

ВЫСШЕЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

БАКАЛАВРИАТ

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

**В двух книгах**

**Под редакцией Н. Л. Лейдермана**

**Книга 2**

*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* — подразд. 14.1, гл. 17, 20, 22 (подразд. 22.3 в соавторстве с *М.Н. Липовецким*), 23, 24 (кроме подразд. 24.2.1), подразд. 25.1, 25.3 (в соавторстве с *Е.А. Подшиваловой*), гл. 27, 28, заключение; *Н.В. Барковская* — подразд. 14.2, 14.3, гл. 18, подразд. 25.4, 25.5; *И.Е. Васильев* — подразд. 15.1, 15.2, 15.4; *М.Н. Липовецкий* — гл. 13, подразд. 22.3 (в соавторстве с *Н.Л. Лейдерманом*), гл. 29—32; *Л.Н. Анпилова* — гл. 19; *М.А. Литовская* — гл. 26; *Е.А. Папкова* — подразд. 24.2.1; *Е.А. Подшивалова* — подразд. 25.3 (в соавторстве с *Н.Л. Лейдерманом*); *Е.В. Пономарева* — подразд. 25.2; *О.А. Скрипова* — подразд. 15.3, 16; *В.В. Эйдинова* — гл. 21; *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. 2 : учеб. пособие для студ. учреждений высш. проф. образования / [Н.Л. Лейдерман, Н.В. Барковская, И.Е. Васильев и др.]; под ред. Н.Л. Лейдермана. — М. : Издательский центр «Академия», 2012. — 544 с. — (Сер. Бакалавриат).

ISBN 978-5-7695-6990-6 (Кн. 2)  
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.

Во вторую книгу вошли части «Судьбы модернизма и авангарда», «Энергия экспрессионизма», «Новая жизнь реалистической традиции», «Гротескный реализм».

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), Барковская Н.В. и др., 2012  
© Образовательно-издательский центр «Академия», 2012  
© Оформление. Издательский центр «Академия», 2012

ISBN 978-5-7695-6990-6 (Кн. 2)  
ISBN 978-5-7695-6989-0



## ЧАСТЬ IV

# СУДЬБЫ МОДЕРНИЗМА И АВАНГАРДА

### Глава 13

## МОДЕРНИЗМ И АВАНГАРД: РОДСТВО И РАЗЛИЧИЕ

Мнение о том, что эпоха модернизма в русской литературе закончилась в 1917 году, давно опровергнуто в современном литературоведении. Школа загребского русиста А. Флакера и ученые, публиковавшиеся в 1980-е годы в голландском журнале «Russian Literature» (прежде всего И. П. Смирнов и И. Р. Деринг<sup>1</sup>), употребляли для обозначения модернизма, развивавшегося в 1920—1930-е годы, термин «исторический авангард». Практически в том же значении использовался термин «постсимволизм», получивший новую популярность в постсоветском литературоведении<sup>2</sup>. Для своего времени этот терминологический ход имел колоссальное значение, поскольку позволял увидеть советскую культуру, вопреки существовавшим идеологическим традициям, не как отрицание и не как искажение модернизма Серебряного века, но как их продолжение и трансформацию. Исследования в этом направлении наглядно утверждали преемственность между художественными поисками Серебряного века и творчеством авторов, либо претерпевших после революции значительную внутреннюю эволюцию (А. Белый, А. Ахматова, М. Цветаева, Б. Пастернак,

<sup>1</sup> См.: *Деринг-Смирнова И. Р., Смирнов И. П.* Очерки по исторической типологии культуры: Реализм, постсимволизм (авангард). — Salzburg : Institut für Slavistik, 1982.

<sup>2</sup> См.: Постсимволизм как явление культуры: Материалы международной конференции / ред. И. А. Есаулов. — М., 1995; Постсимволизм как явление культуры: Материалы международной конференции / ред. С. Н. Бройтман, И. А. Есаулов. — М., 2003; *Тюна В. И.* Постсимволизм: Теоретические очерки русской поэзии XX века. — Самара, 1998; *Дзуцева Н. В.* Время заветов: Проблемы поэтики и эстетики постсимволизма. — Иваново, 1999.

О. Мандельштам, В. Маяковский, Вл. Ходасевич, Г. Иванов, Е. Замятин и др.), либо тех, чей талант в полной мере раскрылся после 1917 года (И. Бабель, Ю. Олеша, Б. Пильняк, М. Булгаков, В. Набоков, А. Платонов, И. Ильф и Е. Петров, Д. Хармс и другие обэриуты, Н. Эрдман, М. Зошенко, В. Шаламов).

Вместе с тем слабость этого подхода видится в том, что в нем продолжают довлеть самоопределения творческих групп и течений, сложившиеся в основном в 1900 — 1910-е годы, а затем в начале 1920-х годов. Кроме того, представления об «историческом авангарде» или «постсимволизме» размывают различия между собственно модернистскими и авангардными эстетиками (не помогает этому и то, что авангард в западном литературоведении часто понимается как синоним модернизма<sup>1</sup>). Между тем политическая ангажированность авангарда (о чем см. ниже) и его непосредственная связь с революционной идеологией требует более строгого отношения к границам между авангардными и модернистскими поисками в культуре 1920 — 1930-х годов, при трезвом понимании взаимовлияний, существовавших между этими тенденциями, а также того, что и модернисты, и авангардисты в равной мере оказались жертвами соцреалистической монополии.

