

А. Г. Соколов

ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX ВЕКА

УЧЕБНИК ДЛЯ БАКАЛАВРОВ

5-е издание, переработанное и дополненное

Допущено Министерством образования и науки Российской Федерации в качестве учебника для филологических специальностей вузов

Москва ■ Юрайт ■ 2013

УДК 82
ББК 83.3я73
С59

Автор:

Соколов Алексей Георгиевич — историк литературы, доктор филологических наук, заслуженный профессор Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова.

Рецензенты:

кафедра русской литературы XX века Московского государственного педагогического университета (заведующий кафедрой доктор филологических наук, профессор *В. А. Лазарев*);

Спиридонова Л. А. — доктор филологических наук, заведующая отделом изучения и издания творчества А. М. Горького Института мировой литературы.

Соколов, А. Г.

С59 История русской литературы конца XIX — начала XX века : учебник для бакалавров. — 5-е изд., перераб. и доп. — М. : Издательство Юрайт, 2013. — 501 с. — Серия : Бакалавр. Базовый курс.

ISBN 978-5-9916-2810-5

В книге замечательного ученого и педагога, заслуженного профессора МГУ, лауреата Ломоносовской премии Соколова Алексея Георгиевича (1921—2004) отражены основные теоретические и историко-литературные идеи, обсуждаемые в последнее время в отечественном и зарубежном литературоведении: о месте Серебряного века в истории русской литературы и искусства, о возникновении и развитии художественных течений того времени, поисках русскими писателями новых эстетических возможностей литературы и др.

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

Книга предназначена для студентов и аспирантов гуманитарных вузов, учителей средней школы, любителей отечественной словесности.

УДК 82
ББК 83.3я73

Оглавление

Об учебнике и его авторе, или Классический учебник и новейшие образовательные стандарты	5
Предисловие	8
Введение.....	10
Глава 1. Судьбы реализма. Поиски обновления	29
1.1. «Живые классики». Формирование новых черт реализма в творчестве Л. Н. Толстого, А. П. Чехова, В. Г. Короленко	29
1.2. Писатели «Среды» и «Знания». С. И. Гусев-Оренбургский, Е. Н. Чириков, Н. Г. Гарин-Михайловский, И. С. Шмелев, Скиталец, С. А. Найденов, С. С. Юшкевич, Д. Я. Айзман и др. Проблема натурализма в литературе 1890—1900-х годов	36
<i>А. И. Куприн</i>	65
<i>И. А. Бунин</i>	82
<i>В. В. Вересаев</i>	106
<i>Максим Горький</i>	124
<i>А. С. Серафимович</i>	200
1.3. Рабочая поэзия эпохи революционного подъема. Е. Е. Нечаев, Ф. С. Шкулев, Л. П. Радин, Г. М. Кржижановский, А. Я. Коц, Е. М. Тарасов, А. Е. Ноздрин и др.	210
<i>Демьян Бедный</i>	217
1.4. Неореалисты 1910-х годов. С. Н. Сергеев-Ценский, М. М. Пришвин, И. М. Касаткин, А. П. Чапыгин и др.	222
<i>А. Н. Толстой</i>	227
1.5. Новокрестьянская поэзия 1910-х годов. Н. А. Клюев, С. А. Клычков, А. Ширяевец, П. В. Орешин и др.	238
<i>С. А. Есенин</i>	246
1.6. Поэзия и проза «сатириконцев». Саша Черный, Тэффи, А. Т. Аверченко	251

Глава 2. Модернизм. Модернистские течения 1890—1910-х годов	266
2.1. Формирование первых модернистских течений в литературе и живописи. Философско-эстетические установки новых течений. Н. М. Минский, Д. С. Мережковский, А. Волынский, В. Я. Брюсов, Ин. Ф. Анненский, И. И. Коневский. Художники «Мира искусства»	266
2.2. Творчество «старших» символистов. К. Д. Бальмонт, Ф. Сологуб, А. М. Добролюбов	280
<i>Д. С. Мережковский</i>	294
<i>З. Н. Гиппиус</i>	301
<i>В. Я. Брюсов</i>	305
2.3. «Младосимволизм». Вл. Соловьев и эстетика «младосимволистов».....	327
<i>Андрей Белый</i>	335
<i>А. А. Блок</i>	341
<i>Вяч. И. Иванов</i>	367
2.4. Кризис символизма. Новые течения в модернистской литературе. Акмеизм. М. А. Кузмин, С. М. Городецкий, Н. С. Гумилев, О. Э. Мандельштам, А. А. Ахматова, Вл. Ф. Ходасевич, Г. В. Адамович, Г. В. Иванов.....	375
2.5. Литературный авангард. Эгофутуризм. И. Северянин. Художники авангардистских течений. Писатели и поэты — футуристы: «Гилея» — Д. Д. и Н. Д. Бурлюки, В. Хлебников, В. В. Маяковский, А. Е. Крученых, В. В. Каменский, Е. Гуро и др.; «Центрифуга» — С. П. Бобров, Н. Н. Асеев, Б. Л. Пастернак	406
2.6. Поэты вне литературных групп и течений. М. А. Волошин, М. И. Цветаева	437
Глава 3. Литература, сочетающая реалистические и модернистские принципы художественного творчества	446
3.1. Реализм и импрессионизм в творчестве Б. К. Зайцева.....	446
3.2. Реализм и экспрессионизм в прозе и драматургии Л. Н. Андреева	454
3.3. «Сновидческий» метод письма как итог творческих исканий А. М. Ремизова	477
Библиография	490

