.

### **«Левое» крыло акмеизма. С. Городецкий и В. Нарбут**

Равновесие между «правым» и «левым» полюсами, достигнутое в списке группы, осознавалось и даже подчеркивалось самими акмеистами. Чтобы убедиться в этом, достаточно, например, сопоставить книгу стихов Владимира Нарбута «Аллилуйя» (вышла в свет в начале 1912-го года) с поэтической книгой Сергея Городецкого «Ива» (поступила в продажу осенью 1912-го года). Работая на контрасте с располагающимися «в центре» акмеистического списка Городецким, Нарбут сдвинул поэтику своей книги «влево»: от сусального к безобразному.

В книгу «Аллилуйя» вошло всего лишь двенадцать стихотворений. Три из них своими заглавиями совпадают с заглавиями стихотворений Городецкого: «Гадалка» (1912) / у Городецкого «Гадальщица» (1912); «Волк» (1912) / у Городецкого «Волк» (1912) и «Горшечник» (1912) / у Городецкого «Горшенья» (1912) — ср. в первой строке стихотво

рения Нарбута: ♦Как метет мотня дорогу за *горшенией*... ». По-видимому, заглавия задавали общую тему стихотворений, которую каждый из поэтов затем развивал по-своему. Зачин стихотворения Нарбута ♦Шактер» (1912):

Залихватски жарит на гармошке  
причухравший босяком шах-  
тер...

♦смещает влево» начальные строки стихотворения Городецкого ♦Частушка» (1912):

Как пошли с гармоникой  
Скуку в землю затолкай!

Ср. с первыми строками стихотворения Ахматовой 1914 года, ♦смещенными вправо» употреблением условного наклонения:

Лучше б мне частушки задорно выкликать,  
А тебе на хриплой гармонике играть...

Стихотворение Нарбута ♦Нёжить» (1912) варьирует тему стихотворения Городецкого ♦Вий» (1911); заглавие ♦Вий» Нарбут хотел дать своей третьей книге стихов. А ♦лесовик», появляющийся в стихотворении Нарбута ♦Лихая тварь» (1911), напоминает читателю о многочисленных ♦лесных» тварях в стихотворениях раннего Городецкого. (Ср. также в стихотворении Гумилева ♦Старые усадьбы» (1913): ♦Порою в полдень льется по лесу / Неясный гул, невнятный крик, / И угадать нельзя по голосу, / То человек иль *лесовик*», а также в стихотворении Зенкевича ♦Камни»: ♦Когда мы — *твари лесные* — / Пресмыкались во прахе ползком...»). Мотив ♦лесных тварей» Гумилев развивал в своем акмеистическом манифесте: ♦Как адамысты, мы немного лесные звери»<sup>27</sup>.

Возможно, что и само заглавие книги Нарбута ♦Аллилуйя» восходит к следующим строкам стихотворения Городецкого ♦Монах» (1911), также вошедшего в ♦Иву»:

И пахучее тело твое,  
И тепло твоего поцелуя  
Замутили мое житие,  
Зачадили мое *аллилуйя*...

Недаром в ♦Лихой твари» Нарбута как бы мимоходом упоминается заглавие первой, самой знаменитой, книги Городецкого: ♦Мотыльками засыпает, / Кормит *яри* молоко».

О том, как Нарбут «зачадил \* «аллилуйя» Городецкого, можно судить, сопоставив хотя бы «эротические» стихи двух поэтов. Городецкий включил в свою книгу стихотворение, последняя строфа которого была значительно смягчена при последующих переизданиях «Ивы»:

А за калиткой, в чаще яблонь,  
Вся в алом, косы распустив,  
Дрожит, как будто в зной озябла,  
Гневясь, что милый не ретив.

Еще один бугор и махом Через крапиву,  
напрямик!  
И сзади яростью и страхом Ожгу и вырву  
девий крик!

(«Полдень», 1909)

Это «полдненное» стихотворение Городецкого, по-видимому, предопределило эротическую образность «полдненного» стихотворения Нарбута «Клубника» (1912), включенного в «Аллилуйя»:

Тем временем Дуня убрала посуду; язык  
соловьинный (за сколько сестерций помещицей куплен?) притихнул повсюду.  
И, шлепая пятками, девка в запаске, арбузную  
грудь напоказ обтянувшей, вильнула  
за будку.  
Потом — за коляски, в конюшню — к Егору,  
дозор обманувши.  
И ляжкам пряжистым — чудесно на свитке  
паяться и вдруг размыкаться, теряя.  
А полдень горячий подобен улитке...

Уже здесь Нарбут решительно предпочитает пошловатой двусмысленности Городецкого (ожог крапивы — эротический ожог) грубую откровенность. Однако поэт на этом не остановился и включил в свою книгу стихотворение «Как махнет-махнет — всегда на макогоне...» (1912), в котором эпатажирующая эротическая откровенность доведена до пределов возможного:

Жалостно поржав, вдруг рушатся на крупы  
самок разухабистые жеребцы: выполаскиваются  
утроб скорлупы, слизью склеиваются хвостов концы.  
Мощью изойдя в остервенелой случке,  
грузнут на копыта, а колени клюв...

Ср. в стихотворении другого «левого» акмеиста Михаила Зенкевича 1913-го года: «Видел, как потная, с пенистым крапом, / Словно хребтом переломленным вдруг / Разом осела кобыла и с храпом / Лег на нее изнемогший битюг».

Подводя итоги сопоставительному анализу «Аллилуйя» и «Ивы», отметим, что Городецкий и Нарбут обменялись комплиментарными рецензиями на книги друг друга, в которых, однако, подчеркнута разность подходов двух поэтов к явлениям окружающей действительности. «С откровенностью, доходящей в неудачных местах до цинизма, поэт изображает мир вещей и мир людей, как мир чудовищ одной породы», — писал Городецкий об «Аллилуйя».<sup>28</sup> «... в сфере рассуждений о нужде и горе народном, — «Ива» наиболее уязвима: ибо зная таковые только понаслышке, Городецкий не мог вплести в свои строфы тот гнев, тот безысходный ужас, каким проникнуты строки бытовиков-народников», — писал о книге Городецкого Нарбут<sup>29</sup>.

#### «Земное» и «небесное» в поэтике акмеизма

Равновесие, которого Гумилев и Городецкий пытались достичь, формируя список акмеистов, призвано было послужить одним из стимулов к установлению равновесия между *мистическим* и *земным* началами, к которому акмеисты стремились в своих стихах. «Слово у акмеистов не призывало к бегству из „голубой тюрьмы“ реального мира в мир „еще более реальный“, — отмечает Омри Ронен, — мир был единым, Богом данным дворцом, продукты человеческого сознания были в нем такой же данностью, как и объекты внешнего мира, к тому же куда более долговечными, а словесное искусство — слово, как таковое, в поэзии — представляло собою „чудовищно-уплотненную реальность“ явлений»<sup>30</sup>.

Именно достижение равновесия между «земным» и «небесным» пропагандировалось в акмеистических манифестах: «Что же касается ангелов, демонов, стихийных и прочих духов, — писал Гумилев в статье „Наследие символизма и акмеизм“, — то они входят в состав материала художника и не должны больше земной тяжестью *перевешивать* другие взятые им образы»<sup>31</sup>. «Средневековые дорого нам потому, что обладало в высокой степени чувством граней и перегородок. Оно никогда не смешивало различных планов и к потустороннему относилось с величайшей сдержанностью. Благородная смесь рассудочности и мистики и ощущение

мира как *живого равновесия* роднит нас с этой эпохой», — констатировал Осип Мандельштам в «Утре акмеизма»<sup>32</sup>.

Выразительная поэтическая формула «живого равновесия» между «мистическим» и «земным» была предложена в стихотворении Гумилева «Фра Беато Анжелико» (1912):

Есть Бог, есть мир — они живут вовек,  
А жизнь людей мгновенна и убога,  
Но все в себе вмещает человек,  
Который любит мир и верит в Бога.

В простоте и мудрости земной жизни акмеисты видели залог и свидетельство нерушимого союза человека с Богом. «Я научилась *просто, мудро* жить, / Смотреть на небо и молиться Богу». Такими строками Анна Ахматова начала одно из стихотворений 1912-го года. Ей вторил Гумилев в финале своего позднего стихотворения «Мои читатели»: «Я научу их сразу припомнить / Всю жестокую милую жизнь, / Всю родную, странную землю / И, представ перед ликом Бога / *С простыми и мудрыми* словами, / Ждать спокойно Его суда».

Поэзия, в которой не находилось места трем главным темам эпохи модернизма — «экзистенциальным темам Жизни, Смерти, Бога» (М. Л. Гаспаров)<sup>33</sup>, не могла привлекать акмеистов. В то же время метафизика, «впущенная» в стихи, грозила поднять поэзию под себя, заменить прогулку по реальному лесу блужданиями по «лесу символов» (если воспользоваться бодлеровским образом из статьи Мандельштама «Утро акмеизма»)<sup>34</sup>. Подобного испытания, согласно акмеистам, не выдержали символисты.

Оставалось точно рассчитать соотношение «земного» и «небесного» в стихотворениях, уравновесить мистическое — бытовым. По этому пути и пытались двигаться акмеисты.

Так, в поэтической книге Михаила Зенкевича «Дикая порфира» (1912) *красный*, «плотский» цвет мяса и крови оттеняется и уравновешивается *золотым*, «ангельским» цветом, символизирующим «единство божественной воли»:

Я зверь, лишенный и когтей и шерсти,  
Но радугой разумною проник  
В мой рыхлый мозг сквозь студень двух отверстий  
*Пурпурных солнц* тяжеловесный сдвиг.

А все затем, чтоб пламенем священным Я просветил  
свой древний, темный дух,  
И на костре пред Богом сокровенным,  
Как царь последний радостно потух;



Чтоб пред Его всегда *багряным* тронном,  
Как теплый пар, легко поднявшись ввысь,  
Подобно раскаленным электронам,  
Мои частицы в *золоте* неслись.

Сходным образом построены акмеистические тексты других участников группы. Когда Анна Ахматова начинает свое стихотворение 1912-го года следующими, подчеркнуто будничными строками:

Протертый коврик под иконой,  
В прохладной комнате темно...

— то это следует понимать не как «возврат к материальному миру, предмету» (о чем так много писали исследователи, изучавшие акмеизм), но как стремление «уравновесить» в пределах одной строки примелькавшееся, бытовое («Про- *тертый коврик*») и высокое, метафизическое («Протертый коврик под *иконой*\*).

Когда Владимир Нарбут завершает свое стихотворение «Как быстро высыхают крыши...» следующим экзальтированным обращением:

Христос! Я знаю, ты из храма Су-  
рово смотришь на Илью:  
Как смел пустить он градом в раму  
И тронуть скинию твою!  
Но мне — прости меня, я болен,  
Я богохульствую, я лгу —  
Твоя раздробленная голень На  
каждом чудится шагу!

— то он демонстративно соединяет низкое, физиологическое («*раздробленная голень*\*) с небесно-высоким («раздробленная голень» *Христа*). Метафизическое оказывается воплощенным в повседневном — *моя* натертая нога «на каждом шагу» напоминает о «раздробленной голени» Иисуса. Закономерно, что стихотворение Нарбута не могло не вызвать недоумения у критика-реалиста, трактовавшего акмеизм как возвращение к земным ценностям: «Также и В. Нарбут, совсем не как адамист, обращается к Христу в последней строфе своего стихотворения»<sup>35</sup>.

Стремлением удержать равновесие между символизмом, с одной стороны, и реализмом — с другой, объясняется особое местоположение акмеизма в ряду литературных течений XX века.

Пытаясь избежать сугубо бытового или, напротив, сугу

бо мистического наполнения поэтического слова, акмеисты добивались того, чтобы в ♦слове оказались полноправными и конкретно-назывная его функция и функция метафорически-понятийная»<sup>36</sup>. Это не было принято во внимание символистами и реалистами, воспринявшими акмеистическую поэзию под знаком эпигонства.

♦В акмеизме будто есть „новое мироощущение”, — лопочет Городецкий в телефон. Я говорю: зачем хотите „называться”, ничем вы не отличаетесь от нас», — записывал Блок в своем дневнике 20 апреля 1913 года<sup>37</sup>.

В печати сходную точку зрения на акмеизм одним из первых высказал В. Я. Брюсов, иронизировавший в статье «Новые течения в русской поэзии», опубликованной в 4-м номере «Русской мысли» за 1913 год: «Г<осподин> Городецкий перечисляет поэтов, которых выдает за акмеистов, — М. Зенкевича, В. Нарбута, А. Ахматову <...> Но, и по содержанию, и по форме своих стихов, все трое всецело примыкают к тому, что делалось в поэзии до них, внося лишь столько нового, сколько то необходимо, чтобы не быть простыми подражателями»<sup>38</sup>.

Показательно, что критики противоположного лагеря поспешили зачислить акмеистов в подражатели реализма: «С акмеизмом, если суждено ему окрепнуть, — утверждал А. С. Долинин, — снова выдвинется в литературе то содержание, которое обычно разумеют под реализмом. Выдвинется, но не вернется по той простой причине, что он, реализм, никогда и никуда не уходил»<sup>39</sup>.

Мнение об акмеистах, как о реставраторах *реализма* кажется нам в целом несостоятельным. Хотя бы потому, что у реалистов «земля» почти никогда не соотносилась с «небом».

Напротив, претензии *символистов* к программе акмеизма отнюдь не безосновательны, поскольку ключевой акмеистический лозунг («Достичь равновесия между земным и небесным!») был выдвинут уже Дмитрием Мережковским, а затем блестяще развит и обоснован в работах Вячеслава Иванова.

Сумев сформировать крепкую литературную школу в коллективном лице «Цеха поэтов», Гумилев и Городецкий так и не смогли сплотить лучших «учеников» этой школы под знаменем сколько-нибудь жизнеспособного литературного направления. А потому попытки Гумилева возродить акмеизм, предпринятые после Октябрьского переворота 1917 года, следует признать несостоятельными. «Акмеизм 23 <-го> года — не тот, что в 1913 году. Вернее, акмеизма нет совсем». С такими словами Осип Мандельштам обращался к

одному из своих корреспондентов<sup>40</sup>. А вот что говорил об акмеизме 1913-го года, как о литературном направлении, объединившем шесть поэтов, Владимир Нарбут, в письме к Михаилу Зенкевичу: «На акмеизм я, признаться, просто махнул рукой. Что общего (кроме знакомства), в самом деле, между нами и Анной Андреевной, Гумилевым и Городецким? Тем более, что „водители“ (как теперь стало ясно) преследовали свои цели?»<sup>41</sup>.

«Цех поэтов» литературной школой был. Шесть стихотворцев-акмеистов — было. Акмеизма, как идейно-эстетической основы для творчества шести поэтов — не было.

Н. Гумилев, А. Ахматова, О. Мандельштам

«Знайте, что я обладаю способностью вести воображаемую беседу только с двумя людьми: с Николаем Степановичем и с Вами. Беседа с Колей не прерывалась и никогда не прервется, — утверждал Мандельштам в письме к Ахматовой от 25 августа 1928 года<sup>42</sup>. Ответная реплика адресата мандельштамовского письма прозвучала спустя три десятка лет: беседа *друзей* в ахматовских мемуарных заметках о Гумилеве предстала беседой *поэтов*: «...весь акмеизм рос от его наблюдений над моими стихами тех лет, так же, как над стихами Мандельштама»<sup>43</sup>.

Конечно, это суждение Ахматовой излишне категорично. Отчасти оно продиктовано ретроспективным знанием о том, что именно триаде «Гумилев — Мандельштам — Ахматова» было суждено закрепить в сознании современников и ближайших потомков представление об акмеистическом каноне. К ахматовскому списку поэтов, из стихов которых «рос» акмеизм, следовало бы прибавить имена Михаила Зенкевича, Владимира Нарбута, не говоря уже об Иннокентии Анненском.

И все же интенсивность, напряженность и изощренность поэтического диалога («воображаемой беседы») действительно выделяют Гумилева, Мандельштама и Ахматову не только из вполне разношерстного круга членов первого «Цеха поэтов», но и из «корпоративно замкнутого круга» шести акмеистов. Стихи этих поэтов «аранжируются в виде диалога так, что у исследователя есть право говорить о некоем общем тексте, построенном как последовательный ряд... зеркал, через которые проводится тема», — отмечают современные исследователи<sup>44</sup>.

Опубликованная в 1974 году статья «Русская семанти-

ческая поэтика как потенциальная культурная парадигма» положила начало кропотливой реконструкции и «реставрации» творческого диалога Мандельштама и Ахматовой<sup>45</sup>. Диалог Мандельштама и Гумилева изучен гораздо меньше<sup>46</sup>. Диалог Гумилева — Мандельштама — Ахматовой, который, как мы помним, стал основой для «роста» акмеизма, не изучен почти совсем.

Рассмотрим следующие ключевые этапы диалога между тремя поэтами:

— начало личного и «поэтического» знакомства Мандельштама, Гумилева и Ахматовой (1900—1910-е годы);

— гибель Гумилева в 1921 году и ее последствия для «воображаемой беседы» поэтов;

— «реминисценция» из Гумилева в разговоре Мандельштама с Ахматовой в феврале 1934 года, подводящая итоги жизненному пути Мандельштама.

### Н. Гумилев и А. Ахматова

Николай Гумилев познакомился с Анной Горенко в конце 1903 года; 25 апреля 1910 года она стала его женой. Однако к этому времени в жизни девушки уже произошло событие, ускорившее превращение Анны Горенко в поэтессу Анну Ахматову. Много лет спустя Ахматова вспоминала: «...я прочла <...> корректуру „Кипарисового ларца” (когда приезжала в Петербург в начале 1910 г.) и что-то поняла в поэзии. В сент<ябре> Н<иколай> С<тепанович> уехал на полгода в Африку, а я за это время написала то, что примерно стало моей книгой „Вечер” <.. .> Когда 25 марта Н<иколай> С<тепанович> вернулся, он спросил меня, писала ли я стихи. Я прочла ему все сделанное мною, и он по их поводу произнес те слова, от которых, по видимому, никогда не отрекался»<sup>47</sup>.

Исчезновение из ахматовского поля зрения Гумилева, долго не желавшего видеть в Анне Горенко Анну Ахматову, и возникновение в ее поле зрения Иннокентия Анненского, чей «Кипарисовый ларец» упомянут в этой записи в качестве заветной книги и учебника поэзии, в первую очередь способствовали самоопределению Ахматовой.

Неявно намеченное, но явно значимое противопоставление Гумилева Анненскому, в процитированном фрагменте ахматовских мемуаров, восходит к стихотворению самой Ахматовой «Он любил...» (1910). Это стихотворение как раз и было написано в период африканского путешествия Гу

милева и почти наверняка читалось ему при встрече 25 марта 1911 года. Еще В. М. Жирмунским замечено, что четвертая строка этого стихотворения («Не любил, когда плачут дети»), содержащего «краткую характеристику» Гумилева, зеркально отражает строки Анненского из стихотворения «Тоска припоминания»: «Я люблю, когда в доме есть дети/ И когда по ночам они плачут».

Противопоставляя «нелюбовь» Гумилева «любви» Анненского, Ахматова, вольно или невольно, подчеркивала, что настойчиво декларируемое ученичество у Анненского не находит соответствия в основах мироощущения, а следовательно, и поэтике Гумилева. Как писал в свое время Георгий Адамович: «Общего с Анненским у него всегда было мало и становилось все меньше»<sup>48</sup>.

Это, по крайней мере отчасти, объясняет, почему даже поздняя Ахматова с ее культом Гумилева всегда настаивала на том, что гумилевская поэтика не оказала никакого влияния на становление ее творческой манеры: «Действительно поразительно, как девочка, 10 л<ет> находившаяся в непосредственной близости от такого властного человека и поэта, наложившего свою печать на несколько поколений молодых, ни на минуту не поддавалась его влиянию, и, наоборот, он от внимательного наблюдения за ее творчеством как-то изменился (имею в виду „Чужое небо“), но это уже другая тема, кот<орая> скорее относится к зарождению акмеизма»<sup>49</sup>.

Можно не сомневаться, однако, что в свое время Гумилев немало поспособствовал пробуждению у Анны Горенко интереса к поэзии Анненского. Согласно сведениям П. Н. Лукницкого, корректуру «Кипарисового ларца» она получила именно из рук Гумилева<sup>50</sup>.

История с «Кипарисовым ларцом», как в миниатюре, отразила типичную для творческих взаимоотношений двух поэтов особенность: Ахматова пошла дальше Гумилева по указанному Гумилевым пути. То, что им лишь манифестировалось (ученичество у Анненского), стало плотью и кровью ахматовских стихов.

Это и «разговорность» ее ранних стихотворений, написанных как бы с установкой на прозаический рассказ, иногда прерываемый отдельными эмоциональными возгласами<sup>51</sup>, и «эпиграмматическая лаконичность словесного выражения»<sup>52</sup>, и, наконец, пришедшее от Анненского умение обозначить «всякое душевное состояние внешним признаком, который делает его конкретным и индивидуальным»<sup>53</sup>. Основные особенности поэтики Ахматовой сложились уже

в ее первых книгах, а затем поэтесса последовательно распространяла их на все более и более широкий круг явлений. Когда в 1915 году в стихах Ахматовой возникла и властно зазвучала тема России, это привело к появлению новой, христиански-жертвенной интонации в творческом диапазоне Ахматовой, но не к радикальному обновлению ахматовской поэтики. Такое обновление намечилось спустя многие годы, когда Ахматову впервые «посетили» строки ее итоговой «Поэмы без героя».

#### Н. Гумилев и О. Мандельштам

Сходно сложились творческие взаимоотношения Гумилева с Мандельштамом, познакомившимся с будущим мэтром акмеизма в 1909 году в Париже (см. в стихотворном наброске Мандельштама предположительно 1912 года: «Но в Петербурге акмеист мне ближе, / Чем романтический Пьеро в Париже»). Судя по свидетельствам современников, Гумилев в сильнейшей степени повлиял на формирование эстетического вкуса и литературной позиции Мандельштама. «Странно сказать, — вспоминал Георгий Иванов, — почти все лучшие, кристально-просветленные, неподражаемые стихи Мандельштама написаны как бы немного по внушению цеховому, вернее гумилевскому»<sup>54</sup>. Однако ре-минисцентный гумилевский слой в мандельштамовских стихах сравнительно невелик. Показательно, что гораздо чаще Мандельштам «цитировал» в своих произведениях критическую прозу Гумилева. Он «по-корнелевски высокогласно, чуть ли не как сам Тальма, произносил „Николай Степанович“, — пишет С. И. Липкин, — но я полагаю, что в Гумилеве он видел прежде всего друга, авторитетного, умного вожака былой литературной группы <...> Не помню, чтобы Мандельштам вслух читал его стихи»<sup>55</sup>. И приверженность к слову, как к «первой и последней реальности исторического бытия»<sup>56</sup>, и «упор на смысл, пребывающий в слове»<sup>57</sup>, и «характер особой отчетливости, „запечатленно-сти“ возникающих, как при магниевой вспышке, образов»<sup>58</sup> — все эти основополагающие свойства поэтики Мандельштама-акмеиста имеют достаточно отдаленное отношение к творчеству Гумилева.

Отправной точкой воображаемой поэтической беседы между Мандельштамом, Гумилевым и Ахматовой послужило стихотворение Гумилева «Памяти Анненского» (1911).

О пиетете, который испытывали к Анненскому Гумилев

и Ахматова, уже говорилось. Мандельштам, как известно, также всегда относился к Ашненскому с почтением и любовью. В эссе «О природе слова» он солидаризировался с Гумилевым, назвавшем Анненского «великим европейским поэтом»<sup>59</sup>.

Тем большее значение приобретает мандельштамовское уподобление голоса Ахматовой голосу Анненского в стихотворении «Вполоборота, о, печаль...» («Ахматова»), созданном в 1914 году. Это уподобление восходит к стихотворению Гумилева «Памяти Анненского» и, по-видимому, означает следующее: при «педагогическом» посредничестве Гумилева поэтический голос Анненского воскрес в стихах Ахматовой:

О, в сумрак отступающие вещи,  
И еле слышные духи,  
И этот *голос*, нежный и *зловещий*,  
Уже читающий стихи!  
(«Памяти Анненского»)

Вполоборота, о, печаль,  
На равнодушных поглядела.  
Спадая с плеч, окаменела Ложно-  
классическая шаль.

*Зловещий голос* — горький хмель —  
Души расковывает недра:  
Так — негодующая Федра —  
Стояла некогда Рашель.  
(«Ахматова»)

Воображаемая беседа Гумилева, Мандельштама и Ахматовой началась со столь интимной, эзотерической реплики, что даже Георгий Адамович не заметил скрытого в мандельштамовской строке «комплимента»: «Слышал я эти стихи в чтении автора много раз, — писал он, — и в памяти моей твердо запечатлелось „звущий голос“, а не „зловещий“. Да и ничего зловещего в голосе Ахматовой не было, и не мог бы Мандельштам этого о ней сказать»<sup>60</sup>.

«Зловещий голос» Анненского, воскресший в «зловещем голосе» Ахматовой, повлек за собой появление образа Федры Еврипида-Расина в финальных строках стихотворения Мандельштама. Мандельштам как бы подчеркивал, что и еврипидовская Федра, и стихи Ахматовой стали неотъемлемой частью русской поэзии благодаря Ашненскому.

В стихотворении Гумилева об Анненском как переводчике Еврипида напоминают строки, описывающие бюст древнегреческого драматурга, украшавший кабинет поэта:

В них плакала какая-то обида,  
Звенела медь и шла гроза,  
А там, над шкафом, профиль Еврипида  
Слепил горящие глаза.

Гумилевскую рифму «обида — Еврипида» Мандельштам использовал в начальных строках одного из своих стихотворений того же, что и «Ахматова», 1914-го года:

Как овцы, жалкою толпой  
Бежали старцы *Еврипида*  
Иду змеиною тропой,  
И в сердце темная *обида*.

Эта строфа продолжает заданную Гумилевым тему Анненского в стихах трех поэтов, поскольку она восходит к фрагменту трагедии Еврипида «Геракл», переведенной Анненским:

Корифей:           Ба! Что это?  
Иль буря новая грозит нам, *старцы?*  
Один из хора:    Беги! Беги!  
Ох, унесите ноги, *старые, беги!*

Когда в стихотворении «Какая странная нега...» (1916) Гумилев вновь использовал рифму «обида — Еврипида», он «цитировал» уже не только свои давние строки, но и стихотворение Мандельштама 1914-го года, продолжающее начатую Гумилевым «воображаемую беседу».

Так, заданная Гумилевым тема входила в подтекст стихов Мандельштама и Ахматовой, одновременно варьируясь и усложняясь.

Возвращаясь к стихотворению «Вполоборота, о, печаль...», обратим внимание на то обстоятельство, что словосочетание «зловещий голос» соседствует в нем с цепочкой мотивов «горечь — хмель — душа»:

Зловещий голос — *горький хмель* —  
*Души* расковывает недра...

Гумилевский подтекст подсвечен в процитированных мандельштамовских строках скрытой цитатой из Ахматовой. Комплекс мотивов «душа — речь — хмель» возникает в начальных строках ее стихотворения 1911-го года:



Как соломинкой пьешь мою ду-  
шу. Знаю, вкус ее горек и хме-

Давая слово Ахматовой вслед за Гумилевым, Мандельштам, тем самым, сделал героиню своего стихотворения полноправной «собеседницей»: «двух голосов перекличка» зазвучала как «трехголосье».

Знакомство Мандельштама и Ахматовой состоялось 14 марта 1911 года. В скором времени это знакомство переросло в близкое товарищество, сопровождавшееся и усиленное взаимным увлечением стихами друг друга. Г. В. Адамович вспоминал: «Анна Андреевна говорила мало и оживлялась, в сущности, только тогда, когда стихи читал Мандельштам. Не раз она признавалась, что с Мандельштамом, по ее мнению, никого сравнивать нельзя, а однажды даже сказала фразу <...> меня поразившую:

— Мандельштам, конечно, наш первый поэт...

Мандельштам ею восхищался: не только ее стихами, но и ею самой, ее личностью, ее внешностью»<sup>®1</sup>.

В двух первых книгах Ахматовой, «Вечер» и «Четки», а также в первом и особенно во втором изданиях мандельштамовского «Камня» складывались основные принципы их общей семантической поэтики.

#### «Филологическая» основа акмеизма

Филологизм Мандельштама и Ахматовой вырос из культа филологии, насаждаемого в «Цехе поэтов». «Сознательная ориентация на филологию и соотнесение своих творческих достижений с ее выводами были свойственны и Мандельштаму и Ахматовой»<sup>®2</sup>. Важно также, что наиболее отчетливо и прямолинейно, хотя и несколько непоследовательно, филологизм как основа мироощущения отстаивался и пропагандировался Гумилевым, например, в его стихотворении «Читатель книг». Таково и мнение Владимира Шкловского о поэтике Гумилева: «Во всем этом отразились его университетские филологические занятия ранних лет»<sup>®3</sup>.

Установка на филологизм во многом предопределила формирование еще одного принципа семантической поэтики трех стихотворцев, так описанного С. С. Аверинцевым: «Ахматову и Мандельштама, в меньшей степени Гумилева объединяет протест против инфляции священных слов»<sup>®4</sup>.

«Необыкновенно развитое у Мандельштама и Ахматовой чувство историзма», ведущее к «вовлечению поэзии, твор

чества в жизнь, к превращению слова в дело в неизмеримо больших масштабах, чем это мыслилось раньше»<sup>65</sup>, также позволяет сопоставить творчество обоих поэтов с произведениями Гумилева. Но если в поэтических и прозаических текстах Мандельштама и Ахматовой память осознавалась ◆не только как нечто в человеке, позволяющее соотнести его с историей, но и глубоко нравственное начало, противостоящее беспамятству, забвению и хаосу как основа творчества, веры и верности»<sup>66</sup>, в поэтическом мире Гумилева роль памяти гораздо скромнее. Она — именно «нечто в человеке», причем это «нечто» далеко не всегда трактуется как доброе начало.

Наконец, и характерное для Мандельштама и Ахматовой представление о собственном творчестве как о едином тексте, где один фрагмент дополняет и комментирует все другие, также декларировалось Гумилевым. В первых строках инскрипта Михаилу Лозинскому на своей книге «Колчан» поэт утверждал:

От «Романтических цветов»  
И до «Колчана» я всё тот же...

Однако «единого стержня смысла», который у Мандельштама и Ахматовой скреплял «разные тексты, разные жанры (поэзию и прозу), творчество и жизнь, всех их и судьбу»<sup>67</sup>, поэтика Гумилева все же не знала. Остается повторить, что творчество Гумилева в значительной степени «стимулировало» ход поэтического диалога Мандельштама и Ахматовой, задавая ему ключевые темы.

В двух следующих после «Четок» книгах Ахматовой «Белая стая» (1917) и «Подорожник» (1921) следов поэтического диалога с Мандельштамом почти нет, в то время как Мандельштам в 1917 году написал несколько стихотворений, обращенных к Ахматовой, и опубликовал некоторые из них. Подобное прекращение интенсивного диалога или, лучше сказать, его односторонность, отчасти вытекала из биографических обстоятельств. Вот как эти обстоятельства излагала сама Ахматова: «После некоторого колебания решаюсь вспомнить в этих записках, что мне пришлось объяснить Осипу, что нам не следует так часто встречаться, что может дать людям материал для превратного толкования наших отношений. После этого, примерно в марте (1918 г. — О. Л.) Мандельштам исчез»<sup>68</sup>. В дневнике П. Н. Лукницкого приведено еще более жесткое высказывание Ахматовой о Мандельштаме: «Он был мне

физически неприятен, я не могла, например, когда он целовал мне руку»<sup>69</sup>.

Все вернули на свои места два события, которые в глазах современников предстали тесно связанными между собой: смерть Блока и гибель Гумилева. «Время рассудит или, вернее, уже рассудило их, — писала позднее Ахматова, — но как это было ужасно, когда эта литературная вражда кончилась *одновременной* гибелью обоих»<sup>70</sup>.

10 августа 1921 года на похоронах Блока Ахматова узнает об аресте Гумилева. Спустя короткое время она создает стихотворение «А Смоленская нынче именинница...»:

А Смоленская нынче именинница,  
Синий ладан над травой стелется,  
И струится пенью панихидное,  
Не печальное нынче, а светлое.  
И приводят румяные вдовушки На  
кладбище мальчиков и девочек Погля-  
деть на могилы отцовские,  
А кладбище — роща соловьиная,  
От сиянья солнечного замерло.  
Принесли мы Смоленской заступнице,  
Принесли пресвятой Богородице На ру-  
ках во гробе серебряном Наше солнце, в  
муке погасшее, —  
Александра, лебедя чистого.

Г. А. Левинтон обратил внимание на то обстоятельство, что заключительные строки стихотворения Ахматовой восходят к финалу стихотворения Мандельштама «Кассандре», посвященного Ахматовой:

Больная, тихая Кассандра,  
Я больше не могу — зачем Сияло *солн-  
це Александра*,  
Сто лет тому назад сияло всем?<sup>71</sup>

А «румяные вдовушки» попали в стихотворение Ахматовой из мандельштамовского стихотворения «Лютеранин», описывающего протестантские похороны:

Тянулись иностранцы лентой черной,  
И шли пешком заплаканные *дамы*,  
*Румянец под вуалью*, и упорно  
Над ними кучер правил вдаль, упрямый.

Дважды «ссылаясь» на Мандельштама в стихотворении, навеянном смертью Блока и арестом Гумилева (особенно

строки о «могилах отцовских»), Ахматова сама возобновила прерванный было диалог с Мандельштамом: отвергнутый поклонник вновь предстал в ее глазах ближайшим соседом по «пушкинскому дому» русской поэзии.

Так, трагические обстоятельства снова сделали Гумилева инициатором «воображаемой беседы» между двумя его младшими соотечественниками по акмеизму.

Поэзия Мандельштама и Ахматовой 1930-х годов, во многом базирующаяся на прежней филологической основе, все же в целом не вписывается в заданные Гумилевым рамки акмеистического канона. Если в произведениях 1910-х годов поэтов отчасти сдерживал акмеистический принцип равновесия (в частности, равновесия между традицией и новаторством), теперь, чувствуя, что пришла пора «последнего слова», поэты заговорили «во весь голос», разрушая все и всяческие каноны. Иными словами, если раньше «новые смыслы — уникальные, доселе не существовавшие семантические комплексы, не укладывающиеся в рамки здравого смысла»<sup>72</sup>, творились Мандельштамом и Ахматовой в рамках классической, а порой и классицистической традиции, теперь для Мандельштама, например, путь Велимира Хлебникова оказался едва ли не самым привлекательным. А «у Ахматовой очертания стихов становились все более пунктирно намеченными и все более отсылающими к какому-то автобиографическому подтексту, о котором читатель мог лишь смутно догадываться»<sup>73</sup>.

Первостепенно важным кажется, однако, то обстоятельство, что, подводя итог собственной жизни в беседе с Ахматовой, Мандельштам снова обратился к «посредничеству» Гумилева. «Мы шли по Пречистенке (февраль 1934 г.), — вспоминала Ахматова, — о чем говорили, не помню. Свернули на Гоголевский бульвар, и Осип сказал: „Я к смерти готов“»<sup>74</sup>. Омри Ронен отметил, что эти слова Мандельштама представляют собой реминисценцию из «Гондлы» Гумилева:

*Я вином благодати Опьянялся и к  
смерти готов*<sup>75</sup>.

Возможно, что и Гумилева и Мандельштама имела в виду Ахматова, завершая один из фрагментов своей «Поэмы без героя» следующими строками:

*На площадке две слитые теки...  
После — лестницы плоской ступени,  
Вопль: «Не надо!» — ив отдал еньи  
Чистый голос: «Я к смерти готовь.*

Начавшись репликой о «зловещем голосе» Ахматовой, спустя десятилетия диалог трех поэтов был в очередной раз продолжен репликой о «чистом голосе» ее собеседников.

