ЧАСТНОЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ «СЕВЕРО-КАВКАЗСКИЙ КОЛЛЕДЖ ИННОВАЦИОННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ»

ЛЕКЦИЯ 25. ТЕМА 3.1. СЕРЕБРЯНЫЙ ВЕК КАК СВОЕОБРАЗНЫЙ «РУССКИЙ РЕНЕССАНС». ЛИТЕРАТУРНЫЕ ТЕЧЕНИЯ ПОЭЗИИ РУССКОГО МОДЕРНАЗМА: СИМВОЛИЗМ, АКМЕИЗМ, ФУТУРИЗМ

1. Серебряный век как эстетический феномен

Серебряный век — условное наименование периода в истории русской культуры, охватывающего приблизительно 1890-е — первые два десятилетия XX века. Сам термин является ретроспективным: современники своей эпохе такого имени не давали, а его авторство — предмет давней историографической полемики. Традиционно это обозначение приписывали философу Н. А. Бердяеву, однако текстуальные исследования (прежде всего работа Омри Ронена «Идея Серебряного века») показали, что в узаконенном виде термин был введён в оборот в 1933 году поэтом и критиком-эмигрантом Н. А. Оцупом в статье «"Серебряный век" русской поэзии», опубликованной в парижском журнале «Числа». Оцуп противопоставлял «золотому веку» русской поэзии XIX столетия «стиснутые в три десятилетия явления, занявшие, например, во Франции весь девятнадцатый и начало двадцатого века».

В науке термин закрепился в конце 1950-х — начале 1960-х годов, распространившись с поэзии на литературу и искусство рубежа веков в целом. Метафора «серебра» сохраняет двусмысленность: с одной стороны, вторичность относительно «золотого века» Пушкина, с другой — блеск, хрупкость и предчувствие гибели, свойственные самой эпохе.

Параллельным наименованием эпохи служит выражение «русский культурный (духовный) ренессанс», восходящее к Бердяеву. В статье «Русская религиозная мысль и революция» (1928) он писал: «Мы пережили своеобразный философский, художественный, мистический ренессанс», отмечая при этом, что «никогда еще русская культура не достигала такой утонченности, как в это время». Показательно, что Бердяев, в отличие от позднейшей традиции, осторожно оценивал религиозный характер ренессанса: «Это было всё-таки движением культурной элиты, оторванной не только от процессов, происходящих в народной массе, но и от процессов, происходящих в широких кругах интеллигенции».

Основания для сопоставления с Ренессансом существенны: в короткий исторический срок Россия синтезировала идеи, в Европе вырабатывавшиеся столетиями; одновременно расцвета достигли философия (В. С. Соловьёв, Н. А. Бердяев, С. Н. Булгаков, П. А. Флоренский), поэзия, живопись (объединение «Мир искусства», 1898), театр («Русские сезоны» С. П. Дягилева, антреприза С. И. Мамонтова), религиозно-философская мысль. Бердяев отмечал «пробуждение в России самостоятельной философской мысли, расцвет поэзии и обострение эстетической чувствительности, религиозного беспокойства и искания, интереса к мистике», при этом «появлялись новые души, открывались новые источники творческой жизни, видели новые зори, соединяли чувство заката и гибели с надеждой на преображение жизни».

Ключевая антиномия эпохи — совмещение эсхатологического предчувствия конца и творческого подъёма. Бердяев констатировал: «Поэты видели не только грядущие зори, но что-то страшное, надвигающееся на Россию и мир». Ренессанс оказался исторически кратковременным: он прервался первой мировой войной и революцией 1917 года, а окончательный рубеж подвели 1922 год — высылка деятелей культуры («философский пароход») и разрушение литературной среды прежнего типа.

Эстетическая специфика Серебряного века определяется понятием **модернизма** — совокупностью художественных направлений, объединённых отказом от реализма XIX века как от нормативного метода. Общими для модернизма основаниями являются: примат художественной формы и самодовлеющей красоты; идея искусства как способа преображения реальности; отказ от утилитарности искусства, полемика с утилитаристской эстетикой демократической критики; установка на «новейшее» художественное слово и создание авторских поэтик.

2. Символизм

Хронологически первым и наиболее разработанным направлением русского модернизма стал символизм, возникший на рубеже 1880–1890-х годов.

В программной статье Д. С. Мережковского «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» (1893) были сформулированы три «главных элемента» нового искусства: мистическое содержание, символы и расширение художественной впечатлительности. К. Д. Бальмонт в статье «Элементарные слова о символической поэзии» (1900) определял символизм как искусство, в котором «создаются символы, связующие нас с невидимым», — «мимолётные впечатления тончайших оттенков» должны быть запечатлены скрытой внутренней сущностью вещей. Теоретическое завершение направление получило в статьях Вяч. И. Иванова «Заветы символизма» (1910) и А. Белого «Символизм как миропонимание» (1910).

