

ВЫСШЕЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

БАКАЛАВРИАТ

**РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА
XX ВЕКА
1917 — 1920-е годы**

В двух книгах

Под редакцией Н. Л. Лейдермана

Книга 1

*Учебное пособие
для студентов учреждений
высшего профессионального образования*



Москва

Издательский центр «Академия»

2012

УДК 82.09(075.8)
ББК 83.3(2Рос-Рус)6я73
Р892

Авторы:

Н. Л. Лейдерман — введение; гл. 1, 2, подразд. 3.2.1; 3.2.2; 3.3, 5.1, 5.3, гл. 6 (кроме подразд. 6.4), 7, 8, 9, 10, 12; *И. Е. Васильев* — подразд. 3.1;
О. Ю. Багдасарян — подразд. 6.4.; *Н. Г. Медведева* — гл. 11; *А. В. Колмаков* — подразд. 5.2.; *И. В. Кондаков* — подразд. 3.2.3.; *Е. А. Подшивалова* — гл. 4;
Е. А. Меркотун — алфавитный указатель авторов

Рецензенты:

доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы Российского университета дружбы народов, заслуженный деятель науки РФ *А. С. Карпов*;
доктор филологических наук, заведующий кафедрой русской и зарубежной литературы Самарского государственного университета, профессор *С. А. Голубков*

Русская литература XX века: 1917 — 1920-е годы : в 2 кн. : Р892 Кн. 1 : учеб. пособие для студ. учреждений высш. проф. образования / [Н. Л. Лейдерман, И. Е. Васильев, О. Ю. Багдасарян и др.]; под ред. Н. Л. Лейдермана. — М. : Издательский центр «Академия», 2012. — 464 с. — (Сер. Бакалавриат).

ISBN 978-5-7695-6988-3 (Кн. 1)

ISBN 978-5-7695-6989-0

Учебное пособие создано в соответствии с Федеральным государственным образовательным стандартом по направлению подготовки 032700 — Филология (квалификация «бакалавр»).

Задача пособия — дать максимально полное представление о литературном процессе 1917 — конца 1920-х годов как поворотном историко-литературном этапе, который стал началом новой литературной эпохи. Каждому значительному литературному направлению посвящается отдельная часть, состоящая из обзорных и монографических глав.

В первую книгу вошли части «Литература периода революции и гражданской войны (1917 — 1922 гг.)», «Двадцатые годы как историко-литературный цикл», «Романтические стратегии».

Для студентов учреждений высшего профессионального образования. Может быть полезно аспирантам, учителям-словесникам, учащимся гуманитарных гимназий, лицеев и школ.

УДК 82.09(075.8)
ББК 83.3(2Рос-Рус)6я73

Оригинал-макет данного издания является собственностью Издательского центра «Академия», и его воспроизведение любым способом без согласия правообладателя запрещается

© Лейдерман И. Н., Вассерман Л. И. (наследники Н. Л. Лейдермана), Васильев И. Е. и др., 2012

ISBN 978-5-7695-6988-3 (Кн. 1)
ISBN 978-5-7695-6989-0

© Образовательно-издательский центр «Академия», 2012
© Оформление. Издательский центр «Академия», 2012

ВВЕДЕНИЕ

Курсом «Русская литература XX века» завершается весь цикл истории русской литературы, который изучается на филологических факультетах классических университетов, педагогических вузов и колледжей. Подобное обстоятельство ставит его в особое положение: он должен не только давать описание литературного процесса минувшего столетия, но и, учитывая весь накопленный студентами багаж знаний о развитии отечественной литературы в течение почти тысячи лет, обобщать представления о методологических основах и теоретических принципах изучения истории литературы. Только опираясь на эти представления, можно выискивать тенденции и закономерности художественного развития в только что минувшем веке. «Лицом к лицу лица не увидеть. Большое видится на расстоянии» — это утверждение С. Есенина трудно опровергнуть. А коли так, то надо смотреть на современность «с лицом, повернутым назад», — выверяя анализ еще не остывшего материала опытом минувших литературных циклов, уже отрефлектированным в научном знании.

XX век как историко-литературный цикл завершился. И это позволяет увидеть его целостно — выявить те качества, которые определяли его сущность, нащупать те процессы, которые направляли его развитие. Для этого нужен адекватный объекту исследования методологический и теоретический инструментарий. Однако как раз здесь современная литературная наука встречается с очень серьезными трудностями.

Во-первых, те подходы к изучению истории русской литературы, которые применялись в предшествующие десятилетия, носили крайне идеологизированный характер и приводили к искажению объективной картины литературного процесса вообще и в советский период в особенности. Это стало в высшей степени очевидно после 1985 года, когда перед российским читателем открылся огромный материк литературы русского зарубежья, литературы репрессированной, подпольной («самиздат» и «тамиздат»).

Во-вторых, именно на 1980—1990-е годы приходится очередной методологический кризис в мировом литературоведении. Он явился следствием того, что вновь, как отмечал Поль де Ман, стало «ощущаться противоречие между методами получения знаний

и самими знаниями, получаемыми с их помощью»¹. В историко-литературной науке кризис проявился в осознании несовершенства или слабой эвристической продуктивности тех методологических принципов, которые господствовали в 1960—70-е годы (сравнительно-типологического метода и структурализма). Так или иначе, но в 1980-е годы возникло недоверие ко всякого рода исследованиям типологического характера.

В России очередной методологический кризис совпал с крахом тоталитарной системы и с общим идеологическим кризисом. Отсюда — острая восприимчивость ко всяким «демонстрирующим» концепциям и болезненная настороженность к поискам каких бы то ни было констант. Процессы, которые происходят в этой ситуации, по-видимому, рано или поздно окажут благотворное влияние на литературную науку. В принципе современное литературоведение обогащают и актуализация феноменологического подхода, и попытки, в противовес сугубо социальной интерпретации творческой личности использовать психоанализ и поиски факторов внеидеологических («поколенческих», гендерных) взамен дискредитировавших себя вульгарно-классовых обоснований. Но ни одна из названных методологических стратегий не может заменить методологию, с п е ц и а л ь н о ориентированную на поиск закономерностей историко-литературного процесса.

1. Методологические основы и теоретические принципы изучения историко-литературного процесса

В течение XX века русская литература знала разные времена, переживала высокие подъемы («Серебряный век», 20-е годы, период «оттепели») и сокрушительные падения (конец 30-х годов, рубеж 40—50-х годов). Но она была мощная, богатая яркими талантами, давшая миру гениальные прозрения, поражающая неподданной интенсивностью творческих поисков, разнообразием эстетических программ и художественных тенденций. На исходе двадцатого столетия некоторые знатоки даже стали поговаривать о том, что она может поспорить с веком девятнадцатым за звание «Золотого века» русской литературы. Необходимо определить такие собственно художественные координаты, которые были бы соразмерными с масштабами и динамикой целого литературного столетия и чуткими к его фантастической пестроте и разноликости. Этими координатами могут быть только крупные

¹ *Де Ман П.* Борьба с теорией // Новое литературное обозрение. — 1997. — № 23. — С. 7. Впервые эта работа опубликована еще в 1986 году в книге: *Paul de Man. The Resistance to Theory.* — Minneapolis; London: University of Minnesota Press, 1986.

художественные системы, реально существующие в литературном процессе. Не страшась тавтологии, следует отметить, что системная история литературы — это история художественных систем: а) в их внутреннем развитии (рождении, расцвете, угасании); б) в их взаимосвязях друг с другом; в) в их отношениях с внешними факторами.