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> *Гаспаров М. Я.* Из разговоров С. С. Аверинцева // *Гаспаров М. Я.* Записи и выписки. М., 2000. С. 168. «Вторая книга\* — так назывались мемуары Н. Я. Мандельштам, содержащие весьма нелюбимые характеристики современников Надежды Яковлевны.

<sup>2</sup> *Брюсов В. Я.* Новые течения в русской поэзии. Акмеизм // *Брюсов В. Я.* Среди стихов. 1894—1924. Манифесты. Статьи. Рецензии. М., 1990. С. 393.

<sup>3</sup> О взаимоотношениях Гумилева и Анненского см., прежде всего: *Тименчик Р. Д.* Анненский и Гумилев // Вопросы литературы. М., 1987. № 2.

<sup>4</sup> См.: Переписка <В. Я. Брюсова> с Н. С. Гумилевым // Литературное наследство. Т. 98. Валерий Брюсов и его корреспонденты. Кн. 2. М., 1994. С. 453.

<sup>5</sup> См.: *Герцык Е. К.* Воспоминания. Париж, 1973. С. 60.

• См.: Светлый луч. СПб., 1912. № 8. С. 2 (12-я пагинация).

<sup>7</sup> *Гиппиус В.* Цех поэтов // *Ахматова А. А.* Десятые годы. М., 1989. С. 82—83.

<sup>8</sup> *Пястг В. А.* Встречи. М., 1997. С. 142.

<sup>9</sup> Там же.

<sup>10</sup> *Иванов Г. В.* Осип Мандельштам // *Иванов Г. В.* Собр. соч.: В 3-х т. Т. III. М., 1994. С. 615.

<sup>11</sup> *Мандельштам О. Э.* О природе слова (1922) // *Мандельштам О. Э.* Соч.: В 2-х т. Т. II. М., 1990. С. 185.

<sup>12</sup> *Будыко М.* Рассказы Ахматовой // Звезда. Л., 1989. № 6. С. 83.

<sup>18</sup> См.: *Лившиц В. К.* Полутораглазый стрелец. Стихотворения. Переводы. Воспоминания. Л., 1989. С. 365.

<sup>14</sup> С большей или меньшей регулярностью «Цех поэтов\*» также посещали Г. В. Адамович, Н. А. Бруни, Б. А. Верхоустинский, В. Л. Гарднер, С. Гедройц (псевдоним Веры Гедройц), Вл. В. Гиппиус, Гра-аль-Арельский (псевдоним С. С. Петрова), Б. М. Зубакин, В. А. Комаровский, А. А. Конге, М. А. Кузмин, Д. В. Кузьмин-Караваев, В. В. Курдюмов, М. И. Лопатто, Н. В. Макридин, В. Я. Парнах, П. П. Потемкин, С. Э. Радлов, А. Д. Скалдин, А. И. Тиняков, В. В. Хлебников, Д. М. Цензор, В. С. Чернявский, В. А. Юнгер.

<sup>15</sup> *Гумилев Я. С.* Соч.: В 3-х т. Т. 3. М., 1990. С. 189—190.

<sup>18</sup> *Ронен О.* Осип Мандельштам // *Мандельштам О. Э.* Собрание произведений. Стихотворения. М., 1992. С. 515—516.

<sup>17</sup> «...гений не противопоставлялся детям ничтожному миру, а вырастал из них и опирался на них\*» (*Гаспаров М. Я.* Записи и выписки. М., 2000. С. 317).

<sup>18</sup> См.: *Чуковская Л. К.* Записки об Анне Ахматовой. 1932—1941. Т. I. М., 1997. С. 104.

<sup>19</sup> См.: *Гинзбург Л. Я.* О старом и новом. Статьи и очерки. Л., 1982. С. 246.

<sup>20</sup> Цит. по: *Суперфин Г. Г., Тименчик Р. Д.* Письма А. А. Ахматовой к В. Я. Брюсову // Записки отдела рукописей ГБЛ. М., 1972. С. 275—276. «Бродячая Собака» — артистическое кабаре, в стенах которого собирались петербургские поэты, художники, музыканты...

<sup>21</sup> См.: *Нарбут В.* Стихи и письма // Арион. М., 1995. № 3. С. 47.

<sup>22</sup> См.: *Адамович Г. В.* Мои встречи с Ахматовой // Звезда. Л., 1989. № 6. С. 51.

<sup>28</sup> *Городецкий С. М.* Некоторые течения в современной русской поэзии // Аполлон. СПб., 1913. № 1. С. 46. Это едва ли не единственный плодотворный тезис из множества, выдвинутых в статьях Гумилева и Городецкого.

<sup>24</sup> *Гинзбург Л. Я.* Человек за письменным столом. Л., 1989. С. 47.

<sup>25</sup> Цит. по: *Черных В. А.* Летопись жизни и творчества А. Ахматовой. М., 1996. Часть I. С. 55.

<sup>28</sup> Из литературного наследия. Стихи и письма. А. Ахматова. Н. Гумилев // Новый мир. М., 1986. № 9. С. 220.

<sup>27</sup> См.: *Гумилев Н. С.* Сочинения. В 3 т. М., 1991. Т. 3. С. 18.

<sup>28</sup> См.: Гиперборей. СПб., 1912. С. 27; рецензия атрибутирована Городецкому Р. Д. Тименчиком.

<sup>29</sup> См.: Вестник Европы. СПб., 1913. № 4. С. 387.

<sup>30</sup> *Ронен О.* Осип Манделъштам // *Манделъштам О. Э.* Собрание произведений. Стихотворения. М., 1992. С. 517—518.

<sup>81</sup> Цит. по: *Гумилев Н. С.* Соч. В 3 т. М., 1991. Т. 3. С. 19.

<sup>82</sup> Цит. по: *Манделъштам О. Э.* Соч.: В 2-х т. Т. 2. М., 1990. С. 145.

<sup>88</sup> *Гаспаров М. Л.* Поэтика «Серебряного века» // Русская поэзия «Серебряного века». 1890—1917. Антология. М., 1993. С. 10.

<sup>84</sup> *Манделъштам О. Э.* Соч.: В 2-х т. Т. 2. М., 1990. С. 144.

<sup>85</sup> *Долинин А. С.* Акмеизм // Заветы. СПб., 1913. № 5. С. 161.

<sup>88</sup> *Панов М. В.* Стилистика // Русский язык и советское общество. Проспект. Алма-Ата, 1962. С. 102.

<sup>87</sup> См.: *Блок А. А.* Собр. соч.: В 8-ми т. Т. 7. М.; Л., 1963. С. 238.

<sup>88</sup> Цит. по: *Брюсов В. Я.* Среди стихов. 1894—1924. М., 1990. С. 399.

<sup>89</sup> *Долинин А. С.* Акмеизм // Заветы. СПб., 1913. >6 5. С. 161. Сходно высказывался В. Львов-Рогачевский: «Ив. Бунин позвал поэта к земле, а не адамысты. Это надо признать» {*Львов-Рогачевский В. Л.* Символисты и наследники их // Современник. СПб., 1913. № 7. С. 306).

<sup>40</sup> *Манделъштам О. Э.* Собр. соч.: В 4-х т. Т. 4. М., 1997. С. 33.

<sup>41</sup> См.: *Нарбут В.* Стихи и письма // Арион. М., 1995. Jvfe 3. С. 49.

<sup>42</sup> *Манделъштам О. Э.* Собр. соч.: В 4-х т. Т. 4. М., 1997. С. 101.

<sup>48</sup> Самый непрочитанный поэт. Заметки Анны Ахматовой о Николае Гумилеве // Новый мир. М., 1990. 5. С. 221.

<sup>44</sup> *Левин Ю. Я., Сегал Д. М., Тименчик Р. Д., Топоров В. Я., Шнейдер Т. В.* Русская семантическая поэтика как поэтика

турная парадигма // *Russian Literature*. Amsterdam, 1974. № 7/8. С. 70. Далее эта статья обозначается как «РСП», с указанием страниц.

<sup>45</sup> См.: *Топоров В. Я., Цивьян Т. В.* О нервалианском подтексте в русском акмеизме: Ахматова и Мандельштам // *Russian Literature*. Amsterdam, 1984. Т. 15. Vol. 1; *Левинтпон Г. А.* К вопросу о статусе «литературной шутки» у Ахматовой и Мандельштама // Анна Ахматова и русская культура начала XX века. Тезисы конференции. М., 1989; *Топоров В. Я., Цивьян Т. В.* Нервалианский слой у Ахматовой и Мандельштама (Об одном подтексте акмеизма) // Ново-Басманная, 19. М., 1990; *Цивьян Т. В.* Мандельштам и Ахматова: к теме диалога // Столетие Мандельштама. Материалы симпозиума. Tenaflu, 1994; *Ха-зан В. И. О.* Мандельштам и А. Ахматова: наброски к диалогу. Грозный, 1992.

<sup>46</sup> См.: *Ronen O.* An approach to Mandelstam (по именному указателю). Jerusalem, 1983; *Шиндин С. Г.* Мандельштам и Гумилев: О некоторых аспектах темы // Н. Гумилев и русский Парнас. СПб., 1992; *Левинтпон Г. А.* Мандельштам и Гумилев (Предварительные заметки) // Столетие Мандельштама. Материалы симпозиума. Tenaflu, 1994.

<sup>47</sup> *Ахматова А. А.* Автобиографическая проза // Литературное обозрение. М., 1989. № 5. С. 11.

<sup>48</sup> *Адамович Г. В.* Анненский и Гумилев // Дружба народов. М., 1995. № 10. С. 191.

<sup>49</sup> Записные книжки Анны Ахматовой (1958—1966). М.: Torino, 1996. С. 272—273.

<sup>50</sup> См.: *Лукницкая В.* Николай Гумилев. Жизнь поэта по материалам домашнего архива семьи Лукницких. Л., 1990. С. 105.

<sup>51</sup> *Жирмунский В. М.* Творчество Анны Ахматовой. Л., 1973. С. 85.

<sup>52</sup> Там же. С. 91.

<sup>53</sup> Там же. С. 93.

<sup>54</sup> *Иванов Г. В.* Осип Мандельштам // *Иванов Г. В.* Собр. соч.: В 3-х т. Т. III. М., 1994. С. 619.

<sup>55</sup> *Липкин С. Я.* Угль, пылающий огнем. М., 1991. С. 19.

<sup>56</sup> *Морозов А. А.* <Осип Эмильевич Мандельштам> // Русские писатели. 1800—1917. Биографический словарь. Т. 3. М., 1994. С. 507.

<sup>57</sup> Там же.

<sup>58</sup> Там же.

<sup>59</sup> *Мандельштам О. Э.* Соч.: В 2-х т. Т. 2. М., 1990. С. 181.

<sup>60</sup> См.: *Адамович Г. В.* Мои встречи с Ахматовой // Звезда. Л., 1989. № 6. С. 51.

<sup>61</sup> То же.

<sup>62</sup> РСП. С. 52.

<sup>68</sup> См.: Книга и революция. Пг., 1922. № 7. С. 57.

<sup>64</sup> *Аверинцев С. С.* Поэты. М., 1996. С. 219.

<sup>65</sup> РСП. С. 49.

<sup>66</sup> Там же. С. 50.

<sup>87</sup> Там же. С. 51.

<sup>66</sup> *Ахматова А. А.* Листки из дневника // Звезда. Л., 1989. № 6. С. 27.

<sup>69</sup> Цит. по: Слово и судьба. Осип Мандельштам. М., 1991. С. 115.

<sup>70</sup> *Ахматова А. А.* Десятые годы. М., 1989. С. 261.

<sup>71</sup> *Левинтон Г. А.* Мандельштам и Гумилев (Предварительные заметки) // Столетие Мандельштама. Материалы симпозиума. Терафлу, 1994. С. 37—38.

<sup>72</sup> *Левин Ю. И.* Заметки о поэтике Мандельштама // Слово и судьба. Осип Мандельштам. М., 1990. С. 350.

<sup>73</sup> *Гаспаров М. Л.* Поэтика «Серебряного века» // Русская поэзия Серебряного века. 1890—1917. Антология. М., 1993. С. 34.

<sup>74</sup> *Ахматова А. А.* Листки из дневника // Звезда. Л., 1989. № 6. С. 29.

<sup>75</sup> *Ronen O.* An approach to Mandelstam. Jerusalem, 1983. P. 303.

## Литература

*Аверинцев С. С.* Поэты. М., 1996.

*Гаспаров М. Л.* Поэтика «Серебряного века\* // 1890—1917. Антология. М., 1993.

*Жирмунский В. М.* Творчество Анны Ахматовой. Л., 1973.

*Левин Ю. И.* Заметки о поэтике Мандельштама // Слово и судьба. Осип Мандельштам. М., 1990.

*Мандельштам О.* О природе слова. Соч.: В 2-х т. Т. 2. М., 1990. Слово и судьба. Осип Мандельштам. М., 1990.



## ПОЭЗИЯ РУССКОГО ФУТУРИЗМА

Русский футуризм — крупнейшее явление литературно-художественного авангарда начала XX века. Он решительно, радикальным образом обозначил свое место в литературе и искусстве, и его опыт учтен художественной культурой последующего времени.

Причем раздражителями, стимулирующими новые художественные поиски, были и яркие достижения футуристического творчества, и сомнительные эксперименты футуристов, направленные всецело на сокрушение эстетических норм, проникнутые художественным нигилизмом. А кроме того, многие элементы футуризма вышли за пределы искусства, перемешались с жизнью, предстали в ее формах, прямого отношения к сфере творчества не имеющих.

Поэзии футуризма и ее отдельным представителям посвящены многие десятки критических и исследовательских работ. Вместе с тем трудно назвать другое поэтическое течение в русской литературе XX века, которое подверглось бы такому же противоречивому и переменчивому освещению, как футуризм. И дело не только в том, что долгое время у нас доминировала тенденциозно-однобокая трактовка футуризма как течения декадентского и «мелкобуржуазного», — суть, скорее, в сложности и запутанности самого футуристического искусства, трудно поддающегося нормативным определениям и чрезвычайно неровного по творческим возможностям его представителей.

В настоящей главе учтены работы В. Шкловского, Р. Якобсона, Н. Харджиева, Н. Степанова, В. Перцова, З. Паперного, В. Маркова, Р. Дуганова, В. Григорьева, А. Парниса, А. Крусанова и других исследователей, различающиеся по подходу к футуризму, и высказаны свои идеи. Задача главы заключается в том, чтобы представить в основных чертах картину футуристического движения и показать особенности поэтики футуризма на уровне общих тенденций и на примере индивидуальных художественных решений и конкретных произведений.

1. Кубофутуризм («Гилея»)

В марте 1910 года в сборнике «Студия импрессионистов» было напечатано стихотворение В. Хлебникова «Заклятие смехом». И почти одновременно, чуть погодя, вышел сборник «Садок судей», который принято считать началом русского футуризма как направления.

Книга «Садок судей», по воспоминаниям одного из ее авторов, Василия Каменского, «с оглушительным грохотом разорвалась... на мирной дряхлой улице литературы»<sup>1</sup>. Особенного взрыва на самом деле не было, и «яркоцветная» окраска сборника для критиков вполне исчерпывалась рисунком дешевых обоев, на оборотной стороне которых сборник был напечатан. «Обойные поэты», «клоуны», «курам на смех» — уровень первых выступлений футуристов оценивался критикой как ничтожный, псевдопоэтический. А между тем «Садок судей» открывался стихами В. Каменского (среди них «Чурлю-Журль»), которые, наряду с хлебниковскими «смехачами», прокладывали один из важнейших путей футуристического творчества; представлены в сборнике Давид и Николай Бурлюки, Елена Гуро; а главное — в значительном объеме опубликован Хлебников: именно в «Садке судей» появились ныне знаменитые «Зверинец», «Журавль» (первая половина поэмы), «Маркиза Дзезес». Это поэты, очень скоро назвавшие себя «будетлянами», «гилейцами» и вошедшие в историю литературы как кубофутуристы.

Программное значение для определения принципов кубофутуризма имел манифест в сборнике «Пощечина общественному вкусу», сочиненный в декабре 1912 года Д. Бурлюком, А. Крученых, В. Маяковским и В. Хлебниковым. За ним последовал второй — манифест в альманахе «Садок судей II» (весна 1913 года) за подписью Д. и Н. Бурлюков, Е. Гуро, В. Маяковского, Е. Низен, В. Хлебникова, Б. Лившица и А. Крученых. Во втором случае авторы манифеста представляют главный поэтический состав кубофутуризма (группы «Гилея»). Отсутствует лишь В. Каменский, который на время выключился из активной литературы, посвятив себя авиации. И Екатерина Низен, сестра Елены Гуро, выступала как прозаик, а не поэт. Пик вызывающей, агрессивной активности кубофутуризма приходится на 1913 год и первую половину 1914-го, до

начала Первой мировой войны. Новые коллективные и индивидуальные сборники с эпатажными названиями («Дохлая луна», «Рыкающий Парнас», «Я!», «Взорваль», «Танго с коровами» и т. п.), постановка в Петербурге трагедии «Владимир Маяковский» и оперы А. Крученых — М. Матюшина «Победа над солнцем», прошумевшее по южным городам России турне В. Маяковского, Д. Бурлюка и В. Каменского — все это тогда воспринималось вживе, возмущало или привлекало. В спор о футуризме включились виднейшие представители тогдашней литературы. Первым был В. Брюсов: уже в марте 1913 года появилась его статья «Новейшие течения в русской поэзии. Футуристы», и в дальнейшем он неоднократно писал о футуризме, расширяя и углубляя анализ. Парадоксальным и эффектным критиком нового направления, с позиции ненависти-любви, проявил себя К. Чуковский. Долго воздерживался от печатных оценок А. Блок, но теперь мы знаем из опубликованных свидетельств современников и записных книжек поэта, что он очень внимательно приглядывался к футуризму. Много шуму наделала оценка М. Горького («тут что-то есть»), веско и по-разному высказались Ф. Сологуб \* И. Бунин, М. Кузмин и др. За скандальной стороной футуризма стали прощупывать его возможности, намечать перспективу — художественную и историческую — в рамках целой эпохи. Мнения решительно расходились. Брюсов и Горький пытались найти в футуризме элементы новых связей с жизнью и возможности обновления искусства. Д. Мережковский, наоборот, оценил футуризм как «новый шаг Грядущего Хама», «пробу конца»<sup>2</sup>.

Отчетливой концепции кубофутуризм так и не создал. Манифесты были рассчитаны на скандальный эффект, это демарш, самореклама. Но определенные смысловые центры в этой браваре все же проступали. В. Брюсов говорил о «беспомощности теоретических рассуждений футуристов»<sup>3</sup>. Однако он же выделял главные направления (как теперь говорят, приоритеты) футуристических интересов: «...футуризм как доктрина призывает к двум важным вещам: к воплощению в поэзии современной жизни... и к новой работе над словом»<sup>4</sup>.

Исходным пунктом, главным условием и средством самоутверждения кубофутуристов была идея исчерпанности существовавшего до них искусства.

♦Только *мы* — *лицо нашего* Времени. Рог времени трубит нами в словесном искусстве.

Прошлое тесно. Академия и Пушкин непонятнее иероглифов.

Бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч. и проч. с Парохода современности.

Кто не забудет своей первой любви, не узнает последней»<sup>5</sup>.

Отрицание не ограничивалось классикой. Далее в манифесте «пощечина» отвешивалась уже и современному искусству, «всем этим Максимумам Горьким, Куприним, Блокам, Соллогубам, Ремизовым, Аверченкам, Черным, Кузьминим, Буниным и проч. и проч.» — без разбора. Совсем по-базаровски: отрицаются не только «отцы» — отрицается «всё» («нужно место расчистить»).

Принципиальным и самым сложным моментом в заявке кубофутуризма является переход от ниспровержения к утвердительной части программы — это не смена признаков в определенной плоскости (антитеза), а утверждение другого угла зрения, смена методологии.

Старое, отжившее определялось футуристами (в той же «Пощечине...») через отрицательное «содержание», в эмоционально-оценочном ключе: «непонятные <почти ископаемые> гиероглифы», «парфюмерный блуд», «бумажные латы», «грязная слизь», «дача на реке», «грошовая слава». Новое, «наше» ощутимо представлено в этом ключе разве что «высотой небоскребов»; прочие определения («Новое Первое Неожиданное», «зори неведомых красот») — до банального привычные абстракции. Гораздо более веско новое заявляло себя в другом измерении, не через «содержание», а через «форму» («не что, а как»). Новое, открытое футуристами, — Самоценное (самовитое) Слово.

Оно тоже отрицает. В манифесте «Садка судей II» отрицаются привычный синтаксис, правописание, знаки препинания. Наиболее отчетливо принцип утверждения посредством отрицаний развернут Маяковским в тезисах доклада «Пришедший Сам» (1913): «1) Слово против содержания. 2) Слово против языка (литературного, академического). 3) Слово против ритма (музыкального, условного). 4) Слово против размера. 5) Слово против синтаксиса. 6) Слово против этимологии»<sup>6</sup>. Сплошное «против». За Самоценным Словом остается его «внутренняя жизнь», не столько даже распознаваемая и угадываемая, сколько приписываемая слову по его строению и звучанию. «Мы стали придавать содержание словам по их начертательной и фонической характеристике»<sup>7</sup>, — сказано в манифесте сборника «Садок судей II». «Не идея рождает слово, а слово рождает

идею»<sup>8</sup>. Это Маяковский, статья «Два Чехова», одна из ранних попыток взгляда на литературу с формальной стороны.

Проблема «отношения к слову» и неотделимая от нее проблема содержательности формы породила в начале века острые теоретические и поэтические споры. Футуристов не устраивало слово-символ, которое в системе символизма призвано было исполнять особую, иератическую роль — открывать во временном вечное, быть эхом иных звуков, иных миров. Футуристы подчеркивали материальную, заземленную сущность слова, но свою идею они тоже доводили до предела, до противоположной крайности. Они не просто возвращали слову его вещественное значение — они само слово утверждали как реальную вещь, которую можно пощупать, препарировать, видоизменить. Только в таком качестве слово могло стать «самоценным» и «самовитым», вплоть до перехода в разряд «зауми». Параллельно с футуристами выступали акмеисты, которые тоже, по-своему, упрекали символистов за превращение слова в придаток и средство выражения религиозно-философских идей. Критики-современники почувствовали относительное сходство акмеистов и футуристов в споре с символистами. Но они крайне упрощенно оценивали акмеизм почти исключительно как возврат к «прозе» и «здоровому смыслу», к предметности трехмерной действительности (отчасти в этом повинны программные статьи Н. Гумилева и С. Городецкого 1913 года; «Утро акмеизма» О. Мандельштама появилось значительно позже). И даже, негодую по поводу грубости и примитивности футуристов, критики могли признавать их преимущество перед акмеистами в новизне и перспективности. Сегодня очевидно, что акмеизм «по Мандельштаму» исторически «позже» и символизма, и футуризма: слово по-новому обрело себя в многослойном предметном и культурном контексте, развернулась «поэтика ассоциаций» (определение Л. Я. Гинзбург), выходящая далеко за пределы сближения слов «по их начертательной и фонической характеристике», чем по преимуществу интересовались футуристы.

И все же именно футуризм, до предела заострив вопросы формы, заметно воздействовал на их активное и новое теоретическое осмысление. Сами футуристы черпали идеи из разнородных источников, в том числе культурно-исторических и лингвистических (А. Н. Афанасьев, И. П. Сахаров, А. А. Потемня, Л. В. Щерба и др.). Но кто бы решился в пору нигилистического натиска футуризма говорить о возможности его взаимного плодотворного контакта с филоло

гической наукой, которая сама искала новых путей и при этом оставалась позитивной, «университетской». В 1914 году вышла книжка В. Шкловского «Воскрешение слова». При\* менительно к футуристам, причем со ссылкой на самые крайние словесные эксперименты, В. Шкловский высказал мысль, казалось бы, парадоксальную во всех отношениях: ♦Их поэтические приемы — приемы общего языкового мышления, только вводимые ими в поэзию...<sup>9</sup>. Без учета опыта футуристов не обошлись потом Московский и Пражский лингвистические кружки, ОПОЯЗ, «формальный метод\* в литературоведении.

Кубофутуризм утверждал себя в теснейшем контакте с изобразительным искусством. Именно с футуризма начинается принципиально новый этап во взаимоотношениях поэзии и живописи. Привычная связь по идее, повествовательному мотиву решительно вытесняется связью по методу, «мастерству». Почти все поэты-кубофутуристы начинали с живописи и в той или иной мере владели ее профессиональными секретами. Они не просто признавали — они утверждали приоритет живописи в выражении современности. Ценя Ван Гога, Сезанна и фовистов как предшественников, они главную ставку делали на самую «левую\* живопись — французский кубизм и итальянский футуризм (в изобразительном искусстве, не в литературе). Именно здесь находили они торжество принципа «деланности\*, ту динамику форм и «одержимость веществом\*, которая должна была вытеснить из искусства отживший, по их мнению, психологизм. Первооткрыватель кубизма Пикассо был для них в этом отношении эталоном.

Но самая непосредственная творческая связь соединяла кубофутуристов с нашими, отечественными художниками, которые в чем-то зависели от Запада, в чем-то обгоняли его (беспредметная живопись), но во всяком случае имели свое лицо. Это ярко проявилось, например, в ориентации на примитив, которая характерна для художников раннего «Бубнового валета\* и «Ослиного хвоста\*<sup>10</sup> и дает прекрасный материал для сближения с поэзией кубофутуристов. Но главное опять-таки не в предметных мотивах — новое видение утверждало себя в искусстве даже и беспредметном. В книгах кубофутуристов, по большей части литографированных и рассчитанных на единство слова и изображения<sup>11</sup>, приняли участие многие художники (помимо самих «гилей-цев\* Д. Бурлюка, Е. Гуро, А. Крученых, В. Маяковского, В. Каменского, которые тоже давали рисунки или участвовали в оформлении). Это М. Ларионов, Н. Гончарова,

К. Малевич, П. Филонов, О. Розанова, В. Татлин, А. Лентулов, В. Бурлюк, Н. Кульбин, Н. Альтман, В. Чекрыгин, Л. Шехтель, К. Зданевич и др. Их работы редко связаны с текстом как иллюстрации — чаще они имеют самостоятельный, «параллельный» характер, соответствие тексту проявляется в методе, стиле. Или другой аспект. Художники тогда сами теоретизировали. Представление о русском футуризме будет недостаточным без учета теоретических концепций Василия Кандинского, Казимира Малевича, Михаила Матюшина. И, наконец, стихи, сочиненные художниками. В Давиде Бурлюке поэт и художник представлены на равных. Но к поэзии имели отношение и другие. Поэтические произведения Павла Филонова и Ольги Розановой в силу их ключевых особенностей должны быть отнесены, конечно же, к кубофутуризму.

Добавим к этому, что кубофутуристы стремились создать свой театр, а судьба театра для них во многом зависела от набиравшего силу кинематографа. И в музыке уже намечались новые пути, соотносимые с литературно-художественным футуризмом<sup>12</sup>.

## *2. Эгофутуризм*

Не менее, чем кубофутуристы, претендовала на роль первооткрывателя нового направления другая футуристическая группа, возглавляемая Игорем Северянином (И. В. Лотаревым). Именно Северянин первым в России, в 1911 году, назвал себя футуристом, прибавив к этому слову другое — «эго». Получился эгофутуризм («Я — Будущее» или «Я в Будущем»). В организованную Северянином «Академию Эгопоэзии» входили Константин Олимпов (К. К. Фофанов), Георгий Иванов, Грааль-Арельский (С. С. Петров), примыкали Павел Широков, Павел Кокорин, Иван Оредеж (И. С. Лукаш). Из-за внутренних распрей, главным образом между Северянином и Олимповым, «Академия» в конце 1912 года распалась. Северянин остался вне групп, Г. Иванов и Грааль-Арельский еще раньше, числясь членами северянинской группы, вступили в «Цех поэтов», где складывался акмеизм. А примкнувший к «Академии» Иван Игнатъев (И. В. Казанский) создал на ее руинах объединение «Интуитивная Ассоциация Эго-футуризм» (оно еще значится в литературе по названию основанной Игнатъевым газеты как группа «Петербургского Глашатая»). Ядро (ареопаг) «Интуитивной ассоциации» составили И. Игнатъев, П. Широков,

Василиск Гнедов, Дмитрий Крючков. После самоубийства Игнатьева в январе 1914 года эгофутуризм фактически прекратил существование, хотя позже предпринималась попытка его воскресить<sup>13</sup>.

Теория эгофутуризма незначительна. Северянин декларировал свою позицию в стихах. Специальными стихотворениями отметил он возникновение и конец («пролог» и «эпилог») своей Академии, стихами вел, после краткого союза, войну с кубофутуристами («Поэза истребления»). И новизну своей поэтики, ставя ее в прямую связь с современностью, он оценивал сам и тоже в стихах:

Теперь повсюду дирижабли Летят,  
пропеллером ворча,  
И ассонансы, точно сабли,  
Рубнули рифму горяча!

Мы живы острым и мгновенным, —  
Наш избалованный каприз:  
Быть ледяным, но вдохновенным,  
И что ни слово — то сюрприз.  
(♦ Пролог „Эго-Футуризм” \*)

Впрочем, дважды в 1912 году его группа заявляла себя листовками-манифестами. Первая подписана «ректориатом» Академии Эго-поэзии (И. Северянин, К. Олимпов, Г. Иванов, Грааль-Арельский), вторую, сменив название Академии на «Интуитивную школу», подписал единолично Северянин. Самым любопытным пунктом изложенной в листовках программы является утверждение «вселенского» характера эгофутуризма.

Если кубофутуристов, при всех их различиях, соединяла идея Самоценного Слова, принцип, так сказать, формальный («кубо» — от слова «кубизм»), то само название «эго-футуризм» имело другое направление, толкало к раскрытию «содержания»: что есть «Я»? Эгофутуристы стремились подвести под «восславление Эгоизма» — доминанту своей программы — некое метафизическое и «вселенское» основание. В «скрижалях» первой из листовок 1912 года выстроена на этот счет длинная цепочка определений: «1. Единица — Эгоизм. 2. Божество — Единица. 3. Человек — дробь Бога. 4. Рождение — отдробление от Вечности. 5. Жизнь — дробь вне Вечности. 6. Смерть — воздробление. 7. Человек — Эгоист»<sup>14</sup>. В «доктринах» второй листовки Северянин объявил «признание Эгобога (Объединение двух контрастов)» и «обрет вселенской души (Всеоправдание)»<sup>15</sup>. Построения натужные



и очень не новые. В стихах Северянина самоутверждение через «эго» осуществляется прямее и эффектнее: «Я прогремел на всю Россию / Как оскандаленный герой!» и т. п. До «безумного» предела (будем думать все-таки, что поэтического) довел самоутверждение К. Олимпов, объявивший себя Родителем Мироздания. И на этом иссяк, тогда как у Северянина, замечательного поэта, много других существенных качеств, включая и «всеоправдание», не в масштабах вселенской души, а в плане специфического, именно северянинского демократизма.

Теоретизировать хотели и члены «Интуитивной ассоциации» — группы И. Игнатьева. Они тоже выпустили листовку-манифест и тем же способом построения цепочки понятий выражали свой взгляд на место человека во Вселенной: «Человек — сущность. / Божество — Тень Человека в Зеркале Вселенной. / Бог — Природа. / Природа — Гипноз. / Эгоист — Интуит. / Интуит — Медиум»<sup>16</sup>. Таков «игнатьевский» вариант, он отличается от «северянинского», как комментирует Игнатьев в брошюре «Эго-футуризм», наличием «энергии», «силы», «борьбы». Похоже, что относительно живой, в поэтическом смысле, момент заключается не в «силе», а в той внутренней антиномии, которая в стихах Игнатьева (опять-таки в стихах) породила роковой для него вопрос: «Почему Я — лишь „я“?».

Что касается собственно поэтики, то показательны притязания «Интуитивной ассоциации» на реформу рифмы. Игнатьев предлагал «гласные рифмы» (глаза — ее — огни — Mimi...), «согласные рифмы» (рак — брег — их), а также «дифтонги» (рай — дорогой — струй). Василиск Гнедов в манифесте «Глас о согласе и злогласе» объявил об открытой им «рифме понятий», основанной на том или ином семантическом признаке (коромысло — дуга; хрен — горчица; вода — зеркало и т. д.). Он утверждал, что дает «новую дорогу в поэзии на тысячи лет», а на деле упразднял рифму как таковую. И прославился Гнедов глобальным *снятием* смысла (Слова) — опубликовал цикл однострочных «поэм» под общим названием «Смерть искусству», финалом которого, в качестве «Поэмы Конца», явилась чистая страница, — это выглядело даже решительнее, чем «Черный квадрат» К. Малевича или «заумные» эксперименты А. Крученых.

Пунктом осязаемого пересечения эгофутуризма с кубо-футуризмом была как раз «работа над словом» — слово-творчество, и Гнедов здесь наиболее близок к «гилейцам». Но главная проблема и особенность эгофутуризма шире —

она в той ставке на широкого читателя и слушателя, которую сделал Северянин. Эгофутуризм ассоциируется прежде всего с Северянином, со всем его дореволюционным творчеством, включая периоды до и после ♦Академии Эгопоэзии».

### 3. «Мезонин поэзии» и «Центрифуга»

♦Кубо» и «эго» выступили в качестве родоначальников футуристического движения. Группы так называемого умеренного футуризма — «Мезонин поэзии» и «Центрифуга» — по времени возникновения отставали на год-полтора, не больше, но разрыв этот уже многое значил. Поэты, объединившиеся в новые группы, опоздали к началу движения, пришли на «готовое». Стать футуристами при наличии Хлебникова, Маяковского и Северянина оказалось задачей не из простых, если, конечно, не согласиться с ролью «соратников», сателлитов, эпигонов. Приходилось не только сводить счеты с прежней литературой, но и определяться по отношению к лидерам самого футуризма.

Самая деятельная фигура в «Мезонине поэзии» — Вадим Шершеневич. В его стихах футуристического периода очевидно перекрестное влияние Северянина и, по возрастающей, Маяковского. Но Шершеневича не назовешь просто эпигоном, — в структуре свободного стиха, ориентированного на разговорную интонацию, он, возможно, оказал встречное воздействие на Маяковского. Теоретическая и поэтическая позиция Шершеневича сводилась к перехвату инициативы в русле радикальной футуристической идеи. Он чуть ли не единственный представлял русский футуризм перед лицом приехавшего в Россию Ф. Т. Маринетти, перевел и издал манифесты итальянских футуристов и произведения их вождя — демонстрировал содружество, которого на деле не было. Он написал книжку о футуризме и принцип примата формы («не ч т о, а к а к») закрепил в простейшей схеме поэтапного движения искусства (снабдив ее для четкости математическими знаками): «Таким образом, реалистическая формула: „форма < содержания“, обращенная символистами в „форма = содержанию“, превращалась у футуристов в „форма > содержания“»<sup>17</sup>. И атаку на футуризм, уже с позиций имажинизма, он позже поведет под тем же флагом, обвинив футуризм в отступничестве, в измене идее: «Нам смешно, когда говорят о содержании искусства. <...> А футуризм только и делал, что за всеми своими заботами о форме, не желая отстать от Парнаса и символистов, говорил о форме, а думал только о содержании»<sup>18</sup>.

«Мезонин поэзии» существовал совсем недолго. Вся его история, заключающаяся в выпуске трех альманахов, уместается во второй половине 1913 года. Кроме В. Шершеневича, в группу входили Лев Зак, Константин Большаков, Рюрик Ивнев (М. А. Ковалев), Сергей Третьяков, Борис Лавренев. Очевиден внешний характер этого союза, где главную роль играли издательские интересы. «Мезонин» даже не выступил с групповым манифестом. Заменившие манифест статьи М. Россиянского (Л. Зака) «Перчатка кубофутуристам» и В. Шершеневича «Открытое письмо М. М. Россиянскому» касались единственной, хотя и главной, проблемы — отношения к слову. Оставляя логике и науке семантику слова и не удовлетворяясь кубофутуристическим восприятием слова со стороны звучания, Л. Зак и В. Шершеневич предлагали: первый — обогащенное ассоциативными рефлексам «слово-запах», второй — ключевую для него формулу «слово-образ», отдаленно предшествовавшую программе имажинизма.