**Об учебнике и его авторе,
или
Классический учебник и новейшие
образовательные стандарты**

Хотя книга, которая у вас в руках, создавалась не сегодня, это не мешает ей отвечать всем ожиданиям и требованиям, которые сейчас предъявляются к учебникам Федеральным государственным образовательным стандартом высшего профессионального образования России. И это потому, что учебник явился плодом более чем 30-летней преподавательской деятельности автора, профессора филологического факультета МГУ им. М. В. Ломоносова А. Г. Соколова, который на протяжении многих лет читал курс «История русской литературы конца XIX — начала XX в.» студентам МГУ, университетов Сорбонны, Страсбурга, Лидса, Ливерпуля, Эдинбурга, Милана, Варшавы, Лондона, Парижа, подготовил более 100 кандидатов и докторов наук, руководил работой иностранных стажеров из США, Японии, Австрии, Швейцарии, Италии, Франции, Турции, Ирана и других стран. Издание учебника состоялось в 1979 году (до этого студенты пользовались учебниками Б. В. Михайловского и А. А. Волкова, написанными в конце 1930-х и в 1960-е гг.), а потом книга дорабатывалась и дополнялась в соответствии с открытиями, обогащавшими литературоведческую науку.

Автор был учеником выдающегося филолога Б. В. Михайловского и, наследуя завещанные им принципы исследования, сумел вписать деятельность литераторов в широкую панораму художественной и театральной жизни предреволюционных десятилетий. Изначально особое место в учебнике отводилось лирике М. Волошина, М. Цветаевой, Н. Гумилева, А. Ахматовой. Со временем в него была включена поэзия и проза «сатириконцев», выявлена проблема натурализма, проанализировано понимание «неореализма» (с подробными характеристиками

его представителей) как литературы, сочетающей реалистические и модернистские принципы. В этот раздел вошел разбор произведений Б. К. Зайцева (акцент сделан на импрессионистических элементах), Л. Н. Андреева (в чьем творчестве экспрессионизм увиден как стилевая доминанта), А. М. Ремизова (его метод письма назван «сновидческим»).

Учебник А. Г. Соколова обеспечивает базовую часть профессионального цикла дисциплин (освещаемый им курс, согласно обозначенному выше стандарту, входит в модуль «История русской литературы») и дает объемное представление о закономерностях литературного процесса указанного периода, месте и роли литературы Серебряного века в истории и культуре России.

В результате изучения материалов учебника учащиеся овладевают **общенаучными компетенциями**:

– в процессе освоения введения («*Литературная и художественная жизнь России рубежа веков и начала XX столетия*») знакомятся с периодизацией литературного процесса изучаемой эпохи и основными теоретическими и историко-литературными проблемами, осваивают литературоведческий и искусствоведческий терминологический аппарат, а также получают представление о роли литературной составляющей в культуре Серебряного века;

– усвоение материала первой части учебника («*Судьбы реализма. Поиски обновления*») помогает осознать проблему самодвижения эстетической системы реализма, раскрывает своеобразие художественных текстов писателей-реалистов;

– прочтение второй и третьей частей («*Модернизм. Модернистские течения 1890–1910-х годов*», «*Литература, сочетающая реалистические и модернистские принципы художественного творчества*») способствует осмыслению генезиса и этапов развития модернистских течений и освоению принципов филологического анализа сложных художественных явлений.

Итогом работы с данным учебником, в соответствии с целями основной образовательной программы и задачами профессиональной деятельности, станет развитие и закрепление у студента-филолога **профессиональных компетенций**, среди которых:

– *знание* характерных особенностей литературного процесса в России на рубеже XIX–XX столетий, основных периодов и тенденций литературы этого времени, эстетических программ важнейших литературных направлений, произведений ведущих художников слова как представителей

того или иного течения, а также научных трудов по истории и поэтике русской литературы данного периода;

— *умение* анализировать художественные произведения с точки зрения особенностей проблематики и поэтики; ориентироваться в спектре критических и литературоведческих интерпретаций наиболее значимых явлений прозы, поэзии, драматургии; оперировать понятиями и категориями теории литературы применительно к анализу художественного текста.

По ключевым положениям содержания и структуры материал, представленный в учебнике, связан с такими дисциплинами, как «История зарубежной литературы», «Введение в литературоведение», «Культурология», «История Отечества», которые составляют основу общегуманитарной подготовки специалиста, а значит, книга может способствовать формированию следующих **общекультурных компетенций**:

владение культурой мышления; *способность* к восприятию, анализу, обобщению информации, *постановке* цели и выбору путей ее достижения; *стремление* к саморазвитию, повышению квалификации и мастерства; *осознание* социальной значимости своей профессии, высокая мотивация к профессиональной деятельности.

Исторические и теоретические аспекты литературного процесса в России рубежа XIX—XX вв., охарактеризованные в учебнике, в определенной степени могут стать интеллектуальной базой для подготовки студента к следующим видам **профессиональной деятельности**:

— *научно-исследовательская* в научных и научно-педагогических учреждениях, организациях и подразделениях;

— *педагогическая* в системе среднего общего и среднего специального образования;

— *прикладная* (экспертная и аналитическая) в учреждениях образования, культуры, средств массовой информации; в области социокультурной коммуникации, социально-гуманитарной деятельности;

— *проектная* деятельность в литературных и литературно-художественных музеях, в книгоиздательской, массмедийной и коммуникативной областях.

Хотя учебник адресован бакалаврам по направлению подготовки «Филология», изучающим дисциплину «История русской литературы», он может быть использован при подготовке магистров филологии и способен заинтересовать читателей-гуманитариев.

Предисловие

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

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

Отличительной особенностью нового учебника является попытка автора проследить творческие судьбы писателей «серебряного века», оказавшихся после Октябрьской революции в эмиграции, ибо для большинства из них зарубежный период стал как бы итогом, завершением их творчества — нравственных, социальных, эстетических исканий. В эмиграции многими из них были созданы шедевры

русского словесного искусства. Между тем научное изучение эмигрантского творчества писателей «серебряного века» началось в нашей стране, по существу, лишь в последнее время, когда появились издания их книг, отдельных произведений и серьезные исследования их творчества. В настоящем учебнике восполняется и этот пробел его прошлых изданий.

