



## **СЕРЕБРО И ЗОЛОТО, ИЛИ «ВОРОВАННЫЙ ВОЗДУХ»**

Для начала — откуда взялся термин «Серебряный век»?

В античности считалось, что история человечества проходит через пять эпох, или «веков». В изложении древнегреческого поэта VIII века до нашей эры Гесиода эти века выглядели так: сначала золотой век всеобщей любви и благоденствия, потом серебряный век, когда люди жили по сто лет, не старея, и мужчины были под властью своих матерей (отзвук воспоминаний о доиндоевропейской Европе, где господствовал матриархат). Затем следуют бронзовый век (соответствующий реальной эпохе — цивилизации бронзы, господствовавшей в Средиземноморье и Передней Азии в III–II тысячелетиях до нашей эры), «век героев» и печальный железный век, в котором пришлось жить самому Гесиоду. Римский поэт Овидий, живший на рубеже нашей эры, с небольшими изменениями воспроизводит эту картину истории в поэме «Метаморфозы».

Потом она была метафорически перенесена на историю культуры. Эпоху Овидия и его старших современников, Вергилия и Горация, стали называть «золотым веком» римской литературы. «Сере-

бряным веком» называли I век нашей эры и самое начало II века. Литература этого периода отличалась от предыдущего времени большей сложностью, напряженностью, гротескностью, дисгармоничностью, хотя тоже была великой.

Применительно к русской поэзии термин «Серебряный век» первоначально применялся к эпохе Некрасова, Фета, А. К. Толстого, Полонского, позднего Тютчева. Таким образом эту эпоху (вторую половину XIX века) отделяли от пушкинской — «золотого века». Применительно к поэзии (и — шире — культуре) конца XIX и первой четверти XX века, к первой большой волне русского модернизма, этот термин впервые применил поэт Николай Оцуп в статье «Серебряный век», напечатанной в 1933 в журнале «Числа». Независимо от него Анна Ахматова назвала время своей молодости «серебряным веком» в «Поэме без героя» (1940). Это употребление стало с годами общепринятым.

Но как определяются границы Серебряного века? По-разному. Многие склонны считать концом Серебряного века начало или середину 1920-х годов. Но многие первоклассные поэты Серебряного века — в том числе Мандельштам, Ахматова, Цветаева, Пастернак — работали и много позже, и создавали важнейшие произведения. Где же тогда граница? Иные относят к поэзии Серебряного века не только обэриутов, но и таких поэтов, как Арсений Тарковский и Сергей Петров, писавших до 1980-х. Семен Липкин, последний поэт, в чьем творчестве были непосредственные импульсы модернистской поэзии начала века, который общался, например, с Андреем Белым, умер в 2003 году.

Но начнем с начала. С чем пришла русская поэзия к концу XIX столетия?

1860–80-е годы — самое бедное на поэзию время в послепетровской истории России. Старшие поэты еще продолжали работать, постепенно уходя со сцены. Но новых значительных фигур появлялось очень мало. Те же, кто появлялся, зачастую уже через поколение становились предметом насмешек — например, рано умерший, но при жизни необыкновенно популярный Семен Надсон. Энергия стиха (которой у Надсона не отнимешь) вместе с преувеличенной патетикой, со стереотипными красотами и близкими сердцу интеллигента той поры стенаниями о мировом зле и страдании, эмоционально «заводила» читателя. Но десять-пятнадцать лет спустя эти стихи стали символом дурного вкуса.

Между тем именно на эту эпоху приходится расцвет русской прозы, да и многих других областей русской культуры — от симфонической музыки, оперы, балета до химии и математики. Чем же объясняется упадок поэзии?

Кризис поэзии имел место не только в России. Романтизм доживал свой век. Романтическая философия потеряла влияние, концепция романтической личности была скомпрометирована. Но романтический поэтический язык сохранялся. Лишившись своей идейной и психологической основы, он стал превращаться в набор клише. Поэты в разных странах искали выход из этой ситуации. Наряду с умирающим романтизмом зарождалась новая, модернистская поэтика. Во Франции уже работали Бодлер,

Верлен, Рембо, Малларме. В 1886 году их последователи создали школу символистов. В США Уитмен радикально обновил просодию и поэтический язык. Но многие великие новаторы (например, американка Эмили Дикинсон, англичанин Джеральд Мэнли Хопкинс, поляк Циприан Норвид) не были услышаны и оценены современниками. Да и те поэты, чье творчество привлекало внимание, часто становились предметом насмешек и травли.