Важно определить то *новое качество*, которое сложилось в зрелом русском модернизме «поверх барьеров», поверх групповых самоидентификаций и творческих связей — как в тех версиях, что формировались в рамках советской культуры, так и в андеграунде и эмиграции. Попытаемся высказать рабочую гипотезу, которая ляжет в основание дальнейшего рассмотрения конкретных индивидуальных и групповых эстетических идентичностей, складывавшихся внутри модернизма и авангарда 1920 — 1930-х годов.

Во-первых, важнейшей характеристикой модернистского сознания, еще с 1890-х годов, становится выдвигание на первый план субъективного мировосприятия, порождающего особого рода эстетическую «теорию относительности». Последнюю Д. Фоккема и Э. Ибсч считают основой модернистской парадигмы художественности и называют «эпистемологической неопределенностью». Речь идет о том, что автор-модернист всегда осознает «временную и гипотетическую природу своих воззрений и представлений», подвергая создаваемую картину жизни разносторонней проблематизации, непрерывно релятивизируя любой миробраз. По мнению исследователей, «в модернизме интеллектуальная гипотеза заменяет как материальный и психологический детерминизм реализма, так и символистский постулат

---

<sup>1</sup> Такой подход был обоснован прежде всего в трудах Т. Адорно, Г. Лукача, а затем П. Бергера.

о соответствиях между миром явлений и высшей реальностью Красоты и Истины...»<sup>1</sup>.

С этими свойствами модернистского дискурса непосредственно связана мифология авторского «Я», а вернее, творение индивидуального авторского мифа, придающего эпистемологически неопределенной авторской гипотезе черты парадоксального универсализма. *Абсолют субъективности*, лежащий в основании модернистской художественности, определил логику развития художественного языка, постоянно и радикально обновляющего себя, разрывающего с доминантными традициями (тем, что воспринимается как «общее», коллективное), направленного на непрерывное «остранение», выражающего именно остро-индивидуальный взгляд на мир. Из этого же источника берут начало и такие, на первый взгляд, противоположные стратегии, как представление об автономии искусства и практики жизнестроительства, достигающие наивысшего развития в авангардизме. Парадоксальность модернистского автомифологизма определяется знанием трагической ограниченности этого мифа черепной коробкой его творца и рамками созданного литературного текста.

*В плане поэтики релятивный автомифологизм придает особое значение интертекстуальным связям и зависимостям:* они, с одной стороны, акцентируют создаваемое художником «остранение» существующего культурного материала, а с другой — складываются в сугубо индивидуальный (нередко свой для каждого произведения) образ культуры, преобразованной из внешнего контекста в ландшафт внутреннего мира модерниста. При этом, разумеется, содержание этого образа культуры, то, какие культурные ценности входят в него, а какие остаются за его пределами, да и просто *масштаб* этого образа — все это превращается в самую убедительную материализацию авторского мифа. В этом смысле существует громадный осязаемый разрыв между разомкнутыми и многозначными образами культуры, создаваемыми в творчестве «наследников Серебряного века», и образом культуры, скажем, в поэзии «комсомольских» поэтов, для которых главным событием мировой истории был и оставался 1917 год.

Вместе с тем гипертрофия «самости», личностного начала, ставит модернистов перед трагически неразрешимой проблемой Другого — в русской культурной традиции неизменно связанной с образом народа и/или власти, государства<sup>2</sup>. Непримируемая война с Другим предполагает множественные исходы; среди крайних — либо признание Другого своим двойником (путь, например, Пла-

<sup>1</sup> *Fokkema, Douwe and Ibsch, Elrud. Modernist Conjectures: A Mainstream in European Literature. 1919—1940.* — New York: St. Martin Press, 1988. — P. 41, 43.

<sup>2</sup> См.: *Эткинд А. М.* Фуко и тезис внутренней колонизации // Новое литературное обозрение. — № 49 (2001:3). — С. 51—73.

тонова), либо мазохистское разрушение «Я» во имя «народной правды» (путь модернистов и авангардистов, «перековывавшихся» в соцреалисты, — В. Маяковского, Л. Леонова, Б. Пильняка, Б. Лавренева и др.), либо, наоборот, путь полной изоляции от всякой коммуникации с Другим, героического или стоического самосохранения субъективной позиции любой ценой (позиция многих андеграундных модернистов и авангардистов).

Одним из наиболее эффективных принципов, выработанных модернизмом в ответ на проблему Другого, становится *поэтика полифонизма*, в частности, полифонического романа — разработанная Бахтиным на примере Достоевского, эта теоретическая модель артикулировала эстетические поиски модернистского искусства.

Во-вторых, субъективная и субъективизированная оптика модернизма оказывается наиболее приспособленной для раскрытия *бессознательных процессов*, определяющих в модернистской парадигме как жизнь личности, так и трансформации общества и культуры. Поворот к бессознательному отражает такой важный аспект модернистского искусства и культуры в целом, как критику модерности, основанной (по меньшей мере со времен Просвещения) на культе рациональности, на вере в то, что прогресс обеспечивается посредством рационального контроля над обществом (тем, что известный философ и социолог З. Бауман называет «культурой садоводства»). К концу XIX века обнаружилось достаточно много противоречий внутри модерной цивилизации, и прежде всего противоречие между рациональными представлениями об общественном прогрессе и бессознательной и иррациональной свободой личности. В России это противоречие первым обнаружил «подпольный человек» Достоевского, а на Западе этот культурный поворот связан прежде всего с эффектом, произведенным как философией Ницше, так и теориями Фрейда. Оба эти мыслителя оказали мощное влияние и на русскую культуру<sup>1</sup>. Как писал А. Бенуа: «...Идеи Ницше приобрели тогда [в начале XX века] прямо злободневный характер (вроде того, как приобрели такой же характер идеи Фрейда)»<sup>2</sup>. Ницше и Фрейд оказали такое воздействие на мировую и русскую культуру XX века именно потому, что предложили более или менее рационализированный дискурс, позволяющий оперировать с бессознательным как центральным означаемым модернистской культуры в целом. Важно подчеркнуть, что противоречие между (квази)рациональными

<sup>1</sup> См.: Nietzsche in Russia, ed. by Bernice Rosenthal. — Princeton: Princeton UP, 1986; *Kufunzic, Dragan*. The Returns of History: Russian Nietzscheans After Modernity. — New York: SUNY Press, 1997; *Эткинд А. М.* Эрос невозможного: История психоанализа в России. — М., 1994.