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

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

В конце учебника помещены список справочной, научной и учебно-методической литературы.

Введение

Литературная и художественная жизнь России рубежа веков и начала XX столетия

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

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

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

Подъем общественных и духовных интересов, который начался с середины 1890-х годов и проявился в области философии, литературы, изобразительных искусств, музыки, театра, балета, позволил современникам говорить о «духовном возрождении» России, о наступившем «серебряном веке» русской культуры. С тех пор, начиная с Н. Бердяева, во многих историко-литературных работах термином «серебряный век» стали обозначать время рубежа веков и начала XX столетия.

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

В 1890-е и в начале 1900-х годов основным направлением литературы оставался реализм. В творчестве Л. Толстого, Чехова, Короленко, которых читала вся Россия, пути исторического развития общества обосновывались в категориях общедемократических идеалов. Они отрицали существующий порядок жизни, страстно верили в творческие возможности человека, в будущее торжество социальной и нравственной справедливости. На этой вере зиждился лирический оптимизм Чехова, романтический пафос рассказов Короленко о людях из народа, общий пафос творчества писателей-реалистов младшего поколения, объединившихся в 1890-е годы в литературном кружке «Среда». В творчестве Толстого, Чехова, Короленко и писателей 1890-х годов возникает новое художественное восприятие действительности. Отстаивая принципы и традиции реалистического искусства, они стремятся обновить реализм.

Творческие искания этих писателей глубоко индивидуальны, но в них просматривается и общая тенденция: в сравнении с искусством реализма предшествовавшего периода в их творчестве по-новому проявляется связь объективного повествования и субъективной авторской оценки мира. В судьбах человека усматривается отражение судеб общества, в то же время на личность возлагается все большая ответственность

¹ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. : в 90 т. М., 1936. Т. 26. С. 231.

за будущее России. Первостепенным, жизненно важным становится для каждого художника вопрос об отношениях народа и интеллигенции, о месте интеллигенции в революции, об ответственности искусства за происходящее в мире.

Новое осмысление отношений личности и общества, искусства и действительности находит свое выражение в стилевой структуре русского реализма рубежа веков, в характере основных конфликтов художественных произведений, в выборе литературного героя. Со второй половины 1880-х годов, как известно, начался новый этап развития реализма Л. Толстого. Свою оригинальную стилевую структуру, оказавшую большое влияние на творчество писателей младшего поколения, приобретает реализм зрелого Чехова. Короленко стремится «восстановить в правах» героическое начало в литературе. Художественные искания старших оказали заметное влияние на формирующееся в те годы творчество А. И. Куприна, А. С. Серафимовича, С. И. Гусева-Оренбургского, И. А. Бунина и других писателей. Они ищут в «школе» Толстого и Чехова новые возможности реализма для выражения духовных процессов эпохи, общественной психологии XX столетия.

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

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

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

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

Эта философская почва и послужила основанием эстетических теорий русского модернистского искусства 1890-х годов. Теоретики русского символизма рассматривали искусство как произвольный, таинственный, «бескорыстный» акт, совершающийся в глубинах духа художника. Субъективное начало приобретало абсолютное значение. Восприятие мира художником становилось и объектом, и содержанием искусства. С этой точки зрения объективный мир, действительность не представляли для художника интереса. Художественное творчество сводилось лишь к «полноте в ощущении данной минуты».

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

Важнейшей вехой в развитии и русской истории, и русского искусства стали 1900-е годы. Под знаком революции 1905—1907 гг. развивалась вся русская литература. Революция внесла резкие разграничения в среду и символистов, и писателей-реалистов круга «Среды». Обращаясь позже к своим спутникам по символизму, не принявшим Октябрьской революции, Блок в неотправленном письме З. Гиппиус скажет: «...Нас разделил не только 1917 год, но даже 1905-й, когда я еще мало видел и мало сознавал в жизни»¹. А. Белый, размышляя об отношениях искусства и демократии, высказал позже характерную в этом отношении мысль: «С середины XIX столетия возросла демократизация знаний и философии; целые слои, доселе никак не причастные искусству, становились все более и более законодателями его судеб; в настоящую эпоху не кружки эстетически образованных людей — активные участники жизни искусства: демократические массы отнеслись к искусству активно, сместилась линия развития искусств; искусство — в опасности»².

Революция меняет ракурсы видения мира художниками, их взгляды на отношения искусства к современности. В свете революции по-новому воспринимаются историческое прошлое страны и ее будущее, традиции литературного наследия. По-иному оцениваются связи писателя и нового читателя, который появился в России в предгрозовой атмосфере 1900-х годов и о котором в 1904 г. М. Горький писал: «...Самый лучший, ценный и — в то же время самый внимательный и строгий читатель наших дней — это грамотный рабочий, грамотный мужик-демократ. Этот читатель ищет в книге прежде всего ответов на свои социальные и моральные недоумения, его основное стремление — к свободе, в самом широком смысле этого слова...»³ Вопрос об отношениях искусства к действительности приобретал в этих условиях четкий общественный смысл. Художники демократического лагеря видели в появлении такого читателя прогрессивное явление эпохи, художники модернистских течений — величайшую для искусства опасность.

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

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

² Аполлон. 1910. № 1.

³ *Горький М.* Собр. соч. : в 30 т. Т. 28. С. 322.

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

В эпоху революционного подъема обнаруживается несостоятельность философских и эстетических построений символистов 1890-х годов. Начинается кризис символизма. Предельный субъективизм и индивидуалистическое пренебрежение к запросам жизни уже компрометируются в глазах современников.

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

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

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

Но характер осмысления задач и целей революции начал определять внутренние противоречия этой группы. После декабрьского восстания стало ясно, что в среде «знаниевцев» речь шла о разном понимании революции. В эти годы

обострились идейные расхождения Л. Андреева и М. Горького. Говоря о кружке «Среда» и судьбе «знаниевцев», И. Бунин в автобиографической заметке писал: «Революция, прокатившаяся над всеми нами, надолго рассеяла этот кружок»¹.