«Центрифуга», возникшая в 1914 году, держалась дольше других футуристических групп — до начала 1920-х годов. В нее входили Сергей Бобров, Николай Асеев, Борис Пастернак, Иван Аксенов, Григорий Петников, Божидар (Б. П. Гордеев), Федор Платов, Борис Кушнер. Фактически присоединился к ней после прекращения деятельности «Мезонина поэзии» К. Большаков. Были и эпизодические участники.

Ядро «Центрифуги» сложилось загодя. С. Бобров, Н. Асеев и Б. Пастернак объединились еще до того, как примкнули к футуризму, — в группе «Лирика», сохранявшей связи с символизмом. И в «Центрифуге» они остались верны круговой поруке, которая значила для них не меньше, чем сходство творческих устремлений. Бобров, по воспоминаниям Пастернака, был заводилой в споре с другими течениями футуризма и настойчиво вовлекал в эти разборки своих друзей, которые, особенно Пастернак, по складу своему не были полемистами. Пастернак вообще был слабо связан с футуризмом и в скором времени от него отошел.

Обозвав (в программной «Грамоте») своих оппонентов по футуризму «пассеистами», поэты «Центрифуги» сами куда откровеннее опирались на традиции. Критика отмечала, что им присущи «солидная эрудиция» и «культурные поиски».

С. Бобров изучал поэтов пушкинской эпохи; в круг интересов И. Аксенова входили живопись, музыка, математика;

Божидар написал стиховедческую книжку «Распевочное единство» (М., 1916).

Главным предметом теоретического осмысления была для поэтов «Центрифуги» лирика: ее они создавали и ее же стремились определить. Б. Пастернак в статье «Черный бокал» (1915) рассматривает футуризм в преемственной связи с импрессионизмом и символизмом — как «импрессионизм вечного», Лирику с большой буквы. Он видит в Истории и Лирике две крайности Жизни, которые особым образом взаимодействуют. История претворяет вечную, для всех времен тождественную Жизнь в определенный уклад «новой эпохи» (в «новую неволю»), а Лирика, наоборот, преобразует временное в вечное, возвращает к первоосновам, восстанавливает «Оригинал в идеальном смысле».

Конкретнее, в творческой практике, поэты «Центрифуги» решали вопрос о динамическом соотношении в пределах стихотворения тематически обозначенного целого и достаточно автономных, как бы отпочковывающихся от целого, обостренно-выразительных деталей. Бобров сформулировал понятие «лирический простор» и структурировал пространство стихотворения за счет ломки ритма, дозировки рифмы, введения в стихи разнообразных терминов (вплоть до математических). Определенную параллель ему составлял Аксенов. У Асеева важно включение в лирическую тему «посторонних» (зачастую мнимых) источников. В рецензии на итоговую для раннего Асеева книгу «Оксана» (1916) Пастернак насчитал у него пять «миров выражения» и особо выделял анахронистические варианты — романтический «тон преданья», «таинственность самоутверждающегося апокрифа»<sup>19</sup>. Сам Пастернак последовательно, шаг за шагом, осваивал идею целого и взаимозаменяемости его частей. Эта идея имела для него самое широкое мировоззренческое значение и преломлялась в поэтике как принцип «взаимозаменяемости образов», их «движущегося языка» в объеме целой «мысли» или целой «картины» произведения. Акцент у поэтов «Центрифуги» перемещался со «слова как такового» на интонационно-ритмические и синтаксические структуры. И если опыты Боброва по большей части так и остались опытами, то у Асеева и особенно у Пастернака они привели к открытиям. Достаточно вспомнить знаменитую пастернаковскую «Метель» с неповторимой «раскачкой» ритма и, соответственно, темы. Особую организующую роль в стихах Пастернака начинает играть синтаксис, способный «держат» стихотворение, не дать ему

рассыпаться хаосом разделенных, логически не связанных образов.

«Центрифуга», самая «интеллигентская» и «филологическая» из футуристических групп, составила, по существу, третье главное течение русского поэтического футуризма.

#### 4. Последние объединения футуристов

С началом мировой войны демарши футуризма резко ослабевают, футуристы ищут контакта с символистами (совместный сборник «Стрелец»), добиваются сочувственной оценки М. Горького, печатаются в посторонних изданиях. В 1915 году почти общим в критике стало мнение о конце футуризма. Декабром 1915 года помечен альманах «Взял. Барабан футуристов» со статьей Маяковского «Капля дегтя». Маяковский утверждал, что «футуризм мертвой хваткой ВЗЯЛ Россию», но одновременно признавал конец футуризма как этапа анархизма и разрушения старой культуры. «Да! футуризм умер как особенная группа, но во всех вас он разлит наводнением. <...> Первую часть нашей программы разрушения мы считаем завершённой. Вот почему не удивляйтесь, если сегодня в наших руках увидите вместо погремущки шута чертеж зодчего!..»<sup>20</sup>.

Программа «зодчества», жизнестроения средствами искусства развернется позже, в другую эпоху и под другим флагом — в Лефе 1920-х годов. И вклад футуризма в духовную и материальную культуру, его противоречивые практические результаты, выходящие далеко за пределы искусства, осознаться будут постепенно. А пока что, на первых порах, футуризм распространялся по России многочисленными эпигонскими группками<sup>21</sup>.

Серьезные попытки продолжить футуризм были предприняты вскоре после революции, еще до создания Лефа, группами «41°» (Тифлис) и «Творчество» (Владивосток — Чита). Эти группы, имея общую основу (организаторами их были ветераны футуризма), направили свои усилия в разные стороны. И оба направления подвели под футуризм определенную черту. Группа «41°» (А. Кручных, И. Зданевич, И. Терентьев) преумножала опыты по линии «не что, а как», доводя ее до предела, — создавала заумную поэзию «как обязательную форму воплощения искусства»<sup>22</sup>. Группа «Творчество» была решительна в другом отношении — она прониклась духом революционной действительности и, подобно центральным комфутам (коммунистам-футуристам),

искала прямого союза с революционной властью. Не случайно члены «Творчества» Н. Чужак, Н. Асеев, С. Третьяков, П. Незнамов, В. Силлов войдут потом в круг активных участников или соратников Лефа.

К футуризму примыкали поэты, не входившие в какую-то конкретную группу: А. Фиолетов, Г. Золотухин, С. Спасский, Д. Петровский и др. Главная фигура этого ряда — Тихон Чурилин, который занял особое место в поэзии. У Чурилина свои темы, слова, интонации, а главное — свои ритмы (оказавшие воздействие на Марину Цветаеву).

#### Имидж футуристов: эстрадные приемы и внутренние антиномии

«Я и подобные мне убеждаем не метафорами, не стихами, не доводами, / Мы убеждаем тем, что существуем». Сколько раз на разные лады повторяли футуристы эти слова Уолта Уитмена из «Песни большой дороги». Стихи, понятно, не исключались, но мало сказать, что стихи футуристов выражали определенную жизненную позицию, — в них самих главную суть составляли поза, жест, поведение, стихи вели себя вызывающе даже в тех случаях, когда не были рассчитаны на эстраду. Мы пришли, — футуристы в той или иной форме, имея на то внутреннее право или являясь всего лишь самозванцами, несли это утверждение как принцип, определяющую черту, заведомо присвоенное значение.

Они и буквально пришли — стянулись к центру со всех концов России. Братья Бурлюки, А. Крученых, Н. Асеев, Божидар, В. Каменский, Б. Лившиц, В. Гнедов, В. Хлебников, В. Маяковский, И. Зданевич... Из Таврической, Херсонской, Харьковской губерний, с Урала, из Киева, Донецка, Казани, Закавказья. Разумеется, футуристами молодые провинциалы становились, за редчайшими исключениями, уже в столицах — в Москве и Петербурге. Но важно отметить саму их решительность, напор, готовность схватить и присвоить все новейшее, радикальное, чтобы взбудоражить застоявшиеся, «обледенелые» столицы.

Состав футуризма — чрезвычайно неровный и пестрый по социальному и образовательному статусу, не говоря уже об уровне поэтического дарования. По большей части это дети учителей, разного уровня чиновников, выходцы из мещанской среды, обобщенно говоря — разночинцы. Самый низкий уровень образования был у эгофутуристов, Северянин и Игнатъев ограничились реальным училищем. Но око

ло двадцати футуристов учились в университете (далеко не все окончили), причем многие предпочли юридический факультет (К. Большаков, И. Зданевич, Б. Лившиц, И. Терентьев и др.). Философское образование получил Б. Пастернак, филологическое — Н. Асеев и В. Шкловский, военное — И. Аксенов. В Училище живописи, ваяния и зодчества учились Д. Бурлюк, В. Маяковский, С. Бобров, Дм. Петровский (Бурлюк и Маяковский исключены за футуризм). Художественное образование ниже рангом имели Е. Гуро, Л. Зак, А. Крученых, Ф. Платов, П. Филонов, О. Розанова.

И роль провинции, и разночинский состав значили в истории футуризма гораздо больше, чем просто сумма писательских биографий. Ведущие футуристы оценивали то и другое как явления исторического и культурного значения.

«Провинция» футуристов, если взглянуть широко, — Россия, хотя и, скажем так, не самая привычная из российских провинций. Это не провинция стародавних бытовых устоев. Их провинция больше состоит из исключений, это условная провинция бунтарей, самоучек-художников, изобретателей машины времени. В «Людах и положениях» Пастернак передает свое первое, оказавшееся устойчивым, впечатление от Маяковского 1914 года: «И мне сразу его решительность и взлохмаченная грива, которую он ерошил всей пятерней, напомнили сводный образ молодого террориста-подпольщика из Достоевского, из его младших провинциальных персонажей»<sup>23</sup>. Главным обвинением, которое предъявили современники футуристам, было обвинение в нигилистическом отношении к традициям. Но это тоже традиция. Первое, что сделали нигилисты-разночинцы 60-х годов XIX века, — они отвернулись от среды, которая их породила, начали поход против «мещанства». Но они не укладывались в «женевские» веяния: слишком сами были укоренены в русской жизни, слишком истово сокрушали веру, превращая в веру само безверие. Достоевский писал антинигилистические романы, и Достоевский же связывал нигилизм с некоторыми особенностями русского национального сознания. Разночинцы XIX века и разночинцы-футуристы начала века нового лишены чувства устойчивого дома — «белого дома с колоннами» или «золотой бревенчатой избы». Футуристы, в принципе, всегда в дороге, они «ничьи». Или «всехние», как говорил Маяковский, — или «ничьи».

Разумеется, Хлебников или Маяковский, больше всего подходящие под этот разряд, — исключения среди исклю-

чений. Их масштаб и их свойства не могут быть приписаны всем футуристам. В позиции многих футуристов не последнюю роль играло стремление возвыситься за счет целого направления, сконцентрировав его приемы и «соответствующие» ему повадки, поведение. И стоять за этим могло как наивное самоупоение, так и чувство творческой неполноценности.

Критики не без основания сравнивали футуристов с декадентами 1890-х годов, имея в виду переключку поэтических мотивов и эстрадные, эпатирующие способы их подачи. Вспоминали названия сборников раннего Брюсова: «Chefs d'oeuvre» («Шедевры») и «Me eish esse» («Это — я») — чем не футуризм? Футуристы, шокируя публику, пошли неизмеримо дальше, разрабатывали собственный образ, имидж, негативный по отношению к традициям. Но не все уходило в позу, в намеренно открытые приемы.

В особом имидже не нуждался Хлебников, в нем и без того все было «не так, как у людей».

Елена Гуро настолько слилась с придуманной ею легендой об умершем сыне, что неловко говорить о литературной мистификации. Ее открытая лирическая манера начисто лишена и пародийного начала, очень важного в поэзии и имидже футуристов, это ставит ее в положение особое, исключительное. И тем поразительнее внутренние токи, которые соединяли ее с самым «дичайшим» из кубофутуристов — с А. Крученых.

Василий Каменский, при всех своих крайностях, оставался источником энергии и жизнелюбия. Каменский-поэт и Каменский-авиатор (актер, охотник и т. д.) — это в принципе одно и то же. Не жизнь служила комментарием к стихам, а стихи были главным, но отнюдь не единственным способом реализации энтузиазма, который составлял суть, натуру этого человека, действовавшего в открытую и напоказ.

Имидж — это личина и лицо одновременно. Личина демонстративно подчеркивает какие-то черты, а что-то утаивает — не исключает, а уводит в подтекст. Рассмотрим чуть подробнее, как это проявляется у поэтов, по-разному, но отчетливо озабоченных своим имиджем, — у Д. Бурлюка и Крученых, у Маяковского и Северянина.

Давид Бурлюк — один из основоположников футуризма, сыгравший главную роль в организации движения.

В советском литературоведении Бурлюк наряду с Крученых представлен как главное свидетельство разрушительной, нигилистической сущности футуризма, глумления над



традициями. Раз за разом цитировались одни и те же строчки Бурлюка: «ПОЭЗИЯ — ИСТРЕПАННАЯ ДЕВКА / а красота кощунственная дрянь» или «„Небо — труп“!! не больше! / Звезды — черви — пьяные туманом...». Совсем на отшибе оказывалась, в качестве сугубо личной оценки, сердечная характеристика Бурлюка, сделанная Маяковским («Я сам»), и практически игнорировался яркий и убедительный образ Бурлюка в «Полутораглазом стрельце» Б. Лившица.

В восприятии современников Д. Бурлюка-поэта затмевал тот же Д. Бурлюк — вызывающий художник и герой скандальных футуристических выступлений. Но поэт существовал, и как раз Б. Лившиц в своих воспоминаниях отмечает главные признаки его ранних, до 1911 года, стихов: «Их тяжеловесный архаизм, самая незавершенность их формы нравились мне своей противоположностью всему, что я делал, всему моему облику поэта, ученика Корбьера и Рембо»<sup>24</sup>. Уроки Корбьера и Рембо в данном контексте означают четкость и определенность формы, тогда как у Бурлюка важнее были «сдвиги» формы, непривычное взаимодействие элементов. «Незавершенность» стихов Бурлюка может и сегодня произвести впечатление профессиональной неумелости автора, но Бурлюк в дальнейшем своем развитии, после 1911 года, усвоив на свой манер тех же французских «проклятых поэтов», не уменьшил, не сгладил, а, наоборот, усилил эти «сдвиги» и «ошибки», обнажил их намеренный характер. Архаические («высокого» стиля) и подчеркнуто грубые или обиходно-прозаические слова и обороты у Бурлюка перемешиваются в едином потоке. Если при этом ломается синтаксис и снимается пунктуация, то это даже не поток, а «словесная масса». В «непрерывности словесной массы», подчеркнутой отсутствием знаков препинания, футуристы видели космическую сущность. «Погружение в стихию языка» для них — это «не архаика, а практика космологии, не допускающая для себя никакого измерения временем»<sup>25</sup>.

Поэзия Д. Бурлюка ориентирована в основном на внешний предмет, на «показ», лирическая медитация сведена в ней до минимума, но определенные лирические мотивы проступают. Во многих стихотворениях Бурлюка, особенно ранних, эти мотивы до банального стереотипны: метания героя по городу, плач на площади или «у темного угла», показ городских самоубийств. Но не это главное у Бурлюка, его система осваивает расхожий материал в более или менее пародийном ключе, что и порождает свои, особые акценты.

Субъект его лирики ценит «безликую прелесть» бытия. Моменты драматического противостояния чему-то иному, враждебному — прозе, обыденности, косным правилам жизни и т. п. — не доводятся до романтического конфликта, как у Маяковского. Стороны проникают друг друга, обнаруживают внутреннее родство, и драматическая нота угасает или уходит вглубь.

Такую, в принципе двойственную, структуру наблюдаем в программном для Бурлюка стихотворении «Глубился в склепе, скрывался в башне...» (1914). Оно разворачивается поначалу в образно-стилистических нормах поэзии символистского направления (склеп, башня, УЗОР СОЗВЕЗДИЙ, отравленный фиал; скрывался, мечтал, горел, трепетал, соблазнял). Причем пародийный характер первых двух строф практически не осознается, почти не осознается. Такова система: не поймешь, всерьез он или издевается. Можно прочитать и всерьез. А далее третья строфа, ставшая скандально-известной и способствовавшая репутации Бурлюка — нигилиста и хулигана:

Была душа больна ПРОКАЗОЙ  
О, пресмыкающийся раб,  
Сатир несчастный, одноглазый,  
ДОИТЕЛЬ ИЗНУРЕННЫХ ЖАБ.

И ведь не вдруг появилась эта строфа — она естественно стыкуется с предшествующим стихом «высокого» стиля («Даря отравленный фиал»). Она контрастна по отношению к первым строфам в плане лексическом, но последовательно развивает тему стихотворения, принося в нее оценочный момент: все эти башни, мечты, сгорания и есть болезнь. Движение темы акцентировано цепочкой выделенных слов: УЛОВЛЯЛ УЗОР СОЗВЕЗДИЙ НО ПРОКАЗОЙ ДОИТЕЛЬ ИЗНУРЕННЫХ ЖАБ. В таком ключе комментировал самую скандальную строчку стихотворения своего брата Николай Бурлюк: изнуренных жаб, то есть идей. Надо полагать — старых, чужих идей. Однако можно интерпретировать и по-другому. Подчеркнуто плотский смысл явного автопортрета Бурлюка (сатир одноглазый), а также следующее за строфой отточие провоцируют на рискованные прочтения, вплоть до скабрёзно-эротического. И концовка стихотворения, после отточия, удостоверяя пародийность его структуры, не вносит ясности в зыбкий характер темы — она насквозь двусмысленна и демонстративно возвращает к «высоким» образам начала: «Живи небесная жена» (небесная и жена, понятно, со строчной буквы). У Бурлюка вообще концовки часто «слабые» — банальные или нелепо-претенциозные. Логично предположить, что они намеренно «слабые» — имитирующие примитив.

Возглавив атаки футуристов на классику, Бурлюк сам в своих стихах активно осваивал русскую поэтическую традицию от поэтов XVIII века до К. Случевского, В. Брюсова и А. Белого, не говоря уже о новых французах. Осваивал особым способом. Парадильное начало, присущее его поэзии, сводило счеты с прошлым и укрепляло реноме разрушителя-нигилиста. И оно же, захватывая сферу поэтического «я», приоткрывало другую сторону поэтического сознания Бурлюка, которую в рамках его системы невозможно представить в форме прямого лирического самовыражения. Есть в поэзии Бурлюка нота самоиронии. Есть намек на рефлексию, несовместимую с обликом эстрадного Бурлюка.

Был в России поэт Давид Бурлюк, не первого разряда, но по своему крепкий. Был — и даже оставил заметные следы. Это касается его словесной живописи: вслед за космическими зорями символистов пришли закаты Бурлюка (закат-маляр, закат-прохвост, закат-палач и т. д.) — их отсветы появятся у Маяковского, Пастернака и других поэтов. А самое любопытное в том, что последующая поэзия вольно или невольно подхватила (по-иному мотивируя) самые антиэстетические пассажи Бурлюка. «Была душа больна ПРОКАЗОЙ...» — так у Бурлюка. «... Страданье, что сердце, что сердце в экземе!» — это Пастернак («О ангел залгавшийся, сразу бы, сразу б...»). Скандальные стихи Бурлюка: «„Небо — труп“!! не больше! / Звезды — черви — пьяные туманом». А Мандельштам? — «Нельзя дышать, и твердь кишит червями...» («Концерт на вокзале»). Бурлюк пишет: «Луна, как вша, ползет небес подкладкой...» Маяковский в «Хорошо!» дает свой вариант: «... небу в шаль / вползает солнца вша». Да, у Маяковского образ связан с темой «тифозной горячки» времен Гражданской войны, но в изобразительном плане, право же, убедительнее строчка Бурлюка.

Поэзия Д. Бурлюка при всех своих крайностях — герметична, самодостаточна. Поэзия А. Крученых открыта вовне, она поступок, жест, поза. Она рассчитана на мгновенную и активную реакцию читателя (слушателя). Такие стихи, по рекомендации самого Крученых, «читать в здравом уме воспрещается».

«Я смеюн», — говорил Крученых. Современное исследование поэзии и имиджа будетлян в свете фольклорно-мифологической традиции открывает связи Крученых с разными

смеховыми формами народной культуры. «Принимая на себя обязанности балагура, смеющийся постоянно должен был поддерживать свою репутацию непрекращающимися шутками, насмешками над окружающими и над собой. <...> Балагурство разрушает значения слов, коверкает их внешнюю форму. Балагур дает неверную этимологию или связывает слова, похожие лишь внешне»<sup>26</sup>. Все это имеет отношение к Крученых, только акценты у него другие. Д. Бурлюк свой очерк о Крученых назвал «Ядополный» и давал соответствующее о нем представление: «А. Крученых в лаборатории слова занимает целый угол — он злобен и безмерно ядовит»<sup>27</sup>. Крученых, конечно, вызывал смех, но смех по большей части опасливый, неприязненный, он сам это сознавал и провоцировал («костюм покроя шокинг»). И Хлебников, и позже Пастернак, и другие говорили о не прекращающемся с годами мальчишестве Крученых. Но если он мальчик, ребенок, то «злой мальчик», «испорченный ребенок». Дело не в личных достоинствах или пороках Крученых, — он бывал и удивительно нежным, заботливым, скажем, по отношению к Елене Гуро, — дело в свойствах и направлении игры, в доминирующем поэтическом мотиве. Ибо отрицание, издевка, «порча» в стихах Крученых возведены в принцип тематический, мотивный, и это придает особый акцент его эксперименту со словом.

В самом начале поэтического пути видим у Крученых два программных, как оказалось, стихотворения. Первое — «Дыр бул щыл...», эталон зауми (о ней ниже). Второе («я жрец я разленился...») — тематическое, «понятное», оно определяет параметры предметно-образного мира Крученых и составные его лирического «я». Космос Крученых складывается из грубой земной плоти («лежу и греюсь близ свиньи») и взбаламученного неба (мотив демонического «вестника», устроившего на небе «рукопашную»). В конце стихотворения эти две стороны совмещаются, обнаруживают общий «запах»: «все помню запах крылий / смешался он с свиной».

Раз за разом Крученых утверждал близость, даже тождество «демонического» и «подпольного». На «Первом в России вечере речетворцев» в октябре 1913 года он объявил Передонова (из «Мелкого беса» Ф. Сологуба) единственным положительным типом во всей русской литературе и аргументировал это тем, что Передонов «видел миры иные... он сошел с ума»<sup>28</sup>. Б. Пастернак позже, в 1925 году, писал, обращаясь к Крученых: «Ты на его (искусства. — В. А.) краю. Шаг в сторону, и ты вне его, то есть в сырой обывательщине,

у которой больше причуд, чем принято думать»<sup>29</sup>. Крученых поэт предельно чувственного, физиологического мировосприятия, что и составляло его своеобразную силу. Лучше всех сказал об этом тот же Пастернак: «По своей неуступчивости он отстаёт от Хлебникова или Рембо, заходивших гораздо дальше. Но и он на зависть фанатик и, отдуваясь своими боками, расплачивается звонкою строкою за материальность мира.

Чем зудесник отличается от кудесника? Тем же, чем физиология сказки от сказки.

Там, где иной просто назовет лягушку, Крученых, навсегда ошеломленный пошатыванием и вздрагиванием сырой природы, пустится гальванизировать существительное, пока не добьется иллюзии, что у слова отрастают лапы»<sup>30</sup>.

Крученых нередко обыгрывает разговорную метафору в каком-то крайнем из ее буквальных прочтений — получается даже не фантастическая картина, как у Маяковского, а именно не-логика шокирующего свойства. Вот стихотворение 1913 года «Отчаяние»:

из-под земли вырыть  
украсть у пальца  
прыгнуть сверх голо-  
вы сидя идти стоя бе-  
жать куда зарыть  
кольца виси на петле  
тихо качаясь

Оно построено на метафорах «из-под земли вырыть» и «прыгнуть сверх (выше) головы», противоположных в плане предметно-выразительном и очень близких как обозначение сверхусилия. Но в первой метафоре у Крученых проступает намек на мародерство, грабобокопательство: «из-под земли вырыть / украсть у пальца <кольцо>»; а «прыгнуть сверх головы» — значит не только совершать что-то немислимое, «выше» логики («сидя идти / стоя бежать»), но и повеситься, то есть оказаться в прямом смысле «выше» — под потолком. В качестве моста между этими значениями выступает стих «куда зарыть кольца», он соотносится со стихом «украсть у пальца», и он же содержит в себе третью метафору — «зарыть в землю сталант, богатство, судьбу>». Стихотворение кому-то наверняка покажется всецело надуманным, но это никак не упрек для Крученых (может быть, в словах «украсть у пальца» таится и еще акцент, что-то вроде «высосать из пальца»).

На разных уровнях своей проясненности (тематической, сюжетной и т. д.) поэзия Крученых стремится к зауми как высшему пределу. Стихи периода «41°» — это в принципе заумь, не в границах «заумного слова», в котором перемешались первоначальные элементы (фонемы), а в составе целого стихотворения. Здесь уже слова (и обозначенные ими реалии — предметы, лица и т. д.) перемешались в «заумной», абсурдной мозаике, которая не поддается расшифровке. За всем стоит некое Ничто, ноль, с которого и начинается заумь.

И все-таки это игра, «злая», настораживающая, отвращающая — но и увлекающая, потому что игра. Мотивы Крученых, все эти безумия и самоубийства, не могут восприниматься вполне всерьез по причине своей пародийности. И сам он снимает их с великолепной легкостью: «ЗАБЫЛ ПОВЕСИТЬСЯ / ЛЕЧУ К АМЕРИКАМ». Нигилизм Крученых — литературного происхождения и назначения. Он рассчитан и расчетлив. Как сказано в позднем (1942) стихотворении «Почти из Козьмы Пруткова», обращенном к Пастернаку:

Один —  
беспечной нежностью (Пастернак. — В.  
А.), я ж — скрежетом возьму.

Маяковский на эстраде, в отличие от писклявого, верткого Крученых, был громогласен и эффектен. И в стихах он буквально эксплуатировал свою внешность. Природа выдала ему авансом — не только исключительную одаренность, но и первое зримое удостоверение ее, исходный, так сказать, художественный образ. Он стихи кроил себе по росту и себя внутреннего, отнюдь не такого цельного и законченного, формировал по своему же (внешнему) образу и подобию:

Мир огромив мощью голо-  
са, иду — красивый, два-  
дцатидвухлетний.

(«Облако в штанах»)

Бесконечные возможности эпатажа открывались в том, что этот изначальный и навсегда принятый масштаб можно было наполнить любым, самым неожиданным, содержанием, вплоть до выпадов в духе Крученых: «Лягу / светлый / в одеждах из лени / на мягкое ложе из настоящего навоза...» («Владимир Маяковский»). Но в эпатажных приемах

проступали ключевые трагические темы Маяковского. Его герой — «глыба», «громадина» — оказывается в положении страдательном, «стонет, корчится». И больше, хуже — рождается главная маета и проблема, для него самого и для нескольких поколений читателей:

...какими Голиафами я зачат —  
такой большой и такой ненуж-  
ный?

(«Себе, любимому, по-  
свящает эти строки ав-  
тор»)

Нужен ли Маяковский? Вопрос спровоцирован им самим, уже в ранний период перемещавшим, вопреки футуристическому «не что, а как», принцип пользы в центр эстетики.

Сила — и бессилие. Пафос — и трагизм. Две крайние черты, две сущности раннего Маяковского. Их равноправие и нерасторжимость многократно закрепляются в едином образе — формуле героя:

Знаете что, скрипка!  
Мы ужасно похожи; я вот тоже  
ору —  
а доказать ничего не умею!  
(«Скрипка и  
немножко нервно»)

Я — равный кандидат и на ца-  
ря вселенной и на  
кандалы...  
( « Флейта-позвоночник » )

Герой Маяковского заявлен во множестве контрастных, несоединимых качеств, совместить которые в нашем восприятии может лишь понятие из романтического словаря: безмерность. Он нежнее нежных и грубее грубых, чище чистых и грешнее грешных. Он «красивый» и «грязный» одновременно, призывает к мятежу и расписывается в крайнем неверии. При «вселенскости» замаха он непорочно одинок. Критики с однозначным идеологическим подходом терялись, оправдывали, критиковали, обличали в «ошибках». Сводили все, в конечном счете, к стремлению эпатировать «буржуазно-салонный вкус». И никто не увидел того, что увидел Пастернак: «Он открыто позировал, но с такую скрытой тревогой и лихорадкой, что на его позе стояли

капли холодного пота»<sup>31</sup>. Эта тревога и лихорадка пронизывает всю структуру «Облака в штанах», на первый взгляд такую монолитную.

«Облако» — монолог, но он направлен не к обобщенному слушателю и читателю, как сценический монолог или лирическая медитация. В каждый момент он обращен к кому-то определенному, и адресаты все время меняются. Поэт (герой) многократно обращается к тем, кто назван в поэме «вы» (и тональность каждый раз меняется), к любимой, к маме, не один раз к уличной толпе (тоже со сменой акцентов), к Северянину, Богоматери, Богу, вселенной. Он проклинает, ниспровергает, призывает, умоляет, жалуется и всегда ждет, чтоб услышали, отозвались, прореагировали — даже заведомо глухие, даже враги: «Как в зажиревшее ухо втиснуть им тихое слово?» Монолог хочет перерасти в диалог, ищет отклика, результата, общения. Герой поэмы смоделирован по образцу библейских пророков, в нем есть также черты титанического и эпатирующего самоутверждения, в принципе несвойственные русской литературе; он уникален, непримирим, беспрекословен, агрессивен, — а по сути, в глубине это все то же русское стремление достучаться до всех, от лица к лицу, преодолеть расщепление, достичь утопического, всемирного преображения. На площадь, в трактирные углы, к порогу любимой герой выносит проблемы всеобщего свойства, «любви и правды чистые ученья». От «Облака» веет трагической атмосферой лермонтовского «Пророка», атмосферой русского проблемного романа-диспута (Достоевский).

Игорь Северянин раньше Маяковского объявил себя «вселенским Хамелеоном» и стал примеривать лики прежних великих: «Был Карлом Смелым, был я Дантом, / Наполеоном и собой» («Поэза возмездия»). Главное различие сказывалось там, где оба прикасались к жизни «как она есть» — к «мещанству» и «пошлости». На площадь, к толпе они выходили с разными предложениями. Маяковский опирался на грубые понятия улицы («сволочь» и «борщ» в «Облаке в штанах»), но звал в неведомое, утопическое будущее, мыслимое по контрасту с настоящим, по принципу «наоборот» — выступал как «глашатай грядущих правд». Северянин «популярно изыски» и предлагал площади «поесть деликатного». Предлагал он своим читателям тоже в общем-то недоступные, но такие желанные, такие соблазнительные дворцы, ландо и ликеры — «мороженое из сирени» (чем не сегодняшняя реклама?). В стихотворении «Это было у моря» самый замечательный поэтический ход заключается



в том, что соната Шопена превращается в «сонату паж» — момент сюжетный, но уже и поверх сюжета, завлекательный намек, обращенный к читателю, расчет на читательское воодушевление. Тема соблазна — одна из главных в творчестве Северянина, и сама манера его — прельстительная, даже когда он касается грязи жизни. Он не скажет, как Маяковский, с позиций подчеркнутого антиэстетизма: «Все эти, провалившиеся носами, знают: /я — ваш поэт». Он сохранит дистанцию и одновременно найдет интонацию подкупающую, доверительную:

Котик милый, деточка! встань скорей на цыпочки, Алогу-  
бы-цветики жарко протяни...  
В грязной репутации хорошенько выпачкай Имя  
светозарное гения в тени!..

Брызгай грязью чистою в славный ореол!..

(♦Мисс Лиль\*)

Читатели Северянина могли каждое слово принимать за чистую монету и плохо понимали другую его определяющую особенность — иронию.

По мнению Г. Шенгели, Северянин был не просто ироничен — он был демон. Г. Шенгели писал: «Игорь обладал самым демоническим умом, какой я только встречал, — это был Александр Раевский, ставший стихотворцем; и все его стихи — сплошное издевательство над всеми, и всем, и над самим собой... Игорь каждого видел насквозь, толстовской хваткой проникал в душу и всегда чувствовал себя умнее собеседника — но это ощущение неуклонно сопрягалось в нем с чувством презрения»<sup>32</sup>.

Можно, по-видимому, усомниться, таким ли уж абсолютным было демоническое презрение Северянина. Критик Адольф Урбан, автор лучшей статьи о Северянине, показывает его, наоборот, «добрым ироником» и выносит это определение в название статьи<sup>33</sup>. Так или иначе — лиризм и ирония у Северянина неразделимы («я лирический иро- ник»), что вносит очень серьезные уточнения в пресловутый вопрос о пошлости Северянина.

Он не участвовал в глобальном натиске на мещанство, предпринятом русской литературой (словно догадываясь, какие горькие судьбы предстоят в XX веке презираемому российскому обывателю); он по-своему даже потакал невзыскательным вкусам, делая ставку на банальность (за что, кстати, его оценил А. Блок); однако нет никакого смысла

считать его апологетом пошлости. Он изготавливал «товар по душе», оказался одним из главных родоначальников массовой культуры XX века, оставаясь при этом подлинным поэтом.

♦И что ни слово — то сюрприз». Читателей поражали словонашесть Северянина — озерзамок, лесофея, грёзер-ка, окалошить, весенеют и т. д. Он бывал вызывающе «футуристичен» в постановке темы («Фиолетовый транс»). Но не меньше, чем на удивление читателя, поэтика Северянина рассчитана на узнавание, — он зорко видел, давал неожиданные, но такие понятные вдруг поэтические определения, и не в особо «ударных», а в проходных для себя, на среднем уровне стихах:

А кругом бежали сосны, идеалы равноправий,  
Плыло небо, пело солнце, кувыркался ветерок;  
И под шинами мотора пыль дымилась, прыгал гравий, Сов-  
падала с ветром птичка на дороге без дорог...  
(«Июльский полдень»)

Поэтическая смелость Северянина «совпадала» со стремлением читателя к красоте экстравагантного свойства, привлекала акцентированными, очевидными и в этом смысле внешними приемами. В целом же поэзия Северянина и шире, и драматичнее. «Я трагедию жизни претворю в грёзофарс». Греза, мечта получают свойство пародийности, игра ведется не только с читателем, но и с самим собой.

Слишком часто имидж футуристов прочитывался впрямую, буквально, с соответствующими оценками: грубость, пошлость, трюкачество, нигилизм. Труднее и важнее почувствовать в нем скрытое значение, лирическое действие, внутренний сюжет. Поза есть поза, за нею всегда что-то стоит. Это «что-то» может быть пустой претенциозностью, но может нести и по-настоящему значительное содержание.

## Вопросы миропонимания и поэтики футуризма

### 1. *Футуризм и его эпоха (социальные катаклизмы и научно-техническая революция)*

Мировоззрение футуристов не было единым. В критике его чаще всего сводят к обладавшей относительным единством позиции кубофутуристов, но и в этих пределах трудно сблизить, к примеру, Маяковского и Е. Гуро.

Общим местом и привычкой стало определять футуризм как искусство переломной, катастрофической эпохи войн и революций в России. Но именно это утверждение требует если не пересмотра, то существенного уточнения.