<sup>2</sup> *Бенуа А.* Мои воспоминания. — М., 1990. — Т. 2. — С. 48.

проектами общественного совершенства и бессознательной свободой личности приобретает особую остроту именно в русской культуре советского периода, когда «прогрессивный проект» приобретает черты политической и идеологической монополии, подтверждающей свою власть тотальным насилием.

Стремление найти язык бессознательного или непосредственно обращаться к бессознательному читателя/зрителя определили не только важнейшие темы модернистской литературы, соединяющей интерес к сексуальности с мистикой и оккультизмом, замороженной трансгрессиями разного рода и масштаба (от индивидуального насилия до массовых взрывов, войн, революций), свободно использующей фантастические мотивы. «Логика бессознательного» продиктовала и приверженность модернистского искусства таким тропам как ирония, оксюморон, катахреза, абсурд и гротеск (каждый из этих тропов, либо их сочетания выдвигаются на первый план в различных модернистских течениях), колоссальное значение просодии и нео-ритуальной перформативности (особенно важной для авангардного крыла модернизма).

В-третьих, опять-таки критикуя просвещенческую парадигму культуры Нового времени и воплощая тот кризис традиционных (религиозных) оснований культуры, о котором первым заговорил Ницше, модернисты понимают искусство как *способ поиска*, а вернее, *создания сакрального*, как механизм или как магический инструмент *изобретения вечности*. «...Смерть Бога, как выясняется, открыла новую эру религиозного поиска — поиска, который часто измерялся и оценивался не по его результатам, а скорее по признаку чистой интенсивности, поиска, который в конечном счете стал самоцелью», — констатирует М. Калинеску<sup>1</sup>. Не знавшая Реформации Россия переживала религиозный кризис конца XIX — начала XX века гораздо острее, чем Европа или Америка, и потому направленность на создание новых (или возрождение старых и забытых) сакральных смыслов освещает всю историю русского модернизма и авангарда: от символистской теургии до «Черного квадрата» Малевича, от богоборчества Маяковского до булгаковского переосмысления христианства с Дьяволом в качестве пророка, от мандельштамовской сакрализации культуры до хармсовской эстетической философии «ничто».

Однако важно подчеркнуть, что в отличие от других эстетических систем (например, соцреализма) *в модернистской парадигме создаваемое сакральное всегда сохраняет релятивный характер — либо оно принципиально амбивалентно, либо откровенно субъективно, либо сам процесс его создания обнажен*

---

<sup>1</sup> Calinescu, Matei. Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism. — Durham: Duke UP, 1987. — P. 62.

*в конструкции текста, либо оно окрашено в игровые и иронические тона, исключая однозначную, а уж тем паче догматическую интерпретацию и т. п. В конструктивном же плане модернистский миф всегда вольно или невольно подрывает бинарное противоположение оппозиций, с привилегированным положением одной из сторон (типичное как для традиционной культуры, так и для соцреализма) — модернизм всегда стремится превратить миф в многозначное и не поддающееся догматизации вопрошание о «трансцендентальном означаемом».*

Для модернистской сакральности весьма показательны частое сочетание мифотворчества и метапоэтики: когда создание мифа сопровождается обнажением процесса создания текста, воплощающего этот миф (это хорошо видно на примерах дилогии Вагинова «Козлиная песнь» и «Труды и дни Свистонова», практически всех романов Набокова от «Защиты Лужина» до «Лолиты» и «Бледного пламени», но особенно, конечно, показательны «Мастер и Маргарита» и «Доктор Живаго»). С этой же составляющей модернистской художественности связано и интенсивное обращение модернистов и авангардистов к архаическим, а главное, маргинальным, децентрализованным символам и формам сакрального — как правило, не только пере-открытым, но и заново созданным в модернистской культуре (ярким примером такой «квази-архаизации» может служить ритуально-мифологический комплекс карнаваловых мотивов — теоретически открытый Бахтиным и практически овеществленный во многих модернистских текстах, написанных задолго до публикации трудов ученого).

**Авангард** разделяет все названные черты модернистской художественности, однако предлагает их радикальную версию. Как полагал М. Шапир: «В авангардном искусстве *прагматика выходит на передний план*. Главным становится действительность искусства — оно призвано поразить, растормошить, вызвать активную реакцию у человека со стороны»<sup>1</sup>. *Авангардное произведение всегда предполагает пересечение границы, отделяющей художественный мир от внеэстетического, прямое, шоковое вторжение в бессознательное читателя/зрителя*. Понимание искусства как «машины бессознательного», либо же как инструмента прямого воздействия на бессознательное (теория С. Эйзенштейна), между тем, существенно отличается от репрезентации бессознательного, характерной для модернизма: машина предполагает активное действие, и объектом этого действия — скорее магического, чем рационального — является читатель/зритель, а в широком смысле — внетекстовая реальность.