Эстетика русского символизма опиралась на философию Вл. С. Соловьёва (идея Софии, всеединства, «вечная женственность», предчувствие мировой души) и на интерпретированные А. Белым тезисы Вагнера, Ницше, Шопенгауэра; к символизму был причастен французский контекст (Верлен, Малларме, Рембо). Центральная категория — **символ**: многозначное, принципиально неразрешимое до конца содержание образа, соединяющее «вещный» и трансцендентный планы. Из философии Соловьёва исходил концепт поэзии как откровения: «понимание поэзии как откровения» стало одной из формирующих установок эпохи.

В истории направления принято выделять два этапа.

Старшие символисты (первая волна, 1890-е): Д. С. Мережковский и З. Н. Гиппиус, К. Д. Бальмонт, Ф. К. Сологуб, В. Я. Брюсов — организатор и признанный «мэтр» движения, чьи сборники «Русские символисты» (1894–1895) фактически открыли символизм русскому читателю.

Младшие символисты (вторая волна, 1900-е): А. А. Блок, А. Белый (Б. Н. Бугаев), Вяч. И. Иванов, С. М. Соловьёв, Эллис (Л. Л. Кобылинский). Ключевым центром стал журнал «Весы» (1904–1909) при издательстве «Скорпион».

Программная позиция младосимволистов, близкая тезису Иванова о «реальном» (т. е. мистическом, а не реалистическом) и «возвышенном реализме», состояла в понимании символа как посредника между земным и горним мирами; теургическая функция искусства предполагала не только изображение, но и преображение действительности.

Идейные расхождения внутри символизма были значительны. В полемике 1907–1910 годов сложилась «антиэстетическая» критика эстетизма младосимволистами; в статье Иванова «Заветы символизма» зафиксировано противостояние «эстетизма» и «мистицизма» в движении. Одновременно декадентское крыло (в частности, ранний Бальмонт) отстаивало автономию искусства от общественной задачи. Неоднородность течения закономерно привела к его кризису: публикации Иванова и Белого 1910 года стали, по сути, подведением итогов символизма как целостной школы.

Круг старших символистов неоднороден по идейным установкам: Мережковский и Гиппиус — представители религиозно-философской линии; Бальмонт — предельно радикальная автономизация поэзии, культ импрессионистического мгновения; Сологуб — тема двойничества, пессимистический детерминизм; Брюсов — программа «искусства как единственного убежища» художника. Младшие символисты подчиняют поэзию религиозно-философской задаче — постижению «мировой души» через символику.

Показательно и то, что термин «символизм» закрепился в русской критике именно с деятельностью Брюсова и старших символистов, а базовая для всего модернизма установка на культ формы и «новое искусство» была сформулирована в манифестах и теоретических статьях 1890–1910-х годов.

3. Акмеизм

Акмеизм (от греч. *akme* — высшая степень, цветущая сила; синонимы — «адамизм», «кларизм») сформировался в 1911–1912 годах в Петербурге как реакция на символизм.

Организационной базой течения стал «Цех поэтов» (1911), основанный Н. С. Гумилёвым и С. М. Городецким; к группе примкнули А. А. Ахматова, О. Э. Мандельштам, М. А. Зенкевич, В. А. Нарбут, позднее — Г. В. Иванов, Г. В. Адамович. Манифесты направления были опубликованы в 1913 году в журнале «Аполлон»: Н. С. Гумилёв «Наследие символизма и акмеизм» и С. М. Городецкий «Некоторые течения в современной русской поэзии»; свой манифест, «Утро акмеизма», Мандельштам написал тогда же (опубликован лишь в 1919 году).

Принципиальные позиции акмеизма:

• Принятие мира в его полноте и осязаемой предметности; отказ от символистской двоемирности и мистической устремлённости к «по ту сторону».

• Культ ремесла, профессионализма поэта, конкретности слова: слово в акмеизме трактуется не как «тень» иного смысла, а как вещь, материал, обладающий собственным значением. Мандельштам формулировал: слово должно быть «вещью сознания», сохранившей связь с первородным смыслом.

• «Адамизм» — установка на первозданный взгляд на вещи («Постулаты акмеизма» Городецкого); поэтика предметной точности и логической ясности образа.

• Различение эстетической самостоятельности слова и его культурно-исторической памяти: в «Утре акмеизма» Мандельштам связывает акмеизм с «тоской по мировой культуре» и идеей взаимодействия с предшественниками (Данте, Тредиаковский, Батюшков, Катулл).

Поэтические индивидуальности акмеизма резко различались: у Ахматовой — лирическая интимность и камерность психологической детали; у Мандельштама — культурологическая плотность образа; у Гумилёва — экзотизм и героико-романтический пафос; у Городецкого — русская архаика и языческая стихия.