Размах футуризма приходится на тот самый «Девятьсот тринадцатый год», который воссоздан Анной Ахматовой в «Поэме без героя». Среди многих карнавальных масок в поэме появляется и персонаж футуристического плана — тот, кто «полосатой наряжен верстой» (желтая кофта Маяковского была с черными полосами). Наряду с другими, но таинственный, загадочный. В «Прозе о поэме» Ахматова комментирует: «Там (в поэме. — В. А.) уже все были. Демон всегда был Блоком, Верстовой Столб — Поэтом вообще, Поэтом с большой буквы (чем-то вроде Маяковского) и т. д...»<sup>34</sup>. Весь этот карнавал, включавший представителей *разных* искусств и *разных* художественных направлений, конечно же исполнен тревоги, но не меньше в нем игры — на грани такой свободы, когда «все можно». В картине, нарисованной в «Поэме без героя», даже проглядывает, с оттенком осуждения, мысль, что вся эта арлекиада, апокалипсическая игра, в которой принимал участие и сам автор, имела самодостаточный характер и заслоняла реальный ужас надвигающихся событий «не календарного — настоящего Двадцатого века» («Сколько гибелей шло к поэту, / Глупый мальчик, он выбрал эту...»).

У Пастернака в «Докторе Живаго» акценты другие, но общий смысл примерно тот же. Пастернак включил оценку предвоенной поры в круг мыслей героя романа о жизни целостной и налаженной. «В этот круг, родной и привычный, входили также те признаки нового, те обещания и предвестия, которые показались на горизонте перед войной, между двенадцатым и четырнадцатым годами, в русской мысли, русском искусстве и русской судьбе, судьбе общероссийской и его собственной, живаговской»<sup>35</sup>. Предел этим предвестиям и надеждам положили война и революция, осознание которых составляло другой, второй круг мыслей Живаго. На смену метафорическим «страхам» искусства пришли реальные, буквальные страхи, «а это разные вещи», как говорит другой герой романа, Гордон.

Если учесть, что Пастернак, невысоко оценивая футуризм в целом, сам был ему причастен и выделял среди футуристов, помимо Маяковского, еще и Большакова, Асеева и даже Хлебникова с Крученых, то ясно, что и футуризм включался им в общую тенденцию обновления искусства, которая *по-разному* проявилась именно в предвоенную пору. В 1913

году появились «Опавшие листья» В. Розанова, «Уездное» Е. Замятина, начал печататься «Петербург» А. Белого.

Другое дело, что футуристы, в первую очередь кубофутуристы, в силу нигилистических свойств своего сознания «хотели» потрясений и призывали к потрясениям. Их искусство, основанное на сломе традиции, на идее исчерпанности прежней культуры, было готово, хотя бы на словах, к любому слову в самой жизни. И когда происходили чрезвычайные события — война, революция, — футуристы, задним числом, объявляли себя их пророками.

А на деле было так, что война, скорее, отрезвила футуристов, и не только тем, что отвлекла от них внимание публики. Война возвращала к «содержанию», к ответственной теме. И футуристы создали ряд значительных, трагически окрашенных произведений о войне. Помимо известных стихов Маяковского, Хлебникова и Пастернака, необходимо отметить произведения К. Большакова («Поэма событий») и П. Филонова.

Книга Павла Филонова «Прбпевень о проросли мирбвой» написана ритмизованной прозой, по внешней структуре это пьеса, а по внутреннему строю, по сути — поэзия, где все подчинено стихии языка, причудливого, тяжеловесного, почти шаманского. Это книга художника: рисунки Филонова лишь слегка соприкасаются с тематическими узлами текста, они самостоятельны, автономны, но составляют неотъемлемую часть стилистического целого.

Ключ к методу Филонова дан в общем названии книги, состоящей из двух связанных между собою поэм. Известно, что Филонов-живописец мог писать картину от угла, чтобы она росла и развивалась, как природный процесс, именно как «проросль мировая». В книге Филонова фольклорный сюжет о Ваньке-ключнике и княгине не просто продолжен (вторая поэма) — он, проступая пунктирно, намеками, привлекает к себе другие сюжеты, и все вместе расширяется до коллизии универсальной, на субстанциальном уровне: жизнь и смерть. Посредницей между жизнью и смертью выступает любовь, которая одновременно принадлежит обеим противоборствующим сторонам, ведет к гибели и служит залогом воскресения. В колебаниях словесной массы нарушаются границы между миром земным и загробным, смещаются сроки и имена — мифологические, исторические, культурные.

Тема войны, проходящая через весь «Прбпевень...», способствует внутренней цельности произведения и определяет его нравственную и психологическую доминанту.

В. Хлебников, в частности, отмечал, что «в этой книге есть строчки, которые относятся к лучшему, что написано о войне»<sup>36</sup>. Очевидна близость творческих устремлений Филонова и Хлебникова, в «Прбпевне...» есть следы зависимости от Хлебникова («Зверинец\*», «Журавль», ранняя проза), а в свою очередь книга Филонова, вместе с его живописью («Пир королей» и другие произведения), могла оказать воздействие на самого Хлебникова, его последующие произведения.

Оба, рисуя войну, обращаются к образам «первобытным\*»: у Филонова — «ход единорога тяжело проломный», у Хлебникова — «чудовище из меди, одетое в железный панцирь», ползущее «как ящер до потопа» («Ночь в окопе»). А главное у обоих — «натурфилософский\*» аспект внутри военной темы.

У Филонова в «Прбпевне...» читаем:

Настала радость любовная  
На немецких полях убиенные и убойцы прогнили цветоявом  
скот ест бабы доят люди пьют живомертвые дрожжи встает  
любовь жадная целует кости юношей русских в черной съедени  
смертной на путях Ивангорода

Подобная тема рокового круговорота, как и тема «русских юношей», проходит через целый ряд произведений Хлебникова, вызванных войной, от стихов 1915 года (в стихотворении «Где волк воскликнул кровью...»: «Правда, что юноши стали дешевле?») до поздней поэмы «Берег невольников»:

Русское мясо! Русское мясо!

Сыны!  
Где вы удобрили  
Пажитей прах?  
Ноги это, ребра ли висят на кустах?

Разумеется, эта переключка не ограничена взаимодействием двух художников. Сказывается длительная и широкая традиция, от «Слова о полку Игореве» до Маяковского.

Физиологическое неприятие бойни граничит у Филонова и Хлебникова с протестом против целого миропорядка. «Тесно небесной харчевне медово едою черветь», — пишет Филонов. Хлебников, используя аналогичное сравнение (харчевня — лавка), обвиняет «Спаса белых священных знамен», чьи глаза «трепыхались над лавками русского мяса» («Берег невольников\*»).

Но сильнее другой мотив. Филонов несет в противовес войне «нежности маленько» — «ее можно поливать распуснётся цветок я принес прямые глаза тебе их дам сам я стану слеп по миру пойду». В «Прбпвне...» есть тенденция к высшему примирению, причастность народному фатализму и народной вере. Авангардист с крестьянскими корнями, аскет и фанатик, Филонов сознавал себя художником народным и хотел, как сказано в поэме, «нежную дорогу выверить бабьему богу».

Хлебников мог выступить против войны очень решительно: «Мамонт наглый, жди копья!» («Девы и юноши, вспомните...»). Но и образ «тихого» подвижника, «вестника добра» — один из ликов его поэзии. А Маяковский в поэме «Война и мир» противопоставил «кровавому пиру» войны свою первую поэтическую утопию — солнечную фантазию о будущем, удивительную и загадочную по пафосу, юмору, открытости, доброте.

Искусству футуризма изначально не хватало элементарной, открытой человечности. Кажется, теперь она стала проступать — в связи с войной.

В советское время некоторые бывшие футуристы и отдельные исследователи «левого» искусства стремились представить футуризм в роли провозвестника революции, обновившей мир. Они даже, в данном вопросе, не совпадали с официальной идеологией, осудившей футуризм как направление мелкобуржуазное и декадентское.

С другой точки зрения, за пределами советской идеологии, связь футуризма с революцией рассматривалась в значении негативном: футуристы, по этой версии, активно содействовали разрушительному хаосу, который в конечном счете поглотил Россию. Вырисовывалась мысль о родстве художественного нигилизма с нигилизмом историческим.

В поэзии футуризма до 1917 года идея социальной революции практически отсутствует. Хлебниковская тема «восстания вещей» и «Сарынь на кичку!» В. Каменского имеют к ней весьма отдаленное отношение. Огромным революционным потенциалом обладал единственный из лидеров футуризма — Маяковский, но это очевидно с учетом стихов, вычеркнутых цензурой из «Облака в штанах» и неизвестных дореволюционному читателю, а также в свете дальнейшего пути Маяковского. После революционных событий 1917 года футуристы должны были как-то «самоопределиться». Они и определялись, очень по-разному, и лишь немногие оказались в боевой революционной группе Маяковского. Восприятие революции Хлебниковым слишком специ

фично, чтобы считать его показательным для футуризма, к тому же оно вовсе не является однозначным, если учесть такие поэмы Хлебникова, как «Ночной обыск» и «Председатель чеки», а также трагическую позднюю лирику.

Бунт футуристов разворачивался в искусстве, и главный вопрос заключается в том, как он соотносим (и может ли быть соотнесен) с социально-историческими катаклизмами. У деятелей художественного авангарда XX века не было единогласия на этот счет.

Василий Кандинский стремился создать идеальную беспредметную «Композицию», он мыслил ее как повторение космоса, «грохочущее столкновение различных миров», но связывал абстрактную живопись не с социально-общественными потрясениями — скорее с нравственной эволюцией христианства<sup>37</sup>. В. Шкловский в 1923 году, в пору создания Лефа, считал грубой ошибкой попытки установить эквивалент между социальной революцией и революцией в формах искусства<sup>38</sup>. Игорь Стравинский решительно возражал против применения к искусству самого термина «революционный», потому что искусство «конструктивно по самой своей сути», а революция обозначает «состояние смуты и насилия»<sup>39</sup>. Отказался признать революционность футуризма Б. Лившиц в «Полутораглазом стрельце».

Противоположная тенденция сказалась в стремлении идеологизировать форму искусства, сблизить поэтику и политику. Большую настойчивость в этом деле проявил Маяковский. Началось все с заявления по преимуществу эмоционального: «Можно не писать/ о войне, но *надо* писать *войною!*.\* (статья «Штатская шрапнель. Вравшим кистью», 1914)<sup>40</sup>, а привело к решительной формуле Маяковского 1918 года, в которой декларировались, в нерасторжимой связи, сразу две революции — «революция содержания (социализм-анархизм)» и «революция формы (футуризм)»<sup>41</sup>. В трансформированном виде эта тенденция сохранилась в позиции Лефа, и если сам Маяковский в 20-х годах смягчал формулировки, то его «последователи», наоборот, могли обострять их до крайности. Впрочем, это уже за пределами футуризма, и здесь возникают новые, на первый взгляд неожиданные, связи. Вульгарно-социологическая рапповская критика по-своему использовала методологию тех «левых», которые сближали поэтику и политику. А точнее говоря — сами «левые» этого направления дали определенный повод отплатить им той же монетой. Пришло время, и резкая формальная новизна стала оцениваться как свидетельство буржуазного индивидуализма, «контрреволюцион -

ного» по своему существу, — на той же методологической основе, но с переменной знаков.

Так или иначе, проблема «футуризм и революция\*» была в свое время гипертрофирована, раздута и подминала под себя другие, не менее важные проблемы.

Крайности и натяжки неизбежно возникают и тогда, когда речь заходит о связях футуризма с философской мыслью эпохи и научно-технической революцией. Об этом немало писали наши и зарубежные искусствоведы и литературоведы. В ряду мировоззренческих предпосылок футуристического искусства называлась концепция мирового энергетизма В. Оствальда и открытие рентгеновских лучей, рождение авиации, новые теории в психологии, лингвистике и многое другое. Философско-эстетический аспект усматривался в том, что перед художником начала века открывался потрясающий мир: материальные объекты становились проницаемыми, рушились традиционные представления о пространстве и времени, вселенная стала восприниматься как энергетическая система, и аналогом ее служил внутренний мир художника, выражающий себя в небывалых сочетаниях слов, красок, предметов, линий. Футуристы, конечно же, интересовались новейшими идеями и ориентировались на них (заумь в аспекте фрейдизма, например). Только важно при этом учитывать и другую сторону проблемы.

Небывалый мир открывался перед художниками разных направлений, никаким приоритетом и преимуществом футуристы в данном случае не обладали. Символистов Брюсова и Белого новейшие теории и открытия затронули ничуть не меньше, и символистское сознание было по-своему больше готово к их восприятию. «Астральным романом» назвал Николай Бердяев «Петербург» А. Белого и интерпретировал его как новое художественное открытие космического бытия. «У А. Белого есть лишь ему принадлежащее ощущение космического распластования и распыления, декристаллизации всех частей мира, нарушения и исчезновения всех твердо установившихся границ между предметами»<sup>42</sup>. Этот космический мир Белый и его персонажи воспринимают не абстрактно-мистически (сверхчувственно), а тоже чувственно, осязаемо, почти физиологически. Именно в прямой осязаемости «второго пространства» можно увидеть отступление Белого от ортодоксального символистского двоемирия с системой «подобий», шаг в сторону «футуристической\*» космогонии. Тем более что одновременно в «Петербурге» это «мозговая игра», которую ведут и автор, и герои, она обозначает себя через словесную игру, вплоть до

с



лов-перевертней: Шишнарфне (фамилия) — Енфраншиш. Н. Бердяев и относил роман Белого к очень широко трактуемому футуризму. «Первым футуристом» считает Белого американский исследователь футуризма В. Марков.

И все же Белый оставался мистиком и символистом, не утратившим чувства изначальной тайны бытия. А искусство футуристов во многом основано на дискредитации этой изначальной тайны, на отказе от традиционной духовности, символически бравшей мир целиком, в его высшей целесообразности и полноте. Знаменитые в то время слова «материя исчезла» плохо вяжутся с искусством футуризма, которое оставалось материально-чувственным даже тогда, когда доходило до абстракции и зауми.

## 2. «Я хочу будущего сегодня»

У лидеров русского футуризма Хлебникова и Маяковского самые глобальные, всемирного масштаба идеи заземляются, материализуются как реальная программа на будущее, — это утопия, фантастика, но не мистика.

В системе Хлебникова центром таких построений была идея управления временем. Историческое время — процесс от прошлого к будущему — для Хлебникова безусловно существует: он это время «считал», отражал, предугадывал. И все же для Хлебникова это еще не «все» время. «Полное» время как бы устремлено (от субъекта) не в одну сторону, а в обе сразу, вперед-назад; оно будет обретено тогда, когда человек будет жить сразу во «всех» временах — в «прошлом», «настоящем», «будущем» (категории для такого измерения достаточно условные).

Идея перехода в новое измерение — во времени, а не в пространстве — является ключевой у Хлебникова. В области субъективной, биографической она откликается уверенностью, что сам он, Велимир Хлебников, уже живет в новом измерении. Однако резкие противоположения («люди времени» *против* «людей пространства») на деле несут у него не разрыв, а возможность новой связи. Хлебников не «отменял» пространство, он искал его новых соотношений со временем в слитной формуле «время-пространство». Он грезил искусством с «верой 4-х измерений», которое соединит Восток и Запад, рванется в будущее и воскресит прошлое, то есть призовет на помощь будущему глубинные пласты народного творчества, как он считал,

утраченные и забытые искусством в пору профессионального художества. Это искусство, может быть, уже и не искусство в собственном значении, оно вбирает самые разнообразные направления мысли и эксперимента, не заботясь о своей специфике, исключительности, но всему придавая поэтический ореол. Одновременно в разные стороны устремляется хлебниковская мысль, ища предела, однако, не в бесконечном разбегании смыслов, а в созвучии противоположных полюсов — расчета и стихии, «числа» и «зверя», ума и детства. Он само слово *разлагал* на простейшие смысловые элементы и возвращался назад, к «праязыку» — а в итоге ему виделось *восстановление* языка, универсальный язык будущего, ближайшее и необходимое условие всемирной гармонии.

В системе Хлебникова многообразные опыты анализа покрываются синтезирующей идеей. И в самом его анализе, «науке» (лингвистических и исторических изысканиях) неминуемо присутствует элемент «игры» — и вместе с ним поэзия. Его идея «культуры материка», объединения Востока и Запада имела многие и противоречивые истоки, но раньше он надышался воздухом астраханских степей, «Евразия» (как буквальный стык, граница, соединение) была домом его детства, а от детства Хлебников, очень цельный по-своему человек, не имел нужды «уходить» или отказываться. Самые поэтические страницы его автобиографических записей относятся к детству.

Художественную реальность в творчестве Хлебникова составляют образ прошлого и образ будущего в их сопряженности и относительной свободе, в их противопоставленности бескрылому «сегодня» — эмпирически-однозначной, до конца «осуществившей» себя и тем исчерпавшей «данности». «Сегодня» — это и есть «пространство», мир без четвертого измерения. С самоощущением поэта в этом «сегодня» связана трагически усиливающаяся лирическая нота в эпическом искусстве Хлебникова.

Здание будущего, возводимое Хлебниковым, заполнялось им плотно и пестро — натурфилософией, научными гипотезами, бытом и культурой разных эпох и т. д. Строился храм нового всеохватного разума, который в конечном счете замещал Бога. С Богом у Хлебникова сложные отношения, встречаются у него и богоборческие мотивы, но они мало затронуты романтизмом, не перерастают в прямое, лицом к лицу, единоборство с Богом. Вернее будет сказать, что религия являлась для Хлебникова одной из составных нового миропонимания, в соответствии и связи с другими состав

ными: «Я тихо радовался, что Будда был искусен в исчислении атомов»<sup>43</sup>.

Богоборческая линия представлена в футуризме Маяковским.

С чрезвычайной дерзостью, сравнимой разве что с дерзостью Ницше, Маяковский приписал свое самоощущение некоему человеку вообще, чудо-человеку, предтече будущего. Он не размышлял долго над местом человека в мироздании — он решительно, раз и навсегда определил это место: конечно в центре. С поразительной быстротой, почти мгновенно Маяковский проделал путь от первых вызывающих заявлений до глобальной идеи человека на месте Бога, идеи человекобожия, требующей пересмотра целого миропорядка. А пересмотр для него — значит переделка.

Уже в первой крупной вещи Маяковского — трагедии ♦Владимир Маяковский» (1913) — предпринята попытка подстановки человека на место Бога. Пока что человека- Поэта и пока что в пародийном ключе. Но уже здесь, сразу, почувствован и трагический характер такой подстановки.

В обширной критической литературе, посвященной Маяковскому, более или менее убедительно охарактеризованы главные социально значимые темы трагедии — темы «восстания вещей» и «криворотого мятежа». В контексте нашего размышления важно отметить особенности внутренней структуры произведения, состоящей из сквозных метафорических рядов. Темы в сюжете трагедии сменяются и вытесняют друг друга, сменяются и достаточно условные персонажи, а цельность произведению придают ключевые образы и подвижные, развернутые цепи реализованных метафор. Они и делают трагедию-действие подобием слитного монолога (поэмы) и образуют некий единый «сюжет» миропонимания. В трагедии «Владимир Маяковский» конструируется «предметный», «физиологический» космос Маяковского, соединяющий «мясо» и «вещи» («первую» и «вторую» природу), «над» и «под» (небо и землю), «плевки» и «поцелуи». Чудовищным Содомом оборачиваются щедрые, приравненные к деянию Бога, посулы Поэта в прологе: «Я вам только головы пальцами трону, / и у вас / вырастут губы / для огромных поцелуев / и язык, / родной всем народам».

Глубоко трагедийно внутренне само богоборчество Маяковского. Поставив себя на место Бога, человек у него берет ответственность за весь миропорядок, за саму природу (за жизнь и смерть). Но если он безбожник, то все его обличения, бросаемые Богу как символу миропорядка, идут, в сущности,

по другому адресу. Ближайший адрес социальный, и Бога скоро заменит Повелитель Всего (всемирный буржуй). Однако *лирически* бунт Маяковского шире, он захватывает, вольно или невольно, и самый «физиологический космос», ту единственную, реально чувствуемую вселенную, которую поэт утверждает.

И другая, «встречная» тенденция. Стремясь перерешить мировой вопрос, богоборчество предполагает иной, вне Бога, однако не менее всеохватный смысл. Маяковский ниспровергает Бога, но при этом сохраняет «память» о Боге, она заключена в *масштабе и характере самой мысли*, в привычке искать непреходящий *центр* бытия, добиваться последнего, всеобъясняющего ответа. Поэтическое сознание Маяковского самой структурой своей близко религиозному. В богоборчестве Маяковского — проблема теодицеи, необходимость и (для него) невозможность богооправдания. Ближе к классическому: «Не Бога я отрицаю, Алеша, а мира, им созданного, не принимаю», — бунт Ивана Карамазова.

По силе противоречий, отличающих богоборчество Маяковского, трагедия «Владимир Маяковский» значительно превосходит параллельную ей «оперу» А. Крученых «Победа над солнцем», в которой давалось крайнее выражение футуристической идеи: все сначала, с нуля, всегда с нуля, «без раскаяния и воспоминаний». Проблема взаимодействия с традициями занимает важнейшее место в творчестве раннего Маяковского.

Можно сказать, что в ранней трагедии Маяковский лишь примеривался к роли человекобога. Уже здесь почувствованы острые противоречия этой роли. Но в значительной мере они скрыты моментом игры, актерским амплуа. Трагизм прикрыт «красным домино» шутарлекина, а оно взято напрокат из вчерашнего поэтического гардероба.

Потом появилось «Облако в штанах». Оно развивало идею, сквозную для Маяковского, — о превосходстве «грубой» жизни над любыми отвлеченными смыслами. Как пророки в преддверии Пришествия, поэт атакует по прямым адресам (четыре крика «долгой»), накликает гибель на современный Вавилон. В «Облаке» много сарказма, издевки, но в целом поэма совсем не иронична. «Облако» и за ним «Флейта-позвоночник» отличаются предельной эмоциональной открытостью слова. Они на вершине трагической «серьезности», сама чрезмерность чувства здесь — норма, выражение крайности героя в любом его проявлении (стиль 1915 года).

Заворачивается ранний период Маяковского поэмой «Чело

век» (1916—1917), и в ней снова налет шутовства, пародийности. Не герой опять становится шутком — сам мир производит впечатление балагана, чего-то бутафорского и поддельного, издевательски придуманного. Не только «небо», но и «земля». В «Человеке» доведена до высшего предела идея человека-чуда, человекобога, и в ней же эта идея претерпевает кризис, который, в свою очередь, намечает иную поэтическую перспективу. Монолог Человека (глава «Рождество Маяковского») пародиен по отношению к Библии и звучит как *гимн Человеку* у вполне всерьез, в его высокой патетике гаснут отдельные иронические пассажи. Но дальше — ода корректируется сатирой. В главе «Жизнь Маяковского» сатирическая обрисовка Повелителя Всего содержит те же композиционносюжетные и образные ходы, что и обрисовка Человека, — снова «сотворение чудес», гротескно-сниженное, но и более «успешное» в реальном смысле: «И Бог — его проворный повар — из глин сочиняет мясо фазаново» (ср. в монологе Человека: «Хотите, новое выдумать могу животное?» и т. п.) Столь прямое повторение мотива и приемов бросает тень трагической иронии и на гимн Человеку.

В жанровом отношении «Человек» совмещает мистику, житие, романтическую любовную поэму. Стих во многих местах заставляет вспомнить прежних поэтов. Элементы пародии и здесь налицо, но пародии особого свойства.

Пародийное начало в «Человеке» выполняет как бы двойную функцию. Это, по-своему, насмешка, взгляд свысока, с позиций нового миропонимания и новых притязаний. И в то же время посредством пародии происходит возвращение к традиции, признание ее устойчивости («Навек / теперь я / заключен / в бессмысленную повесть!»). Сквозь пародию проглядывает своего рода солидарность с предшественниками, трагическая для Маяковского, подрубающая его новую идею, но потенциально открывающая иные, не миссианские, связи с миром, страдательные, но живые. Не случайно самая ◆концептуальная» и «космическая» поэма Маяковского оказалась одновременно самой «бытовой» (обращение к реальному «биографизму», к «будням с шелухой сутолок»). А с другой стороны, любовное чувство достигает абсолютного масштаба в почти «символистской» концовке поэмы.

### **Город и природа в поэзии футуристов**

Связь с художественными традициями очевидна у футуристов в пределах их наиболее «ударных», ультрасовременных тем, например, в показе города. Н. Харджиев передает

свидетельство А. Крученых, что в 1912—1913 годах в кругу ФУТУРИСТОВ<sup>1</sup> наизусть повторяли из гоголевского «Невского проспекта» то место, где город «участвует» в потрясении героя повести — художника Пискарева: «Тротуар неся под ним, кареты со скачущими лошадьми казались недвижимы, мост растягивался и ломался на своей арке, дом стоял крышею вниз, будка валилась к нему навстречу и алебарда часового вместе с золотыми словами вывески и нарисованными ножницами блестела, казалось, на самой реснице его глаз». Футуристов восхищала эта обнаженная «структурность» динамики, движения, напряженно-экспрессивная и одновременно сохранившая веселые парадоксы фольклорного лубка. Не Петербург — Витебск Марка Шагала!

Стихи футуристов о городе дают понять, какое значение имел для них Брюсов как автор стихотворений «Слава толпе», «Городу», «Голос города» и особенно, конечно, «Конь блед». А также Блок второго тома с его «Последним днем», «Обманом», «Гимном», «Повестью», несущими следы воздействия Брюсова, и с выходом к «Незнакомке» и лирике третьего тома.

И когда хотела женщина доверчивая  
Из грудей отвислых выжать молоко,  
Кровь выступала, на теле расчерчивая  
Красный узор в стиле рококо.

Образ города у футуристов изобилует «природными» сравнениями: город куда-то «лезет», «летит», содрогается, как живое существо. Это вносит поправки в упрощенное представление о футуризме как искусстве урбанистическом. Решительное суждение на этот счет высказывает Р. Дуганов: «...Как ни странно это может показаться, эстетика футуризма с его машинностью, урбанизмом, рационализмом и т. д. и т. п. в конечном счете или, вернее, в своем первоначале была эстетикой природы»<sup>44</sup>. Природа для футуристов, продолжает свою мысль Дуганов, «не храм и не мастерская», она «вполне и окончательно субстанциальна», она — энергия.

Нет прямого смысла подсчитывать, сколько стихов написали футуристы о городе и сколько о живой природе. Предметно-тематические различия перекрываются объединяющей спецификой футуристического отношения к слову. И если все это о природе, единой космической природе, то и она предстает в особом аспекте: слово, язык наделяют эту природу «структурностью», придают ей черты природы рукотворной, как бы заново творимой из самого языка.

### 3. Принцип затрудненной поэтической формы

Поэтика футуризма формировалась на основе материально-чувственного мировосприятия.

Художник, по убеждению футуристов, творит не подобие вещи, а саму вещь, активно участвует в деле мироустройства. Процесс создания произведения осуществляется «всеми силами нашего организма», с включением всех органов чувств. Мысль не то чтобы новая, но всячески подчеркиваемая футуристами и практически реализуемая в фактуре произведения. И от читателя (зрителя) требуется нечто большее и, может быть, даже иное, чем понятная, традиционная работа «ума и сердца», — воспринимая произведение, он должен видеть, слышать, осязать, пробовать произведение на вкус и чуть ли не улавливать его запах (слово- запах, мы помним, тоже присутствует в теории футуризма). Проблема «понимания» футуристических стихов не менее каверзная, чем проблема самого творчества.

Одним из главных принципов футуристического искусства является принцип затрудненной формы (трудно пишется — трудно читается). Сама структура произведения содержит ряд специфических условий, выполнение которых необходимо для его понимания. Далеко не всегда усилия читателя бывают вознаграждены, затрудненность зачастую оказывается холостой, надуманной, — зато какое счастье открыть для себя действительно небывалый мир, проникнуть в большой поэтический секрет, который, кстати, покажется в итоге совсем несложным, совсем даже и не секретом.

Великим открытием в поэзии XX века явилась зрелищная, «материализованная» метафора Маяковского.

Один из исследователей Маяковского, Н. Калитин, остроумно заметил, что Маяковский, разворачивая метафору, «забывает» про троп<sup>45</sup>. Он рисует фантастическую по форме и грубо реальную в психологическом смысле картину, исходя из буквального значения слова, включенного в метафорический, иносказательный контекст («пляска нервов» или «пожар сердца» в «Облаке в штанах»). Когда Маяковского спрашивали, что он сам чувствует, читая свои стихи, он отвечал: «А я все вижу».

Поэт зрительного, живописного мировосприятия, он конечно же видел, буквально видел свои фантастические метафоры. И мы вместе с ним должны увидеть (представить сцену), как «пляшут нервы» его героя, «большие, маленькие, многие», — пляшут так, что у них «подкашиваются ноги», а в нижнем этаже рушится штукатурка; как герой пытается «выскочить» из горящего дома-сердца — из собственной грудной клетки: «Дайте о ребра опереться!» Из всех органов чувств Маяковский больше всего доверял глазу, и активность зрительных образов в его стихах исключительно велика. В метафорическом образе Маяковского как бы два слоя: идет рассказ о психологическом действии — и одновременно дается показ, появляется (на основе метафорического сравнения) ряд картин-иллюстраций к событию, которые в предметности своей могут вовсе не совпадать с сюжетом, а дополняют, «дорисовывают» его эмоционально. Давая психологический комментарий к эпизоду «пожара сердца» в «Облаке в штанах», мы вряд ли будем говорить про сапоги пожарных и запах жареного мяса — мы попытаемся *назвать грани чувства*, истолковать их в словесном, понятийном ряду. Примерно так же поступим мы, пересказывая *сюжет* произведения. А в стихах именно «посторонние» предметы, возникнув как развитие исходной метафоры, возмещают то, что называется психологизмом. Они не называют чувство, а неизмеримо усиливают его напряжение и расширяют масштаб. У раннего Маяковского весь мир стягивается к человеку, даже космос лишен самостоятельной жизни, образы космоса тоже средство гиперболизации чувств героя. И это уже не поэтика, а миропонимание.

В философско-поэтической системе символизма метафора (не только на классической своей высоте, когда она не метафора, а символ, но и метафора проходная, собственно «художественная», выразительная) есть незатухающий, на тысячу ладов возобновляемый вопрос о связи человеческого «я» и мирового «не-я», она приоткрывает краешек вселенской тайны, объемлющей человека.

По-другому у Маяковского. Он не верит в извечную тайну (или делает вид, что не верит) и все сводит к материализованным представлениям. Важен пьедестал, на который вознесены чувства прямые и грубые. Метафора у Маяковского одновременно и гипербола, что придает ей особый смысл. Реальное, чувственное, физическое самощущение человека распространяется у него на весь мир, человек охватывает вселенную (а не наоборот), — предметы, «вещи», явления втянуты в душевную жизнь и как бы продолжают человека в этом единственном, всепроникающе-материальном мире. Поистине — если Бога нет, то Богом должен стать я, Человек.

В метафорической системе Маяковского идеи, картины, меняющиеся «лики» героя наделены чудовищной реальностью (прямое прочтение метафоры).



И одновременно они (по той же причине) — сплошная условность. Взаимодействуя, эти два начала как бы нейтрализуют друг друга: столкновение, вспышка, гром, а в результате ничего. Однако в этом «ничего» и заключена главная суть — «капли холодного пота», неразрешимая борьба, клубок противоречий. Маяковский стремился к окончательности, определенности, но окончательность предполагала такие масштабы, что неминуемо получала фантастический оттенок и порождала соответствующего склада образы, рационалистические по структуре, «сделанные», но открывающие простор, который неподвластен конечным определениям. Это и есть реальность поэтическая, которую мы воспринимаем, делаем своей, переносим на другие ситуации, к Маяковскому отношения не имеющие, — энергетический заряд, который мы получаем от Маяковского.

Принцип затрудненной формы проявляется у футуристов в разных компонентах стиля. В частности, они бравировали тем, что «разрушили» синтаксис.

### 5. *Заумная поэзия футуристов*

Заумь в искусстве футуризма — явление не центральное, но принципиальное. В ней, можно сказать, заключены крайности, полюса — начало и конец. В том смысле, что заумь знаменует конфликтную с разумом основу творчества (А. Крученых: «Мысль и речь не успевают за переживаниями вдохновенного»<sup>47</sup>), а на другом конце — заумь разбивает оковы разума уже в дальней перспективе, намечает максимальные возможности творчества. В. Хлебников доходил до утверждения, что «заумный язык есть мировой язык в зародыше. Только он может соединить людей. Умные языки уже разъединяют»<sup>48</sup>. Тенденция к зауми заложена в основополагающем принципе футуризма — разрушении норм существующего языка, которым искусство по необходимости пользуется.

И в то же время заумь — это нечто совсем другое по сравнению с существующим языком, переход в новое измерение. В. Хлебников: «Заумный язык — значит находящийся за пределами разума»<sup>49</sup>. А. Крученых: «Ранее было: разумное или безумное; мы даем третье — заумное, — творчески претворяющее и преодолевающее их. Заумное, берущее все

творческие ценности у безумия (почему и слова почти сходны), кроме его беспомощности — болезни»<sup>50</sup>.

В теории, разработанной Хлебниковым и Крученых, заумь связана со словотворчеством, составляет его последний, качественно новый этап. «Словотворчество учит, — писал Хлебников, — что все разнообразие слова исходит от основных звуков азбуки, заменяющих семена слов. <...> Вся полнота языка должна быть разложена на составные единицы „азбучных истин“, и тогда для звуко-вещств может быть построено что-то вроде закона Менделеева или закона Мозелея — последней вершины химической мысли»<sup>51</sup>. Вокруг исходной составной единицы («звуко-вещества») Хлебников выращивал целые гроздья неологизмов («Заключение смехом»). Или, «заменив в старом слове один звук другим», прокладывал «путь из одной долины языка в другую» (*правительство — правительство; боец — поец* и т. д.). Он много фантазировал на предмет смыслового значения отдельных звуков (фонем): Ч, В, Х, М, Л, К... На этой основе он и строил свою теорию зауми:

«Заумный язык исходит из двух предпосылок:

1. Первая согласная простого слова управляет всем словом — приказывает остальным.

2. Слова, начатые одной и той же согласной, объединяются одним и тем же понятием и как бы летят с разных сторон в одну и ту же точку рассудка»<sup>52</sup>.

Крученых поначалу подчинял свои заумные опыты локальным задачам, но постепенно разрабатывал для зауми и общие теоретические основания. В поздней декларации «Фактура слова» (1922) он писал:

«Структура слова или стиха — это его составные части (звук, буква, слог и т. д.) обозначим их  $a — b — c — d$ .

Фактура слова — это расположение этих частей ( $a — d — c — b$  или  $b — c — d — a$  или еще иначе), фактура — это делание слова, конструкция, наслоение, накопление, расположение тем или иным образом слогов, букв и слов»<sup>53</sup>.

Фактура, по логике Крученых, создается из свободной комбинации готовых языковых элементов или «делания» заумных (лишенных смысла) слов. Говоря о *звуковой фактуре*, он приводит как пример «тяжелой» фактуры две строчки Хлебникова с очевидной перестановкой слов: «табун шагов / чугуны слонов» (ср.: чугуны шагов / табун слонов), а в качестве фактуры «тяжелой и грубой» — свое знаменитое «Дыр бул шыл...»

Принцип Хлебникова — семантический. Крученых больше акцентирует эмоциональное воздействие слова. Но раз

ница не такая уж решающая: оба исходят из чувственной природы слова и берут за основу его звуковую сторону. Они легко могут как бы поменяться местами. Хлебников писал: «Если различить в душе правительство рассудка и бурный народ чувств, то заговоры и заумный язык есть обращение через голову правительства прямо к народу чувств...»<sup>54</sup>. Крученных, со своей стороны, в нарушение главного принципа зауми, мог предложить «интеллектуальную» загадку — заумный ребус, который вроде бы (лишь частично?) может быть разгадан:

е у ю  
о е и  
а о о  
а  
о а е е и е я е  
у и е и  
и и ы и е и -  
и ы

Стихотворение называется «Высоты». «За этим рисунком из гласных, — пишет В. Марков, — довольно отчетливо проступает „Верую во единого Бога“, кончая словами „видимым [же всем] и невидимым“»<sup>55</sup>.