Есть два типа историко-литературных систем: 1) системы *диахронные*, характеризующие динамику литературного процесса в хронологических масштабах; 2) системы *синхронные*, характеризующие «качество» литературного процесса, его эстетическое своеобразие. Видимо, есть некая соотносимость между диахронными и синхронными художественными системами. Однако изучение корреляций между ними невозможно без уяснения (хотя бы в виде предварительных рабочих гипотез) представлений о содержании этих явлений и обозначающих их понятий.

Начнем с *диахронных историко-литературных систем*. Вопрос о содержании понятий диахронного ряда в принципе не вызывает споров. Это «цепочка» последовательно входящих друг в друга циклов: *культурная эра — литературная эпоха — этап литературного развития — историко-литературный период*. Единственное понятие, о котором, пожалуй, еще нет вполне удовлетворительного представления, это «культурная эра». Мы вводим это понятие для того, чтобы терминологически отделить те *мегациклы* в истории культуры, которые протекают в течение нескольких столетий, от историко-литературных *макроциклов*, как правило, хронологически располагающихся в пределах одного столетия и традиционно обозначаемых термином «*эпоха*» (например: эпоха Просвещения, эпоха реализма и т. п.). К категории мегациклов относятся античность, средневековье, Ренессанс, Новое время — на сей счет нет скольконибудь существенных расхождений между учеными. Однако вопрос о качественном характере мегациклов, то есть о том, что составляет их смысловое наполнение, пока не имеет достаточно убедительного решения.

Освальд Шпенглер писал, что «каждой из великих культур присущ тайный язык мирочувствования, вполне понятный лишь тому, чья душа принадлежит этой культуре»¹. Но что, собственно, входит в это зыбкое понятие «мирочувствование», философ не объясняет. Более определенные критерии предложил Питирим Сорокин. Он утверждал, что в течение того времени, которое мы называем мегациклом, складывается особый тип культуры (Сорокин, как и Шпенглер, употребляет термин «великая культура»),

¹ Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой культуры. 1. Гештальт и действительность. — М., 1993. — С. 341.

«все составляющие части которого пронизаны одним основополагающим принципом и выражают одну, и главную, ценность»¹. В качестве аналогий, сомасштабных понятию «тип культуры» и равносильных по влиянию на социальную историю, можно назвать великие религии — буддизм, иудаизм, христианство, ислам. Не вдаваясь в обсуждение столь сложной проблемы, можно в самой предположительной форме сказать, что *каждая «великая культура» характеризуется особым типом ментальности, соответствующим своему ценностному принципу — каждый тип ментальности есть комплекс (или даже система) представлений о фундаментальных феноменах бытия: об основах существования и механизмах функционирования универсума, о сущности индивидуума, об онтологических принципах взаимосвязей между человеком и миром*².

Что же до иных диахронных систем, то тут особых различий нет: каждая последующая система входит в предшествующую по принципу «матрешки» — культурные эры состоят из эпох, эпохи состоят из этапов, а этапы из периодов. Функция каждой из этих диахронных систем в историко-литературном процессе определяется характером соотносимых с ними синхронных систем.

«Цепочку» *синхронных историко-литературных систем* можно представить в таком виде: *типы культуры — литературные направления — литературные течения — идейно-эстетические потоки — жанровые и стилевые тенденции — литературные школы*. Но вопрос о синхронных системах всегда был дискуссионным, а в ситуации кризиса типологической методологии он еще более обострился. Даже существование таких систем, как «направление», «течение», «поток», и их содержательное наполнение остается недостаточно ясным, что порождает немало недоразумений. Однако отказываться от этих понятий, обозначающих крупные историко-литературные образования, нет никакого резона. Надо в них разобраться, выявить их системные параметры — элементы, структуру, целостность, функции. Здесь могут быть полезны некоторые теоретические идеи, высказывавшиеся в 1970—1980-е годы.

¹ Сорокин П. Социокультурная динамика: кризис нашего времени (1941) // Сорокин П. Человек. Цивилизация. Общество. (Серия «Мыслители XX века»). — М., 1992. — С. 429.

² Как полагает В. И. Тюпа, можно выделить четыре типа ментальности (модуса сознания): роевое сознание («дореклексивный традиционализм», в терминах С. С. Аверинцева), авторитарное сознание («рефлексивный традиционализм»), уединенное «Я-сознание» и конвергентное «Ты-сознание», которые последовательно господствовали в культурных мегациклах от древности до наших дней (Тюпа В. И. Постсимволизм: теоретические очерки русской поэзии XX века. — Самара, 1998. — С. 6—9).

К ним в первую очередь относится представление о взаимосвязи «метод — стиль — жанр» как о структурной основе любой художественной системы в литературе Нового времени, начиная с отдельного произведения и кончая литературным направлением. Но не все исследователи разделяют подобное представление о структурообразующих составляющих художественного целого. Так, в течение довольно длительного времени была популярна точка зрения, согласно которой в литературе Нового времени происходит «размывание» жанров, и вообще «жанровое мышление» сменяется мышлением «стилями»¹. Однако в новых работах эта концепция весьма обоснованно дезавуируется.

В частности, С. И. Ермоленко в монографии «Лирика М. Ю. Лермонтова: жанровые процессы» (Екатеринбург, 1996) убедительно доказывает, что при переходе от нормативной эстетики к эстетике ненормативной (конкретно-исторической) происходит отказ не от мышления жанром, а от мышления художественным каноном, который не тождествен жанру и охватывает все художественные нормы (в том числе и жанровые), что заданы как образцы для подражания. Но жанр как тип художественной целостности, создающий определенный образ миропереживания, в лирике остается всегда, лишь становясь структурно более гибким и исторически динамичным.

Показательно также и то, что в 1990-е годы при обсуждении проблемы «Какой должна быть история литературы?» один из участников дискуссии в журнале «Вопросы литературы» настаивал на том, что «жанр совершенно необходим и для построения концепции русской литературы, взятой в широком компаративном аспекте. Это, с моей точки зрения, еще один необходимый принцип концепции курса русской литературы»².

Продуктивность обращения к жанру как «форме времени», инструменту выявления тенденций и закономерностей исторического развития литературы была аргументирована и апробирована на анализе жанровых процессов в отечественной прозе 1960—70-х годов в монографии Н. Л. Лейдермана «Движение времени и законы жанра» (Свердловск, 1982)³.

С конца 1980-х годов предпринимаются попытки «отменить» категорию творческого метода. Даже в академически взвешенном

¹ В частности, гипотеза об «отмирании» лирических жанров в литературе XIX века, высказанная в свое время Б. М. Эйхенбаумом и Л. Я. Гинзбург, получила дальнейшую разработку в монографиях В. Д. Сквозникова «Реализм лирической поэзии: становление реализма в русской лирике» (М., 1975); В. А. Грехнева «Лирика Пушкина: О поэтике жанров» (Горький, 1985).

² *Шайтанов И.* Жанровая поэтика // Вопросы литературы. — 1996. — Май — июнь. — С. 19.

³ См. также: *Лейдерман Н. Л.* Теория жанра. — Екатеринбург, 2010.