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

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

¹ Русская литература XX века (1890–1910) / под ред. С. А. Венгерова. М., 1917. Т. 2. Ч. 2. С. 339.

программу, в которой, в частности, признавалась личная ответственность интеллигенции за происходящее, выдвигалось требование совершенствования личности на основе религиозно-культурных ценностей. Народ и революция, народ и интеллигенция — проблемы не только «Вех», но и публицистов, писателей, поэтов всех идейных течений. И каждый из них предлагает свое решение, полемизируя с тезисами авторов «Вех». Это темы работ Горького и Мережковского, Бунина, Белого, Блока.

Авторы «Вех» считали, что «революция 1905—1908 гг. и последовавшие за ней события явились как бы всенародным испытанием тех ценностей, которые более полувека, как высшую святыню, блюла наша общественная мысль». По их мнению, поражение революции стало «поражением интеллигенции» и потребовало «сознательно проверить самые основы ее традиционного мировоззрения и конкретные формы, в каких совершалась революция»¹. Авторы писали, что этот пересмотр они делают с платформы, которой является «признание теоретического и практического первенства духовной жизни над внешними формами бытия, в том смысле, что внутренняя жизнь личности есть единственная творческая сила человеческого бытия и что она, а не самодовлеющие начала политического порядка, является единственно прочным базисом для всякого общественного строительства»².

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

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

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

² Там же. С. 4.

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

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

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

* * *

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

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

По путям новых театральных форм, нового театрального стиля пошел русский реалистический театр. В развитии театрального искусства особую роль сыграл Московский Художественный театр, созданный в 1898 г. К. С. Станиславским и В. И. Немировичем-Данченко. В творческих поисках,

эстетических кризисах, противоречиях театрального стиля, проявлявшихся на разных этапах творческого развития театра, отразились основные проблемы жизни русского искусства и, в частности, те процессы, которые шли внутри русского реализма начала столетия.

Художественный театр возник в то время, когда сознание необходимости обновления театра охватило всю прогрессивную театральную общественность. В. И. Немирович-Данченко давно мечтал о сближении современной литературы и сцены. Причем свои мечты о новом театре он, как и К. С. Станиславский, связывал со служением демократическому зрителю, его запросам и интересам. Поэтому в основу создания театра они положили идею общедоступности, которая была для них не формальным, а существенным понятием. Они вкладывали в него мысль об искусстве для демократического зрителя, который страстно начинал тянуться к знанию, культуре. 14 (27) июня 1898 г. в обращении к труппе театра перед началом репетиций К. С. Станиславский писал: «Мы приняли на себя дело, имеющее не простой, частный, а общественный характер. Не забывайте, что мы стремимся осветить темную жизнь бедного класса, дать им счастливые эстетические минуты среди той тьмы, которая покрыла их». Это обращение уже определяло творческую программу театра и его репертуар.

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

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

В начале 1906 г. театр уехал на заграничные гастроли. Возвратившись в Россию, МХТ попал уже в атмосферу

общественной и идейной реакции. В театре начинается борьба различных художественных тенденций. Обнаруживается интерес к символизму, символистской эстетике. В 1907–1911 гг. театр делает несколько опытов условных стилизованных постановок: ставит «Драму жизни» К. Гамсуна, «Жизнь Человека» Л. Андреева, «Росмерсхольм» Г. Ибсена, «Гамлета» Шекспира. Последний спектакль был осуществлен в 1911 г. английским режиссером-символистом Гордоном Крэггом. В нем наиболее остро обозначился конфликт между реалистическим искусством театра и методами театра условного. Крэг истолковывал драму Шекспира в духе мистических пьес Метерлинка, сводя ее смысл к отвлеченной, извечно повторяющейся в жизни борьбе «духа» с «материей»: Гамлет трактовался как выразитель идеального духовного начала жизни, томившийся в «материальном мире», олицетворенном фигурами Клавдия, Гертруды, придворных. «Весь смысл пьесы — это борьба духа с материей, невозможность их слияния, одиночество духа среди материи», — писал Крэг, разъясняя замысел постановки¹.

В этом мире Гамлет проходит свой путь к смерти, совершая некую очистительную жертву. Одиночество Гамлета, его отрешенность от материального мира Крэг передавал с помощью аллегорических фигур, прежде всего — фигуры Смерти. В момент философских размышлений Гамлет как бы вступал в иной мир. Монолог «Быть или не быть...» виделся режиссеру как диалог со Смертью. Центральным в пьесе становился мотив бегства в потусторонний мир из мрака жизни. И он придавал образу Смерти почти восторженный смысл. За порогом смерти Гамлету виделось истинное освобождение. Станиславский в постановке спектакля пытался снять этот мистический налет. Качалов играл Гамлета не столько по Крэгу, сколько в привычных тонах драматургии Чехова и Толстого. Традиции МХТ противились условности Крэга: сказывалась несовместимость художественных принципов театра и символистской условности. Эти противоречия вскоре остро ощутили руководители театра. Подводя итог десятилетней работы МХТ, Станиславский заявил, что вне реализма не может быть подлинного искусства. Тогда же эту мысль высказал Немирович-Данченко: «Я пришел к убеждению за последний год, что если бы захотели уничтожить реализм, который имеется в составе самого театра, то нужно

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

было бы уничтожить весь театр <...> Я нахожу, что наш театр за последние годы отстал от своего назначения — идейности <...> И отстал ошибочно. Может быть, в погоне за изящными формами, но это тоже ошибочно.