Утонченность и изощренность чувств, индивидуализм, пессимизм, эстетизм, пренебрежительное отношение к буржуазной морали и господствующим общественным идеалам — все это рассматривалось как проявления «декаданса», упадка. В свою очередь, молодые интеллектуалы с вызовом приняли эту обидную кличку и сделали ее самоназванием. «Декаданс» стал стилем жизни.

Речь шла не только о новом антропологическом типе, но и о новых идеях. Господствовавшему позитивизму молодежь противопоставляла интерес к идеалистическим учениям — от Канта до Ницше. В России новый период в культуре начался с бытового «декаданса» и нестандартных философских увлечений. Органом этого нового движения стал журнал «Северный вестник», в прошлом народнический, но с начала 1890-х оказавшийся в руках тех, кого называли «декадентами» — Л. Я. Гуревич и А. Л. Волынского. Там печатались статьи и стихи Дмитрия Мережковского, Николая Минского, Константина Фофанова, Зинаиды Гиппиус, переводы из западных «декадентских» авторов — Гюисманса и Метерлинка.

В 1894–95 годах молодой поэт Валерий Брюсов выпустил три сборника под названием «Русские символисты». В них были напечатаны в основном стихи самого Брюсова — под разными псевдонимами. Образцом для Брюсова стала новая французская поэзия. Но в этой поэзии было много школ. Мало общего было между холодноватыми мастерами-«парнасцами» и «проклятыми поэтами», к примеру. Символисты во Франции подводили итог нескольким десятилетиям раннего модернизма. В России же модернизм с символизмом начинался. Брюсов попытался представить русскому читателю все, что было создано по-французски за полвека. Не случайно позднее один из величайших поэтов Серебряного века Осип Мандельштам так писал об этом периоде символистских «бури и натиска» в России: «Русской поэтической мысли снова открылся Запад, новый, соблазнительный, воспринятый весь сразу, как единая религия, будучи на самом деле весь из кусочков вражды и противоречий».

Понятно, что «Русские символисты» вызвали скандал. Причем сборники вызвали неприятие у, казалось бы, близких по духу людей. Философ и поэт Владимир Соловьев, которого символисты считали одним из своих предшественников, отозвался на сборники язвительными рецензиями и колкими пародиями:

...И не зови сову благоразумья  
Ты в эту ночь!  
Ослы терпенья и слоны раздумья  
Бежали прочь.

Своей судьбы родила крокодила  
Ты здесь сама.  
Пусть в небесах горят паникадила,  
В могиле — тьма.

Так или иначе, символизм пробивал себе дорогу с каждым годом все больше. Одновременно с Брюсовым в 1894–1895 годах издали первые книги другие крупные поэты — Константин Бальмонт и Федор Сологуб. Их называют «старшими символистами» в отличие от младших символистов — Вячеслава Иванова, Александра Блока, Андрея Белого, Максимилиана Волошина, заявивших о себе уже на рубеже столетий или даже позднее (хотя по возрасту Вячеслав Иванов был одним из самых старших в символистском кругу — но он провел всю молодость за границей и начал печататься поздно). Ни к младшим, ни к старшим символистам не относят Иннокентия Анненского, чей огромный дар был оценен уже после его смерти в 1909 году.

В 1900-е годы символизм становится главным руслом развития русской поэзии, а «традиционалистов» оттесняет в маргинальную зону. Чуть ли единственный большой лирический поэт, работавший в эту эпоху и никак не связанный с символизмом — Иван Бунин. Появляются влиятельные символистские или околосимволистские издательства («Скорпион», «Грифон») и журналы («Весы», «Золотое руно», позднее «Аполлон»), причем спонсируют их богатейшие предприниматели того времени (Поляковы, Рябушинские). Главным центром символистского книгоиздательства и журналистики становится Москва,

хотя многие большие мастера (в том числе Александр Блок, к концу 1900-х признанный крупнейшим поэтом эпохи, харизматический, окруженный легендой) жили в Петербурге. С 1905 года местом регулярных встреч представителей «нового искусства» становится квартира Иванова и его жены Лидии Зиновьевой-Аннибал — так называемая «башня». Летом писатели символистского круга (а позже и другие) собираются в Крыму, в Коктебеле, в доме Максимилиана Волошина.

Символизм становится той отправной точкой, из которой пишется отныне история русской и мировой литературы. Во всех временах и странах русские символисты находят себе предшественников. Это Тютчев и Шелли, Уайльд и Чехов, Еврипид (которого переводит Анненский) и Кальдерон (которого переводит Бальмонт).