учебнике В. Е. Хализева «Теория литературы» (М., 1999) понятие «творческий метод» отсутствует, хотя неоднократно упоминаются «классицизм», «романтизм», «реализм (критический, социалистический)», правда, без разъяснения их категориальной принадлежности. Негативное отношение к термину «творческий метод» объясняется прежде всего тем, что он был введен в активный научный обиход в 1930-е годы при обсуждении вопроса о социалистическом реализме и активно использовался тоталитарным дискурсом. Но мало ли чего вполне приличного пытался присвоить себе тоталитарный дискурс. Речь-то ведь должна идти о другом — существует ли такой объективный художественный закон, который стали обозначать термином «творческий метод», или это есть некая псевдонаучная фикция? В последнее время появились новые теоретические обозначения: «парадигма художественности», «культурная парадигма», «доминанта художественного сознания», «художественная онтология», — которыми пытаются заполнить лауну, принадлежавшую творческому методу. Продуктивность этих замен весьма сомнительна. Например, уже объявлено о том, что существуют экзистенциальный (В. В. Заманская) и религиозный (Т. А. Таянова) типы художественного сознания. То есть тем самым отождествляются мировоззрение и творчество. Но ведь мы это уже проходили в 1920—30-е годы — тогда нас учили, что в искусстве борются диалектико-материалистическое и идеалистическое сознание. Потом, правда, признали, что подобный подход к феномену художественного творчества носит вульгарно-социологический характер. Но то обстоятельство, что лауну, ранее принадлежавшую понятию «творческий метод», пытаются чем-то заменить, свидетельствует о том, что за ним действительно стоит некий объективный закон художественного творчества. А закон этот заключается в том, что создание литературного произведения невозможно без определенного механизма, который регулирует эстетические отношения между искусством и действительностью (или, если говорить более строгим языком — между семиотическим континуумом культуры и несемантизированной, «неокультуренной» реальностью).

Об объективном характере закона творческого метода напомнили А. В. Михайлов и С. Т. Вайман в дискуссионных статьях, опубликованных в сборнике «Современное искусствознание. Методологические проблемы» (М., 1994).

«Думать, будто когда-либо, во времена оны, искусство обходилось без метода, — занятие в высшей степени непродуктивное, — пишет С. Т. Вайман и напоминает: — Цивилизация носит неустраимо орудийный характер: создать что-либо, не разместив между глазом и объектом «приспособительный» инструмент, невозможно» (С. 160). А. В. Михайлов видит объективность поня-

тия «творческий метод» в том, что о предпосылках его научного осмысления свидетельствуют размышления философов далекого прошлого (в частности, Плотина о «внутреннем эйдосе» и К. В. Ф. Зольгера о фантазии как о конкретном «проявлении идеи в сознании»): «...Ведь история мысли показывает, что то, на что указывает это понятие, и даже то, что имеет в виду, но не видит наш термин “творческий метод”, как сложился и развивался он у нас, — что все это реальность искусства, постоянно продумывавшаяся в философской и эстетической мысли, притом и такими мыслителями, которые долгое время либо вовсе не принимались у нас во внимание, либо же считались чрезвычайно далекими от круга наших взглядов» (С. 203 — 204). Следует отметить, что и М. С. Каган в своем новом университетском курсе «Эстетика как философская наука» также рассматривает творческий метод в ряду основополагающих категорий историко-художественного процесса¹.

Конкретизируя представление о творческом методе как об эстетико-художественном «механизме», связующем искусство и реальность, укажем следующие структурные принципы: 1) принцип творческого претворения действительности в художественную реальность; 2) принцип эстетической оценки действительности в свете эстетического идеала; 3) принцип художественного обобщения — «перевода» общего в индивидуальное. Каждый из структурных принципов метода — это своего рода «канал связи», где «на входе» — несемантизированная действительность, а «на выходе» — художественная реальность. На основании этих принципов формируются художественные мифологемы — классицистский, романтический, реалистический, символистский и другие мифы о человеке и мире. Этот фундаментальный закон, определяющий эстетические отношения искусства к действительности, мы, обрекая себя на упреки в консерватизме, будем по старинке называть *творческим методом*, или *художественной стратегией*.

Но если творческий метод структурирует эстетические отношения между искусством и внехудожественной действительностью, то жанр и стиль структурируют внутреннюю организацию художественного целого, прежде всего — произведения. Будучи связанной с методом отношениями «избирательного средства», каждая из этих структур выполняет свою специфическую функцию. *Жанровая структура* обеспечивает преобразование всего художественного материала в завершенный образ мира («сокращенную Вселенную»), являющийся воплощением эсте-

¹ См.: Каган М. С. Эстетика как философская наука. — СПб., 1997. — С. 433 — 437.

тической концепции мира и человека¹. *Стилевая структура* обеспечивает эстетическую выразительность художественного произведения, его «мелодию», колорит, общий тон².

Подлинное произведение искусства не может быть «безметодным», «безжанровым», «бесстильным», ибо его нельзя создать, не совершая отбора, обобщения и эстетической оценки действительности (а это сфера действия законов творческого метода); не преображая всегда ограниченный образный материал в завершенный образ мира, «сокращенную Вселенную» (сфера жанра); не окрашивая и не озвучивая повествование и изображение определенным эмоциональным колоритом, тоном, выражающим эстетический пафос целого (сфера стиля). Без всего этого не совершится акт художественного освоения мира.

Иное дело — иерархия законов метода, стиля и жанра в художественных системах разных эпох. Здесь есть существенные различия между системами нормативными и ненормативными (универсальными и конкретно-историческими — по терминологии И. Ф. Волкова³). В применении к нормативным системам, вероятно, можно говорить о том, что они структурируются взаимосвязью «жанр — стиль — канон». Здесь под каноном имеется в виду некая идеальная норма эстетического отношения к действительности, которая непосредственно воплощается в эталоне художественного произведения, а он то и образуется весьма жесткой связью между жанровой конструкцией и стилевой системой произведения (у воинской повести есть свой стиль, у жанра поучения — свой стиль и т. п. — неслучайно в исследованиях по древнерусскому искусству употребляется термин «жанровый стиль»⁴).

В системах ненормативных (конкретно-исторических) доминирующая роль принадлежит ориентированному на то или иное отношение к объективной действительности творческому методу, служащему философско-эстетическим основанием, на котором вырастают жанровые и стилевые образования. В ненормативной литературе Нового времени *на основе взаимодействия между определенным творческим методом и соответствующими группами (подсистемами, семьями) жанров и стилей возни-*

¹ Более обстоятельно эта концепция жанра изложена в книге: *Лейдерман Н. Л.* Теория жанра. — Екатеринбург, 2010. — С. 91 — 143.

² Хотя определения стиля крайне пестры, однако именно на выразительной функции сходятся практически все, кто характеризует эту художественную категорию (См. обзор концепций стиля в пособии: *Лейдерман Н. Л., Скрипова О. А.* Стиль литературного произведения: теория, практикум. — Екатеринбург, 2004. — С. 5 — 14).

³ См.: *Волков И. Ф.* Творческие методы и художественные системы. — 2-е изд., испр. и доп. — М., 1989.

⁴ См.: *Вагнер Г. К.* Канон и стиль в древнерусском искусстве. — М., 1987. — С. 55.

кает литературное направление — историко-литературная система большого масштаба, ориентированная на эстетическое освоение целой эпохи духовного развития.

Роль ценностного центра литературного направления принадлежит **концепции личности**, то есть складывающейся в то или иное время системе представлений о человеке, его сущности, его отношении к себе, к другому человеку, к обществу, государству, природе, к метафизическим феноменам (бытию и смерти, к Богу и вечности). Именно концепция личности преломляет в себе все опосредующие факторы (социальные, политические, идеологические) и непосредственно влияет на творческий процесс: на образ героя, характер конфликта, эмоциональный строй. Литературное направление зарождается «синхронно» с определенной концепцией личности, которая начинает формироваться в общественном сознании, как бы — носиться в «воздухе времени». Будучи особым художественным инструментом эстетического постижения данной концепции личности, литературное направление развивается, достигает зрелости, а затем неминуемо уходит с авансцены по мере того, как развивается, утверждается, а затем обнаруживает свою противоречивость и свои пороки эта концепция личности.