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

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

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

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

Инициатором театра-студии, созданного Вс. Э. Мейерхольдом в 1905 г. при Художественном театре, был К. С. Станиславский, который, однако, скоро убедился, что искания Мейерхольда идут в направлении, явно противоположном творческим интересам МХТ. В то же время русские символисты сразу признали в Мейерхольде творческого единомышленника, воплощающего в искусстве театра их эстетические идеи. В символистском журнале «Весы» В. Брюсов в статье «Искания новой сцены» приветствовал попытки театра Мейерхольда «порвать с реализмом современной сцены»: «...Сознать, что *символизм* — единственный принцип всех искусств, — вот путь к „новому“ в театре»¹.

¹ См.: Весы. 1905. № 12 ; 1906. № 1.

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

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

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

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

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

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

А. В. Луначарский в статье «Об искусстве и революции» (1906) писал: Комиссаржевская, «с искренним энтузиазмом отдавшись служению прогресса театра», «на самом деле безвинно способствует его декадансу»; Мейерхольд при помощи стилизаций создает театр, уводящий от жизни, а не зовущий к борьбе¹.

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

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

В последующие годы Мейерхольд увлекается старинным театром, пытается перенести принципы стиля средневекового

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

театра на современную сцену. В этом стиле на квартире Вяч. Иванова он ставит пьесу Кальдерона «Поклонение Кресту», явно усиливая мистическое содержание кальдероновской драмы.

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

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

В предоктябрьское десятилетие не миновали театр и футуристические установки. В статье «Театр, кинематограф, футуризм» (1913) В. Маяковский писал: «Великая ломка, начатая нами во всех областях красоты во имя искусства будущего — искусства футуристов, не остановится, да и не может остановиться, перед дверью театра»¹. Осуществляя идею футуристического театра, группа художников, объединившихся в Союз Молодежи (1913), поставила в Петербурге, в театре Луна-парк, ряд спектаклей: трагедию В. Маяковского «Владимир Маяковский», оперу А. Крученых на музыку М. Матюшина «Победа над солнцем» (одним из постановщиков и оформителей которой был К. Малевич). Крученых как бы разобщал

¹ *Маяковский В.* Полн. собр. соч. : в 13 т. М., 1955. Т. 1. С. 275.

в тексте звучание слова и его смысл. Декорации к опере были написаны в манере супрематизма — комбинации геометрических фигур и объемных форм. В спектакле впервые появился «Черный квадрат» Малевича, представленный потом на художественной выставке.

Такова была поляризация творческих идей, отразившаяся в театрально-режиссерских исканиях времени, которая проявилась в искусстве в многообразии творческих течений и школ, противоречивости художественных исканий. То было время, как сказал М. Горький, «интереснейшее пестротой своих противоречий и обилием их»¹.

Эта «пестрота противоречий» характеризовала и русскую живопись начала столетия. В 1890—1900-е годы социально-бытовой реализм продолжает развиваться в творчестве С. Иванова, С. Коровина, Н. Касаткина, А. Архипова, С. Маковского, которые, наследуя традиции передвижничества, пишут о русской деревне, ее разорении, о народном горе, жизни городского «мелкого» люда. В картинах Касаткина проявились новые черты русского живописного реализма в создании образов рабочих, революционеров.

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

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

¹ Архив А. М. Горького. М., 1966. Т. 2. С. 236.

В то же время в русской живописи складывается импрессионистическое течение (К. Коровин, И. Грабарь, В. Борисов-Мусатов). Коровин культивирует импровизацию, эскиз, существенное место в его творчестве начинает занимать эта. Характерным становится растворение предмета в потоке ощущений художника. Художники-импрессионисты отходили от социальных тем. В картинах Борисова-Мусатова появляются туманные, призрачные, отвлеченные образы-символы. Живопись художников этого течения была близка программам и художественной практике русского литературного символизма 1890-х годов, его стилевому импрессионизму.

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

Рассматривая сложные, «пестрые» явления художественной жизни того времени, надо постоянно учитывать их диалектику, определенную социальными противоречиями эпохи. В одном художественном факте могли сочетаться и тенденции плодотворные, и начала явно бесплодные. Так было с творчеством многих художников того времени, в том числе Врубеля. Мятежная жажда обновления жизни и человека толкала его подчас (под влиянием символистской философии) на путь создания образов отвлеченных, таинственных, граничащих с мистикой.

Особое течение в живописи рубежа веков и начала XX столетия образовали художники, объединившиеся (вместе с литераторами) вокруг журнала «Мир Искусства» (1899—1904). Теоретики и критики «Мира Искусства» (С. Дягилев, А. Бенуа, Д. Философов) выступали под знаменем «чистого искусства» против гражданственного реализма 1870—1880-х годов. Творчеству «мирискусников» — К. Сомова, Л. Бакста, А. Бенуа, С. Судейкина — свойственна ретроспективная эстетская стилизация прошлого — XVIII — начала XIX в., как бы преломленного через стиль искусства того времени. Объектом стилизации становился и русский лубок. Но состав художников и этой группы не был однородным. Каждый из них прошел свой путь; наиболее талантливые — преодолевая программный эстетизм журнала. Так, многие идеи, которые станут высказывать и Бенуа, и Бакст после первой русской революции, будут свидетельствовать о серьезной эволюции

их эстетических взглядов, об отходе от принципов, провозглашенных «Миром Искусства». Эта эволюция, как и эволюция ряда писателей и поэтов «новых» литературных течений, была связана с общими процессами русской общественной и художественной жизни.

В статье «Художественные ереси», написанной в 1906 г.¹, в самый разгар революции Бенуа выступает уже с резкой критикой индивидуализма и анархического своеволия в искусстве, им он противопоставляет культ сознательного служения красоте как некоей всеобщей религии, как «божественному откровению». В этих рассуждениях Бенуа близок представлениям о задачах искусства «младосимволистов», которые мистифицировали реальные противоречия общественного и духовного развития России, переводя их в область эстетических отношений. В журнале «Аполлон» (в котором выступали и акмеисты со своей программой новой поэзии) Л. Бакст поместил программную статью «Пути классицизма в искусстве». Как и Бенуа, он утверждал, что господство индивидуализма ведет к кризису искусства, что необходим возврат к простоте, ясности художественного мышления, внимательное отношение к природе, близкое воззрениям античных мастеров; художник призывал к освоению опыта, накопленного художественными школами прошлого².