---

<sup>1</sup> Шапир М. Что такое авангард? // Даугава. — 1990. — № 10. — С. 4.



Несколько огрубляя, можно сказать, что модернизм созерцателен по сравнению с авангардным активизмом, модернизм глубже, зато авангард острее, модернизм не порывает с существующими языками культуры, тогда как авангард стремится создавать новые языки. Хотя, конечно, важно не забывать о том, что и модернизм, и авангард принадлежат к одной общей, неклассической, парадигме художественности, и многие авторы 1920—1930-х годов многократно пересекали достаточно условную границу между авангардом и модернизмом.

Авангардная переакцентировка модернистского мифотворчества связана прежде всего с иным, чем в «классическом» модернизме, пониманием сакрального. *В авангарде миф заменяется утопией: авангард моделирует не «вечность», а «новый мир» — новый язык, новую психику, нового человека, новую культуру, новое общество.* По выражению В. Шкловского, конечным проектом авангардного произведения является «создание нового мироощущения, перенесение и распространение методов построения художественных вещей на построение “вещей быта”». Конечной целью такого движения должно являться построение нового осязаемого мира»<sup>1</sup>. Утопия — это не просто миф о будущем золотом веке, она обладает проективной, а точнее, *жизнестроительной* функцией. Иначе говоря, «сама реальность становится материалом [авангардного] художественного конструирования... Художественный проект, следуя своей собственной имманентной логике, становится художественно-политическим...»<sup>2</sup>. Именно этим объясняется союз авангардного искусства с экстремистскими идеологиями, и прежде всего с большевизмом. Именно в революционной политике многие русские авангардисты увидели прямое воплощение своих индивидуальных утопий, именно поэтому они так активно участвовали в создании «нового языка», «нового человека» и «нового быта» в 1920-е годы. Можно утверждать, что «эстетизация политики», которую В. Беньямин считал самой опасной тенденцией XX века, — есть прямое выражение авангарда, притом что эстетизации подвергаются самые радикальные политические идеологии. К концу 20-х годов, впрочем, возникает попытка создания авангарда вне гравитации утопии и вне политики — речь идет об ОБЭРИУ: но в атмосфере нарастающей идеологической монополизации эта «инверсия» также приобретала радикальное политическое значение, хотя и дальнейшая эволюция обэриутов, и прежде всего Хармса и Введенского, свидетельствует об их движении от авангарда к модернизму, а точнее, к сюрреализму

---

<sup>1</sup> Шкловский В. Ход коня: Книга статей. — М., 1923. — С. 106.

<sup>2</sup> Гройс Б. Утопия и обмен. — С. 26.

(и в западном искусстве занимавшем промежуточное положение между модернизмом и авангардом).

Замена мифотворчества на создание утопий не могла не оказать влияние на такой структурообразующий принцип модернистской парадигмы художественности, как субъективизм, а вернее, субъективный релятивизм. Если до революции авангардные утопии нового зренья и нового сознания носили еще резко индивидуальный характер, что обостряло шоковый эффект авангардных жестов, то после революции возникает иллюзия возможности продуцирования *общезначимых*, а главное, политически востребованных утопических моделей. В этой атмосфере субъективный характер мифо-, а вернее утопического творчества, намеренно *редуцируется или же маскируется*: анонимные работы художников школы супрематизма Уновис (среди которых был и основатель школы — К. Малевич); ученики М. Матюшина, принявшие единую для всех фамилию Эндер; продукционизм, конструктивизм и работа авангардистов в областях рекламы и в политической агитации; борьба левовцев «против индивидуалистической художественной литературы за литературу деловую, газетно-журнальную» (О. Брик), сопровождающая формирование «литературы факта» — все эти и многие подобные феномены свидетельствуют о намеренной редукции субъективизма в авангарде. Эта тенденция логически вела к соцреализму и к превращению писателя-авангардиста в рупор государственной, то есть максимально общезначимой утопии. Как справедливо замечает Б. Гройс, «границей [авангардного] жизнестроительного проекта во имя прекрасной формы стала военно-политическая власть, осуществившая эту тотальную мобилизацию не в проекте, а на деле»<sup>1</sup>.

Однако, как показывает история, лишь немногие художники авангардного направления смогли вписаться в соцреалистическую культуру — большинство пало жертвой культурных и политических репрессий. Дело, по-видимому, в том, что независимо от желаний творцов авангардного искусства создаваемые ими утопии нового сознания, нового человека, нового зренья и нового быта сохраняют и даже обостряют — в силу радикализма авангардной формы — принципиально амбивалентный характер сакральности, присущий модернистской парадигме в целом. Даже в «Клопе» Маяковского утопия коммунистического будущего одновременно читается и как антиутопия, напоминающая о «Мы» Замятина. А монтажи и фотографии А. Родченко, призванные запечатлеть нового человека, одновременно фиксируют угрожающие черты проступающей монструозности, только усугубляемой механической симметрией поз и жестов. Эта амбивалентность,

---

<sup>1</sup> Гройс Б. Утопия и обмен. — С. 32.

двусмысленность авангардного утопизма, легко совмещающего утопию с антиутопией, впоследствии станет важнейшим приемом поэтики А. Платонова. Но именно неоднозначность сакрализации, непреодолимое стремление проблематизировать создаваемую утопию, и делала авангардную эстетику несовместимой с потребностями тоталитарной культуры, именно это глубинное свойство авангардной эстетики ответственно за трагические судьбы даже самых лояльных авангардистов новой идеологии (в диапазоне от В. Маяковского и Вс. Мейерхольда до С. Третьякова и С. Эйзенштейна).