Но в какой-то момент символизм вступает в пору кризиса. И кризис этот начинается с того, что поэты начинают задавать себе вопросы: а чем он, символизм, собственно, был? Ответ формулируется для разных авторов по-разному. Для старших символистов это в первую очередь творческий метод. Символы, по мысли Брюсова и его товарищей, позволяют передать тонкие, неуловимые, не поддающиеся прямому пересказу оттенки чувств и ощущений. Для младших символистов символ раскрывал мистические тайны бытия. Мечтой Вячеслава Иванова была грандиозная мистерия с участием всех искусств, которая преобразит не только культуру, но и жизнь. Стилистика тоже была разной. Мало общего между убаюкивающей звукописью Бальмонта и аскетичной поэтикой



Сологуба, между гротеском Андрея Белого и торжественно-архаическим слогом Вячеслава Иванова; и, наконец, вершины русского символизма — мощная неоромантическая лирика Блока и поэзия Анненского, в которой сложная образность сочетается с психологизмом и особого рода «недоговоренностью», друг на друга непохожи. Однако что у русского символизма было общим — это антропология и этика. Символисты считали, что поэт — это «маг», постоянно живущий в особом поэтическом мире. Каждый миг его жизни в идеале должен быть уникальным, исключительным. Для многих людей средних творческих способностей, попавших в символистский круг, этот пафос исключительности и погоня за «мгновениями» стали роковыми, поломали их жизнь и психику. Об этом с беспощадной честностью написано, например, в книге Владислава Ходасевича «Некрополь» (1938) — воспоминаниях о литературной жизни начала XX века.

И вот около 1910 года эта идеология и эта этика дают трещину. Символисты запоздало дискутируют между собой о сути символа в поэзии, а между тем Михаил Кузмин выступает со статьей «О прекрасной ясности» («Аполлон», 1910, № 4), в которой подвергает сомнению основы «новой поэзии». Конечно, Кузмин, несмотря на принадлежность к символистскому кругу, и прежде занимал в этом кругу особое положение. В «Александрийских песнях» (1905–1908) он воспевае любовь к тленному, мимолетному, но прекрасному материальному миру; в лирических стихах, вошедших в книгу «Сети», раскрывает человеческие чувства в их «прозаической» простоте и конкрет-

ности. Но в статье он создает целую эстетическую программу, альтернативную символистской. «Есть художники, несущие людям хаос, недоумевающий ужас и расщепленность своего духа, и есть другие — дающие миру свою стройность. Нет особенной надобности говорить, насколько вторые, при равенстве таланта, выше и целительнее первых... Если вы совестливый художник, молитесь, чтоб ваш хаос (если вы хаотичны) просветился и устроился, или покуда сдерживайте его ясной формой».

Статья Кузмина стала одной из отправных точек для новой поэтической школы, сложившейся в 1911 году — акмеизма. (Название группы восходит к греческому слову «акме» — расцвет, вершина, и было подобрано, по легенде, случайно.) Правда, сам Кузмин к ней отнесся скептически и войти в нее отказался. Группа акмеистов, в которую вошли Николай Гумилев, Сергей Городецкий, Анна Ахматова, Осип Мандельштам, Владимир Нарбут и Михаил Зенкевич, существовала в более широком объединении — Цехе Поэтов. Активным его участником (и со-редактором «цехового» журнала «Гиперборей») был Михаил Лозинский — позднее великий переводчик; на собраниях Цеха Поэтов бывали Блок (позднее жестко полемизировавший с акмеистами), Кузмин, Велимир Хлебников, Николай Клюев.

Принципы нового течения Гумилев в статье «Наследие символизма и акмеизм» формулирует так: «... Высоко ценя символистов за то, что они указали нам на значение в искусстве символа, мы не согласны приносить ему в жертву прочих способов поэтического воздействия и ищем их полной согласованно-

сти.<...>. Для нас иерархия в мире явлений — только удельный вес каждого из них, причем вес ничтожнейшего все-таки несоизмеримо больше отсутствия веса, небытия, и поэтому перед лицом небытия — все явления братья.<...>Всегда помнить о непознаваемом, но не оскорблять своей мысли о нем более или менее вероятными догадками — вот принцип акмеизма».