Другая группа «миriskусников», чьи работы экспонировались в 1900—1910-е годы, при декоративных тенденциях их творчества тяготела к реализму (Б. Кустодиев, М. Добужинский, А. Головин и др.). Кустодиев любовно изображал народный быт с его национальными особенностями, пропагандировал светлые, оптимистические настроения народного творчества. Эти художники в эпоху революции 1905—1907 гг. активно участвовали в прогрессивных сатирических журналах.

В 1910-е годы в изобразительном искусстве возникают течения, близкие акмеизму и литературному кубофутуризму. Это — «Бубновый валет», «Ослиный хвост», «Мишень» и др. Они заявляют о своем неприятии эстетства, стилизаторства, импрессионистских тенденций в живописи, туманностей символизма, говорят о стремлении увидеть мир земной, первозданную вещьность мира (П. Кончаловский, Р. Фальк,

¹ См.: Золотое Руно. 1906. № 2.

² См.: Аполлон. 1909. № 3.

И. Машков, А. Лентулов). Ими культивируется натюрморт, обычно — повседневно-бытовой, в их картинах человек отходит на второй план. Для художников этой группы характерна установка на примитив, детский рисунок. (Но преодолевая эту программу, впоследствии и Кончаловский, и Машков в своем творческом развитии придут к реализму.)

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

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

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

Глава 1

Судьбы реализма. Поиски обновления

1.1. «Живые классики». Формирование новых черт реализма в творчестве Л. Н. Толстого, А. П. Чехова, В. Г. Короленко

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

К середине 1880-х годов в новых исторических условиях разночинско-демократическая интеллигенция оказалась на идеологическом распутье. Одна ее часть в поисках выхода из идейного кризиса идет к марксизму. По этому пути с 1883 г. пошла группа бывших народников во главе с Г. В. Плехановым. Другая часть народнической интеллигенции, пытаясь приспособить старые народнические идеалы к новым условиям жизни и в то же время понимая иллюзорность народнических общественных концепций, переживает глубочайшую духовную драму «бездорожья», которая станет темой произведений писателей-реалистов 1890-х годов — В. Вересаева, Е. Чирикова, А. Куприна и др.

Значительное влияние на развитие русской реалистической литературы последней четверти XIX столетия оказали творческие искания Г. Успенского. В произведениях писателя — и суровый анализ русской повседневности,

и тревожные лирические раздумья. В них органически соединяются художественное исследование и публицистика, эпос и лирика. Трепет его гнева, писал М. Горький, возбуждал «какое-то особенно тревожное и актуальное чувство»¹, желание активного протеста против всяческого «душегубства». Под влиянием Успенского формировалось творчество А. Серафимовича, С. Гусева-Оренбургского, в известной мере И. Бунина, позже — крестьянских писателей. Высказывая народнические или близкие к ним идеи, Г. Успенский уже разрушал народнический догматизм. «...Пытливая мысль этого замечательного человека разлагала одно за другим все главные положения народничества и подготовляла почву для совершенно иных взглядов на нашу народную жизнь», — писал Г. В. Плеханов².

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

Основные произведения Л. Н. Толстого были созданы в период между двумя поворотными событиями русской истории — отменой крепостного права в 1861 г. и революцией 1905—1907 гг. Эти исторические условия определили мировоззрение писателя, в них — истоки его патриархальных иллюзий и обличительного социального пафоса его произведений. В середине 1880-х годов Толстой находился в расцвете творческих сил. О переломе в его мировоззрении, который произошел под влиянием событий русской жизни, Толстой писал так: «...Со мной случился переворот, который давно готовился во мне и задатки которого всегда были во мне. Со мной случилось то, что жизнь нашего круга — богатых, ученых — не только опротивела мне, но потеряла всякий смысл <...> Действия же трудящегося народа, творящего жизнь, представились мне единым настоящим делом»³. Отныне стремление взглянуть на вещи с позиций «трудящегося народа, творящего жизнь», станет характерной чертой его мировоззрения. Слово его приобретает

¹ Горький М. Собр. соч. : в 30 т. Т. 25. С. 342.

² Плеханов Г. В. Соч. М. ; Л, 1925. Т. 10. С. 116.

³ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. : в 90 т. Т. 23. С. 40.

огромную разрушительную силу. Он обрушивается на всю систему российского самодержавия, разоблачая философию, мораль, образ жизни господствующих классов. Во второй половине 1880-х годов он пишет «Смерть Ивана Ильича», обдумывает роман «Воскресение». Свойственная произведениям Толстого «диалектика души» приобретает новый характер. Анализируя логику общественного поведения человека, Толстой с небывалой силой вскрывает глубочайшие связи общественной и духовной жизни личности, рисует те кризисные состояния духовной жизни, которые приводят к разрыву человека со средой. В процессе написания романа «Воскресение» все большее значение приобретает социальный план, нравственные проблемы неразрывно связаны с социальными.

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

Характерные сдвиги обозначаются в 1880-е годы и в творчестве В. Г. Короленко. Писатель выражает недовольство старым реализмом, который представляется ему недостаточно действенным. Задачу литературы он видит в том, чтобы противостоять пассивности, будить в людях веру в будущее¹. Опираясь на традиции демократов 1860-х годов, Короленко решительно выступает против этических и эстетических теорий, обосновывавших общественную пассивность искусства. С этим связана критика им толстовского учения о непротивлении злу насилием («Море», «Сказание о Флоре»). Но его мировоззрение было ограничено абстрактно-философской идеей о законе развития жизни как процессе, определяемом велением человеческой совести и общественной гуманности.