Вполне очевидные связи и/или невольные переклички тех или иных авторов 1920—1930-х годов с такими «серебрянновековыми» течениями, как неоромантизм, символизм, акмеизм или футуризм, с одной стороны, и с современными им западными версиями экспрессионизма, сюрреализма, дадаизма, неоклассицизма, с другой — не должны заслонять по меньшей мере двух важных факторов развития модернизма и авангарда как в советской литературе, так и в русском зарубежье. Во-первых, различные модернистские дискурсы, уже прошедшие период формирования и размежевания (иначе называемый Серебряным веком), после революции оказываются гораздо более открыты к диалогическому взаимодействию друг с другом, причем настолько, что практически невозможно найти крупного писателя-модерниста, эстетику которого можно было бы непротиворечиво описать, исходя из категорий, принадлежащих *одному* из известных модернистских или авангардных течений. Ахматова в 1920—1940-е годы выходит за пределы акмеизма, декларации обэриутов не объясняют всей сложности творчества Хармса, а чтение Набокова как последнего символиста существенно спрямляет и огрубляет логику его эволюции.

Во-вторых, все модернисты и авангардисты 1920—1930-х годов были объединены общим опытом громадной исторической катастрофы: мировой войны, революции, Гражданской войны, сопутствующего революционным катаклизмам и продолжающегося с новой силой государственного террора, формирования тоталитарного государства, а затем и новой мировой войны, воспринятой многими как трагическое поражение модерности — опытом, не сравнимым по своему масштабу и историческому значению с потрясениями эпохи Серебряного, а тем более XIX века. Модернисты и авангардисты 1920—1930-х годов, несмотря на все различия методов, поэтик и философий, были объединены общим «означаемым» — переживанием крушения цивилизации, опытом исторического хаоса, встречей с насилием как фактором истории и культуры, реакциями на попытки создания общества нового образца на месте руин традиционной культуры. Обращенность к этому опыту повышала значение реалистической тра-

диции, на которую, собственно, и был направлен эстетический бунт модернизма и авангарда в 1890—1910-е годы. В 1920—1930-е годы арсенал русской реалистической литературы, ищущей глубинные связи между личностью и обстоятельствами социально-культурной среды, был востребован даже самыми пылкими авангардистами. Однако взаимодействие с реалистическим дискурсом также носило диалогический характер, предполагая радикальное обновление его внутренней структуры логикой модернистского или авангардного сознания и не означая простого «возвращения» к реализму, даже в тех случаях, когда автор декларировал свою приверженность последнему (показательны в этом отношении примеры Пастернака или Шаламова).

## ГЛАВА 14

### НАСЛЕДНИКИ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

Характеризуя литературу периода взрыва (1917 — начало 1920-х гг.), мы отмечали, что в ней были очень активны многочисленные и пестрые авангардные течения, школы и группы с их отчаянным революционаризмом, который выражался как в декларациях, так и в области формотворчества. Что до течений, ведущих свою родословную от Серебряного века (символизм, футуризм, акмеизм), то они тоже не могли исчезнуть в одночасье. После Октября они имели разную судьбу и претерпели значительные изменения в культуре начала 1920-х годов.

С одной стороны, явно редуцируется *влияние символизма*, который превращается в маргинальную тенденцию. Верность этой традиции сохранял Ф. Сологуб, наиболее живучей она оставалась в поэзии русского зарубежья (З. Гиппиус, Вяч. Иванов и его окружение). А в России символизм, как полагает О. А. Клинг, перешел в «латентное существование», играя роль своеобразной условно-мистической подсветки в новейших поэтических течениях<sup>1</sup>.

С другой — нарастает *влияние экспрессионизма*, который выступает в качестве общего знаменателя индивидуальных поэтик Б. Пастернака, М. Цветаевой, С. Есенина и «новокрестьянских» поэтов. Эти индивидуальные версии экспрессионизма развивались отдельно от той его ветви, которая до революции была представлена футуристами, а после революции отдрейфовала в сторону авангарда, порождая по пути такие течения, как кон-

---

<sup>1</sup> См.: Клинг О. Эволюция и «латентное» существование символизма после Октября // Вопросы литературы. — 1999. — Июль — август.

структивизм, русские версии дадаизма (от ничевоков и фуистов до ОБЭРИУ) и др.

Но, пожалуй, наиболее долговечной оказалась та *версия модернизма, которая сложилась на фундаменте акмеизма* и после революции развилась в оригинальную эстетическую систему, способную к радикальным трансформациям и одновременно сохранявшую некое семантическое ядро. Поэты, которые в 1910-е годы создали «Цех поэтов» и назвали себя акмеистами, в 1920-е годы развивают бурную творческую деятельность. Это А. Ахматова, Н. Гумилев, О. Мандельштам и близкие им творчески М. Волошин, М. Цветаева, В. Ходасевич. По укоренившейся традиции отечественная историко-литературная наука «угнездила» их в 1910-х годах. А ведь в 1910-е годы они, за исключением Волошина и Ходасевича, были еще очень молоды, тогда только начинали свой путь. В двадцатые годы каждый из них достиг возраста «акмэ».