Подход к историко-литературному процессу в координатах литературных направлений ориентирует исследователей на изучение «избирательного сродства» между теми или иными методами, жанрами и стилями, на анализ процесса формирования и развития направления как системы, его соотношения с другими направлениями или менее определенными художественными тенденциями. Чем крупнее историко-литературные системы, тем на более высоком уровне абстрагирования выступает их родство, с этой точки зрения литературные направления играют роль неких операционных моделей, которые позволяют исследователю увидеть общие тенденции, проходящие сквозь всю толщу литературного процесса определенной эпохи. Литературное направление — это художественная структура большого исторического масштаба: она претендует на охват существенных тенденций целой литературной эпохи и, собственно, становится ее смыслообразующим каркасом. Без таких абстракций историко-литературная наука погрязнет в ползучем эмпиризме.

Следует отметить, что в новом капитальном теоретическом труде «Теория литературы. Т. IV. Литературный процесс» (под ред. Ю. Б. Борева. — М., 2001), специально посвященном проблемам историко-литературного развития, не только восстанавливается авторитет понятия «литературное направление», но именно эта структура кладется в основу систематизации огромного историко-литературного материала.

Соотнося между собой диахронные и синхронные историко-литературные системы меньшего масштаба, можно с определенной долей уверенности утверждать, что в течение эта па формируются и выдвигаются на авансцену определенные *литературные течения* со своими *потоками*, а в течение периода складывается определенная *жанровая диахрония* (как правило, в ее начале стоят малые жанры лирики, публицистики и прозы, а затем развивается тенденция к укрупнению жанровых форм вплоть до самых сложных разновидностей романа).

2. Начало новой литературной эпохи

Какое место занимает литература XX века в диахронной сетке историко-литературных координат? Что она собою представляет: отрезок художественного процесса, располагающийся в «удобных» хронологических границах, или некую внутренне целостную диахронную систему и каковы ее масштабы, с какими диахронными системами она соположна?

В современном литературоведении все более прочно утверждается представление о том, что тот «отрезок» в истории русской литературы, который расположен в хронологических границах между началом 1890-х годов и началом 1990-х годов и который принято называть «Русская литература XX века», является целостным макроциклом, а именно — *эпохой художественного развития*¹. Своеобразие столь бурного и динамичного макроцикла, каким был XX век, может оцениваться только в контексте Большого Времени — в масштабах литературных эпох и культурных эр².

А чем же характеризуются «дух времени», культурная атмосфера и состояние художественного сознания в начале того макроцикла, который получил название «Литература XX века»?

¹ Уже в 1992 году практически одновременно появились статьи, в которых выдвигалось и аргументировалось это положение. См.: *Зверев А.* XX век как литературная эпоха // Вопросы литературы. — 1992. — Сентябрь — октябрь; *Лейдерман Н. Л.* Теоретические проблемы изучения русской литературы XX века (Предварительные замечания) // Русская литература XX века: направления и течения. — Вып. 1. — Екатеринбург, 1992. Позже к ним присоединились другие исследователи. См.: *Кондаков И.* «Где ангелы реют...»: русская литература XX века как единый текст // Вопросы литературы. — 2000. — Сентябрь — октябрь; *Голубков М. М.* XX век как литературная эпоха // Русская литература XX века: итоги и перспективы изучения: Сб. научных трудов, посвященных 60-летию проф. В. В. Агеносова. — М., 2002.

² Показательной тенденцией в современном литературоведении становится поиск большой исторической диахронии, в которую бы «вписывалась» литература XX века. См.: *Эпштейн М.* Прото-, или Конец постмодернизма // Знамя. — 1996. — № 3. — С. 207 — 209; *Петрова Н. А.* Литература в неантропоцентрическую эпоху: опыт О. Манделъштама. — Пермь, 2001.

Всеми исследователями отмечается *тотальный духовный кризис*, который разразился во всем цивилизованном мире на рубеже XIX—XX веков.

Что послужило тому причиной? Каковы основные экстрафакторы культурного взрыва, который произошел на рубеже XIX—XX веков? Начать, видимо, надо с переворота в научных представлениях о Вселенной и ее законах. Резюмируя главное методологическое открытие, сделанное наукой в XX веке, А. Д. Сахаров говорил: «Теперь мы, большинство физиков, уверены, что на самом деле законы природы носят вероятностный характер. Причем не просто потому, что мы не точно что-то знаем о природе или не точно умеем подсчитать, а потому что эта вероятная трактовка заложена в самой природе вещей»¹. Такой тезис подрывает самую основу веры в гармоничность физического Космоса: неустойчивость и неопределенность обнаружены в том, что тысячелетиями считалось самым незыблемым, вечным — в законах природы! И теория относительности, и явление радиоактивности, и открытие элементарных частиц, и волновая теория света, и другие достижения науки в конце XIX века — все это инспирировало перестройку познания на релятивистский лад. Вероятно, существенную роль в распространении релятивистского сознания сыграл и исторический опыт XIX века, знаменательного социальными революциями, войнами, переделом границ, этот опыт породил кризис тех демократических утопий (в России — народничество), которые зиждились на вере в народ как носитель нравственного закона и видели спасение личности в растворении в народе.

Таким образом, можно полагать, что на рубеже XIX—XX веков из огромного количества разнородных факторов образовалась критическая масса, которая и привела к ментальному взрыву.

В результате возник тот апокалиптический разлом в сознании цивилизованного человечества, о котором отчаянно возгласил Ницше: «Бог умер!» Трещина прошла по всему зданию духа, потрясши все устои веры в смысл жизни, в бессмертие души, поставив под сомнение всю систему воззрений, убеждений и норм, выработанных человечеством в течение многих столетий и обеспечивавших гармонию человека и мира.

То, что на рубеже 1890—1990-х годов начался *новый цикл* художественного развития, ни у кого не вызывало и не вызывает сомнений. Ибо тотальный духовный кризис вызвал *культурный взрыв* колоссальной силы, который существенно обновил все мировое искусство — литературу, музыку, живопись, театр, хорео-

¹ Сахаров А. Д. Лионская лекция // Огонек. — 1991. — № 21. — С. 7.

графию. В России выражением этого взрыва стал блистательный «Серебряный век» (1890—1910-е годы), но в это же время не менее яркими и мощными были художественные открытия в искусстве Франции, Германии, Англии и других европейских стран.

Следствием и выражением ментального потрясения, произошедшего в последние десятилетия XIX века, стало зарождение **нового типа культуры**, находящегося в оппозиции к тому, который сформировался в течение предшествующей культурной эры, именуемой Новым временем. Тип культуры, сложившийся в Новое время и другие культурные эры, мы будем называть **классическим**, а новый тип культуры — неклассическим (или в соответствии с общепринятой терминологией — **модернистским**).

В чем состоит различие между классическими и неклассическими типами культуры?

Каждое литературное произведение стремится построить завершенный 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, т. е. 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 бесконечности жизни — 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 как конкретными литературными текстами, так и художественными мирами отдельных авторов.

Новый тип культуры, который возникает на исходе XIX века и получает 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 контексте, мы используем это понятие как метафору одной из наиболее универсальных моделей построения художественного образа мира, восходящую к самым ранним формам художественного сознания. 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.¹. Но в искусстве классических эпох мирообраз хаоса как бы выносится за скобки художественного произведения: художник преодолевает хаос бытия в процессе творчества, представляя на суд читателя уже «снятое» художественное воплощение объективной гармонии, полностью «претворенный» хаос. Элементы мирообраза 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. Именно эта детерминированность резко ослабляется в модернизме и авангарде.

В модернизме отношения с хаосом впервые осознаются как основа искусства и предъясняются как центральное содержание искусства. Различные варианты творческих стратегий, вытекающие из такого миропонимания, формируют различные направления модернистского и авангардистского искусства. Общность между ними определяется радикальным отказом от поиска гар-

¹ Подробнее о хаосе и космосе как о наиболее универсальных моделях мира см.: *Лейдерман Н.Л.* Космос и Хаос как метамодели мира (К характеристике классического и модернистского типов художественного сознания) // *Русская литература XX века: направления и течения.* — Вып. 3. — Екатеринбург, 1996. — С. 4—12.