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

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

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

Процессы, которые происходили в системе реализма рубежа веков, нашли яркое и своеобразное выражение в творчестве А. П. Чехова. Новаторская природа чеховского реализма осознавалась уже его современниками. Л. Н. Толстой подчеркивал, что Чехов «создал новые, совершенно новые» формы письма, и прямо указывал, что Чехова как художника нельзя сравнивать ни с Тургеневым, ни с Достоевским, ни с ним самим, Толстым¹. О новаторском характере чеховского реализма не раз говорил Горький. По поводу «Дамы с собачкой» он писал Чехову

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

в 1900 г.: «Знаете, что вы делаете? Убиваете реализм <...> Дальше Вас — никто не может идти по сей стезе, никто не может писать так просто о таких простых вещах, как Вы это умеете...»¹

Чехов обогатил литературу новыми художественными открытиями. Предметом изображения становятся внешне незаметные внутренние изменения в мыслях, настроениях человека, в оценках им окружающего и самого себя. По словам В. В. Виноградова, чеховская особенность изображения характера и внутреннего мира личности, через которые раскрывается объективный смысл социальных явлений и процессов жизни, состоит в новых формах «сплетения, слияния, противопоставления и взаимодействия элементов, авторского и субъективно-экспрессивного, идущего от персонажа...»²

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

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

В творчестве Чехова определились два основных типа художественных обобщений. В ранних водевилях, драматических сценах, новеллах обнаруживаются связи писателя с традициями М. Е. Салтыкова-Щедрина, Г. Успенского, А. Н. Островского. Эти связи ощутимы и в произведениях более позднего периода, в которых художник изображает бытовые и психологические следствия социальной реакции («Человек в футляре»). Другой тип обобщений связан с традициями русского психологического реализма. Он свойствен тем произведениям писателя, в которых духовные поиски героев, процесс осознания ими иллюзорности старых идеалов и обретения новых кладутся в основу всего сюжетного движения («Скучная история», «Дуэль», «Дама с собачкой»,

¹ Горький М. Собр. соч. : в 30 т. Т. 28. С. 113.

² Виноградов В. В. О языке художественной литературы. М., 1959. С. 151.

«Невеста» и др.). Чехов проникает в глубины внутреннего мира человека, раскрывает его душевные состояния, смену настроений, чувств. Этому заданию подчиняется вся структура произведения. По-новому строится композиция повествования. Она, как показывает В. В. Виноградов, анализируя рассказ «В родном углу», представляет собой чередование, взаимодействие трех стилей: программно-объективного авторского стиля, глубоко личных, субъективных, экспрессивно-смысловых форм речи героя, выражающих развитие его настроений, душевных поворотов; драматических сцен, иногда просто коротких реплик и высказываний действующих лиц. «Субъективность» стиля Чехова (или, как говорит В. В. Виноградов, «образ автора») «открывается во внутренней связи всех элементов повествования, в его смысловой направленности, в драматической силе образных обобщений, в своеобразном реалистическом символизме художественного изображения жизни»¹.

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

В драме Чехова частные конфликты, которые складываются между персонажами, не имеют для судеб героев решающего значения. Поэтому так характерны для писателя незавершенные конфликты. Но эти фабульно разветвленные и неразрешенные столкновения стягиваются в единый идейно-тематический узел, раскрывая в переплетениях основную чеховскую мысль о неправомерности существующего социального и нравственного порядка вещей. Однако норма прекрасных, подлинно человеческих отношений видится героям Чехова лишь в будущем.

¹ Виноградов В. В. О языке художественной литературы. С. 149.

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

Они чувствуют его близость, убеждены, что в мире есть правда («В овраге»), но реальные пути движения к этому будущему остаются для них закрытыми. Герои Чехова всегда лишь на грани решения. В этом отличие их от героев Горького 1900-х годов — носителей ярко выраженного конкретно-исторического идеала.

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

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

Новое в «настроении» русского реалистического изобразительного искусства в середине 1890-х годов чутко подметил известный художественный критик В. В. Стасов. В заметках о состоявшейся в 1896 г. выставке «передвижников» он писал, что «новое настроение» проявилось в картинах не только на современные, но и на исторические темы. Демократическая публика горячо приняла впервые выставленную картину А. Васнецова «Богатыри», усмотрела в ней самый современный смысл. В статье «Мой адрес публике» Стасов писал: «„Богатыри“ для них выходит словно *pandant*, дружка, к „Бурлакам“ Репина. Только эта сила там — угнетенная и еще затоптанная, обращенная на службу скотинную или машинную, а здесь — сила торжествующая, спокойная и важная, никого не боящаяся и выполняющая сама, по собственной воле то, что ей нравится, что ей представляется потребным для всех, для народа»¹.

Эти «настроения» выразились и в русской музыке 1890—1900-х годов, в частности в творчестве Римского-Корсакова, опера которого «Кощей Бессмертный» была воспринята демократическим зрителем как призыв к протесту против существующего правопорядка, а представление ее в 1905 г. приобрело характер революционной демонстрации.

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

1.2. Писатели «Среды» и «Знания».

С. И. Гусев-Оренбургский, Е. Н. Чириков,

Н. Г. Гарин-Михайловский, И. С. Шмелев, Скиталец,

С. А. Найденов, С. С. Юшкевич, Д. Я. Айзман и др.