В своих экспериментах с заумью футуристы сознательно ориентировались на детскую считалку, древние загадки, чародейные заговоры и напевы — русалки Хлебникова в стихотворении «Ночь в Галиции» поют на заумном языке по «учебнику Сахарова» (по «Сказаниям русского народа» И. П. Сахарова). Р. Якобсон вспоминает, что он обсуждал с Хлебниковым законы русских сектантских глоссолалий и магических заклинаний.

Заумь вызвала град насмешек и возмущения критики. Лишь изредка звучали иные голоса. В. Шкловский в статье «О поэзии и заумном языке» (1916), переводя проблему в теоретический и историко-литературный план, приводил примеры зауми из произведений писателей прошлого, а также современников, не имеющих отношения к футуризму.

Самую основательную трактовку и оценку зауми дал Павел Флоренский в работе «Антиномия языка», написанной в 1918 году (опубликована гораздо позже). Он применил к зауми широкий философско-лингвистический подход.

Опираясь на теорию Вильгельма Гумбольдта, Флоренский говорит об антиномии языка, которая проявляется в единстве его противоположных свойств. С одной стороны, «в языке все живет, все течет, все движется», «человек — творец языка», он «божественно свободен в своем языковом творчестве, всецело определяемом его духовной жизнью,

изнутри»<sup>56</sup>. С другой стороны, язык имеет «монументальный характер», его правила «даются историей как нечто готовое и непреложное. Языком мы можем пользоваться, но отнюдь мы — не творцы его. Пользуясь же языком — достоянием народа, а не отдельного лица, — мы тем самым подчиняемся не обходимости...» (с. 155). «Нет индивидуального языка, который не был бы вселенским в основе своей; нет вселенского языка, который не был бы в своем явлении — индивидуальным» (с. 164).

С этих позиций Флоренский оценивает словотворчество и заумь футуристов. Он с пониманием относится к словоновшества, образованным по аналогии с уже существующими грамматическими формами или имеющим орнаментальный характер, и приводит в качестве убедительных примеры из В. Каменского, И. Северянина, В. Хлебникова, Е. Гуро. Другое дело заумь. Флоренский признает право на такого рода творчество. Лично ему нравится «Дыр бул щыл...» А. Крученых: «... что-то лесное, коричневое, корявое, всклокоченное, выскочило и скрипучим голосом «р л эз» выводит, как намазаная дверь. Что-то вроде фигур Коненкова» (с. 183—184). Однако Флоренский считает законным и противоположное, отрицательное восприятие. Более того, по мнению Флоренского, если заумник последователен, «если он воистину и насквозь за-умен и потому бессловесен в своем творчестве, то и сам он не знает, что должен воплотиться у него в звуке, а потому не может и судить — воплотилось ли» (с. 183). Заумники подчеркивают лишь одну сторону языка и потому вступают в противоречие с языком. «Когда начисто сглаживается антиномия языка, то тем самым начисто уничтожается и самый язык» (с. 186).

В целом же Флоренский ценит смелость футуристов, признает их приверженность и родственность изначальной (до-логической) стихии языка, в которой они ведут себя «как дома».

Существует определенная аналогия между поэтической заумью и беспредметной живописью. Творческая дружба не случайно связывала супрематиста К. Малевича прежде всего с А. Крученых.

## 6. *Поэзия футуризма в связях с живописью*

Выше в общем виде говорилось о новом характере связей поэзии футуризма с живописью. Теперь чуть подробнее. «Мы хотим, чтобы слово смело пошло за живописью»<sup>57</sup>, — писал

Хлебников. Современная живопись, по убеждению Хлебникова, «связывая материк» (Евразию), обгоняет само слово в подготовке языка будущего. Но дело не только в теоретических построениях.

В поэзии Хлебникова есть сильные и интересные прорывы в область «живописи словом». На разных этапах своего пути он создавал поэтические структуры, аналогичные жанрам изобразительного искусства — портрету, пейзажу, натюрморту. В них отразилась его эволюция. На одном ее полюсе замкнутый в себе метафизически-формальный эксперимент — знаменитый «абстрактный портрет» («Бобэбби пелись губы, / Вэоми пелись взоры...»), попытка выразить Лицо «вне протяжения», потребовавшая специального комментария, цветового «словаря». На другом — обычно усложненный, но художественно убедительный образ, исполненный жизненного (социального, психологического, эмоционального) содержания. Таковы, например, стихотворения Хлебникова «Голод» и «Волга! Волга...» о трагедии Поволжья 1921 года, соединившие в себе элементы портрета и пейзажа.

Метафорические возможности поэтического слова практически безграничны. Хлебников владел искусством контекста, и внутри его произведений подобие определенного изобразительного жанра могло возникнуть как бы ненароком, вдруг, однако в логике целого. В антивоенном стихотворении «Где волк воскликнул кровью...» (1915) ведущей является тема продажи («Правда, что юноши стали дешевле?»). Мир уподоблен мясной лавке, и вдруг возникает чудовищно-фантастической «натюрморт», главной составной частью которого, наподобие освеженной туши, оказывается поэт:

«Мертвые юноши! Мертвые юноши!» —  
По площадям плещется стон городов.  
Не так ли разносчик сорок и дроздов? —  
Их перья на шляпу свою нашей.  
Кто книжечку издал «Песни последних оленей» Ви-  
сит, протертый кольцом за колени,  
Рядом с серебряной шкуркою зайца,  
Там, где сметана, мясо и яйца!

Никто из русских поэтов не был так близко связан с живописью, как Маяковский. И это была особая связь, речь здесь должна идти не о прорывах в область «живописи словом», как у Хлебникова, а о принципе кардинальном, основополагающем. Маяковский подошел к живописи как мас

тер, увидевший в самих приемах изобразительного искусства возможность для обновления стиха. Живопись вошла в плоть поэзии Маяковского, стала элементом его стиля, то есть органически срослась с другими особенностями его мировосприятия. Все сказанное выше о творческом миропонимании и метафорической системе Маяковского может быть рассмотрено и под знаком специфической проблемы «Маяковский и живопись». Можно представить себе том Маяковского не с иллюстрациями к конкретным стихам, а с репродукциями произведений художников, близких Маяковскому по духу и стилю. Это П. Пикассо и Д. Ривера, П. Филонов и М. Шагал, Ф. Леже и К. Малевич, Г. Гросс и А. Сикейрос, Д. Бурлюк и В. Татлин, Д. Моор и А. Дейнека...

Маяковскому было близко искусство с экспрессионистическим уклоном, самовыражение трагической личности в условиях хаотического мира. Своеобразным «практицизмом» отмечен другой ряд — его связи с «вещизмом», главным образом кубистического, а отчасти и супрематического направления. Повышенное чувство материала, замкнутый в себе предметный эксперимент кубистов подталкивали и обостряли поиск новой поэтической образности. А потом, уже после революции, Маяковский не случайно выделил среди кубистов Леже, увидев в его работе практически полезное искусство-ремесло, способное пойти в быт и на производство. В «левом» искусстве он отчетливо видел тенденцию к прикладничеству и призывал ее развить, превратить в «дело», тогда как она определила драму многих художников XX века.

Путь Маяковского — особый, но, может быть, именно в нем — по-своему, крупным планом — проявилась общая тенденция и перспектива футуристического творчества. В том смысле, что футуризм не мог продолжаться как специфическое, отдельное литературно-художественное направление — он должен был трансформироваться во что-то другое, предстать в формах жизни, даже и безотносительных к искусству. С самого начала футуризм был не только искусством — он был общественным поведением, освобождением от норм в широком масштабе, не только от предлогов или запятых. Очевидна разрушительная сила футуризма, и очевидно, с другой стороны, что футуризм вошел в нашу жизнь многими своими элементами, повлиял на наше сознание, психику и, как ни странно, на представление о красоте. Кого испугают сегодня «Черный квадрат» Малевича и эпатажные приемы поэтов-футуристов, когда «футуристичны» эстрада, дизайн, реклама? — авангард, оказывается, может стать вполне ручным и доступным, на уровне ширпотреба.

А по большому счету — смысл, по-видимому, не в том, чтобы расширять футуризм, именно футуризм, в оба конца (В. Марков относит к футуризму, с одной стороны, Андрея Белого, а с другой — всю Цветаеву, позднего Мандельштама и т. д.).

Важнее «отрегулировать» отношения футуризма с другими, «не-футуристическими», направлениями искусства. Любовь к Филонову и Кандинскому не исключает любви к Рембрандту или Левитану. Хлебников и даже Крученых могут вполне ужиться в нашем сознании с Петrarкой и Ахматовой. А хорошие и плохие художники есть в составе любого направления. По мере того, как мы привыкаем к авангарду, его границы определять становится все труднее, не снимается, но приглушается со временем сама проблема, малоубедительными становятся конкретные оценки. Крайне сомнительно, например, отнесение к авангарду Пастернака, художника «толстовских» корней. «Авангардного», полемичного по отношению к прошлому неизмеримо больше в поэзии Маяковского, но и здесь значительная доля содержания приходится на свойства романтического в своей основе сознания, в котором борьба и отрицание составляют одну из традиционных сторон. Пастернак не зря при мысли о Маяковском вспоминал бунтующих героев Достоевского. «Бросить» Достоевского с Парохода современности призывал поэт, для которого Достоевский был любимейшим автором и который сам многими свойствами своей природы принадлежит «миру Достоевского».

Футуризм в рамках конкретного литературно-художественного направления отступил в область истории культуры. Это наша история, один из самых бурных, «некрасивых» и поучительных ее этапов. Нормативная эстетика спотыкается о футуризм, он и сегодня вынуждает ее к поискам обновленных подходов и критериев. Отнесем и это к «урокам» футуризма, изучение которого (не ради оправдания или осуждения) представляется делом не просто интересным, а насущным и необходимым.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> **Каменский В.** Путь энтузиаста // **Каменский В.** Танго с коровами; Степан Разин; Звучаль Веснянки; Путь энтузиаста. М., 1990. С. 444.

<sup>2</sup> **Мережковский Д.** Еще шаг Грядущего Хама // Русское слово. 1914. № 149. 29 июня.

<sup>3</sup> **Брюсов В.** Год русской поэзии: (Апрель 1913 — апрель 1914) // **Брюсов В.** Среди стихов: 1894—1924: Манифесты, статьи, рецензии. М., 1990. С. 436. В дальнейшем ссылки: **Брюсов В.** Среди стихов.

<sup>4</sup> **Брюсов В.** Новые течения в русской поэзии: III. Эклектики // **Брюсов В.** Среди стихов. С. 412.

- <sup>6</sup> Пошечина общественному вкусу // Поэзия русского футуризма («Новая библиотека поэта»). СПб., 1999. С. 617. В дальнейшем ссылки: Поэзия русского футуризма.
- <sup>7</sup> *Маяковский В.* Поли. собр. соч.: В 13 т. М., 1955. Т. 1. С. 365—366.
- <sup>8</sup> Поэзия русского футуризма. С. 619.
- <sup>9</sup> *Маяковский В.* Поли. собр. соч. Т. 1. С. 300.
- <sup>10</sup> *Шкловский В.* Воскрешение слова // *Шкловский В.* Гамбургский счет: Статьи — воспоминания — эссе. М., 1990. С. 42.
- <sup>11</sup> См.: *Поспелов Г.* Бубновый валет: Примитив и городской фольклор в московской живописи 1910-х годов. М., 1990.
- <sup>12</sup> См.: *Ковтун Е.* Русская футуристическая книга. М., 1989.
- <sup>13</sup> См.: *Левая Т.* Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. М., 1991.
- <sup>14</sup> Об эгофутуризме см.: *Крусанов А.* Дороги и тропы русского литературного авангарда: эго-футуризм (1911—1922 гг.) // Русский разъезд. 1993, № 1. С. 109—148.
- <sup>15</sup> Поэзия русского футуризма. С. 629.
- <sup>16</sup> Там же. С. 630.
- <sup>17</sup> Там же.
- <sup>18</sup> *Шершеневич В.* Футуризм без маски: Компилятивная интродукция. М., 1914. С. 59.
- <sup>19</sup> Декларация // Поэты-имажинисты. М.; СПб., 1997. С. 7—8.
- <sup>20</sup> *Пастернак Б.* Николай Асеев. «Оксана»: Стихи 1912—1916 годов // *Пастернак Б.* Собр. соч.: В 5 т. М., 1991. Т. 4. С. 361—363.
- <sup>21</sup> Поэзия русского футуризма. С. 623
- <sup>22</sup> См.: *Крусанов А.* Русский авангард: 1907—1932. Т.1: Боевое десятилетие. СПб., 1996. С.189—195.
- <sup>23</sup> Поэзия русского футуризма. С. 634. О «41» см.: *Цидлер Р.* Группа «41°» // Russian Literature. XVII. 1. 1985. С. 71—86.
- <sup>24</sup> *Пастернак Б.* Люди и положения // *Пастернак Б.* Собр. соч. Т.4. С. 334.
- <sup>25</sup> *Лившиц Б.* Полутораглазый стрелец: Стихотворения. Переводы. Воспоминания. Л., 1989. С. 312.
- <sup>26</sup> Там же. С. 488.
- <sup>27</sup> *Гарбуз А.* «Групповой портрет» будетлян в свете фольклорно-мифологической традиции // Хлебниковские чтения. СПб., 1991. С. 112.
- <sup>28</sup> *Бурлюк Д.* Ядополный // Бука русской литературы. М., 1923. С. 18.
- <sup>29</sup> [Б. п.] Вечер футуристов // Русское слово. 1913. № 237.15 окт.
- <sup>30</sup> *Пастернак Б.* Вместо предисловия // *Пастернак Б.* Собр. соч. Т. 4. С. 373.
- <sup>31</sup> *Хлебников В.* Неизданные произведения. М., 1940. С. 334.
- <sup>1</sup> *Пастернак Б.* Крученных // Там же. С. 372.
- <sup>2</sup> *Пастернак Б.* Охранная грамота // Там же. С.224



- <sup>3</sup> Цит. по: *Кошелев В., Сапогов В.* «Музей моей весны...» // *Северянин И.* Стихотворения. Поэмы. Архангельск, 1988. С. 13.
- <sup>4</sup> См.: *Урбан А.* Добрый ироник // *Звезда.* 1987. № 5. С. 164—173.
- <sup>5</sup> *Ахматова А.* Проза о поэме // *Ахматова А.* Соч.: В 2 т. М., 1986. Т. 2. С. 222.
- <sup>6</sup> *Пастернак Б.* Доктор Живаго // *Пастернак Б.* Собр. соч. М., 1990. Т. 3. С. 160.
- <sup>7</sup> *Хлебников В.* Неизданные произведения. М., 1940. С. 378.
- <sup>8</sup> См.: *Кандинский В. В.:* 1902—1917: <Текст художника> М., 1918.
- <sup>9</sup> См.: *Шкловский В.* Ход коня. М.; Берлин, 1923. С. 36.
- <sup>10</sup> Цит. по: *Лани Ж. К.* Русский футуризм // История русской литературы: XX век. Серебряный век / Под ред. Ж. Нива, И. Сермана, В. Страды и Е. Эткинда. М., 1995. С. 533.
- <sup>11</sup> *Маяковский В.* Поли. собр. соч. Т. 1. С. 309.
- <sup>12</sup> *Маяковский В.* Открытое письмо рабочим // *Маяковский В.* Поли, собр. соч. М., 1959. Т. 12. С. 9.
- <sup>13</sup> *Бердяев Н.* Кризис искусства. М., 1918. С. 38.
- <sup>14</sup> Собрание произведений Велимира Хлебникова: В 5 т. Л., [1930]. Т. 4. С. 116.
- <sup>15</sup> *Дуганов Р.* Велимир Хлебников: Природа творчества. М., 1990. С. 121—122.
- <sup>16</sup> *Калитин Н.* Слово и время. М., 1967. С. 51.
- <sup>17</sup> *Пастернак Б.* Вассерманова реакция // *Пастернак Б.* Собр. соч. Т. 4. С. 353.
- <sup>18</sup> *Крученых А.* Фактура слова: Декларация: (Книга 120-я). М., 1923. [1922]. С. 28.
- <sup>19</sup> *Хлебников В.* Наша основа // *Хлебников В.* Творения. М., 1986. С. 628.
- <sup>20</sup> Там же.
- <sup>21</sup> *Крученых А.* Ожирение роз: О стихах Терентьева и других. [Тифлис: «41°», 1918]. С. 14.
- <sup>22</sup> *Хлебников В.* Наша основа // *Хлебников В.* Творения. С. 624.
- <sup>23</sup> Там же. С. 628.
- <sup>24</sup> *Крученых А.* Фактура слова. М., 1923 [1922]. С. 11.
- <sup>25</sup> *Хлебников В.* <0 стихах> // *Хлебников В.* Творения. С. 634.
- <sup>26</sup> *Марков В.* Трактат о трехгласии // *Марков В.* О свободе в поэзии: Статьи. Эссе. Разное. СПб., 1994. С. 334.

## ЛИТЕРАТУРА

**Альфонсов В.** Поэзия русского футуризма // Поэзия русского футуризма («Новая библиотека поэта»). СПб., 1999.

**Альфонсов Б.** Нам слово нужно для жизни: В поэтическом мире Маяковского. Л., 1984.

**Дуганов Р.** Велимир Хлебников: Природа творчества. М., 1990.

**Карабчиевский Ю.** Воскресение Маяковского. М., 1990.

**Костун Е.** Русская футуристическая книга. М., 1989.

**Крусанова А.** Русский авангард: 1907—1932. Т. 1: Боевое десятилетие. СПб., 1996.

**Ланн Ж. К.** Русский футуризм // История русской литературы: XX век. Серебряный век / Под ред. Ж. Нива, И. Сермана, В. Страды и Е. Эткинда. М., 1995.

**Лившиц Б.** Полутораглазый стрелец: Стихотворения. Переводы. Воспоминания. Л., 1989.

**Марков В.** История русского футуризма. Пер. с англ. СПб., 2000.

**Марков В.** О Хлебникове (попытка апологии и сопротивления) //

**Марков В.** О свободе в поэзии: Статьи. Эссе. Разное. СПб., 1994.

**Михайлов А.** Маяковский («Жизнь замечательных людей»). М., 1988.

**Поляков М.** Велимир Хлебников: Мировоззрение и поэтика // **Хлебников В.** Творения. М., 1986.

**Флоренский П.** Антиномия языка // **Флоренский П. А.** Т.2. У водоразделов мысли. М., 1990.

**Шкловский В.** Воскрешение слова // **Шкловский Б.** Гамбургский счет: Статьи — воспоминания — эссе. М., 1990.

**Эткинд Е.** Там, внутри: О русской поэзии XX века. СПб., 1996.

## ПОЭТИКА И ТЕОРИЯ РУССКОГО ИМАЖИНИЗМА

### Общие установки теории и истории имажинизма

В 1915 году в сборнике «Стрелец» была напечатана статья Зинаиды Венгеровой «Английские футуристы». Автор рассказывает об Эзре Паунде, представителе нового направления в литературе — имажинизма.

«Мы не футуристы, прежде всего, не футуристы... Эзра подводит меня к стене, где развешаны отгиски для манифестов, заготовленных для „Blast'a", первого программного сборника новых поэтов и художников. Он указывает на слова: „Маринетти — труп”.

...Мы, Вортисты, а в поэзии „Имажисты”. Наша задача сосредоточена на образах, составляющих первозданную стихию поэзии, ее пигмент, то, что таит в себе все возможности, все выводы и соотношения, но что еще не воплотилось в определенное соотношение, в сравнение и тем самым не стало мертвым. Прошлая поэзия жила метафорами. Наш „вихрь”, наш „Vortex” — тот пункт круговорота, когда энергия врезается в пространство и дает ему свою форму. Все, что создано природой и культурой, для нас общий хаос, который мы пронизываем своим вихрем»<sup>1</sup>.

Позже сходные мысли высказал московский поэт Вадим Шершеневич:

«Поэзия есть искусство сочетания самовитых слов, слово-образов... Поэтическое произведение — непрерывный ряд образов»<sup>2</sup>.

Началом русского имажинизма принято считать «Декларацию» 1919 года («Советская страна», 1919, 10 февр.). В ней с пафосом говорится о принципиальной новизне имажинизма по отношению к футуризму (в свое время футуризм начал с отрицания символизма, и отрицания тоже весьма категорического, эпатажного). Цитируем «Декларацию»:

«Скончался младенец, горластый парень десяти лет отроду (родился в 1909 — умер в 1919). Издох футуризм. Давайте грянем дружнее: футуризму и футурию смерть. <...> От футуризма тускнеет жизнь.» Фактически же зарождение русского имажинизма следует отнести к февралю 1918

года, когда Шершеневич под псевдонимом Георгий Гаер написал статью «У края „прелестной бездны”» («Без муз». Художественное периодическое издание. Н. Новгород, 1918, с. 41—43). Название пародирует строчку из поэмы Маяковского «Человек», а основная претензия к футуризму — его содержательность: «Нам смешно, когда говорят о содержании искусства <...> Тема, содержание — эта слепая кишка искусства — не должны выпирать, как грыжа, из произведений. А футуризм только и делал, что за всеми своими заботами о форме, не желая отстать от Парнаса и символистов, говорил о форме, а думал только о содержании» («Декларация»). «Футуризм умер потому, что таил в себе нечто более обширное, чем он сам, а именно имажинизм» («У края „прелестной бездны”»).

Одно из первых выступлений группы — «Митинг-выставка стихов и картин имажинистов» — было организовано Союзом поэтов в Политехническом музее. Вероятно, именно с этого момента и начинается активное участие имажинистов в литературной жизни Москвы, названное ими же «Кафейным периодом поэзии». Дело в том, что Союз поэтов находился в бывшем кафе «Домино», которое переделал под клуб художник Юрий Анненков. Переделал в духе существовавшего тогда поп-арта: на стене птичья клетка, рядом приколочены к стене старые штаны с заплатками, далее рисунки, гротескно иллюстрирующие стихи Блока, Белого, Брюсова. Каждый член союза получил охранную грамоту с подписью народного комиссара по просвещению А. Луначарского. Как пишет М. Ройзман, «Этой охранной грамотой А. В. спас ряд крупных поэтов от всяких напастей эпохи военного коммунизма, сохранил их жилища и очень ценные, собираемые десятилетиями библиотеки» («Все, что помню о Есенине». М., 1973).

Далее была учреждена по инициативе С. Есенина «Ассоциация вольнодумцев в Москве». В уставе значилось: «„Ассоциация” ставит целью духовно-экономическое объединение свободных мыслителей и художников, творящих в духе мировой революции и ведущих самое широкое распространение творческой революционной мысли и революционного искусства человечества путем устного и печатного слова». Официально зарегистрированная Луначарским «Ассоциация» являлась юридическим лицом в отличие от неформального «Ордена имажинистов», который составлял ее творческое ядро. Этим, в частности, объясняется то, что журнал «Гостиница для путешественников в прекрасном» — фактически печатный орган имажинистов — издавался Ассоциацией.

По своей структуре «Орден имажинистов» неоднороден, он как бы распадался на два крыла. «Правое» крыло представляли И. Грузинов, С. Есенин, Р. Ивнев, С. Кусиков; «левое» — А. Мариенгоф, В. Шершеневич, Н. Эрдман, Г. Якулов. «Правые» рассматривали образ как средство, «левые» — как самоцель. Среди имажинистов также числились А. Авраамов, Б. Глубоковский, И. Старцев, М. Ройзман. На короткое время к «Ордену» примкнул С. Спасский. Н. Клюев был участником одного из первых альманахов- имажинистов. В блужданиях своих ненадолго забрел в их стан В. Хлебников («Харчевня зорь», 1920). Вчерне основные постулаты имажинизма были сформулированы шестью годами ранее 1919 года в «Открытых письмах» Вадима Шершеневича и Льва Зака, печатавшегося под псевдонимом «Хрисанф» и «М. Россиянский» в альманахе «Крематорий здравомыслия». Именно тогда и там впервые был провозглашен «примат образа». Теоретические разработки имажинистов (первенство здесь, несомненно, принадлежит Шершеневичу) — это тоже своеобразные произведения искусства, выстроенные на метафорическом принципе и не всегда предполагающие его осуществление на практике. Эклектизм, свойственный в целом этому течению, подтверждается тем фактом, что творения имажинистов с одинаковым успехом можно встретить на страницах коммунистической, анархистской, левоэсеровской периодики. По количеству выпущенных книг издательство «Имажинисты» опережало многие литобъединения Москвы. Группа славилась шумным участием в диспутах, поэтических вечерах и дискуссиях того периода.

Со временем теория имажинистов претерпела некоторые изменения. Так, их «Почти Декларация» (1923) уже признавала, что образ должен быть подчинен содержанию. Идеолог группы В. Шершеневич заявлял: «Мы, имажинисты, идем в литературу, неся лозунги романтического идеализма» (Веч. известия, 1923, 27 авг.). Между тем в группе назревал раскол, который обозначился еще с 1921 года, после публикации есенинской статьи «Быт и искусство», где автор полемизировал с «левыми» имажинистами. Вскоре по многим причинам разрыв Есенина с группой стал неизбежен. 31 августа 1924 года он вместе с Грузиновым поместил в «Правде» письмо, заявив весьма резко о роспуске группы имажинистов. Однако «Орден» не распался: через несколько дней Ивнев, Мариенгоф, Шершеневич, Эрдман в не менее оскорбительном тоне публично опровергли это заявление.

«Ассоциация вольнодумцев», бессменным председателем которой являлся Есенин, прекратила существование. «Ордену имажинистов» пришлось искать новые организационные формы. Осенью 1924 года он утвердил свой устав, зарегистрировался и был переименован в «Общество имажинистов» (председатель Рюрик Ивнев). Общество обосновалось в кафе «Калоша» при втором ДOME Советов. С 1925 года имажинисты организовали здесь свои вечерние выступления перед публикой. Выпущенный тогда же сборник группы оказался ее последним коллективным изданием. Критическая публикация «Литературное хулиганство», в частности, гласила: «Агония идеологического вырождения имажинизма закончилась очень быстро, и первые же годы нэпа похоронили почти окончательно имажинизм как литературную школу: „моль времени“ оказалась сильнее „нафталина образов“» <...> Далее речь идет о «напечатанных на роскошной бумаге» сборниках стихов имажинистов, «анализу» подвергнута поэма Рюрика Ивнева «Осада монастыря» (кстати, весьма напоминающая есенинского «Пугачева», неоднозначное и любопытное произведение). «Рецензия» заканчивалась словами: «Нужно решительно пресечь попытки подобной „литературной деятельности имажинистов“». С кафеинным периодом в нашей литературе должно быть покончено»<sup>3</sup>.

Далее группа переселилась в кафе «Мышиная нора», арендовав для выступлений кинотеатр «Лилипут». Это было ее последнее пристанище: к концу 1927 года «Общество имажинистов» объявило о своей ликвидации. Остаточные явления имажинизма приходится на весну 1928 года. Итоги его подведены статьей Шершеневича «Существуют ли имажинисты?». Гибель школы он объясняет как внутренней, так и внешней причинами:

«От поэзии отнята лиричность. А поэзия без лиризма — это то же, что лошадь без ноги. Отсюда и вполне понятный крах имажинизма, который все время настаивал на поэтизации поэзии... Поэзия, как и всякое искусство, есть бомбардировка фактов и быта. Это есть артиллерийская подготовка. После этой подготовки и разрушенных фортов движется пехота мысли — философской и публицистической. Теперь сама поэзия пущена врукопашную. Здесь побеждает уже не мастерство, не точность прицела, не разрыв лиризма, а более крепкий кулак. Драка с жизнью идет не фехтовальным приемом, а на шарап. В таком виде искусство вообще помочь не может, ибо пользование искусством в таком смысле сильно напоминает вколачивание в стену гвоздей фарфоровой чашкой»<sup>4</sup>.

Распространение имажинизма происходило несколько шире, чем это принято считать. Шершеневич вспоминал: «Был момент, когда мы не успевали регистрировать новые группы имажинистов и руководить ими».

Существовали, например, петроградские имажинисты А. Золотницкий, И. Афанасьев-Соловьев, В. Королевич, Г. Шмерельсон, С. Полоцкий. Осенью 1922 года были проведены первые выступления, и 20 ноября в Доме искусств была оглашена декларация, названная в печати «Манифестом новаторов». Имажинизм был провозглашен не только методом поэзии, но и философией жизни. Петроградская «литературная общественность» в целом отнеслась к имажинизму с недоверием, но при этом «Воинствующий орден имажинистов» (так они называли себя в „Манифесте”) начал активную работу.

Вскоре обнаружилась явная зависимость петроградской группы от московской. Членов «Ордена» иногда иронически называли «шершенистами». В. Эрлих писал, что членов группы отличала «искренняя страсть к поэзии, вера в то, что существо поэзии — в образе, ...и легкая склонность к хулиганству». Лидером группы считался Полоцкий, позднее — Шмерельсон. Состав ее был весьма пестрым. Так, например, из группы «Певучая банда» пришел в «Орден» В. Ричиотти, матрос «Авроры», писавший стихи о море и впоследствии работавший над книгой по истории флота. Присоединились также В. Тренин и В. Эрлих. В 1924 году «Орден» вошел в состав Ленинградского союза поэтов. С ослаблением деятельности московской «Ассоциации вольнодумцев» постепенно снизилась и активность ленинградских имажинистов.

После высказывания А. Луначарского о том, что имажинисты побили Есенина, — имажинистская среда стала изображаться в многочисленной о них литературе исключительно как явление божественное, задыхающееся в пьяном угаре, провоцирующее скандалы. Но имажинисты были деловыми людьми. В издательстве «Имажинисты», а также в разных городах и издательствах ими выпущено большое количество альманахов и сборников стихов — и это в годы остановки типографий и нехватки бумаги. Ими выпущено четыре номера журнала «Гостиница для путешествующих в прекрасном» («на прекрасной бумаге», — как вспоминает Шершеневич). Журнал с подчеркнuto полемическим настроением, в первую очередь по отношению к «пролетарским поэтам», в защиту мастерства художника. Имажинисты содержали два кооперативных книжных магазина, приносивших доход.

«Упреки — наше искусство не нужно пролетариату? — построены на основании ошибки с марксистской точки зрения: смешивается пролетариат с отдельным рабочим. ТО, ЧТО НЕ НАДО СИДОРОВУ ИЛИ ИВАНОВУ, МОЖЕТ БЫТЬ, КАК РАЗ НУЖНО ПРОЛЕТАРИАТУ. Если встать на точку зрения: это не нужно пролетариату потому, что 100 Ивановых это сказали, поведет к выводу, что пролетариату никакое искусство не нужно: часть рабочих и солдат разорвала гобелены Зимнего дворца на портянки — следовательно, старое не нужно. Часть рабочих отозвалась отрицательно о новом искусстве, следовательно, оно тоже не нужно. То, что нужно пролетариату в 1924 году, выяснится пролетариатом в 2124 году. История учит терпению».

Кроме уже упомянутых можно говорить о московской группе «Молодые имажинисты» (Г. Сливозберг и др.), о группах белорусских, украинских, еврейских имажинистов, о группе экспрессионистов во главе с Ип. Соколовым, пытавшихся примкнуть к имажинистам. Существовали даже «имагоконструктивисты», «скрестившие» имажинизм с конструктивизмом.

Одной из установок имажинизма было утверждение «искусственности» искусства, принцип, который более всего раздражал противников группы, упрекавших имажинистов в «антинародности». «Левое» искусство XX века вообще характеризуется попыткой передачи «чистого» эстетического переживания, освобожденного от читательского сопереживания лирическому герою или сюжету. Шире: происходит отделение эстетики от этики. Сказавшаяся во многих произведениях имажинистов склонность к освобождению искусства от «человеческого содержания» не имеет ничего общего с произвольностью, с сочетанием случайных слов, дающих бессмыслицу. (Известны печальные опыты дадаистов и ничевоков.) Задача в другом: сделать текст, не копирующий реальности и все же обладающий содержанием, в деформации реальности, в отказе от изображения личного начала.

Так, у Шершеневича в стихотворении «Принцип реального параллелизма» любовь передана метафорой прорастания, жизни и болезни зуба.

*Чувственная любовь:* «Из души выпадают молочные зубы / Наивных томлений, / Влюблений /И грез».

*Страсть:* «Словно костью зубов прорастает десна».

*Приход возлюбленной:* «Вы пришли и с последнею, трудною самой / Болью взрезали жизнь / Точно мудрости зуб».

*Обида:* «На зубах у души побуревшие пятна. / Вместо сердца — сплошное дупло» (т. е. кариес).



*Ласка любимой*: «Ты напрасно готовишь прогнанным зубам /  
Пломбу из ласки звонкой...»

Еще один несколько неожиданный принцип поэтики: искусство — выявление формы пустоты.

«Некогда искусство враждебного лагеря пыталось давать нам копии или отображение „чего-то“». Ныне все поэты, символисты, футуристы и пр., заняты одной проблемой, на которую их натолкнул А. Белый: выявление формы пустоты» (В. Шершеневич. « $2 \times 2 = 5$ . Листы имагиниста»). Очевидно, имеется в виду замечание Белого: «Для эстетического описания важно не что изображено, а как изображено и как изображает»<sup>5</sup>. Отметим, как «ужесточил» Шершеневич мысль Белого, говоря о «пустоте». Учитывая эпатажный характер и этой формулы, и самого названия «Листов имагиниста», вспомним, как боялся, например, акмеизм «неоформленного пространства». Там объект существовал в вещной выраженности, в твердой структуре. Назвав книгу стихов «Камень», Мандельштам в первую очередь приветствовал материю, желал «уколоть» небо, «попрекнуть его тем, что оно пусто». Параллельно футуристы утверждали только приоритет формы над содержанием, не отменяя последнего. Там имелась в виду содержательность самой формы. («Сегодня можно не писать о войне, но надо писать войною», — сказал Маяковский.) В имагинизме нет «что», а есть «как», нет объекта, а есть его образ. Отсюда и следует, что главным художественным инструментом имагинизма выступает образность, образ-самоцель. То есть в приведенном выше примере важно не то, что это написано о любви, а то, что тело влюбленного, как зуб. Сама по себе такая метафора — бессмыслица, но система мелких образов, которыми она создается, делает ее законной. «Мы категорически утверждаем, что в имагинистических стихотворениях нет ни одной строки, которую нельзя было бы понять при малейшем умственном напряжении». (« $2 \times 2 = 5$ ».)

Так поэзия имагинистов (в теории) отказалась от реальности и объявила искусство первичным по отношению к жизни, заявив, что жизнь не является объектом для искусства. «Человек нарисовал ихтиозавра не потому, что увидел его в природе, а увидел его, потому что он был изображен художником». (« $2 \times 2 = 5$ ».) Вместо предмета есть его образ, который все равно строится на деталях жизни (спор о яйце и курице, как понимал это и сам Шершеневич). Отсюда парадоксальное утверждение о том, что для поэта важнее прочесть Брема, чем изучать Потебню и Веселовского. Заявление это возмутило критику, в частности, В. Львова-

Рогачевского, автора брошюры об имажинизме (1921 г.). И здесь стоит сказать то, о чем сами поэты в своих манифестах умолчали. Ведь представляя мир огромной метафорой, где все похоже на все, и можно убедительно доказать это сходство, все зависит от мастерства художника, поэты по-своему «играют». Стихи — при самом наисерьезнейшем к ним отношении — все-таки немного «игра». И Л. Толстой был по-своему прав, когда отказывал поэзии в праве на существование на том основании, что нельзя, мол, идти за плугом и приплясывать. Прав, если не допускать в искусство никакой «игры». Но рифмуя, поэт уже «играет». Ибо если «абсолютно всерьез», то — зачем рифма, зачем — размер? Имажинистская поэтика метафоры отчасти напоминает вопрос, который задан Алисе в сказке-игре: «Чем ворон похож на письменный стол?». Вопрос остался без ответа, но, очевидно, на него с легкостью мог ответить поэт-имажинист.