Несмотря на программный анти-символизм, акмеизм унаследовал от символизма целые пласты образной системы и вопросов о взаимодействии слова и смысла. В историографии принято считать акмеизм скорее «анти-символизмом» по спорным пунктам, чем радикальным разрывом: «преемственная связь между символизмом и акмеизмом» никогда не оспаривалась — отсюда характерное ироническое отношение к акмеизму как «сыну символизма» (формула самого Гумилёва в письме к А. А. Блоку 1913 года).

4. Футуризм

Футуризм (от лат. *futurum* — будущее) — наиболее эпатажное и радикальное течение русского модернизма, декларировавшее полный разрыв с предшествующей культурой.

В историографии русского футуризма принято различать четыре группы:

1) Кубофутуризм («Гилея», 1910–1912). Группа была основана Д. Д. и Н. Д. Бурлюками, В. В. Маяковским, В. В. Хлебниковым, В. В. Каменским, А. Е. Кручёных, Е. Г. Гуро. Первая коллективная публикация — альманах «Садок судей» (1910); программный манифест «Пощёчина общественному вкусу» вышел в 1912 году. Требования манифеста — «сбросить Пушкина, Достоевского, Толстого с Парохода Современности», отказ от орфографических и языковых норм, право поэта на неологизм и заумный язык (*заумь*, термин Хлебникова и Кручёных, — язык, намеренно выходящий за пределы нормативной семантики). Теоретическая продуктивность зауми связана с идеей универсального «языка смысловой изморфи» (термин Хлебникова).

2) Эгофутуризм (И. Северянин, К. М. Олимпов, И. В. Игнатьев, позднее — И. Игнатьев, В. И. Гнедов). Северянин в 1911 году объявил своё направление «эгофутуризмом», ориентируясь на культ индивидуального эпатажа, эстетизма и изысканной музыкальности (сборники «Громокипящий кубок», 1913; «Ананасы в шампанском», 1915). Термин «эгофутуризм» — противоположность коллективизму гилейцев.

3) «Мезонин поэзии» (1913) — группа, образованная выходцами из эгофутуристов и близкая к кубофутуризму (В. Шершеневич, Х. С. Крылов, Л. Лунг, Р. Ивнев и др.).

4) Центрифуга (1914): С. П. Бобров, Н. Н. Асеев, Б. Л. Пастернак, И. А. Аксёнов. Группа совмещала футуристические установки с ощущением традиционной лирики, рационализмом и отказом от крайностей зауми.

Эстетическая программа футуризма предполагала: культ динамики, технического прогресса и «современности»; революцию в слове (словоразрушение, неологизмы, «словотворчество» Хлебникова); синтез искусств (нарочитая постановочность публичных выступлений, живопись кубофутуризма — Бурлюк, Гончарова, Ларионов); отрицание преемственности и авторства (анонимность, подчёркнутая новизна). Примечательно, что манифест «Пощёчина общественному вкусу» одновременно отрицал и анти-утопические смыслы: «Мы опираемся на слова еще и потому, что они подобны бездонным глубинам», — формулирует текст о роли слова в новоевропейском искусстве.

После 1917 года футуризм идеологически трансформируется в контекст революционной культуры (Маяковский, Асеев, Кручёных), тогда как Хлебников, сохранивший верность «словотворчеству», остаётся вне прямой политической ангажированности.

5. Имажинизм

Имажинизм (от лат. *imago* — образ) — литературное направление, сформировавшееся в Москве осенью 1918 года и формально оформившееся в начале 1919 года. Ядро движения составили С. А. Есенин, А. Б. Мариенгоф, В. Г. Шершеневич, Р. Ивнев, А. Б. Кусиков, И. В. Грузинов; в группу также входили художники Б. Р. Эрдман и Г. Б. Якулов. Программный документ — «Декларация имажинизма», зачитанная 29 января 1919 года на вечере в Московском отделении Всероссийского союза поэтов и опубликованная 30 января в воронежском журнале «Сирена» и в газете «Советская страна».

Имажинизм провозглашал образ как самоцель и единственный закон искусства: «Единственным законом искусства, единственным и несравненным методом является выявление жизни через образ и ритмику образов». Поэты считали, что «слово, речь и язык родились из глубины образа» и что первичной частью слова является образ, утерянный в бытовом значении; задача поэта — восстановить образ и «отшлифовать» его. Средством «повышения образности» служили неожиданные метафорические сопоставления и отклонение от нормы литературной речи.

В 1919–1922 годах имажинизм был наиболее организованным поэтическим движением Москвы: группа выпускала около шести десятков авторских и коллективных сборников и теоретических трактатов («Ключи Марии» Есенина, «Буян-остров» Мариенгофа, «2×2=5» Шершеневича, «Имажинизма основное» Грузинова), учредила собственные издательства и журнал «Гостиница для путешествующих в прекрасном» (1922–1924). Поэтические вечера имажинистов имели скандальную известность; типичны были эпатажные акции — «переименование» улиц Москвы, «суды» над литературой, расписывание стен Страстного монастыря.