Проблема натурализма в литературе 1890–1900-х годов

Во второй половине 1890-х годов писатели реалистического направления объединяются в литературном кружке «Среда», который стал продолжением организованного Н. Телешовым еще в 1880-х годах кружка «Парнас». Среди учредителей «Среды» были Н. Телешов, Н. Тимковский, братья И. и Ю. Бунины, И. Белоусов, Е. Гославский, Сергей Глаголь (С. Голоушев). Квартиру Телешова, где проходили собрания кружка, посещают М. Горький, Л. Андреев, А. Грузинский, С. Елпатьевский, А. Кизеветтер, А. Серафимович, В. Вересаев, Скиталец, Е. Чириков, М. П. Чехова, В. Миролюбов (редактор «Журнала для всех»), А. Куприн, Н. Гарин (Михайловский), С. Юшкевич и др. На «Средах» бывали А. Чехов и В. Короленко. С 1902 г. членом «Среды» стал С. Найденов. Кроме писателей на «Среды» заходили артисты и художники: Ф. Шаляпин, О. Книппер, М. Андреева, В. Качалов, А. Васнецов, И. Левитан. Состав «Среды» был неоднородным, общественные взгляды участников кружка — весьма противоречивыми. Особенно это обнаружилось в годы революции, когда оказалось, что революция понималась членами «Среды» по-разному.

Однако в 1890-х — начале 1900-х годов «Среда» представляла собой довольно сплоченный фронт демократического реалистического искусства. От нее исходила инициатива протестов и заявлений против антидемократических действий правительства, выступлений в защиту традиций классического наследия. Общественно-литературное значение «Среды» заключалось и в том, что она подготовила объединение писателей-реалистов уже с более последовательной демократической программой в горьковском издательстве «Знание».

Своеобразное место в «Среде» и «Знании» занимал И. А. Бунин, в творчестве которого нашли оригинальное продолжение и развитие традиции русского реализма. В автобиографической заметке он указывал на особенность своего положения среди «знаниевцев», большинство которых причисляло себя к «чеховской школе»: «Решительно

ничего чеховского у меня никогда не было». Однако, несмотря на категорическое отрицание «чеховского», в ранних произведениях Бунина явно просматривается влияние чеховских творческих исканий. Говоря о творческих связях Бунина и Чехова, Горький писал, что «оба они с изумительной силою чувствовали значение обыденного и прекрасно изображали его»¹. Однако бунинское восприятие обыденности резко отличалось от чеховского понимания ее. Сказывалась разность общих представлений писателей о судьбах русской жизни, о настоящем и будущем России.

В ранних рассказах Бунина герои живут в атмосфере «чеховской» повседневности. Драматические столкновения лишь на время взрывают течение их жизни, не оказывая решающего влияния на общую ее «драму» («На даче», «Тарантелла»). Однако у Бунина эти столкновения всегда катастрофичны для индивидуального сознания, ведут к трагическому финалу. Уже в его ранних рассказах ощутимо стремление объяснить социальную драму жизни некими общими закономерностями бытия, в котором трагически сопряжены жизнь, любовь, смерть. Роковая соотнесенность этих начал бытия вводит в произведениях Бунина социальные отношения в сферу философских абстракций. Классическим выражением такого бунинского миропонимания станет его поздняя новеллика. Но предвестия этого наметились в ранний период его творчества.

В тематике писателей-реалистов круга «Знания» отчетливо просматриваются связи с традициями демократической литературы 1860–1870-х годов: Н. Успенского, А. Левитова, Н. Помяловского, Г. Успенского. Но изменение общественного «настроения» ведет к появлению в литературе этого направления новых литературных типов и тем. По-новому начинает звучать традиционная «крестьянская тема». «Самодовлеющий мужик» народников, как отмечала тогда критика, уходит из литературы; в ней появляется тип «задумавшегося» русского мужика.

Жизнь русской деревни входит в литературу в ее реальных противоречиях. Так, В. В. Муйжель вслед за «семидесятниками» детально описывает облик, быт, нравы русской деревни («Мужичья смерть», «Бабыня жизнь»). Но в центре его внимания — разрушительные результаты

¹ Горький М.: Материалы и исследования. Л., 1934. С. 334.

проникновения в жизнь новых буржуазных отношений. В отличие от предшественников, он пытался выделить из крестьянской массы личность, показать отражение социальных контрастов жизни на духовных переживаниях крестьян. Однако в последующем эти взгляды Муйжеля на деревню будут соседствовать с неонародническими утопическими концепциями. В произведениях 1910-х годов он уповает на некую мужицкую «правду земли», идеализирует «традиции», «серьезного мужика». Наиболее значительное произведение Муйжеля о деревне, созданное после революции 1905 г., — двухтомный роман «Год» (1911).

Существенно меняется «деревенская тема» «семидесятников» и в творчестве *Сергея Ивановича Гусева-Оренбургского* (1867—1963). Деревенские рассказы писателя особенно наглядно показывают новый подход к разработке традиционных тем русской демократической литературы. Он уже не связывал пути развития русской жизни с судьбами сельской общины и деревенского «мира». Как бы подтверждая мучительные сомнения Успенского, он показывает, что деревенский «мир» превращается в арену ожесточенной борьбы капиталистических страстей. В первом же значительном своем рассказе «Самоходка» (1897) он писал, как беззастенчиво хозяйничают на селе кулаки и как безропотно вынуждены подчиняться им «миряне». Но, преодолевая иллюзии народников, рисуя бесправие крестьянской жизни и разложение общины, в 1890-е годы писатель еще тесно связан с художественными традициями народнической литературы. Люди деревни составляют для него сплошную массу, не способную на серьезный социальный или психологический протест («Самоходка», «Страница»). Характеры крестьян лишены реальных индивидуальных черт, поведение героев зачастую художественно не мотивировано.

Но даже в тех рассказах, где проявляется зависимость Гусева от стилевых принципов реализма «семидесятников», сказываются уже оригинальные черты его метода, особенно в 1900-е годы. Рассказ «Последний час» (1902) и тематически, и по силе обличения деревенских «хозяев жизни» напоминает страницы «Власти земли» Г. Успенского, но сквозь традиционный сюжет и традиционную стилевую манеру видится стремление автора показать, как формируется новое самосознание русского мужика. Герой Успенского в результате насилия над ним жизни «потерял себя»; герой