В отличие от символистов, акмеисты старались употреблять слова в прямом значении («Роза кивает на девушку, девушка на розу, никто не хочет быть самим собой», — иронизировал Мандельштам над старшими поэтами). Посюсторонняя жизнь во всех проявлениях для них обладала самоудовлетворяющей ценностью. Это порождало иную, чем у символистов, этику. Поэт для акмеистов — не маг, не сверхчеловек, живущий в мире исключительных эмоций и впечатлений, а мастер, владеющий священными тайнами слова, но разделяющий общечеловеческое бремя, не отрекающийся от него. Реальные проявления этой эстетики были различны: романтизация путешествий и борьбы у Гумилева, тончайшая психологическая проработка обыденных житейских ситуаций у ранней Ахматовой, плотность, материальность поэзии Мандельштама 1910-х годов, гротескный физиологизм Нарбута. Другое дело, что последующая эволюция увела поэтов (особенно Мандельштама и Ахматову) далеко от акмеистической прямоты. Но сложная, ассоциативная поэтика их зрелых стихов отличается от поэтики символистов, особенно младших. У Мандельштама и Ахматовой нет абстракций, их образы не обозна-

чают отвлеченные идеи. Скрытые смыслы и связи, которые раскрывает их поэзия — здесь, в мире. Но акмеисты — модернисты. При всей своей связи с жизнью они глубоко понимали несовершенство человеческого сознания и восприятия, многослойность человеческой личности, и они были далеки от того, чтобы ставить перед поэтическим творчеством какие-то непосредственные социальные цели, хотя происходящее со страной и обществом было важным материалом их поэзии.

Появление акмеизма вызвало довольно холодную реакцию критики. Часть из них отказывалась видеть у молодых поэтов какие-то отличия от символистов. Другие упрекали их в отходе от больших тем и чувств, в стремлении к самодовлеющему формальному совершенству. Подобное отчасти в самом деле имело место у эпигонов акмеизма — таких, как ранний Георгий Иванов. Это связано было с изменением стиля эпохи. Накануне Первой мировой войны на смену «декадансу» приходит стремление к элегантности и поверхностному эстетизму. Но к большим мастерам и их творчеству это отношения не имело.

Широкий, массовый успех из акмеистов в 1910-е годы имела только Ахматова — первой из поэток-женщин. Большая слава Гумилева началась после его гибели. Гений Мандельштама был при его жизни оценен только профессионалами. В отличие от символизма акмеизм не получил поддержку состоятельных спонсоров: издательская деятельность группы осуществлялась на скудные личные средства ее участников.

В том же 1911 году появилось новое большое течение — футуризм. Термин «футуризм» зародился в Италии, и там он охватывал большую сферу искусства — и поэзию, и живопись. Но связь русского футуризма (в России этот термин применяется только к литературе, главным образом к поэзии) с итальянским была поверхностной. Приезд в Россию в 1914 году вождя итальянских футуристов Маринетти продемонстрировал несовпадение эстетик и миро-созерцаний.

Первой футуристической группой, заявившей о себе, стала «Его», возглавлявшаяся Игорем Северянином. Эгофутуристы (как их позднее стали называть) создали издательства «Петербургский глашатай» и (в Москве) «Мезонин поэзии». Северянин (самый модный поэт своего поколения) был воплощением вкусов полуобразованной публики, поверхностно воспринявшей модернистское искусство и щеголяющей этим знанием. Наивные (при всем своем видимом радикализме) новации Северянина (главным образом лексические неологизмы) и упоение техническими атрибутами современности сочетались в его стихах с глубинной банальностью образов и тем. Гораздо более глубокие культурологические процессы стояли за творчеством футуристов группы «Гилея» (Давида Бурлюка, Велимира Хлебникова, Алексея Крученых, Елены Гуро, Бенедикта Лившица, Василия Каменского, Владимира Маяковского). Если акмеисты, ревизуя символизм, отказывались от его утопической составляющей, то гилейцы (или кубофутуристы, как их называ-

ли) были утопистами во всем. Не познать тайны мира, как символисты, а полностью преобразовать реальность — такова установка «Гилеи». С этой группы начинается в русской культуре история авангарда — глобального течения, порожденного модернизмом, но и оппонирующего ему. Модернизм переосмысляет язык и функцию искусства, авангард же взламывает его границы и сливается с непосредственным жизненным действием. При этом содержание утопии у поэтов «Гилеи» было различным. Акмеисты противопоставляли «неврастении» символистов душевное здоровье первозданного Адама. В стихотворении Бурлюка эта «звериная» жизненность предстает наивной и хищной:

Будем кушать камни травы  
Сладость горечь и отравы.  
Будем лопать пустоту  
Глубину и высоту

Грубая жизненная сила, подавленная культурой, — тема многих ранних стихов Маяковского; но одновременно он говорит о человеческом страдании, которое культура не утоляет. Выход — в создании искусства, которое преобразует жизнь и само становится жизнью. Этот утопизм привел Маяковского к союзу с большевизмом, в рамках которого он (и не он один) увидел возможности для осуществления этой миропреобразовательной утопии.