монии в «объективной» (исторической, социальной, природной) реальности.

Но отказавшись от надежды найти гармонию в предметном, осязаемом мире, модернизм не отказывался от жажды гармонии: воплотив свой порыв в мирообразе Хаоса как минус-гармонии, ранние модернисты заявили о необходимости двигаться сквозь видимое, кажущееся к иной, духовной, «реальнейшей реальности». В авангарде же, как отмечает Й. Ван-Баак, «существенная и сплошная конфликтность авангардистского построения образа мира» проявляется в деиерархизации всех подсистем произведения (речевых, пространственно-временных, характерологических), в ослаблении или полной отмене причинных и мотивировочных связей, в жанровых кризисах и колебаниях¹. Так расшатывается вся система традиционных художественных условностей, конституирующих мирообраз Космоса. Тем самым смешаются все веками освященные ценностные центры и не оплакивается, как в раннем модернизме, а дискредитируется, саркастически отвергается высшая ценность классической культуры — идея гармонии и смысла бытия.

Модернизм как тип культуры оказал огромное влияние на художественный процесс в XX веке. Он осуществил ревизию всей системы духовных ценностей, опровергнув окаменелые представления и установления, он дал мощный импульс обновлению художественного сознания. Колоссальным завоеванием именно модернизма стало то, что, романтически отталкиваясь от эмпирической практики повседневного существования, он придал миру человеческого духа статус самоценной высшей бытийственной реальности. Воздействие модернизма на художественное развитие в XX веке широко и многосторонне, он привлекал художников практически в течение всего столетия. Достаточно назвать имена А. Блока, А. Белого, В. Маяковского, О. Мандельштама, А. Ахматовой, Б. Пастернака, В. Набокова, И. Бродского, В. Маканина.

Но и макрообраз Космоса как эстетической меры, предполагающей наличие некоей всеобщей объективной истины бытия, некоего высшего смысла человеческого существования, сохраняет свою эвристическую роль в течение «Серебряного века». В России особенно мощным было влияние реалистического направления — этой системы классического типа. Достаточно напомнить, что Лев Толстой завершил роман «Воскресение» в 1899 году, а повесть «Хаджи-Мурат» в 1904-м, что все чеховские шедевры созданы в

¹ Ван Баак Й. Авангардистский образ мира и построение конфликта // Russian Literature. — Amsterdam. — 1987. — Vol. XXI. 1. — P. 6; См. также: Хольтхузен Т. Модели мира в литературе русского авангарда // Вопросы литературы. — 1992. — Вып. 3. — С. 150—161.

течение 1890-х — 1903 годов, что «Деревня» и «Суходол» И. Бунина были написаны в начале 1910-х годов, что на 1890 — 1910-е годы приходится рождение и расцвет дарований А. Куприна и В. Вересаева. Если же вспомнить новеллы А. Грина 1910-х годов, то окажется, что и романтическая стратегия не была забыта. В русской литературе XX века также сохраняла свою действенность и просветительская традиция, которая генетически связана с классицизмом, например: «героико-иронические» рассказы Горького 1890-х годов, путевые заметки молодого Пришвина «В краю непуганых птиц» (1907), «За волшебным колобком» (1908).

В течение «серебряного века» происходят усиленное дробление и трансформации историко-литературных систем. Здесь, наряду со сложившимися, относительно целостными литературными направлениями, действуют художественные тенденции, которые тяготеют к образованию направлений, но по тем или иным причинам не кристаллизуются в историко-литературную систему. Они либо превращаются в некую силовую линию, точнее — в *художественную интенцию*, которая питает поиски многих последующих литературных течений и школ (акмеизм); либо, сплетаясь на очень короткое время в системе типа литературного направления, эти тенденции вновь расплетаются на целый пучок нитей, заряжающих творческой энергией другие литературные течения и потоки (натурализм, экспрессионизм)¹.

Еще одна характерная особенность литературного процесса наметилась в начале XX века — это появление *вторичных художественных систем*, конструктивным принципом которых является демонстративное диалогическое сцепление старой и новой «методных» структур. Это, как правило, системы, обозначаемые при помощи приставки «нео-». Наиболее отчетливо этот конструктивный принцип проступает в *неоромантизме*: например, в рассказах-легендах молодого Горького романтический бинарный мир представлен в «оправе» мира реалистического, организованного по принципу взаимодействия характеров и обстоятельств. В 1910-е годы заговорили о *неореализме* как о художественной тенденции, ориентированной на синтез реализма и символизма (об этом феномене пойдет речь ниже).

В основе направлений и интенций лежат «методные структуры», моделирующие эстетические отношения между искусством

¹ Подобный взгляд на натурализм обосновывается в работе В. А. Миловидова «Поэтика натурализма» (Тверь, 1996). О воздействии экспрессионизма см.: *Эльясевич А.* Лиризм, экспрессия, гротеск (О стилевых течениях в литературе социалистического реализма). — Л., 1975; *Скороспелова Е. Б.* Идеино-стилевые течения в русской советской прозе первой половины 20-х годов. — М., 1979. — С. 49 — 77; *Голубков М. М.* Утраченные альтернативы. (Формирование монистической концепции советской литературы. 20 — 30-е годы.) — М., 1992. — С. 177 — 197.

и действительностью. Значит, каждая из этих художественных стратегий претендует на статус носителя определенной художественной философии. И все эти многочисленные и разномасштабные направления и интенции сосуществуют в едином культурном пространстве, создавая густую, многоцветную, лоскутную художественную ткань литературного процесса.

Это свидетельствует прежде всего о масштабности спора, который развернулся с самого начала новой литературной эпохи. Его можно назвать спором о сущностях. Все ищут костяк, основу человеческого бытия. Ищут и не находят, убеждают и опровергают, пытаются создать новые мифологемы и апеллируют к «старым», признанным архаическими моделям мира. Поэтому и в творческой практике некоторых больших художников наблюдается *сосуществование разных «методных» структур, «возвращение» от исторически более новых к «старым» методам.* Примеры тому: почти одновременное создание неоромантических, натуралистических и «интеллектуальных» (по Б. В. Михайловскому — «героико-иронических») произведений в прозе Горького 1890-х годов; возвращение Л. Андреева после экспрессионистской повести «Красный смех» (1905) и экспрессионистских драм («Жизнь человека», 1906; «Анатэма», 1909) к реалистическим вешам («Дни нашей жизни», 1908; «Сашка Жегулев», 1911), парадоксальный переход А. Грина от ранних реалистических рассказов (очень близких к манере молодого Куприна) к романтическим новеллам.

В 1910-е годы стала назревать очень существенная тенденция к взаимодействию *классических и неклассических художественных систем.* Взаимодействие это носило сложный и динамический характер: тут и полемическое взаимоотталкивание вплоть до травестирования и пародии, тут и невольное взаимопроникновение, тут и целеустремленное синтезирование. Так, еще в 1907 году Андрей Белый говорил о возможности плодотворного взаимопроникновения реализма и символизма. Образцом такого взаимопроникновения Белый считает творчество Чехова: «В нем встречаются, в нем скрещиваются противоположные течения: символизм и реализм»¹. Тогда же Максимилиан Волошин заявил, что «в романах и повестях Андрея Белого, Кузмина, Ремизова, Алексея Толстого у нас уже начинаются пути нео-реализма. <...> Новый реализм не враждебен символизму <...> это скорее синтез, чем реакция, окончательное подведение итогов данного принципа, а не отрицание его»².