К 1922 году внутри движения обозначилось размежевание: «правые» (Есенин, Грузинов, Кусиков) и «левые» (Шершеневич, Мариенгоф). В 1924 году Есенин и Грузинов в открытом письме в «Правде» объявили о роспуске группы; формально имажинизм прекратил существование в 1927 году. Шершеневич в статье «Существуют ли имажинисты?» (1928) объяснял распад тем, что «от поэзии отнята лиричность», и признавал крах течения, «которое всё время настаивало на поэтизации поэзии».

Для поэзии Есенина принадлежность к имажинизму была внешней по отношению к его глубинной крестьянской образности, о чём см. ниже.

6. «Крестьянская поэзия» и новокрестьянские поэты

«Крестьянская поэзия» — условное наименование для нескольких поколений поэтов, чья лирика формировалась под воздействием народной эстетики и образности сельского мира. Традиция восходит к XVIII веку (М. В. Ломоносов), к XIX веку (А. В. Кольцов, Н. А. Некрасов, И. З. Суриков), однако в терминологическом употреблении «крестьянская

поэзия» чаще всего ассоциируется с **новокрестьянскими поэтами** рубежа XIX–XX веков и с творчеством С. А. Есенина.

Новокрестьянских поэтов принято объединять с оговоркой: их художественные системы принципиально различны. Общее основание — апелляция к крестьянской («мужицкой») эстетике, органическому мироощущению, к народной этнографии и мифологии. Ключевыми фигурами являются:

• **Николай Алексеевич Клюев** (1884–1937) — старший в кругу, ближайший к символизму: его ранняя поэтика («Заозёрье», «Братья — вольный стих», «Пестрые зори» на фоне языческого и христианского синкретизма) воспринималась современниками как «русский эпос»; Клюев был заметным участником революционных событий 1917–1919 годов и создал в этот период свои «крестьянские кооперативные» тексты (циклы «Певунья», «Погост»).

• **Сергей Александрович Есенин** (1895–1925) — самый известный представитель крестьянской поэзии. Его ранний цикл «Радуница» (1916) и «Миколе», «Товарищ», а позже «Анна Снегина» демонстрируют разные полюса его эстетики. Формирование образного ряда Есенина связано с рязанской крестьянской культурой и с фольклором; в ранний период для него характерны одухотворение природы и крестьянская образность как идеал мира.

• **Петр Васильевич Орешин** (1887–1938) и **Александр Петрович Ширяевец** (1887–1924) — поэт второй волны новокрестьянства, развивавший элегическую и бытовую интонацию. **Сергей Антонович Клычков** (1889–1937) — автор поэм-прозаических циклов с крестьянским мифопоэтическим фундаментом («Черухинский крестьянин»).

Новокрестьянские поэты объединялись не столько единой поэтикой, сколько общей идейной установкой: отстаивание крестьянского («деревенского») мировоззрения как органической альтернативы индустриальной эпохе. В поэтике — нарочитая архаизация, фольклорные мотивы, устойчивые образы крестьянской избы, природы, духовного смирения. Идеал крестьянской культуры усиливается в годы Первой мировой войны и революции: Клюев и Есенин на короткое время сближаются с большевистской идеологией, но уже к началу 1920-х расходятся с официальной эстетикой пролетарской поэзии.

Связь «крестьянской поэзии» с модернизмом остаётся полемической: одни исследователи рассматривают её как внешнюю по отношению к модернизму линию, другие — как одну из органических форм русского модернизма, соединившую фольклорный пласт с современной формой. Это равновесие между архаикой и новизной особенно ярко проявилось в имажинистском периоде Есенина и в теоретическом тексте «Ключи Марии» (1919), где он выстраивал крестьянскую мифологию, символизм и имажинистский образ в единое понимание поэзии.

Литература Серебряного века являет собой целостный эстетический феномен: три генеральных направления модернизма — символизм (мистицизм и теургическая трактовка слова), акмеизм (предметная ясность и культ мастерства) и футуризм (революция слова и распад нормы) — образуют не простую последовательность, а историческое движение русского модернизма от метафизики символа к исследованию возможностей самого слова, от религиозной одушевлённости к языковой эксперименте. Имажинизм и «крестьянская поэзия» представляют периферийные, но существенно значимые ответвления этой эстетической системы: первое доводит до предела идею автономии образа, второе возвращает модернистскому тексту органическую связь с народной культурой. Именно полнота спектра направлений — от теургии до зауми — позволяет вслед за Бердяевым и Оцупом осмыслять эту эпоху как русский ренессанс, а не просто как период «упадка» или «эпигонства».