### Принципы создания образа в поэтике имажинистов

Принято считать, что от английского имажизма русский имажинизм воспринял только название. Однако «отец» имажинизма Эзра Паунд дает определение образа в строгом соответствии с практикой русских поэтов. «Образ, — пишет он, — это целостный интеллектуальный и эмоциональный комплекс в данный момент времени». То есть образ соединяет самые далекие чувственные и мыслительные факты в данный момент, в как бы застывшем времени, в целостности, в пространстве. Т. Элиот (в ту пору тоже имажинист) расширил и уточнил это наблюдение, размышляя о природе психологии поэтического процесса. Человек «влюбляется, читает Спинозу, и эти два вида опыта не имеют между собой ничего общего, как не имеют они ничего общего со стуком пишущей машинки или с запахом приготовляемой пищи. Но в сознании поэта эти разновидности опыта всегда образуют новое целое». Образ вмещает все комплексы одновременно и как единое целое. Но как быть, если в стихотворении множество образов? Очевидно, их надо располагать не в хронологической, временной последовательности, а расположить их в пространстве, как бы разместить вокруг себя и воспринимать одновременно. На этом и настаивал Паунд, объясняя секрет воздействия искусства мгновенностью изображения, когда возникает «чувство внезапного освобождения, чувство свободы от ограничения временем и пространством, чувство внезапного роста...».

Если принять эту концепцию, то обнаружится некорректность обвинения оппонентов имажинизма в том, что их стихи безразлично как читать, можно и от конца к началу. Ведь поэтика образности предполагает одновременное восприятие отдельных фрагментов в пространстве. К примеру, стихотворение Шершеневича, в котором впечатления души и внешнего мира перепутаны и изображается единое, «стоящее» без движения во времени состояние:

Свора слез в подворотне глотки За  
икры минут проходящий час  
Сердце без боли — парень без по-  
ходки В пепельницу платка окурки  
глаз.  
Долго плюс дольше. Фокстерьеру сердца  
Кружиться, юлиться, вертеться.  
Волгою мокрый платок.  
В чайнике сердца кипяток.  
Доменной печью улыбки 140 по Цель-  
сию Обжигать кирпичи моих щек.  
Мимо перрона шаблона по рельсе  
Паровоз голоса с вагонами строк.  
Сквозь обруч рта, сквозь красное «О» он  
Красный клоун,  
Язык ранний,  
Тост.  
В небес голубом стакане  
Гонококки звезд.

(«Небоскреб образов минус спряженье\*,  
1919)

Эта же мысль подтверждается А. Мариенгофом в книжке об имажинизме «Буян-остров» (1920 г.):

«Не искусство боится жизни, а жизнь боится искусства, так как искусство несет смерть и, разумеется, не мертвому же бояться живо-го. Воинство искусства это мертвое воинство.

Поэтому вечно в своей смерти искусство и конечна жизнь. От одного прикосновения поэтического образа стынет кровь вещи и чувства.

Художник сковывает копыта скачущей лошади, легким прикосновением кисти останавливает бешеное вращение автомобильного колеса, музыкант — водопадный ритм радости и медленное течение грусти <...> Поэт самый страшный из палачей живого.

Красота — синоним строгости. Строгость требует не подвижности. Искусство — делание движения статичным. Все искусства статичны, даже музыка.

Революция с момента воплощения в художественном образе перестает существовать. Рождение Марсельезы было рождением смерти Французской революции».

Понятно, что Мариенгоф не теоретизирует, а строит еще один художественный образ, «притворяющийся» теоретическим. Но книга, открывающаяся размышлением о том, что искусство делает движение статичным, посвящена художественному анализу поэзии имажинистов. Следует отметить, что стилистическая фигура «стоящего» (в пространстве) времени была близка и Б. Пастернаку, некогда состоявшему в группе футуристов «Центрифуга» («Гроза моментально, навек», «И дольше века длится день»).

Понятие «самовитое слово» переключалось в имажинизм из футуристических манифестов. Но в отличие от кубофутуристов теперь поэты обращают внимание на корень слова. То есть намеренно опускается звуковая сторона слова. «Содержание внесено в слово умственной работой.» Шершеневич берет слово «копыто» и объясняет, что первоначально оно означало предмет для копания. Мариенгоф указывает на «рождение слова из чрева образа»: «Устье — река — уста — речь; зрак — зерно — озеро; раздор — дыра», т. е. надо увидеть в слове его «самость», раскрутить цепочку назад к девственному состоянию слова. Мариенгоф в «Романе без вранья» вспоминает: «Доморощенную развели науку — обнажая и обнаруживая диковинные подчас образные корни и стволы в слове.

Бывало, только продерешь со сна веки, а Есенин кричит:

— Анатолий, крыса! Отвечаешь заспанным голосом:

— Грызть.

— А ну, производи от з е р н а.

— Озеро, зрак.

— А вот тоже хорош образ в корню: рука — ручей — река — речь.

— Крыло — крыль-цо.

— Око — окно. <...>

Казалось нам, что, доказав образный рост языка в его младенчестве, сделаем мы нашу теорию неоспоримой навечно».

Понятно возмущение В. Львова-Рогачевского, который понял мысль Шершеневича буквально: «Победа образа над смыслом и освобождением слова от содержания», «Поедание образом смысла». Возьмем отдельный образ:

Стволы стреляют в небо от жары И ти-  
шина вся в дырках криков птичьих.

«Старым» словам возвращена образность, потому что они составились в имажинистский образ-метафору. Из этих двух строк читатель должен вспомнить, как все происходило в «младенческом» состоянии слов, но Шершеневич не этимологией занимается, а «образным ростом языка», его метафора возникла из следующего основания, которое она как бы «съела»: ствол дерева (по сходству) — ствол орудия — стрела (орудие) — стрелять. Означает ли это, как убежден критик, что у слова отнято содержание?

Негодование критики вызвало и еще одно положение теории имажинизма: «ломка грамматики». Смысл ее начинается с вычленения в разных по смыслу слова одинакового корня. Поскольку сюжетность стиха — великий грех для имажиниста (за это в первую очередь и осуждался ими Маяковский), то было указано, что образ таится в корне слова, а содержание — в грамматике, в основном, в окончаниях. По возможности требуется изгнание глагола как части речи, наиболее безличной, так как образ строится из эмоциональных, интеллектуальных и вещественных деталей. Кроме того, ведь образное время «стоит» в пространстве. Вот примеры безглагольных конструкций:

В небе осень треугольником —  
Журавлиный клин тоски.  
Сердце — куст без листьев, голенький. Молоточ-  
ками виски.

*(А. Кусиков)*

Кружком зеленого лимона Над Иису-  
сом ореол.

*(И. Грузиков)*

Сознательно нарушаются правила грамматики:

Огромный, снегом занесенный площадь...  
*(В. Шершеневич)*

Таких примеров, как последний, не так уж много в стихах имажинистов, и можно считать очередной «теоретической» метафорой соображение о том, что при ломке грамматики слово освобождается из «тюрьмы» содержания (под содержанием понимался нарративный сюжет). Грузиновым,

Мариенгофом и Шершеневичем теоретически так же было заявлено об изменении природы лирики, которая должна утратить музыкальность, — законы строфического, ритмического и метрического стихосложения, а ритм должен выявлять только соответствие и взаимоотношение образа.

Внутреннюю проблему имажинизма сформулировал И. Соколов, экспрессионист, примыкавший к имажинизму. Справедливо заметив, что в новом литературном направлении главное — образ, он полагал, что имажинизм должен довести количество тропов до максимума («Не должно быть ни одной строчки, ни одного слова, где не было бы скрыто тропа»), тем самым открыл «науку тропологию». «Наука» показала возрастание количества тропа от Кантемира (1,1%) до Шершеневича (75%).

Троп включает в себя понятие «метафора». Имажинистский «образ» тоже имеет в виду метафору, «ассоциативный образ»: «Образ, возникающий в результате неожиданного сочетания далеких понятий, обладающий повышенной метафоричностью и субъективностью».

Создатель метафоры — художник, который из слов-автоматов, привычных, вызывающих лишь «автоматические рефлексy», создает высказывание в новой интерпретации. Так, метафора — это не только нечто, отклоняющееся от нормы, метафора создает семантический конфликт, она является полюсом напряжения текста, в ней изначально заложен парадоксальный характер, так как она описывает факты одной категории в терминах, присущих другой. В поэме Шершеневича «Песня песней» тело возлюбленной сравнивается с городским пейзажем. («Коробейники счастья». Киев, 1920). Имажинисты часто используют парадоксальную или ироническую метафору. Так, например, «Осенний лес, как терем расписной», — метафора, — в то время, как «грязный осенний лес, как терем расписной», ироническая метафора. Когда Шершеневич, обращаясь к своему разуму, замечает, что тот «полный шприц цитат и чисел» впрыскивает ему в память, — это парадоксальная метафора.

Определенная группа поэтов имажинизма (Есенин, Ку-сиков, Ивнев, Грузинов) проявляла интерес к «архетипическому» началу. В сознании «архетипического» человека важна отмена конкретного времени и вытекающая отсюда антиисторическая позиция. Сохраняя память о прошлом, имажинисты отказываются ее признавать. Человек «вставлен в историю» и не движется, ему некуда деться — идет репродукция крестьянского быта, еды, растений и живот

ных. Личность в крестьянской имажинистике не историческое существо (и это не ущемляет вовсе достоинств поэзии), также и не живущее во времени, то есть неизменяющееся. Время как факт или физический процесс обесценено. Вечно стоит на оси сфера крестьянской сущности (вспомним по этому поводу Шолохова, Панферова, Клычкова). Жизнь сведена к повторению действий, к категориям, а не событиям. «Природный», архетипический человек, которого моделировали имажинисты, живет в одном настоящем времени, вечно повторяет чьи-то чужие жесты. Прошлое для него — предвосхищение будущего:

Сквозь мутные стекла вагона  
На мутную Русь гляжу.  
И плещется тень Гапона  
В мозгу,  
как расплавленный жук.

Распутин, убитый князьями,  
В саване неевского льда,  
Считает в замерзшей яме Свои  
золотые года.

(Р. *Ивнев* ♦Солнце во гробе», 1921)

В мире не происходит ничего нового, факты есть архетипы, время не имеет никакого влияния на существование, поскольку оно ущербно само тем, что постоянно «поновляется»:

От чар его в позорной злобе Я  
отхожу при свете дня,  
Но Он, воскреснувший во гробе,  
Он не отходит от меня.

Он здесь, в душе моей горбатой,  
В ее животной теплоте.  
Так и она, людьми распята,  
С Ним вместе на Его кресте.  
(Там же).

Русская поэзия Есенина, Кусикова, Ивнева «перебирается» также на Восток как в место, свободное от цивилизации, место как бы патриархальных бытований поэзии. Начиная с Л. Толстого, крестьянин — «опрошенный» человек, почти дерево («Три смерти»), часть природы. Только на Востоке осталось нечто, служащее поэтическим представлениям. Поэтому Россия — это «березовая Монголия», и весь Восток — это именно Россия:

Пока — живое — сердце будет биться  
В моей, еще живой, груди —  
Чужая Персия мне вечно будет сниться,  
Как будто в ней я детство проводил.  
(*Р. Ивнев* «Солнце во гробе»)

Отношения художника с реальностью всегда весьма сложны. Реальность для художника — объект воздействия, эксперимента. В задачу имажинизма входило выяснить, до какой степени трансформации она «выдержит», сохранит себя, до какой степени те или иные «сокровенные» области реальности неподвластны деформации искусством.

С другой стороны, поэзия исходит из вечности, постоянно возвращаясь к началу, так как метафоризация, первооснова поэзии, — это еще и явление весьма устойчивое, учитывая существование «мертвых метафор» по типу «зубы как жемчуг», «осень золотая», «несбыточный как сон». К слову сказать, они оказались наиболее «живыми», так как время их бытования с постоянным возникновением то в той, то в другой поэтической системе — от Блока до пролетарских поэтов.

И сколько бы имажинисты ни старались экспонировать свои новации, они все равно возвращались к началу. Оказавшись в сложных социально-исторических условиях, они ощущали потребность вернуться к первоначальному, не исправить бытие, а воссоздать его заново (естественно, только в художественной практике). Отсюда понятная в их поэзии роль событий, которые могут означать начало: например, революция для Мариенгофа или крестьянское восстание для Есенина. Казалось бы, Мариенгоф живет в нормальном историческом времени. Но как поэт он его отменяет, постоянно «поновляя» (так церковные праздники из года в год возвращают нас к одним и тем же событиям, заставляя чувствовать время в пределах года, далеко не календарного):

К вам, кто умеет бегать Ветром  
в трепещущих ковы лях,  
По завернутым в газеты снега  
Площадям иду себя вылить.

Какое имя — Россия.  
Другое ли,  
Все равно, — только тем, кто  
несет погромные колья Стихов  
серебряные росы.

Обратимся к более подробному анализу творчества поэтов-имажинистов.



## ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> *Шаховская З.* Английские футуристы. «Стрелец». СПб., I. ПГ., 1915. С. 93. Паунд Эзра (1885—1972) — американский поэт, большую часть жизни прожил в Европе. Один из основателей английского имажинизма.
- <sup>2</sup> *Шершеневич В.* Зеленая улица. М., 1916. С. 33.
- <sup>3</sup> *Новский И.* Литературное хулиганство: (Вместо рецензии). М., Книгоноша. 1925, № 15—16. С. 6—7.
- <sup>4</sup> *Шершеневич В.* Существуют ли имажинисты? «Читатель и писатель». 1928. 1 февр.
- <sup>5</sup> *Белый А* Символизм. 1910. С. 244.
- <sup>6</sup> *Львов-Розгачевский В.* Имажинизм и его образносцы. Ревель, 1921.
- <sup>7</sup> *Шершеневич В.* Великолепный очевидец. М.: «Московский рабочий», 1919. С. 563.
- <sup>8</sup> *Стпеблин-Каменский М.* Миф. Л., 1976. С. 4.
- <sup>9</sup> *Афанасьев А* Поэтические воззрения славян на природу. Т. I. С. 61—62.
- <sup>10</sup> *Стасов В.* Коньки на крестьянских крышах. Собр. соч. Т. II. СПб., 1894.
- <sup>11</sup> *Глубоковский В.* Маски имажинизма. «Гостиница для путешественующих в прекрасном». № 4.
- <sup>12</sup> *Грузинов И.* Имажинизма основное. М., 1921. С. 2.
- <sup>13</sup> *Шершеневич В.* Кому я жму руку. «Имажинисты». М., 1924.
- <sup>14</sup> *Вундт В.* Миф и религия. СПб., 1912. С. 18.

## ЛИТЕРАТУРА

- <sup>15</sup> *Базанов В.* Древнерусские ключи к «Ключам Марии». С. Есенин. В кн.: Миф. Фольклор. Литература. Л., 1978.
- <sup>16</sup> *Бобрецов В.* Анатолий Мариенгоф. Борис Божнев // «Русская литература». 1991. № 1, 4.
- <sup>17</sup> *Мариенгоф А.* Стихотворения и поэмы. СПб., 2002.
- <sup>18</sup> *Шершеневич В.* Великолепный очевидец // Мой век, мои друзья и подруги: воспоминания Мариенгофа, Шершеневича, Грузинова. М.: «Московский рабочий», 1990.
- <sup>19</sup> *Шершеневич В.* Листы имажиниста. Стихотворения. Поэмы. Теоретические работы. Ярославль, 1997.

## ГРУППА «СЕРАПИОНОВЫ БРАТЬЯ»

В эстетической полифонии двадцатых годов особое место занимает творческое содружество писателей «Серapiионовы братья», возникшее в Петрограде в феврале 1921 г. К моменту организационного оформления братство уже имело свою предысторию.

В 1919 г. по инициативе М. Горького при созданном им издательстве «Всемирная литература» была организована Студия переводчиков с целью подготовки кадров для выполнения планов издательства и «попутно дать литературное образование молодым поэтам и беллетристам», о чем сообщала петроградская газета «Жизнь искусства» в феврале того же года. Слушателями Студии стали и будущие серapiионы: П. Никитин, Е. Полонская, Л. Лунц, М. Слонимский, М. Зощенко. Занятия в Студии проходили по развернутой программе. Через несколько лет после создания Студии В. Б. Шкловский писал: «...во „Всемирной литературе” на Невском открылась студия для переводчиков. Очень быстро она превратилась просто в литературную студию. Здесь читали Н. С. Гумилев, М. Лозинский, Е. Замятин, Корней Чуковский, Владимир Казимирович Шилейко, пригласили позже меня и Б. М. Эйхенбаума.»

Оглядываясь на прошедшее, К. И. Чуковский вспоминал об атмосфере молодого творческого задора и увлеченности литературой, царившей в Студии: «Мудрено ли, что в первый же месяц студисты разделились на враждебные касты: шкловитяне, гумилевцы, замятинцы. И все эти разнородные касты без конца сражались между собой».

Так, будущие серapiионы Е. Полонская и М. Зощенко занимались в семинаре К. Чуковского, сохранились их работы о творчестве В. Маяковского и А. Блока; Н. Никитин, Л. Лунц, М. Слонимский посещали семинар Е. Замятина.

Вскоре внутри Студии сложилось объединение молодых литераторов-переводчиков, желавших попробовать свои силы в непосредственном творчестве. Группа студийцев сплотилась вокруг М. Слонимского. Для нее были организованы специальные семинары Е. И. Замятина, В. Б. Шкловского, Н. С. Гумилева.

Через четырнадцать лет, в Париже, в эмиграции Е. И. Замятин писал об этом времени: «В этой студии Гумилев читал курс поэтики и вел поэтический семинарий; парал-

дельную работу по отделу критики вел молодой критик В. Шкловский и по отделу художественной прозы — автор... Едва ли будет преувеличением сказать, что из холодных, нетопленных аудиторий этой студии ... вышла наиболее интересная в формальном отношении группа советских прозаиков».

### Создание группы «Серapiионовы братья»

1 февраля 1921 г. в петроградском ДИСКе (Доме Искусств), располагавшемся в экспроприированном особняке купца Елисеева на Мойке, состоялось собрание членов Студии переводчиков, на котором была учреждена группа «Серapiионовы братья». На собрании присутствовали: М. Слонимский, Н. Никитин, М. Зошенко, Е. Полонская, И. Груздев, Л. Лунц, В. Шкловский.

В течение 1921 г. состав группы пополнился новыми членами. М. Горький, узнавший от М. Слонимского о создании нового творческого объединения, способствовал сближению серapiионов с молодыми писателями, которых он уже хорошо знал. По настоятельному совету М. Горького К. Федин, Вс. Иванов, Н. Тихонов познакомились с серapiионами, а затем и вошли в состав содружества. Последним вступил в «братство» В. Каверин по рекомендации В. Шкловского.

В «братстве» объединились люди, обладавшие разным жизненным опытом: старшему, К. Федину было 29 лет, а младшему, Л. Лунцу — 19. Если у одних — Вс. Иванова, К. Федина, М. Зошенко, Н. Тихонова был за плечами богатый жизненный опыт, то у других — В. Каверина, Л. Лунда, Н. Никитина, Е. Полонской — университетское образование. Это обстоятельство способствовало взаимообогащению писателей, что отметил Вс. Иванов как важную особенность содружества: «Были учителями моими и друзья — „Серapiионовы братья“: мы были... одновременно и учителями друг другу и учениками друг у друга».

Отношения серapiионов внутри «братства» характеризовались высокой принципиальностью и требовательностью в оценке творчества друг друга, сочетавшейся с дружеским участием и заинтересованным творческим сотрудничеством. В. Каверин вспоминал об атмосфере, царившей в «братстве»: «Ни зависти, ни борьбы честолюбий. Открытость, желание добра». Серapiионы относились к творчеству как к делу жизни, осознавая всю трудность работы в литературе. Это

нашло свое выражение в шутовском приветствии, которым обменивались «братья» при встрече: «Здравствуй, брат, писать очень трудно!»

Как показала в дальнейшем творческая история содружества писателей, выбор названия объединения носил программный характер. Все они, пережившие Гражданскую войну, к 1921 г. разочаровались в политике и ее возможностях и обратились к литературе как по существу единственной ценности. Как неоднократно подчеркивали в своих воспоминаниях К. Федин, В. Каверин, М. Слонимский, общим, объединяющим серапионов была огромная любовь к литературе, «страсть», по определению К. Федина.

Смысл названия объединения приоткрывает окончание произведения Э.-Т.-А. Гофмана «Серапионовы братья»: «Мы свободно предавались нашему вдохновению и беззаботной фантазии; каждый из нас писал и говорил под диктовку своего внутреннего голоса, не выдавая своих произведений за нечто особенное, зная хорошо, что первое условие литературного произведения состоит в полном отсутствии тенденциозности, чем одним может быть достигнуто то теплое, чарующее впечатление, которое произведения эти производят на душу». Герои-рассказчики Гофмана, каждый по-своему, декларировали внутреннюю свободу, утверждали непреходящую ценность эстетического и интеллектуального опыта личности, провозглашали ненависть к фактографии и слепому следованию за бытом. Кроме этого, Гофман воспринимался серапионами и с другой позиции: он был врагом скудоумия, филистерства, обывательского видения мира.

На грозно звучащий вопрос эпохи, имевший для современников однозначную политическую коннотацию: «С кем вы, мастера культуры?», «братья» отвечали: «Мы с пустынным Серапионом» и с Гофманом, но не с персонажами, воплощавшими злобу дня.

Принцип культурной локализации, прозвучавший в названии объединения, станет доминантным в системе характеристик, определяющих место группы в литературной ситуации двадцатых годов.

Идея преемственного развития культуры, верности нравственно-философским и эстетическим традициям предшествовавших эпох в сознании многих современников серапионов прочно связывалась с идеологемой «проклятое прошлое», расценивалась как намеренное движение вспять, вопреки предписываемому направлению, казалась по меньшей мере странной, если не контрреволюционной. Нарком

просвещения А. В. Луначарский ставил перед писателями советской эпохи задачу: «...показать и у нас и за границей, что русская литература не умерла, что напротив того, она *на почве революционной идеологии* стала неизмеримо значительней»<sup>1</sup>. По мнению наркома, пооктябрьская литература стала «неизмеримо значительней» предшествующей русской литературы, в которой «революционная идеология» отсутствовала.

«Серapiоновы братья» были единственным творческим объединением начала 20-х годов, с момента своего возникновения выдвинувшим одной из главных задач творческое освоение наследия классической литературы.

Обращение к нравственно-философским и эстетическим традициям литературы прошлого было обусловлено особенностями творческих индивидуальностей и направлением художественного поиска каждого участника содружества. Такая идейно-эстетическая позиция объединения и трудности ее осуществления в реальной обстановке литературной борьбы двадцатых годов, вопреки директивным политическим и идеологическим установкам общественной жизни, предопределили драматические коллизии в истории содружества писателей. «Серapiоновы братья» в процессе своего идейно-эстетического самоопределения неизбежно становились в оппозицию к официально провозглашенному и политически поддерживаемому властью направлению творчества.

#### Идея преемственности в искусстве — эстетический принцип содружества

Общность позиций в искусстве, с которыми начинающие писатели входили в братство, раскрыл конкурс на лучший рассказ, организованный петроградским Домом литераторов. Конкурс преследовал цель выявить талантливую молодежь города, поддержать ее, привлечь к работе в своих изданиях. В состав жюри конкурса входили: В. А. Азов, А. П. Вольнский, Е. И. Замятин, А. Я. Ирецкий, А. М. Редько, Б. М. Эйхенбаум.

Объявленный в октябре 1920 г., конкурс подвел итоги только в мае 1921 г., когда объединение писателей «Серapiоновы братья» уже сформировалось.

Произведения, представленные на конкурс будущими серapiонами, продемонстрировали талантливость начинающих писателей, выявили ориентацию будущих членов

содружества на лучшие образцы русской дореволюционной и западноевропейской литературы, что заслужило поддержку членов жюри. Характерны были девизы, под которыми скрывались имена участников конкурса. Они демонстрировали молодую дерзость начинающих писателей. Первая премия была присуждена К. Федину за рассказ «Сад» (девиз — «Взгляни и пройди»), вторая — Н. Никитину за рассказ «Подвал» (девиз — «Россия страна казенная»), третьи премии были присуждены Н. Тихонову за рассказ «Сила» (девиз — «Свет с востока»), В. Зильберу (Каверину) за рассказ «Одиннадцатая аксиома» (девиз — «Искусство должно строиться на формулах точных наук»).

Таким образом, из всех представленных на конкурс произведений молодых литераторов лучшими в Петрограде оказались члены уже созданного объединения «Серрапионовы братья». Итоги конкурса, опубликованные уже после создания «братства», явились первой своеобразной творческой декларацией содружества писателей, способствовали определению позиции объединения в литературном процессе эпохи. Победа на конкурсе Дома литераторов способствовала обретению серрапионами известности и признания. В Доме искусств были организованы литературные вечера, на которых свои произведения читали все серрапионы. Предшественник «братьев» на этих вечерах литературной общности Петрограда В. Шкловский.

Принципиальное значение для понимания идейно-эстетических интенций группы «Серрапионовы братья» имеет одно из первых упоминаний о группе в печати. О творческой программе группы рассказывала информационная заметка, появившаяся после опубликования итогов конкурса и литературных вечеров в Доме искусств 1 ноября 1921 г. в журнале «Летопись Дома литераторов».

В заметке говорилось: «Братство объединяет не какое-либо определенное литературное течение или школу, а скорее стремится синтезировать существовавшие до сих пор течения, отыскание форм, способных отразить и передать новому читателю все своеобразие современности — главной темы большинства произведений «Серрапионовых братьев». И далее в заметке подчеркивалось, что именно этим стремлением объясняется факт объединения столь разных писательских дарований в творческое содружество. Автор заметки стремился определить «творческую генеалогию» серрапионов: «...в общество вошли, с одной стороны, писатели, корни которых, по видимому, ведут нас к традиции Тургенева, Толстого, отчасти Чехова и Горького (Константин

Федин, Михаил Слонимский, Всеволод Иванов), с другой — авторы произведений, с очевидностью говорящих о родстве с Ремизовым и Замятым (Николай Никитин, Лев Лунц, Михаил Зощенко — последний отличается некоторой близостью к Лескову) и наконец с третьей стороны — последователи западного романтизма (Вениамин Зильбер)». В этой же заметке говорилось и о характере деятельности содружества в первый год его существования: «Серрапионовы братья» ведут неустанную студийную работу на еженедельных своих собраниях — «пятницах».

В процессе формирования «братства» очень рано была провозглашена (и это было сразу понято современниками) задача: показать современному читателю «все своеобразие современности», т. е. рассказать о современной серрапионам эпохе во всей ее противоречивости, сложности и драматизме. Одним из эстетических путей выполнения этой задачи объявлялась необходимость изучить «существовавшие до сих пор течения» в литературе. Тем самым серрапионы, определяя свою творческую позицию, одновременно давали ответ на один из главных вопросов современности — об отношении к культурному наследию прошлого. Они его не сбрасывали «с Парохода современности» вслед за футуристами, они отвергали нигилизм, прозвучавший в эпатажных стихах одного из «стальных соловьев» Пролеткульта (В. Кириллова), призывавшего современников:

Мы во власти мятежного страстного хмеля;  
Пусть кричат нам: «Вы палачи красоты!»  
Во имя нашего Завтра — сождем Рафаэля,  
Разрушим музеи, растопчем искусства цветы.

(«Мы», 1917)

Серрапионы не только признавали непреходящее значение культурного наследия прошлого, но и ставили свое собственное творчество в прямую взаимосвязь с художественными открытиями предшествовавших эпох.

История содружества писателей «Серрапионовы братья» показывает, что осознание плодотворности идеи преемственного развития культуры послужило одной из принципиальных опор для сплочения начинающих писателей, для объединения их сил с целью создания литературы новой исторической эпохи.

Признание художественного опыта предшественников для собственного творческого самоутверждения становилось эстетическим принципом, включало творческое самосозна-

ние художника в определенную систему отношений между прошлым, настоящим и будущим, тем самым определяя задачи и смысл его творчества.

### Значение «Петербургского сборника» в истории содружества

В сложных условиях идейно-эстетической борьбы двадцатых годов проблема преемственности культурного развития приобретала нередко политическую остроту, когда методология литературоведческого анализа подменялась на практике навешиванием политических ярлыков. Оцененные в политической ситуации начала двадцатых годов как «попутчики» революции, т. е. по внелитературному идеологическому признаку, «Серрапионовы братья» одними из первых восприняли этот удар. Однако сегодня становится особенно ясно, что прежде всего писатели-«попутчики» обеспечили преемственное развитие русской литературы, не дали прерваться нити, связывающей прошлое с настоящим и будущим.

Уже первая совместная публикация художественных произведений членов содружества показала, что серрапионы глубоко восприняли гуманистические традиции русской литературы. Верность им продемонстрировали молодые писатели, приняв участие в «Петербургском сборнике».

Осенью 1921 г. известные писатели готовили к печати «Петербургский сборник», избранным названием как бы перебрасывая мост к издававшемуся Н. А. Некрасовым «Петербургскому сборнику». В начале 1922 г. сборник, объединивший, по словам организаторов, «всех подлинных деятелей художественного слова, пребывавших в Петербурге, — поэтов и беллетристов, маститых и начинающих», вышел в свет. Следует отметить тот факт, что из петроградской литературной молодежи устроители сборника остановили свой выбор на серрапионах. Несомненно, что уже к концу 1921 г. ими было обретено заметное место в литературном процессе эпохи, с чем не могли не почитаться издатели сборника. Как видим, начинающим писателям, серрапионам, была дана ко многому обязывающая высокая и лестная оценка их старшими товарищами.

Свое выступление инициаторы сборника ориентировали если не на возрождение, то на напоминание о славных традициях русской классической литературы.

Участие в сборнике потребовало от членов группы важ



ного решения: молодые писатели должны были определить свое понимание места и роли писателя в обществе, целей искусства. Решающее значение в этом сыграла ориентация «Серапионовых братьев» на классическое наследие.

В качестве девиза, соответствующего духу «Петербургского сборника», можно было бы поставить строки из некрасовского поэтического манифеста — «Поэт и гражданин»:

Будь гражданин! Служа искусству,  
Для блага ближнего живи,  
Свой гений подчиняя чувству  
Всеобнимающей любви.

Произведения писателей-серкционов, опубликованные в сборнике, показали, что поиск гражданского самоопределения молодые художники ищут на путях утверждения общечеловеческих гуманистических ценностей.

Издание Н. А. Некрасова, как известно, отвечало назревшим общественным потребностям, а также задачам литературной борьбы эпохи. Некрасов сумел привлечь к участию в своих сборниках лучших молодых писателей. Среди участников некрасовских изданий — Д. В. Григорович, В. И. Даль, Ф. М. Достоевский, а также И. С. Тургенев и А. И. Герцен. Статьи В. Г. Белинского и несколько стихотворений Некрасова, дополняя целостный по замыслу облик сборников, придавали им открыто программный и резко полемический характер.

Несомненно, что, по намерениям устроителей, издание ♦Петербургского сборника» 1922 г. также было вызвано обстоятельствами литературной борьбы эпохи и назревшими общественными потребностями. Оно должно было способствовать становлению «нового направления» в литературе и закрепить позиции этого направления в литературном движении; подбор материала, как и в случае с некрасовским альманахом, приобретал в историческом контексте эпохи открыто программный и полемический характер.

В редактировавшемся К. Фединым журнале «Книга и революция» в рецензии на «Петербургский сборник» так определялись его цели: «...немыслимо построить новое, грубо разрывая связь со старым». Редакция сборника «помышляла о слиянии нового и старого».

Как прогрессивно-демократическая концепция некрасовского сборника отвечала высоким общественным идеалам той эпохи — народолюбию, служению интеллигенции народу, вечным гуманистическим ценностям, так и в основу концепции «Петербургского сборника» были положены идеи

добра, гуманизма и отрицания насилия как средства достижения блага. Спорили же участники сборника с насаждавшимися в жизни идеологическими принципами нового государства диктатуры пролетариата. Таким образом, «Петербургский сборник» 1922 г. парадоксальным образом обрел весьма близкое значение к Некрасовскому альманаху.

Объединявшие участников сборника идеи выразили умонастроения значительной части творческой интеллигенции в послереволюционную эпоху. Революция остро поставила вопросы о социальных и нравственных идеалах, о средствах и возможностях их достижения. И ответы, которые находили художники, проверялись временем, ходом истории, их личными творческими и человеческими судьбами.

В «Петербургском сборнике» 1922 г. выступили видные писатели: А. Ахматова, Е. Замятин, Вас. Немирович-Данченко, А. Ремизов, О. Форш, М. Шагинян, Вяч. Шишков и серапионы: Вс. Иванов с рассказом «Лоскутное озеро», Н. Никитин — «Жизнь гвардии сапера», М. Слонимский с рассказом «Антихристово причастие», К. Федин — «Про радость», М. Зощенко с рассказом «Гришка Жиган», опубликовали стихи Н. Тихонов и Е. Полонская.

Таким образом, в сборнике, ориентированном на продолжение и утверждение в современности традиций русской классической литературы участвовали почти все серапионы, за исключением самых молодых писателей — студентов\* петроградского университета — В. Каверина, Л. Лунца, а также критика И. Груздева. Ориентируя свой сборник на сохранение преемственных связей старой и новой литературы и пригласив участвовать в нем серапионов, его организаторы тем самым стремились укрепить направление их творческого поиска.

Молодым писателям, вошедшим в содружество «Серапионовы братья», приходилось отстаивать свои творческие убеждения и гражданскую позицию в сложную и трудную эпоху. История объединения со времени его возникновения тесно переплетена с драматическими эпизодами в истории страны и литературно-общественной жизни Петрограда. Эти события повлияли на решение серапионов принять участие в «Петербургском сборнике».

Молодые художники в марте 1921 г. стали свидетелями жестокого подавления Кронштадтского восстания. К. Федин позже охарактеризовал свое тогдашнее состояние как «надлом весной 1921 года (Кронштадт)»<sup>2</sup>.

В августе 1921 г. литературный Петроград прощался с А. Блоком, творчество и личность которого весьма много

значили для серапионов. М. Зощенко еще в Студии переводчиков выполнил исследовательскую работу о поэтическом стиле Блока. Вс. Иванов, по прошествии многих лет, помнил, какое глубокое впечатление оставила у него встреча с А. Блоком в одной из петроградских студий Пролеткульта в дни Кронштадтского восстания. Творчество Блока оказывало влияние на лирику Е. Полонской. З. Г. Минц в заметках о ее творчестве писала: «Традиции А. Блока и близость к одновременно создававшимся балладам Н. Тихонова ...наиболее точно определяют основное русло творческих поисков поэта»<sup>3</sup>.

В этом контексте знаменательным фактом явилось появление статьи-некролога К. Фебина «Александр Блок», в которой прозвучали идеи, близкие всем серапионам. К. Фебин определил как духовную заповедь, оставленную большим художником, мысль о «тайной свободе», прозвучавшей в знаменитой пушкинской речи Блока и в стихотворении «Пушкинскому Дому». Фебин истолковал ее как мысль о внутренней творческой свободе художника, которую становится все труднее сохранить под давлением извне, но сбережение которой есть необходимое условие подлинного творчества.

В сентябре 1921 г. серапионы стали свидетелями новых трагических событий в Петрограде. 1 сентября жители города узнали из сообщения ВЧК «О раскрытом заговоре против Советской власти», опубликованном в «Петроградской правде», о расстреле 61 человека. Тридцатым в списке значился «Гумилев Николай Степанович, 33 лет, бывший дворянин, филолог, поэт, член коллегии „Издательства Всемирной литературы“». Многие серапионы были лично знакомы с Н. Гумилевым, преподававшим в Студии переводчиков, являвшимся руководителем поэтического объединения «Звучащая раковина», собрания которого посещали серапионы. Критики 20-х годов, как и современные исследователи, видели в Н. Тихонове продолжателя художественных открытий Гумилева.

Н. Гумилев был арестован по так называемому делу «Петроградской боевой организации». По этому же делу свыше 100 человек были отправлены в концентрационные лагеря, о чем свидетельствовали расклеенные по городу сообщения.