Все эти тенденции свидетельствовали о том, что художественное сознание ощущало недостаточность, эстетическую неполноту,

¹ *Белый А. А. П. Чехов (1907) // Белый А. Арабески: Книга статей. — М., 1911. — С. 395.*

² *Цит. по: Волошин М. Лики творчества. — Л., 1988. — С. 61.*

а то и ущербность какой-то одной из существующих линий развития, о том, что окончательных ответов художественный поиск не дает, он весь, на каждой фазе своей, находится во «взвешенном состоянии», время от времени срываясь в кризисы.

Какие же выводы напрашиваются из характеристики о б щ и х черт и наиболее значительных художественных тенденций в литературе рубежа 1890 — 1910-х годов?

Совершенно ясно, что на рубеже XIX — XX веков началась новая э п о х а художественного развития. Характер художественных тенденций и эстетических программ достаточно убедительно свидетельствует, что это эпоха *переходного (барочного) типа*¹. Подобные эпохи всегда возникали на месте разрыва между колоссальными по масштабу (хронологическому и ментальному) культурными эрами: между античностью и средневековьем была эпоха позднего эллинизма (примерно II — V вв. н.э.), между средневековьем и Возрождением — поздняя готика (примерно XIII — XIV вв.)², между Возрождением и Новым временем — эпоха барокко (XVII в.).

Более всего изучена эпоха барокко. Вот какие характерные черты выделяет в культуре барокко, а точнее — в его наиболее ярком, испанском, варианте, современный исследователь: с одной стороны, восприятие действительности как безумного, перевернутого (вывернутого наизнанку) мира, запутанного лабиринта, где человек остро ощущает свою незащищенность, отсюда обостренный интерес к теме смерти; а с другой стороны, «барокко было одновременно эпохой празднества и роскоши» (155), для него характерна крайняя поляризация смеха и слез (156)³.

Главной особенностью духовной жизни в такие эпохи является острое ощущение катастрофичности существования, тотальный кризис веры в господствующие прежде ценностные ориентиры, ниспровержение художественных норм и традиций, которые опираются на «космографическую» метамоделю мира, энергичная

¹ См.: *Затонский Д.* Постмодернизм в историческом интерьере // Вопросы литературы. — 1996. — Май — июнь; *Надьярных М.* Изобретение традиции, или Метаморфозы барокко и классицизма // Вопросы литературы. — 1999. — Июль — август.

² Кризисный характер литературы позднего эллинизма раскрывается в классических трудах по истории античной литературы. Значительно менее изучено искусство поздней готики. Из доступных нам работ сошлемся на следующие: *Пинский Л.* Лирика Франсуа Вийона и поздняя готика // Пинский Л. Магистральный сюжет. — М., 1989; *Хейзинга Й.* Осень Средневековья. — М., 1988.

³ *Maravall J. A.* Culture of the Baroque. Analysis of a Historical Structure. — Univ. of Minnesota Press. — Minneapolis, 1986. Автор другой современной работы доказывает, что в основе барочного художественного сознания лежит образ Хаоса (См.: *Barnhofen P. L.* Cosmography and Chaography. Baroque to Neobaroque. A Study of Poetics and Cultural Logic. — A Diss... Univ. of Wisconsin-Madison, 1995).

разработка «хаографических» моделей мира. Но при этом в переходные эпохи, как правило, наряду с новыми «хаографическими» моделями, функционируют и «космографические» модели: то ли в виде старых, пытающихся модернизироваться систем, то ли в виде новых, нарождающихся систем.

Именно такую конфигурацию западноевропейского литературного процесса в XVII веке обнаруживает Ю. Б. Виппер. Он отмечает: «Сложное сочетание барочных и классицистических тенденций вообще одно из примечательных проявлений национальной специфики литературного развития Франции в этот период. Барокко доминирует, но и классицистическая поэтика завоевывает все новые и новые позиции и временами порождает замечательные творческие достижения»¹.

Но хотя литературный процесс 1890—1910-х годов — это только *начальная фаза* той литературной эпохи, которая называется «XX век», однако здесь уже проступили некоторые существенные отличия этой эпохи от других переходных эпох.

Прежде всего, кризис, который разразился в начале XX века, был значительно острее и отчаяннее, чем в предшествующие переходные эпохи. И поздний эллинизм, и поздняя готика, и даже барокко со всем своим скепсисом все-таки оставались под Богом, барочный менталитет был защищен от полного распада неутраченной верой в наличие высших трансцендентных сил и их волю. XX век оголил человека, оставил его наедине с Хаосом, заставив осознать ужас своего одиночества, трагизм своей судьбы и искать в самом себе ресурсы сопротивления энтропии.

Апокалиптическое мироощущение, которое характерно для любой переходной эпохи, с самого начала XX века стало катастрофическим. А тот скепсис по отношению к представлениям и ценностям предшествующей культурной эры, который свойствен сознанию переходных эпох, приобрел в XX веке тотальный характер — революционный экстремизм заразил не только социальное сознание, но и прямо сказался в искусстве. И это проявилось не только в разрушительном пафосе социальных и эстетических программ, а также творческих тактик, но и в возникновении колоссального количества утопических — как социальных, так и художественных — проектов, обещавших самые радужные перспективы.

Хотя литературу 1890—1910-х годов называют «Серебряным веком», однако она была лишь *началом* литературной эпохи — здесь, как в плавильном котле, происходило зарождение тех художественных тенденций, которые определили лицо всего

¹ Виппер Ю. Б. Творческие судьбы и история: О западноевропейских литературах XVI—первой половины XIX века.— М., 1990.— С. 307—308.

XX века, наметили основные траектории литературного процесса на десятилетия вперед.

3. Проблема периодизации пооктябрьской русской литературы

Такой макроцикл, как эпоха, охватывает весьма длительный хронологический «отрезок» — длиной в сто лет. За эти годы успевают вступить в жизнь три-четыре поколения людей. И за это время в литературе происходят многочисленные процессы, сменяют друг друга разнообразные тенденции. Значит, надо определять фазы, через которые прошла литература в течение целой эпохи художественного развития. Словом, надо разрабатывать определенную *периодизацию* изучаемого исторического цикла.

Однако в ряде новых учебников, посвященных именно русской литературе XX века, принцип периодизации игнорируется. Более того, под отказ от самого принципа периодизации подводится некая методологическая база. Так, во Введении к учебнику «Русская литература XX века: школы, направления, методы творческой работы» (2002) заявляется: «Авторы уверенно отказались принять за основу так называемый *принцип периодизации*. В не столь отдаленных по времени написания учебниках русской литературы XX века эти схемы вульгаризированы, в их основу положены не законы собственно литературной эволюции, а политические, идеологические, экономические события в стране (съезды партии, этапы коллективизации, индустриализации и т. п.)»¹.

Возникает вопрос: почему вполне справедливый отказ от вульгарно-социологических критериев периодизации должен быть основанием для отказа от принципа периодизации вообще? Кто же мешает современным исследователям русской литературы ввести в качестве критериев то, что они называют «законами собственно литературной эволюции»? Весь вопрос в том, что это за законы? И, кстати, как можно выявлять законы *эволюции*, не намечая ступени, фазы, этапы, циклы и тому подобные координаты эволюции, которые, собственно, и есть некие «единицы» периодизации? Во что же превратится без таких координат история литературы? Попробуйте, например, представить историю русской литературы XIX века без этапов и периодов. И что же получится? Державин рядом с Бальмонтом? «Бедная Лиза» Карамзина по соседству с «босяцкими рассказами» Горького? Романтизм Жуковского и реализм Л. Толстого? Что даст для по-

¹ Русская литература XX века: школы, направления, методы творческой работы. — СПб.; М., 2002. — С. 7.

стижения закономерностей исторического развития литературы такая «всеобщая смазь»?

