

Творческая индивидуальность писателя в ситуации смены художественных
парадигм
(серебряный век русской литературы)

Конец XIX-начало XX века в русском искусстве характеризовались укреплением двух противоположных тенденций – устремленностью к синтезу (взаимопроникновение разных видов искусств – живописи, литературы, музыки) и поиском индивидуального способа воплощения образа мира личного художественного сознания. До последнего времени наибольшее внимание литературоведение уделяло именно синкретическим процессам в искусстве – феномену цветомузыки А.Н.Скрябина, живописной музыкальности картин М.Чюрлениса, особенностям футуристической книги, в оформлении которой «на равных» выступали текст, фактура бумаги, расположение букв и т.д. Применительно к литературе наибольший интерес до недавнего времени вызывали пограничные художественные явления, т.е. такие, которые расположены на стыке реализма и модернизма, как-то: творчество Л.Андреева, «завязанное» на экспрессионистских элементах, творчество Б.Зайцева, начинавшего как импрессионист, но для которого в дальнейшем особое значение приобрел мистический пантеизм, а также творчество писателей, объединенных понятием неореализма (Е.Замятин, М.Пришвин, С.Сергеев-Ценский, А.Толстой), которые сквозь сочную вязь быта силились разглядеть контуры общезначимых явлений.

Однако при этом упускалась из виду очевидная актуализация индивидуального творческого потенциала, выдвижение на первый план личностного начала, что вызывало к жизни появление неповторимых художественных феноменов даже среди писателей, принадлежащих ко второму и даже третьему ряду русской литературы. Такая уникальность творческого поведения и индивидуального преломления ведущих, заданных

временем художественных принципов может быть объяснена именно ситуацией «слома», деконструктивными процессами в творческом сознании, отсутствием приоритетных художественных ориентиров, сменой художественных парадигм в целом. Подобной «креативности» (в плане оригинальности, своеобразия) не наблюдалось в литературном процессе XIX века, когда второстепенные художественные дарования чаще всего следовали «в русле» ведущего направления или течения, более охотно подчинялись существующим эстетическим программам, развивая их основополагающие принципы, не чувствуя при этом ущемленности своих творческих «прав» и индивидуальностей. В XIX веке более очерченными оказываются границы «школы», направления, течения, которые выдвигают своих гениев, в то время как их последователи едва ли не становятся эпигонами.

Ситуация, сложившаяся на рубеже XIX и XX веков, определившая приоритет свободного выбора в целом и этим открывшая новую эру в философии и общественной жизни, предъявила особые требования буквально каждому участнику художественного процесса. Он был обязан заявить о себе по большей части неожиданно, обратить на себя внимание, открыв новые возможности художественного изображения действительности.

В начале века совершенно по-новому начинает преподноситься сам «дебют». Если вспомнить, как ординарно, полностью вписавшись в существующие каноны, выступили такие писатели, ставшие впоследствии корифеями, как И. Бунин, А. Куприн, В. Вересаев, как постепенно они входили в большую литературу, очень осторожно набирая темп, как долго вырабатывали собственную манеру письма, то станет очевидным, сколь оригинальными и своеобразными выглядели дебюты художников, значительно более скромных по дарованию. Причем, следует отметить, что в данном случае смещалось само понятие «дебюта». «Дебютом» становилось не первое появление перед публикой, а то, когда писатель оказывался замеченным. Так, «дебютом» А.Н. Толстого стали не «Сорочьи сказки» и не

сборник «За синими реками», а именно цикл повестей «Заволжье», где он явился бытописателем разрушенных помещичьих гнезд, взирающим на оскудение русского дворянства с иронической усмешкой усталого виконта XVIII века. И показательно, как почти каждый писатель примеривал на себя разные одежды, прежде чем останавливался на «костюме», им самим смоделированном. При этом нередко творческая манера сложным образом соединялась с создаваемым самим писателем обликом, который в свою очередь мог причудливо варьироваться в зависимости от обстоятельств. Так, в среде символистов А.Н. Толстой представал романтическим героем: «продолговатое, худое еще, бледное, гипсовой маски лицо /.../, длинные, спадающие, старомодные кудри; застегнутый сюртук; и – шарф вместо галстука /.../ Держался со скромным надменством»¹. Тогда у кого же «были круглые щеки, детские пухлые губы и такое белое, несокрушимое здоровое тело, что, казалось, он задуман природой на тысячу лет»?² Ответ ясен. У него, у Толстого! Кто бы мог предположить, что приведенные описания внешности писателя относятся к одному и тому же времени!

Неординарным можно назвать и дебют Н.Н. Никандрова, который сначала явился тоже в суперсимволистском одеянии: его «Рождественская сказка» (1902) повторяла расхожие штампы символизма, да еще в утрированном виде. Однако Никандров очень скоро сообразил, что все символистские «ниши» в литературе заняты и не может он, сын почтового служащего, за плечами которого только подпольная работа от партии эсеров, революционная агитация и пропаганда под надзором полиции в Пермской и Саратовской губерниях, соперничать с людьми, уже целое десятилетие разрабатывающими плодотворную ниву модернизма. И хотя очень соблазняла его лирическая проза и очень хотелось ему создать импрессионистические наброски в жанре «морсо», о чем он сообщал в письме своему приятелю, он выбрал другое: грубую неприкрашенность

¹ Белый А. Между двух революций. Л., 1934. С. 222.

² Чуковский К. Из воспоминаний. М., 1958. С. 273.