Лучшие свои вещи эти поэты написали тогда, после 1917 года. Ахматова выше всего ценила у Гумилева его поздние стихи, уже в старости она писала: «По моему глубокому убеждению, Г(умиле)в поэт еще не прочитанный и по какому-то недоразум(ению) оставшийся автором «Капитанов» (1919 г.)»<sup>1</sup>. А сама Анна Ахматова в 1921 году выпустила книгу стихов «Anno domini MCMXXI», тоненькая, менее ста страниц, маленькая, в ладошку величиной — она стала одним из ярчайших свершений русской поэзии XX века. Иосиф Бродский даже полемически утверждал, что ахматовские «поздние стихи <...> намного значительней ее ранней лирики»<sup>2</sup>. Все шедевры Марины Цветаевой: книга стихов «После России» и серия лирических поэм («Поэма Конца», «Поэма Горы» и «Поэма Воздуха») — написаны между 1921 и 1928 годами. На это же время приходятся лирические циклы Осипа Мандельштама — «Tristia» (1922) и «Стихи 1921 — 1925 годов». А яркая вспышка в годы Гражданской войны поэтического дара уже немолодого Максимилиана Волошина поразила многих: «От этого поэта вряд ли можно было ожидать такого достижения. Человек широкой, но в сущности кабинетной культуры, он вдруг ухватил самый нерв русской истории и русской тайны. Совершенно неожиданно он стал большим поэтом», — писал маститый критик Д. Святополк-Мирский<sup>3</sup>. В эту плеяду органически влился молодой Борис Пастернак, чья книга «Сестра моя — жизнь» (написана в 1917-м, издана в 1922 г.) стала, по определению исследователя, «событием и сделала

<sup>1</sup> Ахматова А. Собр. соч.: в 6 т. — М., 2001. — Т. 5. — С. 144.

<sup>2</sup> Цит. по: Волков С. Вспоминая Анну Ахматову // Ахматовские чтения. — Вып. 3. — М., 1992. — С. 72.

<sup>3</sup> Святополк-Мирский Д. П. Поэты и Россия (Статьи. Рецензии. Портреты. Некрологи). — СПб., 2002. — С. 49.

знаменитым»<sup>1</sup>. Несколько особняком по отношению к этой группе стоит Владислав Ходасевич — но не столько в творческом плане, ибо вектор его художественных исканий тоже связан с поиском духовных констант, сколько в плане биографическом: подобно Волошину, он сложился как поэт еще в начале века, с 1922 года жил за границей. А между тем его главная книга «Путем зерна» тоже связана с переживанием катастрофических судеб России и была опубликована в 1920 году.

Такой «выброс» творческой энергии поэтов, наследовавших традиции Серебряного века, требует объяснений.

Как известно, *акмеистская художественная стратегия* ориентирована на поиск констант: вечного в физическом и духовном континууме, веры в спасительную и вдохновляющую силу культурной памяти. В условиях всеобщей смены вех и ломки мира эти ценности давали силы для духовного самостоянья. Они позволяли сохранять масштаб видения: акмеисты воспринимали революционный апокалипсис 1917 года в контексте многовековой истории России, в цепи всемирного духовного движения. События революции не сломали их, не сделали приспособленцами. Они лишь сказались в усилившемся трагизме мироощущения и потребовали укрепления духа стоицизма.

Поэты Серебряного века — это цвет культурной элиты России. Их признанными лидерами были Александр Блок, Андрей Белый и Валерий Брюсов. Ту высокую планку культуры, которая была ими задана, сохраняла плеяда, выросшая из «Цеха поэтов». После лицейского братства не было в истории русской поэзии такого прочного содружества художников высочайшей культуры, широты кругозора, образованности, такого высокопрофессионального отношения к поэтическому делу.

Николай Гумилев — выпускник знаменитого Тенишевского училища, неутомимый путешественник, побывавший в самых экзотических местах Востока и Африки. За плечами Осипа Мандельштама — учеба в том же Тенишевском училище, затем поездка с целью расширения образования в Европу, посещение лекций выдающихся философов — А. Бергсона, Н. Гартмана. Максимилиан Волошин, человек универсальных знаний и талантов (поэт, художник, критик, историк), пешком исходивший всю Европу, создатель гнезда поэтов, знаменитого дома в Коктебеле. Марина Цветаева — дочь И. И. Цветаева, профессора Московского университета, основателя музея изящных искусств (ныне знаменитый на весь мир музей имени Пушкина). Семейный круг, в котором формировался Борис Пастернак: отец, Леонид Пастернак — из-

---

<sup>1</sup> *Иванова Н. В.* Пастернак Б. Л. // Русские писатели XX века. Биографический словарь / сост. П. А. Николаев. — М., 2000. — С. 540.

вестный художник, член Академии художеств; мать — профессиональная пианистка; друзья дома — Л. Н. Толстой, композитор А. Н. Скрябин, художник Н. Н. Ге. Сам Пастернак окончил историко-филологический факультет Московского университета, затем продолжал образование в Германии у известного философа Когена.

Этих поэтов объединяло не только профессиональное содружество, но подлинное родство душ. Они общались через активную переписку, вели диалоги посредством стихов, перекликались образами и мотивами, поддерживали друг друга в тяжких житейских испытаниях. Впоследствии Анна Ахматова увековечила их дружбу в знаменитом стихотворении «Нас четверо», эпиграфами к которому взяты строки из Осипа Мандельштама, Бориса Пастернака и Марины Цветаевой.

Не будучи связанными какими-либо групповыми отношениями, эти поэты тем не менее исповедуют сходные эстетические принципы — для них всегда характерна ориентация стиха на постоянный (более или менее явный) цитатный диалог с классическими текстами; стремление обновлять традиции, не разрывая с ними; «необыкновенно развитое чувство историзма... переживание истории в себе и себя в истории...»<sup>1</sup>; осмысление памяти, воспоминания как «глубоко нравственного начала, противостоящего беспамятству, забвению и хаосу как основа творчества, веры и верности» (50); внимание к драматическим отношениям между мировой культурой, русской историей и личной памятью автора.