В большинстве же новейших исследований и учебников по истории русской литературы XX века периодизация как методологический принцип не игнорируется. Однако собственно критерии периодизации остаются предметом дискуссий. Поэтому и хронологическая сетка основных историко-литературных циклов не всегда совпадает. Так, В. Г. Воздвиженский считает главным историко-литературным рубежом в XX веке 1917 год — «одичание бытия, которое за ним последовало», стало решающим фактором нового витка художественного развития¹. Другие исследователи полагают, что «Серебряный век» не кончился в 1917 году, ибо его художественные интенции еще продолжались в 1920-е годы².

Дискуссионным остается вопрос о периодизации литературного процесса после Октября. Так, М. О. Чудакова в истории литературы, которую принято называть советской, видит два больших цикла, а водоразделом между ними считает конец 1930-х годов. Но если ранее, в книге о Зощенко, разделительным критерием исследователь называла смену речевых доминант³, то в более поздней работе различие между первым и вторым циклом описывается как подмена относительно свободного творческого поиска насаждением эстетических догм и художественных канонов⁴.

Двухэтапная циклизация М. О. Чудаковой (в своих хронологических рамках совпадающая с пресловутой «укрупненной периодизацией» В. А. Ковалева) представляется некоторым исследователям чрезмерно отвлеченной, не учитывающей более дробные циклы развития русской литературы после Октября, а значит вольно или невольно сглаживающей реальную сложность историко-литературного процесса, его драматизм. Так, В. М. Акимов полагает, что внутри всего XX века как макроцикла были свои «малые периоды», включавшие как «моменты острых изломов, стыков, сшибок», так и относительно стабильные, эво-

¹ *Воздвиженский В. Г.* Эстетика, спровоцированная революцией. Некалендарный XX век. — Великий Новгород, 2001. — С. 93.

² См.: *Абашева М. П., Кайгородова В. Е., Фоминых Т. Н.* Проблемно-тематический принцип построения курса «Русская литература XX века (1890—1990 гг.) // Проблемы преподавания русской литературы XX века в вузе и школе: тезисы докладов и сообщений участников зонального совещания. 2—3 апреля 1991 г. — Свердловск, 1991. — С. 14—15; «1890-е — начало 1920-х годов» — такие «хронологические рамки» поставили авторы коллективной монографии, которая называется «Русская литература рубежа веков»: в 2 кн. — М.: ИМЛИ, 2000—2001.

³ См.: *Чудакова М. О.* Избр. работы. Т. I. Литература советского прошлого. — М., 2001. — С. 197.

⁴ *Чудакова М. О.* Без гнева и пристрастия (формы и деформации в литературном процессе 20—30-х годов) // Новый мир. — 1988. — № 9.

люционные «промежутки»¹. Но когда ученый конкретизирует свои теоретические посылки, выделяя следующие «стыки» (1905 — 1907, 1917 — 1921, 1929 — 1932, 1946, 1956, 1988 — 1991) и следующие «эволюционные промежутки» (1907 — 1917, 1921 — 1929, 1932 — 1941, 1941 — 1945, 1946 — 1955, 1956 — 1968, 1969 — 1988), то получается такое мелкое «дробление», которое разрушает саму циклизацию. В связи с этим представляется уместным осмотнительное предупреждение С. И. Кормилова о том, что «точные даты не везде бесспорны», а «убедительной может быть только “скользящая” периодизация, учитывающая, что “вспышки” разных “взрывов” могут распространяться и на более продолжительное время»².

Дискуссионность предлагаемых периодизаций порождена, во-первых, недостаточной обоснованностью самих критериев периодизации. В частности, что дает для установления тенденций и закономерностей литературного движения предложенный М. О. Чудаковой «поколенческий критерий»?³ Например, Александр Твардовский (1910 — 1971) — великий русский поэт, признанный лидер «оттепели»; и ярый сталинист, создатель посредственных «производственных романов» Всеволод Кочетов (1912 — 1973) родились и умерли почти год в год — неужели между ними была некая художественная общность? Не всякое биографическое поколение рождает *поколение литературное*. Последнее представляет собой сплав индивидуальных творческих поисков группы писателей, близких по биографическому опыту, в некую художественную общность, имеющую свои особые содержательные и формальные черты. Случай кристаллизации художественных поисков целой плеяды писателей в литературное поколение является очень важным симптомом крутого перелома в развитии художественного сознания.

Во-вторых, в большинстве случаев предлагаемые разные факторы циклизации эклектически перемешаны, неясна степень их воздействия на художественное сознание. Научная периодизация должна выделять циклы художественного развития, то есть

¹ Акимов В. М. Сто лет русской литературы: от Серебряного века до наших дней. — СПб., 1995. — С. 152.

² Кормилов С. И. Русская литература и литературный процесс после 1917 г.: проблемы периодизации // Вестник МГУ. — Сер. 9. — Филология. — 2002. — № 6. — С. 13.

³ См.: Чудакова М. О. Сквозь звезды к терниям: смена литературных циклов (1990) // Чудакова М. О. Избр. работы. — Т. I. Литература советского прошлого. — С. 344 — 363. Этот критерий М. О. Чудакова конкретизировала в статье «Заметки о поколениях в Советской России» (1998). В свете «поколенческого критерия» история русской литературы XX века состоит из следующих фаз: 1) поколение 1890-х: Ахматова и др.; 2) новобранцы 1930-х (1900 — 1910): Исаковский и др.; 3) третье поколение (1911 — 1923): В. Некрасов и др.; 4) четвертое поколение (1924 — 1938): Окуджав, Евтушенко и др. // Там же. — С. 377 — 385.

определять хронологические границы, в которых литературный процесс претерпевает существенные изменения. На наш взгляд, важнейший показатель начала нового историко-литературного цикла — *зарождение новой эстетической концепции личности* (наиболее явственное ее проявление — выдвижение на авансцену нового типа героя) *или такие изменения в господствующей концепции личности, которые потребовали существенной перестройки конфигурации литературного процесса — изменения жанрового корпуса, рождения новых стилевых тенденций, формирования новых литературных течений, а то и направлений.*

Но все эти изменения происходят под влиянием определенных факторов — как внешних, так и внутренних.

Представим в первом приближении *иерархию факторов* исторического развития литературы. Начнем с *экстра-факторов*, то есть с тех изменений, воздействие которых на динамику художественного сознания носит косвенный, опосредованный характер. К ним относятся радикальные изменения, происходящие в *общественном бытии* вследствие изменений социальных формаций, политического строя или иных катаклизмов общенационального масштаба. Как правило, значительные изменения общественного бытия вызывают сдвиги в *общественном сознании* (ментальные взрывы, смену господствующих философских доктрин, рождение новых идеологических устремлений). Однако и изменения в общественном сознании играют роль экстра-факторов. Самое же непосредственное воздействие на художественное сознание оказывают изменения в *духовной атмосфере* — в настроениях, чувствованиях, эмоциональном тоне, которые начинают усиливаться и затем доминировать в обществе. Это то, что называют весьма неопределенными метафорами «дух времени», «воздух эпохи», «спросы жизни», но что окружает каждого современника и так или иначе воздействует на его мироотношение и мироповедение. Духовная атмосфера, как правило, меняется под влиянием экстра-факторов, но нередко она выступает суверенно, движимая собственными внутренними процессами. Поэтому связь между всеми внешними факторами весьма вариативна. Но исторический опыт свидетельствует об одном — любой экстра-фактор может оказывать воздействие на художественное сознание лишь будучи преломленным через духовную атмосферу.

Художник же становится тем демиургом, который впитывает в себя «дух времени», а нередко и раньше других чувствует назревающие перемены в «воздухе времени», переводит их в эстетический план — выверяет «законами красоты», а порой и вносит под их влиянием поправки в систему традиционных эстетических координат и ценностей. Но он осуществляет эту работу уже ру-

ководствуясь законами собственно художественного творчества. Они-то и становятся *внутренними, имманентными факторами* литературного развития. Об этом свидетельствуют определенная последовательность в развитии самых разных художественных систем, начиная от систем стихосложения и кончая жанровыми и стилевыми системами и даже такими крупными историко-литературными системами, как направления и течения.