Молодые писатели, члены содружества «Серапионовы братья», делали свои первые шаги в литературе в тяжелейших политических условиях. Этими обстоятельствами эпохи объясняется свидетельство Н. Никитина: «Октябрь был

близок смыслом своего движения. И отталкивал внешними методами». Настроения серапионов своеобразно выразила Е. Полонская в поэтическом сборнике «Под каменным дождем» (1923). Используя подчеркнуто традиционные и даже старомодные классические шестистопные ямбы, она раскрыла соединение понимания серьезности и значимости происходящего с ощущением его лжи и преступности:

О Революция, о Книга между книг!  
Слепили кровь и грязь высокие страницы  
И, как набат, звучит твой яростный язык,  
Но нет учителя и некому учиться.

Какая истина в твоей неправде есть?  
Пустыня странствия нам суждена какая?  
Сквозь мертвые пески, сквозь Голод, Славу, Мечь При-  
дем ли наконец к вратам небесным рая?

Участию серапионов в «Петербургском сборнике» с его попыткой защитить высокие гуманистические традиции русской классической литературы, утвердить их непреходящее значение в сознании современников была дана резкая политическая оценка, а сам сборник в советской печати был определен как «внутренне-эмигрантский, полукадетский».

С резкой не литературной, а политической критикой идейно-эстетических интенций молодых писателей выступил С. Городецкий в статье «Зелень под плесенью», опубликованной в феврале 1922 г.<sup>4</sup>. Члены группы были вынуждены ответить «Письмом в редакцию (Ответом „Серапионовых братьев” Сергею Городецкому)». «Письмо...» явилось первым программным документом объединения, который подписали *все* члены содружества, хотя в статье упоминались произведения лишь двоих — Вс. Иванова и М. Зощенко.

В этой полемике оказались затронутыми важнейшие эстетические проблемы двадцатых годов, прежде всего — связь искусства с жизнью, свобода творческого поиска художника, взаимоотношения художника и власти.

С. Городецкий осудил позицию в искусстве, занятую серапионами, и в качестве одного из доказательств привел фразу из рассказа Вс. Иванова «Лоскутное озеро»: «Были мужики — в красных и белых. Над теми и над другими бабы плакали одинаково».

Отвечая на критику С. Городецкого, серапионы писали: «Искусству нужна идеология художественная, а не тенден-

циозная, подобно тому, как государственной власти нужна агитация открытая, а не замаскированная плохой литера\* турой... „Серapiионовы братья” могут решительно заверить

С. Городецкого: надежды на то, что они примут желательную ему тенденцию, так же напрасны, как напрасны и опасения о том, что они примут тенденцию противоположного лагеря.

Всю тенденциозность мы отвергаем в корне, как литературную „зелень”, только не в похвальном, а в ироническом смысле.

Для такого рода творчества всегда находилось достаточно при- сяжных ремесленников»<sup>5</sup>.

В «Письме...» группа «Серapiионовы братья» впервые в форме декларации провозгласила основные творческие принципы своего объединения. Серapiионы отстаивали право художника на собственное суждение, утверждали независимость искусства от идеологического давления государства, провозглашали свободу литературы от сервильных или агитационных задач, защищали суверенность творческой личности. Кроме того, в документе было четко выражено стремление писателей к изображению объективной картины мира, т.е. заявлен один из главных художественных принципов группы.

#### «Серapiионовы братья» и М. Горький

Особую роль в истории содружества писателей «Серapiионовы братья» суждено было сыграть М. Горькому. Свидетель и участник литературно-художественной жизни Петрограда начала 20-х годов Ю. П. Анненков вспоминал: «Поиски молодых талантов, забота о поддержке нового поколения писателей не покидали Горького ... причем он никогда не пытался прививать им свои литературные вкусы и взгляды: он всегда стремился помочь им выявить их собственную индивидуальность. Больше, чем кто-либо другой, он сделал для группы „Серapiионовых братьев”»<sup>6</sup>.

В истории отношений писателей-серapiионов и М. Горького нашла свое особое преломление позиция М. Горького в литературно-общественной жизни первых послереволюционных лет. Горький, в период своих расхождений с Советской властью, покровительствовал серapiионам как писателям политически независимым или нейтральным. Более того, в творческих устремлениях серapiионов и знаменитого писателя обнаружились важные точки соприкосновения.

## «Серапионовы братья» в литературной борьбе 1920-х годов

Исследователи творчества как отдельных писателей-серапионов, так и истории литературного процесса двадцатых годов при оценке коллективных печатных выступлений «Серапионовых братьев» не учитывали ряд важных конкретных фактов в истории страны и литературно-общественной жизни. Расширение исторического контекста и включение в него даже известных фактов из истории содружества писателей помогают лучше понять логику идейно-эстетической эволюции художников.

Так, второму коллективному выступлению в печати серапионов с декларацией творческих принципов объединения, как и в первом случае, сопутствовали сложные и драматические политические обстоятельства.

Идеологическое давление на творческий процесс в стране усиливалось, нетерпимость к инакомыслию принимала все новые формы выражения. Наносились новые удары по интеллигенции.

В программной статье нарком просвещения А. В. Луначарский утверждал: «Слово есть оружие, и совершенно так же, как революционная власть не может допустить существование револьверов и пулеметов у всякого встречного и поперечного, ибо этот самый встречный и поперечный часто есть злейший враг, так же государство не может допустить свободы печатной пропаганды»<sup>9</sup>. Такая политическая установка власти вызвала к жизни созданный по декрету от 6 июня 1922 г. Главлит — Главное управление по делам литературы и издательства — учреждение, разветвленной сетью покрывшее всю страну и заслужившее недобрую славу в истории культуры советской эпохи. С созданием Главлита вводилась государственная политическая цензура и начал осуществляться усиливающийся с годами тотальный контроль за Словом.

19 мая 1922 г. В. И. Ленин писал Ф. Э. Дзержинскому: «К вопросу о высылке за границу писателей и профессоров. Надо это подготовить тщательнее. Обязать членов Политбюро уделять 2—3 часа в неделю на просмотр ряда изданий и книг. Собрать систематические сведения о политическом стаже, работе и литературной деятельности профессоров и писателей. Поручите все это толковому, образованному и аккуратному человеку в ГПУ». Списки подлежащих высылке крупнейших отечественных философов, историков, а также литераторов готовились весной и летом 1922 г.

Вслед за этим 6 августа 1922 г. последовал арест Е. И. Замятина.

Объективная оценка декларативных заявлений серапионов в советскую эпоху была невозможна. Путь к ней закрывало печально известное Постановление ЦК ВКП(б) 1946 г. «О журналах „Звезда” и „Ленинград”», в котором через четверть века после создания уже давно прекратившее существовать объединение «Серапионовы братья» вновь подверглось жесточайшей политической критике. Политические выводы Постановления повлияли и на трактовку событий августа 1922 г. в последовавших воспоминаниях серапионов (К. А. Федина, М. Л. Слонимского, Вс. В. Иванова). Постановление 1946 г. было отменено как ошибочное и необоснованное лишь в октябре 1988 г. новым Постановлением Политбюро ЦК КПСС.

В автобиографиях серапионов и в статье Л. Лунца, в каждом документе по-своему, утверждалась мысль о необходимости и обязательности независимого художественного творчества. В этих декларациях серапионы предстают как романтические «нонконформисты» эпохи.

Так, например, М. Слонимский, определяя общее умонастроение членов содружества, писал об обязательных для серапионов самостоятельности оценок, независимости позиции в искусстве: «Пуще всего боялись потерять независимость, чтобы не оказаться вдруг „обществом Серапионовых братьев” при Наркомпросе или при чем-нибудь другом».

В автобиографиях серапионов раскрывался тот жизненный опыт, с которым они пришли в литературу. Интересна автобиография К. Федина: «Я редактировал газету, был лектором, учителем, метранпажем, секретарем городского исполкома, агитатором. Собирал добровольцев в Красную конницу, сам пошел в кавалеристы, вступил в партию и был отправлен на фронт. Этот год — лучший мой год. Этот год — мой пафос», — писал он о 1919 годе. Затем Федин как бы подводил черту в своей биографии, что было выражено и графически, и появлялись такие строки: *\*Моя революция, кажется, прошла. Я вышел из партии, у меня тяжелая полка с книгами, я пишу*».

Автобиографии серапионов продемонстрировали со всей определенностью: они могли писать и на темы, нужные власти, но не потому, что кто-нибудь из них сочувствовал официальной идеологии, а потому, что она им была безразлична. Едва ли не лучше всех написал об этом в своей автобиографии М. Зощенко: «Вообще писателем быть трудновато. Скажем, тоже — идеология... Требуется нынче от писа

теля идеология. Вот Воронский (хороший человек) пишет: ...Писателям нужно „точнее идеологически определяться”. Этакая, правда, мне неприятность! Какая, скажите, может быть у меня „точная идеология”, если ни одна партия в целом меня не привлекает? С точки зрения людей партийных, я беспринципный человек. Пусть. Сам же я про себя скажу: я не коммунист, не эсэр, не монархист, я просто русский. И к тому же — политически безнравственный. Честное слово даю — не знаю до сих пор, -ну вот хоть, скажем Гучков... В какой партии Гучков? А черт его знает, в какой он партии. Знаю: не большевик, но эсэр он или кадет — не знаю и знать не хочу, а если и узнаю, то Пушкина буду любить по-прежнему. Многие на меня за это очень обидятся. (Этакая, скажут, невинность сохранилась после трех революций.) Но это не так. И это незнание для меня радость все-таки. ...По общему размаху мне ближе всего большевики. И болыпевичить я с ними согласен... я не коммунист (не марксист вернее) и думаю, что никогда им не буду. Россию люблю мужицкую. И в этом мне с большевиками по пути».

Невозможность выбора между двумя партиями отразилась в судьбе Вс. Иванова, который в 1917 г. одновременно состоял в партиях эсеров и меньшевиков-интернационалистов, что позволяет по достоинству оценить его заявление в автобиографии: «С 1917 года участвовал в революции».

Автобиография Н.Тихонова по общему тону совпала с автобиографией М. Зощенко: «Закваска у меня — анархистская, и за нее меня когда-нибудь повесят. Пока не повесили, пишу стихи». В выступлениях серапионов неизменно звучала, получая разное выражение, мысль о неразрывной связи судьбы писателя и судьбы России, о стремлении писателей работать на родине. Ярче всех это выразил Н. Тихонов: «...та Россия, единственная, которая есть — она здесь. А остальных России, книжных, зарубежных, карманных знать не знаю и знать не хочу. Эту здесь люблю крепко и стоять за нее готов».

Небольшая автобиография В. Каверина завершалась важным для творческой судьбы писателя признанием: «„Серапионовы братья” имели и нынче имеют на меня влияние самое значительное. Заканчивал выступление серапионов Л. Лунц. Рассказав о себе несколькими строками биографии, он выступил со статьей, придав ей программный характер «Почему мы Серапионовы братья». Статья своей заостренной полемичностью соотносима с общим тоном литературных манифес



тов 1920-х годов, отмеченных непримиримостью позиций, безапелляционностью утверждений в спорах с оппонентами. Публикация Лунца вызвала наибольший критический резонанс и множество откликов в печати.

Л. Лунц писал: «Мы назвали Серапионовыми братьями, потому что не хотим принуждения и скуки, не хотим, чтобы все писали одинаково, хотя бы и в подражание Гофману.

У каждого из нас свое лицо и свои литературные вкусы. У каждого из нас можно найти следы самых различных литературных влияний. „У каждого свой барабан”, — сказал Никитин на первом нашем собрании...

В феврале 1921 года, в период величайших регламентаций, регистраций и казарменного упорядочения, когда всем был дан один железный и скучный устав, — мы решили собираться без уставов и председателей, без выборов и голосований... мы верили, что характер будущих собраний обрисует сам собой, и дали обет быть верными до конца уставу пустынного Серапиона...

Мы собрались в дни революционного, в дни мощного политического напряжения. „Кто не с нами, тот против нас”, — говорили нам справа и слева. — С кем же вы, Серапионовы братья? С коммунистами или против коммунистов? За революцию или против революции?

С кем же мы, Серапионовы братья?

Мы с пустынным Серапионом.

Значит, ни с кем? Значит — болото? Значит, эстетствующая интеллигенция? Без идеологии, без убеждений, наша хата с краю?

Нет.

У каждого из нас есть идеология, есть политические убеждения, каждый хату свою в свой цвет красит. Так в жизни. И так в повестях, рассказах, драмах. Мы же вместе, мы — братство — требуем одного: чтобы голос не был фальшив, чтоб мы верили в реальность произведения, какого бы цвета оно ни было.

Слишком долго и мучительно правила русской литературой общественность. Пора сказать, что некоммунистический рассказ может быть бездарным, но может быть и гениальным. И нам все равно, с кем был Блок — поэт, автор „Двенадцати”, Бунин — писатель, автор „Господина из Сан-Франциско”...»

Публикации автобиографий серапионов и статьи Л. Лунца раскрыли драматизм положения группы. Вопреки утверждениям зарубежных исследователей (Х. Уланова, М. Ол

суфьевой, Г. Струве, М. Слонима и др.), серапионы не определяли творческую программу содружества как сознательную политическую оппозицию Советской власти. Писатели-серапионы видели свое творчество в русле отечественной литературы новой исторической эпохи. Серапионы, как показала история, выразили утопическую мечту: в процессе становления литературы советской эпохи утвердить в теории и творческой практике идеи свободы культуры, свободы творческого поиска и независимости художника как обязательных условий существования искусства в новый период истории России. Однако в реальной конкретно-исторической обстановке такая позиция группы объективно становилась и политически оппозиционной, и практически невозможной.

### Альманах «Серапионовы братья»

Публикация автобиографий серапионов и статьи Л. Лунца «Почему мы Серапионовы братья» предшествовала появлению первого и единственного в истории группы альманаха «Серапионовы братья», вышедшего в Петрограде в 1922 г.

Альманах, в который вошли рассказы: М. Зощенко «Виктория Казимировна», Л. Лунца «В пустыне», Вс. Иванова «Синий зверушка», М. Слонимского «Дикий», Н. Никитина «Дэзи», К. Федина «Песьи души» и «Хроника города Лейпцига за 18... год» В. Каверина, стал примером творческой реализации идейно-эстетических интенций содружества.

Каждый из рассказов серапионов, вошедших в альманах, демонстрировал неповторимость таланта писателей и своеобразное взаимодействие с традициями классической литературы.

Так, в рассказе М. Зощенко пародировались жанровые приемы и стиль русской романтической новеллы XIX в., Л. Лунц и М. Слонимский обращались в своих произведениях к эстетическим и нравственным канонам ветхозаветной эпикей. В рассказах Н. Никитина и К. Федина творчески переосмысливались традиции русской анималистической прозы Л. Н. Толстого, А. И. Куприна, А. П. Чехова. В. Каверин обращался в рассказе к приемам западноевропейской «сюжетной прозы» и поэтике Э.-Т.-А. Гофмана. Такая открытая установка на «культурную» коннотацию оказалась творчески перспективной. «Культурный» опыт серапионов обогащал способы конструирования авторского на

мерения, творческая интенция означивалась на разных уровнях: от жанрового до грамматического. Образцы нового прозаического текста, представленные в альманахе, в историко-литературном плане отличались многообразием дискурса.

Содружество «Серрапионовы братья» было известно и в литературе русского зарубежья. В 1922 г. в Берлине вышел вторым изданием, в несколько измененном виде, альманах «Серрапионовы братья». Серрапионы К. Федин, М. Зоценко, Н. Никитин, Л. Лунц публиковали свои произведения в периодических изданиях русского зарубежья, в частности, в литературном приложении к берлинской газете «Накануне», редактировавшемся А. Н. Толстым, и в журнале «Беседа», редактировавшемся М. Горьким и В. Ф. Ходасевичем.

Декларация издательства артели писателей «Круг», опубликованная в 1927 г., явилась последним коллективным выступлением в печати членов содружества писателей «Серрапионовы братья», стала своеобразным итогом творческой эволюции объединения.

К этому времени в жизни «братства» произошли значительные изменения. В 1924 г. умирает Л. Лунц. В том же году Вс. Иванов переезжает в Москву, Н. Никитин, по его собственному свидетельству, с 1923 г. «уходит в работу для газет». Участница литературной жизни Петрограда 20-х годов Н. Н. Берберова, оценивая «центробежные» тенденции, возникшие в группе, писала: «...распад был в порядке вещей: все постепенно созрели литературно и обособливались по линии „литературной политики“...»<sup>14</sup>.

Кроме того, существование последовательно отстаиваемых и утверждаемых в творчестве идейно-эстетических интенций объединения оказалось невозможным в контексте реалий исторической ситуации конца 20-х годов. Перед членами «братства» встала проблема кардинального пересмотра и даже отказа от них. Это обстоятельство лежит в основе многих неудач и творческих кризисов, пережитых уже бывшими писателями-серрапионами в последующие периоды творчества.

История содружества «Серрапионовы братья» показывает, что осознание плодотворности идеи преемственного развития культуры послужило одной из принципиальных опор для сплочения начинающих писателей, для объединения их с целью создания литературы новой исторической эпохи.

Творческий путь группы раскрывает драматизм положения художников двадцатых годов, стремившихся обрести прочные связи с гуманистическими традициями русской клас-

сической литературы, осуществить в практике художественного творчества идею преемственного развития литературного процесса.

В острой полемике, проводившейся «братством» с «неистовыми ревнителями» чистоты идеологии победившего класса, со всей очевидностью определились два альтернативных подхода в понимании целей и смысла искусства в отечественной эстетической мысли двадцатых годов.

Своими выступлениями в печати и творчеством серапионы стремились утвердить в сознании современников и в литературе октябрьского десятилетия идею свободы культуры, свободы творческого поиска художника, независимости творческой личности от диктата идеологии как неотъемлемых и обязательных условий существования искусства и развития культурного процесса в целом.

В своих заявлениях «Серапионовы братья» ярко выразили умонастроения и понимание целей и смысла искусства значительной части писателей-современников.

Творческая история содружества писателей «Серапионовы братья» свидетельствует, что до середины двадцатых годов, до организационного оформления писательского объединения «Перевал», серапионы были единственным литературным объединением дооктябрьской эпохи, утверждавшим в литературном процессе непреходящее значение нравственно-философского и эстетического наследия классической литературы.

Признание художественного опыта предшественников для собственного творческого самоутверждения становилось для писателей-серапионов эстетическим принципом, включало самосознание художников в систему отношений между прошлым, настоящим и будущим, тем самым определяя задачи и смысл творчества, обогащая арсенал художников и всей литературы двадцатых годов идейно-эстетическим опытом предшественников. Молодые писатели стремились к усвоению наследия художественной культуры прошлого как способу достижения подлинной свободы, и свободы творческой в том числе.

Обращение к идейно-эстетическому наследию прошлого помогло начинающим художникам обрести верные ориентиры в решении острейших нравственно-психологических, философских и социальных проблем двадцатых годов.

В своих произведениях писатели-серапионы стремились утвердить в общественном сознании незыблемость общечеловеческих гуманистических идеалов,

доказать их непреходящую ценность и значимость, а это оказывало особое влияние на литературный процесс пооктябрьского десятилетия.

Обостренное внимание к проблемам мастерства, к овладению новыми художественными приемами различных эстетических конвенций, стремление к созданию новой литературы новой исторической эпохи дало толчок к сближению «Серрапионовых братьев» с учеными формальной школы и Е. И. Замятиным. Опоязовцы и Замятин открывали для серрапионов новые направления творческого поиска, демонстрировали возможность новых подходов к литературе и оценок собственного творчества. Произведения серрапионов, созданные во взаимодействии с «учителями» содружества, раскрывают тенденции к обновлению эстетической палитры литературы, характерные для литературного процесса 20-х годов.

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Луначарский А. В. Свобода книги и революция // Печать и революция. 1921. Кн. I. С. 16.

<sup>2</sup> Цит. по: Старков А. Ступени мастерства. Очерк творчества К. Федина. М., 1985. С. 30.

<sup>3</sup> Минц З. Г. Полонская и ее литературные воспоминания. // Учен. зап. Тартусского гос. университета. Вып. 139. Тарту, 1963. С. 374.

<sup>4</sup> Городецкий С. Зеленъ под плесенью // Известия. 22 февраля. 1922.

<sup>5</sup> Письмо в редакцию. Ответ «Серрапионовых братьев» Сергею Городецкому // Новая Россия. 1922. № 2. С. 160.

<sup>6</sup> Анненков Ю. П. Дневник моих встреч. Цикл трагедий. Т. I. Л., 1991. С. 39.

<sup>7</sup> Горький М. Революция и культура. Изд. 3-е. Пг. Б. г. С. 3, 6, 7.

<sup>8</sup> Воронений А. К. Из переписки с советскими писателями. // Литературное наследство. Т. 93. Из истории советской литературы 1920—1930-х годов. М., 1983. С. 559.

<sup>9</sup> Луначарский А. В. Указ. соч. С. 7.

<sup>10</sup> Замятин Е. И. Современная русская литература. // Литературная учеба. 1988. № 5. С. 138.

<sup>11</sup> Тихонов Н. С. Гибель эпохи // Собр. соч. В 6 т. Т. 6. М., 1976. С. 354.

<sup>12</sup> Каталог книгоиздательства артели писателей «Круг». М., 1927. С. 6.

<sup>13</sup> Там же. С. 7.

<sup>14</sup> Берберова Н. Я. Курсив мой // Вопросы литературы. 1988. № 9. С. 206.

## ЛИТЕРАТУРА

Из истории советской литературы 1920—1930-х годов. Новые материалы и исследования. Литературное наследство. Т. 93. М., 1983.

«Серапионовы братья» в собраниях Пушкинского Дома. Материалы. Исследования. Публикации. СПб., 1998.

# ОБЭРИУ: ИСТОРИЯ И ПОЭТИКА

## История группы

### 1. Создатели группы и участники

Роль группы ОБЭРИУ («Объединения реального искусства») в истории русской литературы XX века охарактеризовал крупнейший знаток русского авангарда Н. И. Харджиев в своем интервью 1995 года. «Это ведь редчайший случай, — заметил он, — реализовалось целое течение, не напечатав (кроме Олейникова) ни одной строчки»<sup>1</sup>.

Такое уникальное положение сложилось из-за того, что группа возникла в 1927 году — когда начали исчезать остатки даже той относительной литературной свободы, которая существовала в Советской России в начале 1920-х гг. Еще возможны были отдельные литературные и театральные выступления, еще писатели и поэты не были собраны в Союз советских писателей с единым для всех методом социалистического реализма, еще само понятие «литературной группы» не воспринималось как однозначно антисоветское. Тем не менее, серьезно усиливалось давление цензуры, практически стали невозможны публикации, в газетах появлялись погромные рецензии на те или иные явления культурной и литературной жизни. В этих условиях Даниил Хармс (1905—1942) и Александр Введенский (1904—1941) вместе с Николаем Заболоцким (1903—1958), Игорем Бахтеревым (1908—1997), Дойвбером (Борисом) Левиным (1904—1941) и Константином Вагиновым (1899—1934) создают осенью 1927 года знаменитое ОБЭРИУ. Впоследствии членом этого объединения стал рано умерший поэт Юрий Владимиров (1909—1931), а Николай Олейников (1898—1937), формально не будучи обэриутом, был очень им близок как в поэтике, так и в жизни.

ОБЭРИУ фактически просуществовало только три года (1927—1930), распавшись в результате ареста в конце 1931 года Хармса, Введенского и Бахтерева, которым инкриминировалось создание «контрреволюционных произведений». Несмотря на то, что уже в 1932 году поэтам удалось вернуться в Ленинград, ни о каком продолжении публичной совместной деятельности не могло быть и речи. С этого года

и вплоть до войны никаких новых объединений бывшие обэриуты уже не пытались создавать.

Творчество большинства из входивших в объединение писателей и поэтов охватывает собой полтора десятилетия и не исчерпывается только эстетическими установками ОБЭРИУ. Тем не менее, в науке устоялась традиция расширительного употребления понятия «обэриутская поэтика», при которой под него подпадает не только непосредственный период деятельности объединения, но и творчество входивших в него авторов за несколько предшествующих лет, а также в постобэриутский период (1932—1941). Своеобразным ядром обэриутской поэтики является творчество двух центральных фигур ОБЭРИУ — Даниила Хармса и Александра Введенского.

Даниил Хармс, начинавший как последователь одной из самых радикальных футуристических линий — заумной поэзии, впоследствии эволюционировал в сторону авангардного «неоклассицизма». Примерно то же, с некоторыми оговорками, можно сказать и об А. Введенском.

Линии жизни и творчества двух друзей-поэтов пересеклись в 1925 году, когда они, два начинающих литератора, познакомились друг с другом, возвращаясь с небольшого поэтического вечера на квартире их общего знакомого Е. Вигилянского, и дальше продолжались параллельно, порою удивительно совпадая в своих изломах. Оба они начинали как заумники.<sup>2</sup>

## *2. Заумное творчество*

Сама идея «заумного» творчества (то есть — воздействующего «помимо разума») возникла у Хлебникова, но Хлебников и не думал абсолютизировать этот аспект: заумный язык был у него всего лишь одним из многих элементов так называемого «звездного», всемирного языка. Написанием строго заумных стихов занялись его соратники по языковым экспериментам, прежде всего — А. Крученых. Именно знаменитое стихотворение Крученых «Дыр бул щыл», написанное, по определению самого автора, на «собственном языке», слова которого «не имеют определенного значения», стало началом собственно зауми как направления в футуризме. При этом, как справедливо отмечал проф. Дж. Яне-чек, речь здесь идет о личном языке автора, «а слова такого языка, хотя значение их может быть не совсем ясным, тем не менее не обязательно бессмысленны. Они просто не ок-



ружены чертой лексического обозначения. Конец, предел, лимит их действия не определен»<sup>2</sup>. Сам Крученых говорил о том, что восприятие «чистой фонетики», без влияния затертого, примелькавшегося и, в конечном счете, уже не несущего никакой информации конвенционального лексического облика слова, позволяет воссоздать первоначальный, нетронутый облик предмета. Он предлагал для эксперимента заменить «захватанное» слово «лилия» заумным «еуы», чтобы почувствовать, как возвращается вся прелесть цветка. Что же касается стихотворения «Дыр бул щыл», то Крученых утверждал, что в нем «больше русского национального, чем во всей поэзии Пушкина».

Заумные эксперименты Крученых были подхвачены и развиты его единомышленниками, прежде всего, Игорем Терентьевым и Ильяздом (Ильей Зданевичем). Вершиной заумной линии русского футуризма явилось создание в Тифлисе в первые послереволюционные годы знаменитой группы «41-й градус». Во многом под влиянием Игоря Терентьева, вернувшегося в начале 1920-х годов в Петроград, начинает свою работу в области зауми поэт Александр Туфанов, учениками которого становятся Хармс и Введенский. Именно тогда, в 1925 году, будущие ОБЭРИУты вступают в Ленинградское отделение Всероссийского союза поэтов, определив каждый для себя свое место в заумном направлении. Хармс называет себя представителем «Взирь-зауми» (т. е. — «взиральной», визуальной), Введенский подписывается не иначе, как «чинарь Авторитет бессмыслицы александрвведенский». Туфанов в это время руководит Мастерской по изучению поэтики при Ленинградском союзе поэтов, где фактически изучались проблемы заумной поэзии.

### 3. *Содружество «чинарей». Театральные опыты*

Примерно в это же время складывается и содружество «чинарей», в которое, кроме поэтов, вошли два философа — соученика Введенского по гимназии Лентовской: Яков Друскин (1902—1980) и Леонид Липавский (1904—1941). Слово «чинари» имеет затемненную внутреннюю форму, но в реальности это был дружеский союз поэтов и философов, который длился почти до самого начала войны. Неправильно ни отождествлять ОБЭРИУ и чинарей, ни разводить их — это были две совершенно различные структуры, каждая со своей целью (так, первая создавалась для активного участия в современном литературном процессе, для влияния

на его эстетические основы; вторая — для частного, камерного общения близких людей), причем только Хармс и Введенский входили в обе из них. Если ОБЭРИУ было прежде всего литературным объединением (с театральной секцией и попыткой выхода в другие виды искусства — кино, музыка, живопись), то для чинарей большую роль играли философия и психология.

Стремящиеся к самостоятельности, Хармс и Введенский уже к концу 1925 года обособляются от группы Туфанова и пробуют создать несколько левых театрально-поэтических объединений, постепенно уходя при этом в своем творчестве от заумной поэзии. При этом они стремятся к объединению всех авангардистских направлений ленинградского искусства и прежде всего обращаются к возглавлявшему тогда ГИНХУК (Государственный институт художественной культуры) Казимиру Малевичу. Малевич отнесся к молодым поэтам с симпатией и предоставил им помещение в ГИНХУКе для репетиций пьесы, составленной из отрывков произведений Хармса и Введенского «Моя мама вся в часах». Эта пьеса должна была стать основой создававшегося нового театра «Радикс». К сожалению, постановка не удалась.

Объединение ОБЭРИУ мыслилось прежде всего как синтезирующее различные виды авангардного искусства — в нем были представлены поэтическая, театральная секции, секция кино, планировались еще музыкальная и живописная. В январе 1928 года в журнале «Афиши Дома печати» появляется написанная Н. Заболоцким декларация ОБЭРИУ, в которой определялись основные принципы обэриутского искусства (поэтического и театрального), а также давались характеристики всем членам объединения.

#### 4. Декларация ОБЭРИУ

До сих пор эта декларация является важнейшим документом, позволяющим реконструировать сформулированную обэриутскую эстетику. В ней Заболоцкий, в частности, определил те авангардные силы современного искусства, которые обэриуты считали для себя родственными. Такими ориентирами стали живопись П. Филонова, архитектура К. Малевича, режиссура И. Терентьева. Содержательная часть декларации начиналась заявлением о решительном разрыве с заумным творчеством: «Кто-то и посейчас величает нас „заумниками“». Трудно решить — что это такое, —

сплошное недоразумение или безысходное непонимание основ словесного творчества. Нет школы более враждебной нам, чем заумь. Люди реальные и конкретные до мозга костей, мы — первые враги тех, кто холостит слово и превращает его в бессильного и бессмысленного ублюдка»<sup>3</sup>. Целью обэриутской поэтики провозглашалось «столкновение словесных смыслов», то есть фактически — лингвистическая работа поэта над смыслом, синтаксические и текстовые новации. Защищая права искусства на особое видение мира и отражение этого видения, Заболоцкий фактически опирается на концепцию «остранения» В. Шкловского, когда говорит о необходимости разрушить стереотипность, заданность и инерционность восприятия мира. После кратких характеристик членов объединения в декларации заявляется о новых принципах киноискусства и театра. Причем особенно ценные положения высказываются именно о театре. Так, в частности, Заболоцкий, ссылаясь на ожидающуюся постановку обэриутами пьесы Д. Хармса «Елизавета Вам», доказывает необходимость независимости и самоценности театрального действия по отношению к литературному произведению, на основе которого оно ставится.

Вслед за декларацией в том же месяце прошло грандиозное выступление обэриутов — вечер в Доме печати «Три левых часа», состоявший из чтения поэтами своих стихов (1-й час), постановки пьесы Д. Хармса «Елизавета Вам» (2-й час) и демонстрации созданного членами киносекции ОБЭРИУ фильма «Мясорубка» (3-й час). В заключение вечера была проведена дискуссия с участием зрителей. (По свидетельству И. Бахтерева, она продолжалась до утра).

Творческий успех вечера обернулся организационным поражением. На следующий же день появилась резкая статья в вечерней «Красной газете», после которой даже мечтать о проведении какого-то еще подобного вечера уже не приходилось.

### 3. Детерминизм. Переключение проблематики в языковой план

Постоянное балансирование между традиционным и обэриутским пониманием причинности есть не что иное, как реализация принципа, точно отмеченного Н. Заболоцким в декларации ОБЭРИУ. О Хармсе он писал так: «В момент действия предмет принимает новые конкретные очертания, полные действительного смысла. Действие, перелицованное на новый лад, хранит в себе „классический” отпечаток (в том числе — и классические представления о времени, пространстве и причинности. — А. К.) и в то же время — представляет широкий размах обэриутского мироощущения»<sup>4</sup>.

Обнажение подобного детерминизма мы встречаем в рассказе «О том, как меня посетили вестники» (1937). («Вестник» — это термин философии Л. С. Липавского, означавший существо из «соседнего мира»<sup>5</sup>). Начинается рассказ с того, что к герою приходят вестники:

«В часах что-то стукнуло, и ко мне пришли вестники. Я не сразу понял, что ко мне пришли вестники. Сначала я подумал, что попортились часы. Но тут я увидел, что часы продолжают идти и, по всей вероятности, правильно показывают время. Тогда я решил, что в комнате сквозняк. И вдруг я удивился: что же это за явление, которому неправильный ход часов и сквозняк в комнате одинаково могут служить причиной?».

Мотив вестников Хармс интерпретирует совсем не так, как Я. С. Друскин в своей философской системе. Речь идет прежде всего о случае взаимопересечения миров разного типа, о вторжении «соседних миров» в мир реальный. Как можно видеть из приведенного отрывка, появление вестников является определенным сигналом перехода к иной, неклассической системе причинно-следственных связей. Анализируя структуру цитированного отрывка, мы обнаружим, что явление и его причина оказываются ситуативными синонимами. Вначале в тексте говорится о совершенно разнородных *событиях*, с которыми герой путает появление вестников (неправильный ход часов и сквозняк), а затем обнаруживается, что эти события могли бы служить причиной их прихода. В цитированном примере Хармс переносит на событийный уровень чисто языковой прием, который довольно часто встречается у Хлебникова, а впоследствии — у Введенского. Имеется в виду нарушение синтаксического равновесия, когда два однородных члена оказываются качественно или количественно не эквивалент-

ных (сочетание в качестве однородных разных частей речи или слов, обозначающих абстрактное и конкретное). Здесь в позицию однородных помещаются принципиально разнородные события: неправильный ход часов и появление вестников — и факт языка превращается в факт повествования.

«Соседний мир» по определению не релевантен реальному. Ни одно явление реального мира не может быть поэтому причиной появления вестников, но по диалектическим законам отсюда следует, что этой причиной одновременно может быть любое явление нашего мира.

Но с предметного уровня проблематика рассказа переходит на уровень языковой. Изменение сущности мира приводит к тому, что заново ставится вопрос об отношении знаков к денотатам и друг к другу. В мире, где изменен сам характер причинно-следственных связей, герой продолжает мыслить стандартными логическими цепочками. Но поскольку последние развиваются совершенно автономно от реальности, уровень прагматического успеха оказывается практически нулевым:

«Надо выпить воды, — сказал я. Рядом со мной на столике стоял кувшин с водой. Я протянул руку и взял этот кувшин.

— Вода может помочь, — сказал я и стал смотреть на воду.

Тут я понял, что ко мне пришли вестники, но я не могу отличить их от воды. Я боялся пить эту воду, потому что по ошибке мог выпить вестника. Что это значит? Это ничего не значит. Выпить можно только жидкость. А вестники разве жидкость? Значит, я могу выпить воду, тут нечего бояться. Но я не могу найти воды. Я ходил по комнате и искал ее. Я попробовал сунуть в рот ремешок, но это была не вода. Я сунул в рот календарь — это тоже не вода. Я плюнул на воду и стал искать вестников. Но как их найти? Я помнил, что не мог отличить их от воды, значит, они похожи на воду. Но на что похожа вода? Я стоял и думал, не знаю, сколько времени стоял я и думал, но вдруг я вздрогнул.

— Вот вода! — сказал я себе.

— Но это была не вода, это просто зачесалось у меня ухо».

— Наконец, Хармс прибегает к одному из самых распространенных в его творчестве приемов: выключению времени. Причем эта остановка временного потока с помощью фиксации внимания на часах в критические моменты действия, в данном случае — при появлении вестников и при их исчезновении. В самом начале рассказа герой смотрит на часы и убеждается, что они идут, причем «минутная стрелка стояла на девяти, а часовая около четырех, следовательно, было без четверти четыре».