Принципиальная новизна *«семантической поэтики»*, вслед за Ю. И. Левиным, Д. М. Сегалом, Р. Д. Тименчиком, В. Н. Топоровым и Т. В. Цивьян, может быть охарактеризована через принцип *«всеобщей личностной связи»*, благодаря которому «гетерогенные элементы текста, разные тексты, разные жанры... творчество и жизнь, все они и судьба — всё скреплялось единым стержнем смысла, призванного восстановить соотносимость человека и истории» (51). Таким «единым стержнем смысла», одновременно соотношенным с историей и с личной судьбой, становится в «семантической поэтике» *художественный образ культуры* — всегда индивидуальная и динамичная эстетическая структура, пластически оформляющая найденную автором «формулу связи» между прошлым и настоящим, между личным опытом поэта и, как правило, безличным гнетом исторических обстоятельств, между прозой жизни и ходом времени. Именно образ культуры

---

<sup>1</sup> Левин Ю. И., Сегал Д. М., Тименчик Р. Д., Топоров В. Н., Цивьян Т. В. Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма // Russian Literature (Hague). — 1974. — № 7/8. — Р. 49. Далее ссылки на эту статью даются в основном тексте через указание страницы в скобках после цитаты.

становится в «семантической поэтике» средоточием мифологической модели мира, в которой, как в поэзии Мандельштама и Ахматовой, «“разыгрывается” драма времени и пространства, природы и культуры, бытия и истории, судеб человека в природном и историческом мире — его жизни и смерти, творчества и творения и т. п.» (60). Причем для «семантической поэтики» крайне характерно «оксюморонное» воплощение мифотворческого (архетипического) импульса. Даже самые глобальные и универсальные темы воплощаются на языке предельно обостренной «конкретно-чувственной логики» (60).

С исторической точки зрения справедливо было бы представить творчество всех участников поэтической плеяды, которых мы называем наследниками Серебряного века, в совокупности, рядом, поскольку их стихи, циклы, сборники были выдающимися художественными свершениями 1920-х годов. Выводя за рамки 1920-х годов некоторых из них, историк литературы невольно обедняет реальную картину литературного процесса.

Однако тактика учебного изложения вынуждает нас некоторые имена оставлять «на потом», в расчете задним числом включить их произведения, созданные в 1920-е годы, в целостный монографический очерк всего творческого пути. Такие очерки, посвященные О. Мандельштаму, Б. Пастернаку А. Ахматовой, займут свое место в соответствующих разделах второго тома нашего учебника. В данном же разделе представлены портреты тех представителей плеяды наследников Серебряного века, чье творчество достигло высшего взлета именно в 1920-е годы либо было завершено в это время.

## **14.1. Максимилиан Волошин: в поисках «целокупности»**

### **14.1.1. Масштабы личности и масштабы поэзии**

Говоря о Максимилиане Волошине (1877 — 1932), один мемуарист отмечает его «зевсоподобие», другой пишет об эстетике с внешностью кучера, третий вспоминает Пана, добродушного колдуна славянского язычества, четвертый характеризует его как русского Санчо Пансу. В этих сравнениях акцентирована очевидная несовременность того, кто казался то чудачком, то чудодеем. Полгода Волошин провел в Средней Азии, которая, по его признанию, сформировала в нем широкое, почти что мистическое мышление. Потом он пешком прошел почти всю Европу: побывал во всех городах, во всех музеях, во всех храмах, которые ценятся в мировой и отечественной культуре. Лично знакомился со всеми молодыми экспериментаторами,



поэтами, художниками, музыкантами, которые в это время бурно заявляли о себе в Париже, Риме, Берлине<sup>1</sup>.

Позже в Крыму, в Коктебеле, на самом берегу коктебельской бухты, в доме, который построила его мать, он сам создал очаг культуры. Волошин утверждал, что место, где он жил, Киммерия — восточный край юга Крыма — это легендарный край, страна амазонок. К нему приезжали молодые художники, поэты, артисты, среди них — Вячеслав Иванов, Чуковский, Цветаева, Ахматова, Гумилев, Мандельштам... Они собирались вечерами, читали друг другу стихи. Волошин, личность широчайшего кругозора, был интересен всем. Его поведение было всегда нестандартным, он и одевался необычно: в Крыму носил полотняную рубаху-хитон, сандалии и полынный веночек. «...Когда Волошин появлялся на шербатах феодосийских мостовых в городском костюме, — писал О. Мандельштам в “Шуме времени”, — шерстяные чулки, плисовые штаны и бархатная куртка — город охватывало как бы античное умиление, и курицы выбегали из лавок».

Широко известна склонность Волошина к розыгрышам и мистификациям. Гимназистом он мог послать матери собственные стихи под видом перевода из Гейне, а мог под придуманной фамилией направить в журнал обойденные хрестоматией стихи Пушкина. Одна из самых громких его мистификаций связана с именем таинственной поэтессы Черубины де Габриак<sup>2</sup>. Об этом случае М. Цветаева писала так: «Жила-была молодая девушка, скромная школьная учительница Елизавета Ивановна Дмитриева, с маленьким физическим дефектом — поскольку помню — хромала. В этой молодой школьной девушке, которая хромала, жил нескромный, нешкольный жестокий дар, который не только не хромал, а, как Пегас, земли не знал. Жил внутри, один, сжирая и сжигая. Максимилиан Волошин дал этому дару землю, безымянной — имя, этой обездоленной — судьбу... И вот началась эпоха Черубины де Габриак. Влюбился весь «Аполлон». <...> Они хотели видеть, она — скрыться. И вот — увидели, то есть выследили, то есть изобличили... Это был конец Черубины. Больше она не писала». Одним из последствий разразившегося скандала была дуэль между Волошиным и Гумилевым<sup>3</sup>.