(Например, в европейских литературах рождению реалистического романа в прозе предшествует роман в стихах (Дж. Байрон «Дон Жуан», А. С. Пушкин «Евгений Онегин»). Это свидетельствует о том, что формирование жанра романа не могло произойти без освоения культуры жанра романтической поэмы.)

К числу внутренних факторов литературного развития относятся и разнообразные *художественные традиции*: с одной стороны, они влияют на творческий процесс, помогая поиску, который ведет писатель, и удерживая его в определенных пределах; с другой — сами традиции актуализируются в связи со «спросами времени» (как правило, в ситуациях, аналогичных тем, когда эта традиция родилась).

Разумеется, и внутренние факторы вступают в действие только тогда, когда они воспринимаются *творческой индивидуальностью художника* — типом его мышления, стилевыми пристрастиями, жанровым репертуаром. На языке общей теории систем можно сказать, что все факторы представляют собой «пространство возможностей», творческая же индивидуальность писателя — это «пространство способностей», а взаимодействие между ними образует «пространство реализаций». И взаимодействие это носит драматический характер: бывает, когда художник в своих предчувствиях и своем творческом поиске опережает эпоху, бывает, что его талант не совместим с доминирующими «формами времени» — иначе говоря, «пространство способностей» расходится с «пространством возможностей». Писатель то «совпадает» с временем, то «выпадает» из времени. Это становится мучительной драмой художника, но ею-то и движется литература.

В любом случае *центральной проблемой истории литературы является проблема «Писатель и Время»: это поиск ответов на вопросы — когда и почему было создано это произведение? Какие «спросы жизни» его породили? Насколько писатель сумел постигнуть свое время? Насколько он сумел опередить свое время — каков тот «избыток вечности», который он смог открыть в пределах своего времени? Какой вклад в художественную культуру он внес: чем обогатил творческий арсенал, какие традиции продлил, какие заложил новые?*

В нашем курсе русской литературы XX века мы стараемся учитывать конкретно-историческое значение тех или иных фак-

торов литературного процесса, и, опираясь на традиционные, оправдавшие себя по отношению к предшествующим историко-литературным циклам, критерии периодизации, строим следующую модель внутренней структуры того мегацикла, каковым является XX век как литературная эпоха.

Итак, литература XX века (с 1890-х по 1990-е годы) прошла ряд **этапов и периодов**. В порядке рабочей гипотезы мы выдвигаем предположение, что эти циклы и их приблизительные хронологические границы таковы.

Первый этап: 1890-е — конец 1920-х годов. Состоит из двух циклов — «серебряного века» (до 1917 года) и цикла формирования того художественного феномена, который получил название «советская литература» (с 1917 года). На переломе между этими циклами находится особый микроцикл (1917 — начало 1920-х годов) — момент культурного взрыва. А весь первый этап — это время слома культурной традиции, острой борьбы между разнонаправленными художественными тенденциями.

Второй этап: начало 1930-х — середина 1950-х годов. Состоит из следующих периодов: «тридцатые годы», «период Великой Отечественной войны», «первое послевоенное десятилетие». Утверждение господства соцреализма как творческого метода и литературного направления, подспудное сопротивление его диктату в так называемой «потаенной» литературе, в маргинальных течениях и «потоках», в литературе, получившей впоследствии название «задержанной».

Третий этап: середина 1950-х — середина 1980-х годов. Состоит из следующих периодов: «шестидесятые годы» или «оттепель» (примерно 1954 — 1968), «семидесятые годы» (примерно 1968 — 1985). Кризис соцреалистической культуры, расшатывание соцреалистического канона, актуализация реалистической традиции, второе рождение модернизма и авангардных тенденций.

Четвертый этап: середина 1980-х — 2000-е годы... (этап не завершен). Тотальный социальный и духовный кризис. Рождение русского постмодернизма и его эволюция. Поиски новых «космографических» моделей мира (постреализм, натуралистический сентиментализм).

Хронологические границы между циклами достаточно зыбки, ибо тенденции, господствовавшие в предшествующем цикле, как правило, оставляют «шлейф» в цикле последующем, а тенденции, выступающие на авансцену в одном цикле, имеют предпосылки в цикле предыдущем.

Каждый историко-литературный цикл, даже если это самый короткий по времени период, носящий характер «взрыва», представляет собой некую динамическую художественную систему, у которой есть определенная структурная ось в

виде взаимодействующих (чаще всего — противоборствующих) тенденций; есть свой диахронный вектор, характеризующий динамику и направление художественного развития; в его границах формируется сомасштабная этому диахронному циклу синхронная историко-литературная система (направлений, течений, жанровых «цепочек»). В ходе изложения курса нам предстоит раскрыть эти соотношения между диахронными и синхронными историко-литературными системами, конкретизируя содержание каждой из них.

В наш учебник не вошел анализ самого начального цикла, который принято называть «Серебряным веком» (1890-е — 1917 годы), мы ограничиваемся тем теоретико-историческим абрисом, который был дан выше (в подглавке «Начало новой литературной эпохи»). Это в первую очередь объясняется тем, что названный цикл уже весьма обстоятельно изучен¹. А вот история русской литературы после Октября пока не получила должного освещения: в ней еще много «белых пятен»; представления о многих художественных явлениях искажены и нуждаются в серьезном пересмотре; еще идет острая полемика о подлинной историко-литературной значимости творчества тех или иных писателей, об эстетической ценности многих произведений.

Учебник состоит из 3 томов (и пяти книг), каждый из которых посвящен определенному историко-литературному *этапу*. Первый том (в двух книгах) — «Литература 1920-х годов: 1917 — конец 1920-х»; второй том — «Литература 1930 — 1950-х годов: 1930 — середина 1950-х». Наконец, третьим томом (в двух книгах) является учебное пособие «Русская литература XX века: 1950 — 1990-е годы», написанное Н. Л. Лейдерманом и М. Н. Липовецким и выдержавшее уже пять изданий. Каждый том состоит из частей, посвященных историко-литературным *периодам*, каждая глава внутри части — это характеристика одной из ведущих *художественных тенденций* (направления, течения). В каждой главе *обзорные* подглавы, посвященные анализу той или иной художественной тенденции, сочетаются с *монографическими*, посвященными творчеству выдающихся писателей и анализу наиболее совершенных по эстетическим качествам или исторически «знаковых» произведений.

При этом возникают определенные трудности в изложении материала. А именно — творческая жизнь целого ряда крупных мастеров выходит за пределы одного историко-литературного этапа.

¹ См.: «Русская литература конца XIX — начала XX века» / под ред. Б. А. Бялика. — М., 1968 — 1975; «История русской литературы. XX век. — Т. I «Серебряный век» (под ред. Ж. Нива, И. Сермана, В. Страда и Е. Эткинда) (опубликован в России в 1995 г.); «Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х годов)» / отв. ред. В. А. Келдыш. — М.: Кн. 1. — 2000 г.; Кн. 2. — 2001 г.

Это относится, в частности, к А. Ахматовой, Б. Пастернаку, Л. Леонову. Каждый из них создал и в 20-е, и в 30-е, и в 50—60-е годы выдающиеся произведения, оказавшие существенное влияние на художественное сознание своего времени. Однако ради сохранения целостного представления о творческой индивидуальности большого писателя авторы учебника вынуждены были помещать монографическую главу о нем в раздел о каком-то одном историческом цикле. Критерием выбора становилось время создания художником самых значительных своих произведений.