Затем следуют попытки найти воду, вестников, а также довольно длительные раздумья («не знаю, сколько времени стоял я и думал»), которые, в принципе, тождественны акту творения языка заново: нужно воссоздать связи знаков и их денотатов. Когда вестники уходят, герой смотрит на часы и видит, что они показывают без четверти четыре, то есть столько же, сколько и в начале рассказа. Таким образом, при контакте и взаимопроникновении двух миров личное, индивидуальное время повествователя замедляется почти до нуля, так, что правильно идущие (Хармс дважды акцентирует на этом внимание) стрелки часов остаются там же, где и были изначально — на без четверти четыре.

Мотив часовых стрелок из этого рассказа переходит в повесть «Старуха», где уже они определяют предстоящее изменение характера причинно-следственных отношений (при последующем появлении старухи рассказчик теряет волю и против своего желания выполняет все ее абсурдные указания). В начале повести рассказчик спрашивает, который час, у стоящей на дворе старухи, которая держит в руках стенные часы. На часах нет стрелок. Но когда рассказчик говорит об этом старухе, та смотрит на пустой циферблат и сообщает: «Сейчас без четверти три» (снова — пограничный для Хармса момент времени, отмеченный как «без четверти»).

Тема стрелок становится сквозной в «Старухе»:

«Мне вспоминается старуха с часами, которую я видел сегодня во дворе, и мне делается приятно, что на ее часах не было стрелок. А вот на днях я видел в комиссионном магазине отвратительные кухонные часы, и стрелки у них были сделаны в виде ножа и вилки».

### ***Принцип релятивности***

*Принцип релятивности* стал важным характернейшим признаком поэтики ОБЭРИУ, при котором различные элементы текста — от персонажа до пространственно-временной структуры оказываются нестабильными, все время трансформируясь на протяжении произведения. Один из наиболее ярких примеров мы находим в тексте А. Введенского «Пять или шесть», — где встречаемся с подрывом истинности только что введенной в текст информации, связанной с численностью персонажей:

жили-были шесть людей  
Фиогуров и Изотов Гор-  
ский Соня парень Влас  
вот без горя без заботы  
речка жизни их лилась

После сообщения о *шести* людях перечисляются их имена и оказывается, что персонажей пять. Введенский, таким образом, на протяжении всего произведения осуществляет верификацию высказываний, связанных с категориями числа и считаемости, демонстрируя в рамках своей художественной системы их прагматическую несостоятельность.

Однако более подробный анализ открывает совершенно особую роль, которую играет драматическая поэма «Пять или шесть» для понимания механизмов текстопорождения всей обэриутской поэтики. Введенский не просто вскрывает несостоятельность некоторых форм человеческого мышления и речевых структур, он создает в этом тексте — и выводит на поверхность — своего рода воплощение важнейшего принципа поэтики ОБЭРИУ — ее *релятивности* на всех основных уровнях. Эта релятивность характеризуется тем, что значимые элементы текста существуют в нестабильном состоянии, они не могут быть однозначно зафиксированы и определены, а те определения, которые к ним применяются, сосуществуют в тексте, неся взаимoisключающий характер.

Наиболее часто встречающийся в обэриутской поэтике прием, с помощью которого создается релятивность, — это нестабильность персонажа. Этот прием буквально прокламируется в пьесе Хармса «Елизавета Вам», что для нас особенно важно: ведь создание и постановка пьесы проходили не просто во время существования ОБЭРИУ, но и оказались единственным известным нам творческим замыслом, который обэриуты реализовывали совместно и совместно же довели до конца.

«Елизавета Вам» может рассматриваться наряду со словесной Декларацией, которая была опубликована в 1928 году как совместное заявление, — в качестве художественной декларации. Это подтверждает вынесение пьесы на суд зрителей 24 января 1928 года как демонстрации эстетических воззрений обэриутов и примера их удачного воплощения. Общеобэриутский характер эстетики пьесы подчеркивался еще и тем, что в Декларации 1928 года о ней говорилось так: «... наша задача — дать мир конкретных предметов на сцене в их взаимоотношениях и столкновениях. Над разрешением этой задачи мы работаем в нашей постановке «Елизаветы Вам».

Эта нигде более у обэриутов не встречающаяся формулировка «написана по заданию», словно заимствованная из лэфовского лексикона, подчеркивает общую ответственность всех членов группы за то, что Хармс воплотил в своей пьесе. Принцип нестабильности персонажа реализуется в ней на разных уровнях и затрагивает он, прежде всего, главную героиню — Елизавету Вам. Нетождественность личности

самой себе подчеркивается, прежде всего, с помощью возрастных скачков: Елизавета Бам из взрослой женщины превращается в маленькую девочку, а к концу пьесы снова становится взрослой<sup>10</sup>. Параллельно этот прием находит свое воплощение и в способе именовании героини в пьесе:

«*Иван Иванович*. Если позволите, Елизавета Таракановна, я пойду лучше домой. <...> Елизавета Эдуардовна, я честный человек. <...> Я, Елизавета Михайловна, домой пойду».

Мотив *переименования* становится сквозным для обзриутов. Мифологизация имени, наложенная на релятивность персонажа, его нетождественность самому себе — приводят к появлению совершенно специфического статуса имени в обзриутских текстах. Как это и характерно для мифологического (а также — авангардного) сознания, имя-знак уравнивается с его носителем (означающим), причем воздействие на имя (его деформация или замена) автоматически, с помощью своего рода обратной связи, превращается в воздействие на его носителя. Наиболее яркий пример — «Перемена фамилии» Н. Олейникова. Персонаж по фамилии Козлов становится Орловым, меняя одновременно и имя. Л. Я. Гинзбург пишет как о пародийной оболочке, которую, по ее мнению, до конца сохраняет этот текст, так и о том, что в стихотворении воплощена главная мысль — «о страхе человека перед ускользающей от него двоящейся личностью, — старая тема двойника, воплощения затаившегося в личности зла».<sup>11</sup> С. В. Полякова, полемизируя с этой концепцией, настаивает на необходимости прочтения стихотворения «в свете общественной ситуации тридцатых годов как своеобразного отражения типичного для того времени двоедушия, когда под влиянием советского террористического режима человек был принужден в целях самосохранения раздваиваться, распадаться на противоположные личности...»<sup>12</sup>. В то же время стихотворение Олейникова является ни чем иным, как обнажением механизма мифологической связи имени и денотата, а в контексте обзриутской поэтики — и приема реализации принципа нестability персонажа. В данном случае операция переименования героя приводит к наложению одного личностного кода на другой, что вызывает раздвоение сознания и гибель<sup>13</sup>. Аналогичные примеры мы встречаем и у Хармса. Так, в рассказе «Карьера Ивана Яковлевича Антонова» (1935) акт переименования становится наградой за то, что герой «поступил самым остроумным способом»: «За это Ивана Яковлевича Григорьева переименовали в Ивана Яковлевича Антонова и представили



царю». Мотив «перемены фамилии» является общеавангардным. Так, например, в романе А. Платонова «Чевенгур» уполномоченный волревкома Ханских Двориков меняет свое имя на «Федор Достоевский» — его имя перестает быть индивидуальным признаком и превращается в эмблему. Эмблематизация имени приводит к анонимности существования в платоновском мире — так, например, Степан Чечер и Петр Грудин в ожидании утверждения своих новых имен — Колумб и Меринг — живут «почти безымянными».

У Введенского принцип нестабильности персонажа находит свое максимальное выражение в способах наименования действующих лиц в драматических произведениях. Наиболее ярко это проявляется в тексте «Очевидец и крыса», где встречаются такие обозначения, как: *Одна из двух, Лиза или Маргарита, Она (одна из двух)* и, наконец, — *Маргарита или Лиза (ныне ставшая Катей)*. В драматической поэме «Битва» действует *Неизвестно кто*, причем в этом случае разрушению одновременно подвергается и категория числа, поскольку этот персонаж произносит: «мы двое / воем / лежим / и тлеем...». Обратный пример мы находим в «Некотором количестве разговоров», где *Два купца* говорят о себе в единственном числе: «*Два купца* (опустив головы, словно быки). В бассейне нет воды. Я не в состоянии купаться». Следующий этап — разрушение категории пола: Купцы не только не различают единственное и множественное число, но и мужской и женский пол: попав в женское отделение бани, они смотрят на обнаженную женщину как в зеркало: «*Два купца*. Гляди, гляди, как я изменился. *Два купца*. Да, да. Я совершенно неузнаваем». Наконец, характерна ремарка в том же тексте: «Баньщик <sic!> сидит под потолком, словно баньщица <sic!>» — и далее: «Баньщик он же баньщица». В «Некотором количестве разговоров» этот процесс переходит на языковой уровень: «А где же *тот, что был женщиной и тот, что был девушкой?* спросил Второй» (выделено мною, авторская пунктуация сохранена. — А. К.). С разрушением категории числа мы сталкиваемся и у Хармса: в его сценке «Приход нового <sic!> года...» действует персонаж, именуемый: «*Мы (два тождественных человека)*».

Действие приема расподобления с помощью гетерономинии мы можем проследить и в пьесе Введенского «Кругом возможно Бог», в которой герой именуется поначалу буквой — «Эф» и лишь после смерти получает фамилию: Фомин. Обращает на себя внимание то, что концепция Введенского, согласно которой только смертью преодолевается

анонимность человеческого существования, очевидно, восходит ко Второй симфонии А.Белого, в которой безымянный демократ только после смерти получает право на имя — Павел Яковлевич Крючков, — которое читатель узнает из приводимой надписи на кресте на его могиле. Ср.: Неизвестный поэт в «Козлиной песне\* К. Вагинова в поисках источника вдохновения сходит с ума — и только после этого начинает именоваться по фамилии: Агафонов. Концепция Ваганова отличается от того, с чем мы сталкиваемся у Введенского: поэт в его художественном мире принципиально анонимен, так как целиком принадлежит поэзии, являясь, своего рода медиатором. Напротив, — погрузившись в безумие, утратив способность творить, Неизвестный поэт приобретает фамилию — становится одним из многих (ср. негативную семантику фамилии «Агафонов\* у обэриутов, в частности — у Заболоцкого).

Своего рода автометаописанием можно считать запись слов Введенского в «Разговорах\* Л. Липавского. Рассказывая о том, как создавалось его стихотворение «Мне жалко, что я не зверь...» («Ковер Гортензия\*) Введенский рассказывает Липавскому: «Началось так, что мне пришло в голову об орле, это я и написал у тебя, помнишь, в прошлый раз. Потом явился другой вариант. Я подумал, почему выбирают всегда один, и включил оба\*<sup>14</sup>. Суть обэриутской текстуральной релятивности как раз и заключается в том, что из двух (а иногда и более) противоречащих друг другу художественных дефиниций, форм, вариантов, структур никогда не выбирается один — все они остаются в тексте в качестве сосуществующих и равноправных, подчеркивая тем самым невозможность какой бы то ни было однозначной фиксации реальности. К этому же возводится и тезис Введенского о том, что не существует ничего равного, прежде всего — временных промежутков: «существующее не сравнить с уже несуществующим, а может быть, и несущество- вбившим. Почем мы знаем?». Об этом писал и Мандельштам: «Не сравнивай: живущий несравним...»\*

Даже в тех случаях, когда последующий фрагмент текста, казалось бы, опровергает предыдущий, эффект релятивности все равно сохраняется, поскольку автор не изымает из текста «опровергаемый\*» элемент. Поскольку в художественном тексте элементы существуют синхронно, более поздний (по ходу текста) не уничтожает более ранний, которому он противоречит (как это происходит в обыденной речи), а актуализирует сам факт противоречия, придавая ему повышенную информативность. Уже был упомянут

пример из текста Введенского «Пять или шесть», где само понятие «шесть» как бы «опровергается»- последующим перечислением пяти персонажей. Не менее, а может быть, еще более ярко этот же принцип проявляется в прозе Хармса. В его рассказе «Четвероногая ворона» первая же фраза информирует о том, что у этой вороны «собственно говоря, было пять ног, но об этом говорить не стоит». Это уже релятивность «в квадрате»: само название подрывает основные конституирующие признаки семантического поля, к которому относится «ворона» (у птицы оказывается четыре ноги<sup>15</sup>), а затем тут же разрушается только что введенное понятие «четвероногая» — оказывается, что при этом ног может быть пять — т. е. число не соотносится с количеством! Важно, что эта семантическая неопределенность поддерживается Хармсом до самого конца этой миниатюры — в финале сообщается: «А ворона слезла на землю и пошла на своих *четырех*, или, *точнее, на пяти ногах* в свой паршивый дом (выделено мною. — А. if.)». Осознанность и продуманность приема подтверждает фраза, которая находится в той же тетради «Гармониус»<sup>16</sup> и которая должна была стать началом так и не написанного текста: «Жил-был четвероногий человек, у которого было три ноги». Механизм создания релятивности тот же самый. Интересно, что и он восходит к А. Белому, который опробовал его во Второй симфонии. Ср.:

«1. Среди дня Поповский обошел пять мест и в пяти местах говорил о пяти предметах.

2. В одном месте он развивал мысль о вреде анализа и преимуществе синтеза.

3. В другом месте он высказал свой взгляд на Апокалипсис.

4. В третьем месте он ничего не сказал, потому что все было сказано: здесь он сыграл партию в шахматы.

5. В четвертом месте он говорил о суете земной, а в пятом месте его не приняли»<sup>17</sup>.

У А. Белого процесс дискредитации нарратива как бы разложен на элементы. Фрагменты со 2 по 5-й призваны пояснить лишь содержание разговоров Поповского («предметы» разговоров), а положения первого фрагмента о том, что он «обошел пять мест» и в каждом «говорил», — становятся функционально адекватными логико-семантическим пресуппозициям для всех последующих фрагментов. Первый этап подрыва нарратива осуществляется в 4-м фрагменте: заявленное в пресуппозиции положение о том, что Поповский говорил во всех пяти местах, дискредитируется:

оказывается, что «в третьем месте он ничего не сказал». А в 5-м фрагменте дискредитации подвергается и сам факт пребывания Поповского в последнем из пяти мест: там его попросту «не приняли». Таким образом, принцип релятивности в тексте А. Белого работает весьма наглядно: выясняется, что был он только в четырех местах, а говорил — только в трех из них. При этом первый фрагмент автором не снимается, он остается и полноправно сосуществует с подрывающими его положения последующими, что и создает классическую релятивную структуру, которую мы могли наблюдать в текстах Хармса и Введенского.

Рассматривая особенности релятивной поэтики обэриу-тов, нельзя в заключение не отметить, что при всем сходстве в использовании одних и тех же приемов, существуют и различия, обусловленные спецификой авторских подходов к данной проблематике и вообще к творчеству. Так, текст А. Введенского «Пять или шесть» выносит проблему механизмов текстопорождения в заглавие и превращает ее в сюжет всей этой драматической поэмы, что полностью соответствует авторской поэтической принципиальности и его стремлению к заострению и «лобового» обнажения самой сути вопроса. Хармс воплощает те же самые принципы, на наш взгляд, более тонко и более эстетически и формально завуалированно. К примеру, в рассказе «Сонет» принцип поэтической релятивности воплощается на том же самом «числовом» материале, что и в упомянутом тексте Введенского: сюжет строится на неопределенности числового ряда в сознании персонажей (они не могут определить, что идет раньше: семь или восемь) — вплоть до фиксации этой стабильной неопределенности в языковых и логических аномалиях: так, кассирша отвечает на заданный ей вопрос разновидностью самофальсифицированного высказывания: «По-моему, семь идет после восьми в том случае, когда восемь идет после семи». Однако Хармс в финале тонко переключает сюжет на метатекстовый уровень, превращая сам рассказ в историю о способе выхода из порочного круга:

«Мы спорили бы очень долго, но, по счастью, тут со скамейки свалился какой-то ребенок и сломал себе обе челюсти. Это отвлекло нас от нашего спора.

А потом мы разошлись по домам».

Принцип релятивности при этом остается лишь элементом сюжета, а не основой сюжета. С тем же самым эффектом мы сталкиваемся и, например, в рассказе Хармса «Один человек, не желая более питаться...», где герой, попадая в магазин, видит, что «в рыбном отделе ничего не

было, потому что рыбный отдел переехал временно туда, где раньше был винный, а винный отдел переехал в кондитерский, а кондитерский в молочный, а в молочном отделе стоял прикащик <sic!> с таким огромным носом, что покупатели толпились под аркой и к прилавку ближе подойти боялись». Здесь для создания эффекта релятивности применяется вполне реальная (реалистическая) мотивировка, которая в ином контексте могла бы быть окрашена даже в сатирическую тональность. Последовательная дискредитация высказываний может происходить у Хармса и с помощью включения механизма письма («текст в тексте»), как в рассказе «Маляр сел в люльку и сказал...»: «...дворник... ринулся к двери, на которой висела дощечка с надписью: „квартира № 8. Звонить 8 раз”. А под этой дощечкой висела другая, на которой было написано: „Звонок не звонит. Стучите”.

Собственно, на двери и не было никакого звонка».

Дверь превращается в своего рода виртуальный палимпсест, причем все письменные высказывания дискредитируются с помощью подрыва общего для них предварительного знания, связанного с наличием звонка. Однако реальность мотивировки сохраняется и в этом случае.

Суммируя сказанное, можно отметить, что важнейшей характеристикой поэтики обэриутов явилось стремление к обнажению коренных проблем бытия — время, пространство, Бог, смерть. Релятивность, наблюдаемая в поэтике обэриутов, является воплощением их главных художественных устремлений: уловить и зафиксировать в тексте «текучую» и неуловимую реальность, с помощью ограниченных возможностей языка (например, прокламационные строки Введенского: «Уважай бедность языка. Уважай нищие мысли») воплотить постоянное движение и изменчивость. Язык, по выражению того же Введенского, «скользящий по поверхности времени», используется обэриутом для верификации базовых понятий и явлений («Перед каждым словом я ставлю вопрос: что оно значит...», — писал он), при этом он обретает в их творчестве новые возможности и порождает парадоксы, которые лишь отражают парадоксы реальности и ее восприятия. Проекция этической и эстетической проблематики на чисто языковую свидетельствует о том, что обэриуты видели в языке некую первооснову, порождающую парадоксы и противоречия в реальном мире. При этом важно видеть, что поста

новка проблемы для обэриутов была зачастую важнее ее решения: для начала нужно было *не понять* привычное, осознать и проанализировать это свое непонимание. Как писал Введенский о времени — «только *не понявший* хотя бы немного понял его...»

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Харджиев Н. Статьи об авангарде. Т. I. М., 1997. С.381. На самом деле, Хармсу и Введенскому удалось при «жизни опубликовать по два «взрослых» стихотворения в сборниках Ленинградского Союза поэтов 1926 и 1927 гг., тем не менее на литературный статус группы это никак не повлияло.

<sup>2</sup> Янечек Дж. Крученыховский стихотворный триптих «ДЫР БУЛ ЩЫЛ» // Поэзия русского и украинского авангарда... Херсон, 1991. С. 11.

<sup>3</sup> ОБЭРИУ // Афиши Дома печати. Л., 1928. № 2. С. 11.

<sup>4</sup> Там же. С. 12.

<sup>5</sup> Я. С. Друскин писал об этом: «Соседняя жизнь, соседний мир — темы, интересовавшие Липавского: мы живем в мире твердых предметов, окруженные воздухом, который воспринимаем как пустоту. Как ощущает себя полужидкая медуза, живущая в воде. Можно ли представить себе мир, в котором есть различия только одного качества, например, мир одних лишь температурных различий? Каковы ощущения и качества существ, живущих в других, отдаленных от нашего, соседних мирах, наконец, в мирах, может быть, даже не существующих, а только воображаемых? Соседний мир может быть и во мне самом» (Цит. по: Орлов Г. Предисловие // Друскин Я. Вблизи вестников. Washington, 1988. С. 9). Липавский предложил и наименование для существа из подобного «соседнего мира»: «С Ангелами вестники не имеют ничего общего, — подчеркивал Друскин. — Это именно существа из воображаемого мира...» (Там же).

<sup>6</sup> См., например, рассказы Хармса: «Шел трамвай...», «Едет трамвай...», «Миронов сел на трамвай...», «В трамвае сидели два человека...» и др., а также повесть «Старуха». О «трамвайной мифологии» см. содержательную статью: Тименчик Р. К символикe трамвая в русской поэзии // Труды по знаковым системам. XX. Актуальные проблемы семиотики культуры. Тарту, 1987. С. 135— 143, в которой значительное место занимает анализ одного из любимых стихотворений Хармса — «Заблудившегося трамвая» Н. Гумилева.

<sup>7</sup> Тынянов Ю. Об основах кино // Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 333.

<sup>8</sup> Порочный круг («*circulus vitiosus*») реализуется здесь не как логическая, а как фабульная структура. С точки зрения анализа причинно-следственных связей, каждый элемент текста оказывается здесь причиной и следствием.

<sup>9</sup> ОБЭРИУ... С.13.

<sup>10</sup> Очевидна зависимость экспериментов с возрастом персонажей от хлебниковского «Мирсконца».

<sup>11</sup> *Гинзбург Л.* Николай Олейников // *Олейников Н.* Пучина страстей. Л., 1990. С.21.

<sup>12</sup> *Полякова С.* Олейников и об Олейникове (Из истории авангардистской литературы) // *Полякова С.* Олейников и об Олейникове и другие работы по русской литературе. СПб., 1997. С.22.

<sup>13</sup> Ср. с аналогичным процессом в «Елке у Ивановых» А. Введенского: сознание Няньки, убившей девочку Соню Острову, отождествляет себя с убитой: «Нянька: Я Соня Острова — меня Нянька зарезала». Раздвоение личности здесь происходит также за счет наложения одного личностного кода на другой. На уровень номинации этот процесс выходит, когда в конце пьесы Нянька — с ее подчеркнuto простонародной манерой выражения неожиданно оказывается немкой по имени Аделина Францева Шметтерлинг (возможно, аллюзия на Амалию Людвиговну из «Преступления и наказания» Ф. М. Достоевского). Ср. также «расподобление» в тексте Введенского «Гость на коне», происходящее с помощью энантиоморфического («зеркального») механизма («Человек из человека / наклоняется ко мне...»).

<sup>14</sup> «Сборище друзей, оставленных судьбою...»...[М.], 1998. С. 204.

<sup>15</sup> Ср. знаменитую фразу из «Елизаветы Бам»: «Покупая птицу, смотри, нет ли у нее зубов. Если есть зубы, то это не птица», попавшую в бранную рецензию Лидии Лесной на вечер «Три левых часа» (см.: *Лесная Л.* «Ыгуеребо» // Красная газета, веч. выпуск, 1928. № 24, 25 января. С. 2), и, по мнению М. Мейлаха, восходящую к известной басне Хвостова о зубастом голубе.

<sup>16</sup> РНБ ф 1232 (Лескин Я С) Бл хр 367

## ЛИТЕРАТУРА

*Жаккар Ж.-Ф.* Даниил Хармс и конец русского авангарда. СПб., 1995.

*Кобринский А.* Поэтика ОБЭРИУ в контексте русского литературного авангарда. Ч. 1—2. Изд. 2-е. М., 2000.

Поэты группы ОБЭРИУ / Вступит, статья М. Б. Мейлаха. «Библиотека поэта». СПб., 1994.





СИМВОЛИЗМ

- Анненский И.* Книги отражений. Кипарисовый ларец.  
*Бальмонт К.* Сб. «Литургия красоты», «Поэзия как волшебство».  
*Белый А.* Петербург. Симфонии. Сб. «Пепел», «Золото в лазури».  
*Блок А.* Лирика. Двенадцать. Скифы.  
*Брюсов В.* Сб. «Стихотворения и поэмы», «Луг зеленый». Статьи.  
*Иванов Вяч.* Стихотворения и поэмы. М., 1976.  
*Сологуб Ф.* Мелкий бес. Сб. «Пламенный круг».

ИСТОРИЯ И ПОЭТИКА АКМЕИЗМА

- Ахматова А.* Лирика. Поэма без героя. Реквием.  
*Гумилев Н. С.* Лирика.  
*Зенкевич М.* Сказочная эра. М., 1994.  
*Мандельштам О.* Лирика.  
*Нарбут В.* Стихотворения. М., 1990.

ПОЭЗИЯ РУССКОГО ФУТУРИЗМА

- Маяковский В.* Лирика. Облако в штанах. Человек.  
Поэзия русского футуризма («Новая библиотека поэта»). — СПб.,  
1999. Манифесты футуристов и произведения Д. Бурлюка, А.  
Крученых, Е. Гуро, И. Северянина, Н. Асеева и др.  
*Хлебников В.* Лирика. Журавль. Шаман и Венера. Ладомир // *Хлеб-*  
*ников В.* Творения. М., 1986.

ПОЭТИКА И ТЕОРИЯ  
РУССКОГО ИМАЖИНИЗМА

- Мариенгоф А.* Сб. Стихотворения и поэмы. СПб., 2002.  
*Шершеневич В.* Стихотворения и поэмы. СПб., 2000.

ГРУППА «СЕРАПИОНОВЫ БРАТЯ»

- Зоценко М. М.* Рассказы 1920-х гг.  
*Иванов В. В.* Бронепоезд 14-69. Рассказы.  
*Каверин В. А.* Рассказы и повести. 1921—1931.  
*Луңц Л.* Вне закона. Пьесы. Рассказы. Статьи. СПб., 1994.

\* Могут быть использованы любые издания, если не указаны конкретно год и место выпуска произведения.

*Федин К. А.* Города и годы. Рассказы. *Тихонов Н.* Сб. «Орда» и «Брага».

#### ОБЭРИУ: ИСТОРИЯ И ПОЭТИКА

*Введенский А.* Поли. собр. соч. В 2-х томах. М., 1993. Т. 1. (Стихотворения, драмы).

*Хармс Д.* Рассказы. Стихи. Цикл «Случаи», повесть «Старуха».





## СЛОВАРЬ СОВРЕМЕННЫХ ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИХ ТЕРМИНОВ И ПОНЯТИЙ

- Автометаописание — фрагмент, в котором описывается построение и (или) основные характеристики всего текста, частью которого оно является.
- Аллюзия — намек на что-нибудь.
- Амбивалентный — двойной, двуплановый.
- Амплификация — стилистическая фигура, состоящая в нанизывании синонимических определений, образных выражений с целью усиления выразительности высказывания, (напр. «Берет — как бомбу, берет как ежа...» и т. д.).
- Антропоморфизация — уподобление предметов и явлений, а также их элементов человеку и частям человеческого тела.
- Артефакт — событие или явление, принадлежащее к художественной реальности.
- Архетип — первообраз, универсальные, устойчивые модели (фигуры), наделенные свойствами «вездесущности».
- Аттрактор — термин синергетики, науки о самоорганизации временных и пространственных структур в разных областях жизни. Своеобразное ядро, точка, устойчивый фокус или другое более сложное образование, вокруг которых начинается упорядочивание хаотических систем. По определению бельгийского **ученого** И. Пригожина, «привлекающий хаос».
- Беллетристика — используется в разных значениях: в широком смысле — художественная литература (характерно для XIX века); в более узком — повествовательная проза. Беллетристика рассматривается также в качестве звена массовой литературы, подчас отождествляется с ней [В. Е. Хализев].
- Верификация — обнажение внутренней противоречивости внешне непротиворечивых, привычных понятий и категорий — прежде всего языка и мышления — средствами художественного творчества.
- Виртуальная реальность — (от лат. — истина) — игровая, вымышленная, «искусственная реальность», созданная или сконструированная кинематографическими, телевизионными, компьютерными и др. технологиями, а также любые изменения сознания под влиянием лекарств, наркотиков, болезни, алкоголя — бред, сновидения, транс и т. д.
- Временные инверсии — нарушение линейности и непрерывности временного потока на сюжетном уровне.
- Гетерохронность — разновременность, расслоение единого временного потока в едином локусе.
- Горизонт ожидания читателя — термин рецептивной эстетики, теории Х. Р. Яусса, обозначающий комплекс эстетических, социально-политических, психологических и прочих представлений, определяющих как отношение автора и — в силу этого — произведения к обществу, так и его восприятие обществом. Новый текст вызывает в читателе знакомый по прежним текстам бори

зонт ожидания, который варьируется и видоизменяется [А. В. Дранов].

Девиация — нарушение, деформация, отклонение.

Денотат — система мышления, которая предполагает восприятие объекта не только в реальной, но и в «пограничной» ситуации.

Детерминизм — (здесь) способ организации причинно-следственных связей, при котором жесткое и единообразное выведение причин из следствий является главным фактором построения фабулы.

Дискурс — многозначное понятие; особые способы или правила организации устной или письменной речи; тип прагматической текстовой структуры, построенной по конкретным специфическим правилам организации.

Жанровый канон — определенная система устойчивых и твердых жанровых признаков [М. М. Бахтин].

Заумь, заумный язык — направление в футуристическом творчестве. Возник как один из языков В. Хлебникова; впоследствии понимался как личный язык поэта, воздействующий на читателя «за-умно», то есть — помимо разума. Существовала фонетическая заумь (слова в ней представляли специально подобранные наборы фонем) и семантическая заумь (разрушению подвергалось не слово, а его синтаксические связи).

Имплицитный автор — подразумеваемый автор, который организует текст.

Инициация — обряд, при котором человек обретает новый статус и новое имя; приобщение к чему-либо.

Интенциональность — (англ. Intention, намерение, замысел, цель) — конструирование, созидание в процессе творчества объекта сознанием художника.

Интертекстуальность — термин постструктурализма; в постмодернизме это основной вид и способ создания текста на основе «чужих» текстов, цитат, сюжетов, реминисценций и т. д.

Интроспекция — обращение внутрь, к глубине, внутреннему содержанию.

Каузальность — причинность, причинная обусловленность; система причинно-следственных отношений.

Классика — совокупность произведений первого ряда, которая включена в межэпохальные (трансисторические) диалогические отношения. Писатели-классики, по известному выражению Д. С. Мережковского, — вечные спутники человечества.

Компетенция повествователя — совокупность знаний и представлений повествователя, определяемая сюжетом.

Коннатация — соотнесенность, связь явлений.

Контрарный — поставленный в контрастное, конфликтное положение в отношении чего-либо.

Концепт — в соцарте идея, которая не способна соответствовать реальному содержанию, выражает только свою знаковую, что вызывает иронический или гротескный эффект.

Креативность — действенность слова, его способность реализовать-ся в дело.

- Локус — тип замкнутого художественного пространства, в котором действуют единые временные, причинно-следственные и прочие характеристики.
- Маргинальное — периферийность, пограничность какого-либо явления социальной жизнедеятельности человека по отношению к доминирующей тенденции своего времени или общепринятой философской или этической традиции.
- Массовая литература — совокупность популярных произведений, которые рассчитаны на читателя, не приобщенного (или мало приобщенного) к художественной культуре [В. Е. Хализев].
- Мениппея (от античного жанра «мениппова сатира») — жанр философской сатиры с характерным смешением серьезного и комического, с общей пародийной установкой.
- Метонимия — вид тропа: обозначение предмета или явления по одному из признаков.
- Модальность — (от лат. — вид, способ) — тип отношения высказывания к реальности.
- Нарратив — совокупность способов реализации повествовательной инстанции в тексте.
- Нонселекция — термин постмодернизма; означает отказ от иерархии, от преднамеренного отбора (селекции) художественных элементов на всех уровнях создания текста автором и восприятия его читателем.
- Оксюморон — метафора, соединение несоединимого.
- Палимпсест — (здесь) материальный носитель информации, на котором одна информация записана поверх другой.
- Паралитература — подобие литературы, паразитирующее на ней де-тище рынка, продукт индустрии духовного потребления [В. Е. Хализев].
- Релятивность — (здесь) принцип организации текста, при котором различные его элементы — от персонажа до всей пространственно-временной структуры — оказываются нестабильными, все время немотивированно изменяются в рамках одной и той же нарративной инстанции.
- Рецептивная эстетика — направление в критике и литературоведении, основным предметом которого является рецепция, т. е. восприятие лит. произведений читателем.
- Реципиент — «воспринимающий»; в широком смысле: зритель, читатель, слушатель и т. д.
- Серийность — один из принципов существования массовой литературы как литературы, рассчитанной на коммерческий успех. Наличие постоянного серийного героя (напр. Шерлок Холмс, мисс Марпл, Настя Каменская и др.) — залог читательского интереса.
- Симулакр (симулякр) — (от лат. изображение, подобие, видимость). в постструктурализме и постмодернизме это «копия копий», «подобие без подлинника», фикция.
- Тривиальность — банальность; применительно к массовой литературе — отсутствие в литературном произведении оригинального сюжета, героя, темы и т. д.

- Троп — общая метафора, включающая все значения, слова в переносном смысле.
- Хронотоп — пространственно-временная модель в художественном тексте.
- Центон — текст, состоящий из чужих цитат, «лоскутное одеяло» (латин.)
- Шизоанализ — термин постструктурализма, означает выведение на поверхность иррационально-бессознательного в художественном тексте, не зависящего от рационального содержания.
- Эвфемизм — более мягкое слово или выражение вместо грубого или непристойного.
- Эксплицитный автор — рассказчик в художественном произведении, фиктивный автор, выступающий в роли персонажа.
- Эпигонство — нетворческое следование традиционным образам, повторение и эклектическое варьирование хорошо известных тем, сюжетов, мотивов [В. Е. Хализев].
- Эскапизм — уход от действительности в мир грез, сказки, мечты, характерный для читателей массовой литературы.



*Учебное пособие*

Лицензия ИД № 05525 от 03.08.01 («Logos»)  
Лицензия ИД № 06236 от 09.11.01 («Высшая школа»)  
Подписано в печать 16.07.02. Формат 60х90 1/16.  
Бумага Архангельская писчая. Гарнитура Школьная.  
Печать офсетная. Уел. печ. л. 37,0.  
Тираж 6000 экз. Заказ № 769

Издательство «Logos»  
191014, Санкт-Петербург, ул. Жуковского, д. 41.  
E-mail: [mail@:spblogos.com](mailto:mail@spblogos.com)

ФГУП «Издательство «Высшая школа», 127994, Москва, ГСП-4  
Неглинная ул., 29/14.

Тел. (095) 200-04-56  
E-mail: [info@v-shkola.ru](mailto:info@v-shkola.ru) <http://www.v-shkola.ru>

Отдел продаж: (095) 200-07-69, 200-59-37, факс: (095) 200-03-01  
E-mail: [sales@v-shkola.ru](mailto:sales@v-shkola.ru)

Отдел «книга-почтой»: (095) 200-33-36.  
E-mail: [bookpost@v-shkola.ru](mailto:bookpost@v-shkola.ru)

Отпечатано с готовых диапозитивов  
в ФГУП ордена Трудового Красного Знамени  
«Техническая книга» Министерства Российской Федерации  
по делам печати, телерадиовещания  
и средств массовых коммуникаций  
198005, Санкт-Петербург, Измайловский, 29.

Р89 Русская литература XX века: Школы, направления, методы творческой работы. Учебник для студентов высших учебных заведений / В. Н. Альфонсов, В. Е. Васильев, А. А. Кобринский и др.; Под ред. С. И. Тиминой. — СПб.: Издательство «Logos»; М.: «Высшая школа», 2002. — 586 с.

ISBN 5-87288-220-3 («Logos»)

ISBN 5-06-004366-5 («Высшая школа»)

В основе учебника — принципиально новая концепция, воссоздающая картину литературного развития отечественной словесности XX века, не повторяющая построение и подходы ни одного из ныне существующих учебников русской литературы XX века.

Первый раздел носит теоретический и историко-литературный характер, главы второго раздела включают творческие портреты писателей и поэтов различных эстетических направлений. Издание оснащено новейшей библиографией, словарем современных литературных терминов.

*Для студентов вузов, учителей средней школы, учащихся лицеев, колледжей, школ; для поступающих на гуманитарные факультеты вузов; для всех интересующихся отечественной культурой.*

УДК 882 ББК 83.3  
(2Рос-Рус)6