Другая утопия связана с языком. Попытка Крученых создать полностью «заумный», состоящий из звукосочетаний язык была экстремальным вариантом. У гениального Хлебникова погружение в исто-

рическую жизнь языка и его пересоздание было несравнимо глубже и многосторонней. Хлебников был органически связан с символистским мистицизмом. С помощью магии чисел (так называемых «Досок судьбы») он пытался проникнуть в тайные законы истории. Но в конечном итоге и он устремлен к преобразению мира, может, быть даже более тотальному, чем Маяковский. В грядущем «Солнцестане» Хлебникова к разумной жизни пробуждается и природа; она тоже входит в мир преобразенной культуры.

Важнейшим элементом эстетики «Гилеи» был эпатаж. Элемент провокации, преувеличения своего радикализма, поддразнивания обывателя был в каком-то смысле унаследован футуристами у ранних символистов (и символисты относились к футуристам часто с большим пониманием, чем к акмеистам). Театрализация поведения вообще была присуща поэтам Серебряного века, но футуристы довели ее до предела. Сюда входили и экстравагантные костюмы (знаменитая «желтая кофта» Маяковского), и скандальное поведение на поэтических вечерах, и, наконец, ошеломляющие наглостью манифесты — например, знаменитая «Пощечина общественному вкусу» (манифест, предварявший одноименный сборник 1913 года):

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

Прошлое тесно. Академия и Пушкин непонятнее гиероглифов. Бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч. и проч. с парохода Современности.<...>

Всем этим Максима́м Горьким, Ку́приным, Блокам, Сологубам, Ремизовым, Аверченкам, Черным, Кузминым, Буниным и проч. и проч. — нужна лишь дача на реке. Таковую награду дает судьба портным.

С высоты небоскребов мызираем на их ничтожество!»

Футуризм и в самом деле обновлял многое. Кроме языка, можно говорить о русском стихосложении, о просодии. Но разработка нетрадиционных форм стиха — тонического стиха, гетероморфного стиха, верлибра — шла у футуристов в общем русле поисков Серебряного века. Тонические стихи писал еще в начале 1900-х годов Андрей Белый, верлибром пользовался Блок и особенно много Кузмин. Вообще «Гилея» даже в самых крайних своих экспериментах — законное детище своей эпохи.

В меньшей степени об утопизме и в то же время об эпатаже можно говорить применительно к футуристической группе «Центрифуга», в которую входили, в частности, Борис Пастернак и Николай Асеев. Пастернак именно в 1912–1922 годы создает свои первые, проникнутые мощной образностью книги — «Близнец в тучах», «Поверх барьеров», «Сестра моя — жизнь», «Темы и варьяции». «Левое» крыло акмеистов (Нарбут, Зенкевич) даже вело с «правыми футуристами» из «Центрифуги» переговоры об объединении.

При всей полярности акмеизма и футуризма диалог между ними сохранялся. Он велся не только на страницах журналов. Поэты разных направлений встречаются, например, в петербургских кабаре (а культура кабаре переживала в России перед Пер-



вой мировой и даже частично во время нее бурный расцвет) «Бродячая собака» и (позднее) «Привал комедиантов». Богатство литературной жизни придавало и наличие множества ярких молодых поэтов, не связанных с теми или иными группами. К числу этих «независимых» принадлежали Владислав Ходасевич, Марина Цветаева, Софья Парнок, Тихон Чурилин.

Последней значительной поэтической группой, сформировавшейся перед революцией 1917 года, стали «новокрестьянские» поэты. В самом этом эпитете была заложена двойственность. Вошедшие в группу Николай Клюев, Сергей Есенин, Сергей Клычков, Петр Орешин, Александр Ширяевец декларировали свое крестьянское происхождение (в большинстве случаев фиктивное), отстраненность от интеллигентского мира и в то же время — принадлежность к миру «новой», модернистской поэзии. На практике это означало обращение к фольклору, к местным диалектам, к старообрядческой и сектантской книжности, иногда — к теме крестьянского труда, но на все той же символистской и постсимволистской базе. Примечательно, что именно этот круг поэтов был единственным, получившим в период Первой мировой поддержку правительства и двора: Клюев и Есенин выступали перед членами царской семьи. Но игра в выходцев из толщи народной и носителей глубинной старинной мудрости, которую вел артистичный Клюев и поддерживали его соратники, была частью все того же великого маскарада Серебряного века. Искусство создавать и поддерживать свой театрализованный образ ценилось не меньше, чем стихи —