Вместе с тем Волошин был человеком строгого рационального мышления, который все подвергал глубокому анализу, свое кредо

---

<sup>1</sup> О биографии Волошина см.: *Пинаев С.* Максимилиан Волошин, или Себя забывший бог. — М., 2005.

<sup>2</sup> *Цветаева М.* Живое о живом // Воспоминания о Максимилиане Волошине / под ред. В. П. Купченко, З. Д. Давыдова. — М., 1990. — С. 211, 214.

<sup>3</sup> См. о ней: «История Черубины (Рассказ М. Волошина в записи Т. Шанько)» // Воспоминания о Максимилиане Волошине. — С. 193 — 194.

поэта он вырабатывал совершенно сознательно и следовал ему неукоснительно. Поэтические принципы Волошина во многом сближают его с поэтами Серебряного века, особенно на ранних порах — с символистами, и в немалой степени дистанцируют от них. Уже будучи сложившимся поэтом, в 1917 году, он написал стихотворение «*Подмастерье*», в котором сформулировал основные принципы своего «творческого поведения». Первое, что, по мнению Волошина, должно определять поведение настоящего поэта, — это самоотречение. Слово, верит он, рождается через молчание. Такое слово несет всю полноту осознания жизни. За знание поэт платит всей своей жизнью, болью и страданием, Подлинный поэт-лирик — это тот, кто, вглядываясь в окружающую действительность, постигает самого себя. Волошинский поэт ощущает огромный, вселенский масштаб своей души:

...Ты не сын земле,  
Но путник по вселенным...

Он помнит свою миссию: «Ты — освободитель божественных имен». И отсюда, поэт выступает представителем всего рода людского, осуществляет главную миссию, ради которой человек вообще является на белый свет.

...Человек рожден,  
Чтоб выплавить из мира необходимости и разума —  
Вселенную Свободы и Любви...

Итак, поэт именно вопреки необходимости находит возможности свободы и вопреки разуму, рациональному началу, находит возможность существования по законам любви, которые сильнее, могущественнее законов разума.

Однако, хотя Волошин высказывает достаточно скептическое отношение к возможностям рационализма, считая, что такой подход сужает сознание, сам же он как художник был глубоко рационален. *В поэзии Волошина на первом месте стоит мысль.* Сюжет его стихов составляет динамика размышления, поиск ответов на мучительные вопросы. В своей автобиографии он описывал свою школу мысли: «Отсюда пути ведут меня на запад — в Париж, на много лет, — учиться... логике у готических соборов... строю мысли — у Бергсона, скептицизму — у Анатоля Франса, прозе — у Флобера, стиху — у Гюте и Эрегия...»<sup>1</sup>. Этот список парадоксален: логика извлекается из религиозной экстатичности, строй мысли — из философии интуитивного, зато в искусстве ценится флюберовская точность и холодное совершенство формы, которым славились поэты-парнасцы.

<sup>1</sup> *Волошин М.* Автобиография («По семилетьям») // Воспоминания о Максимилиане Волошине. — С. 31.

Г. А. Шенгели, известный поэт и теоретик стиха, писал о Волошине: «Своеобразный и богатый, он в каждой строке переливается по-иному, в точности соответствуя всем изгибам логического рельефа»<sup>1</sup>.

Поэт и переводчик Лев Озеров добавляет, что не только ритм, но и мелодика стиха у него подчинена мысли: «Мелодика стиха подключена к системе его зрительных образов, к звукописи, к мысли»<sup>2</sup>. Но лучше своих исследователей сказал сам Волошин:

С тех пор, как отроком у молчаливых,  
Торжественно пустынных берегов,  
Очнулся я — душа моя разъясась,  
И мысль росла, лепилась и ваялась  
По складкам гор, по выгибам холмов.

(«Коктебель», 6 июня 1918 г.)

Л. Озеров писал о Волошине: «Взгляд на мир с высоты тысячелетия культур разных народов становится главенствующим у Волошина в пору его творческого созревания. Судьбы народов Земли, самой Земли в кругу светил — вот что его интересует в первую очередь»<sup>3</sup>.

Такой масштаб художественного видения был свойствен Волошину начиная с ранних стихов. Вот, например, строки из стихотворения 1903 года:

Как ядро, к ноге прикован  
Шар земной. Свершая путь,  
Я не смею, зачарован,  
Вниз на звезды заглянуть.

(«По ночам, когда в тумане...»)

Каким же титаном должен быть этот герой, коли шар земной для него, как ядро для каторжника. С каких же это высей разглядывает он звезды, которые всегда обычные люди видят только глядя снизу вверх? Однако парадокс поэтического видения Волошина состоит в том, что его образы, даже планетарного масштаба, удивительно пластичны. «И в поэзии, и в живописи Волошин сочетал планетарное видение с видением деталей», — замечает Л. Озеров<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Шенгели Г. Киммерийские Афины // Там же. — С. 361.

<sup>2</sup> Озеров Л. Максимилиан Волошин, увиденный его современниками // Там же. — С. 23.

<sup>3</sup> Там же. — С. 9—10.

<sup>4</sup> Там же. — С. 20.