

УДК 81

С.И. Видющенко

кандидат филологических наук, доцент

Брянский государственный университет

г. Брянск, Россия

swetlanalev@mail.ru

**КОНЦЕПЦИЯ ОБЩЕНИЯ ПОЭТА И ЧИТАТЕЛЯ
В ПОЭЗИИ РУССКОГО МОДЕРНИЗМА
КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА**

[*Vidyuschenko S.I. Poet and reader communication idea in poetry of Russian modernism in XIX – XX century*]

The basic principles of the theory of communication with the poet readership developed at the turn of the XIX – XX centuries are discussed by Russian modernist poets. The emphasis is on identifying the peculiarities of this issue and the Symbolists Acmeists based on their ideological positions, aesthetic installations, artistic approaches to art in general and poetic creativity in particular. The question of what should be the relationship of the artist-creator and reader, worried many poets abroad XIX – XX centuries, born as a result of different concepts, often quite dissimilar, openly opposed to each other. Such discordant opinions reflected the contradictory spirit of the age, when the past is irrevocably passed, and the future of is of uncertainty. Desire to comprehend what is happening, to make innovators to create new ideas about the art contributed to the emergence of such theories with scattered, closely involving the question of the efficiency of the dialogue of the poet and his audience.

Key words: symbolism Acmeism, symbolist concept of the poetic word, the reader, "disciple", rehabilitation of the objective world, the reader, "companion", financial significance of a word.

Русский модернизм конца XIX – начала XX в. – весьма сложное и противоречивое явление, характеризующееся возникновением и угасанием разнообразных литературных течений, школ, групп, их взаимодействием и борьбой. На первый план в эту эпоху выходит лирическая поэзия с ее способностью улавливать малейшие оттенки настроения человека, слышать «шум истории», мгновенно откликаться на важнейшие события дня. Ощущение рубежа веков, своеобразной «черты», предчувствие грандиозности приближающихся событий стали ведущими характеристиками этого времени.

Неустанные размышления о взаимоотношениях человека, общества и природы, жизни и смерти, Бога и индивидуума, попытки осмыслить, что есть Бы-

тие и Быт, Небо и Земля, Вечность и Миг, Случай и Судьба, желание видоизменить поэтический язык и образность заставили по-новому посмотреть на возможности диалога поэта и читателя. В результате разговор об аудитории, которой адресовано поэтическое слово, какой она должна быть, чего от нее ждут художники слова, именно на рубеже веков стал актуальным и необходимым. Безусловно, решение данного вопроса во многом зависело от мировоззренческих позиций авторов, от их понимания предназначения поэзии и искусства в целом.

Первым и самым мощным течением модернизма, возникшим на русской почве, был символизм. Его представители принципиально иначе, нежели их предшественники, понимали суть взаимоотношений поэта с читателем. Поэт-символист не стремится быть понятым, потому что любое осмысление, осознание основано на логике. Он обращается не ко всем людям, а лишь к избранным, «посвященным», не к читателю-потребителю, а к читателю-творцу. Подобная позиция была вполне объяснимой и закономерной. Ведь, с точки зрения символистов, любое искусство должно представлять собой не конкретный материал, а «живую связь соответственно соподчиненных символов, из которых художник тклет драгоценное покрывало Душе Мира, как бы творя вторую природу, более духовную и прозрачную, чем многоцветный пеплос естества» [8, с. 597].

Поэтическая программа символизма исходила из представления о том, что идеальное начало жизни находится за пределами объективного мира. Творчество призвано преодолеть приземленность, реальный мир – всего лишь первая ступень на пути создания мистической природы в процессе художественного переживания. Романтическая идея двоемирия очень глубоко была усвоена символистами. В результате поэт обязан был объяснить читателю, что человек должен ощущать себя живущим одновременно в двух параллельных мирах, постоянно пересекающихся друг с другом: «Есть в мире здешнем – мир иной» (Д. Мережковский); «Создал я в тайных мечтах // Мир идеальной природы» (В. Брюсов). Значит, традиционному познанию мира символисты противопоставили идею его конструирования в процессе творчества. Как говорил Брюсов, реальность нельзя постичь рассудочными путями. Рациональное мышление может быть направлено лишь на те явления действительности, которые подчинены закону причинности. Ими могут быть только низшие формы жизни, в частности, быт, эмпирика, видимость. Высшие же жизненные сферы, то есть область абсолютных идей, по Платону, или «мировой души», по В. Со-

ловьеву, неподвластны рациональному познанию. Поэтому творчество в толковании символистов – это подсознательно-интуитивный процесс, доступный лишь художнику – творцу. Показательно в этом плане мнение Вячеслава Иванова: поэзия есть «тайнопись неизреченного». Ценность стихотворной речи заключается в «недосказанности», «утаенности смысла». Ведущими канонами теории символизма стали принципы неполноты, неопределенности ситуации, сюжета, композиции. Подобная неопределенность семантической структуры поэтического произведения подчеркивала принципиальную роль активизации читательского восприятия и воображения.

Отправной точкой символистской концепции поэтического слова было признание его особой значимости и свойств: «магичности», «энергии», «действенной силы». В статьях А. Белого «Магия слова» и В. Иванова «Заветы символизма» выделяется два типа поэтической лексики: «слово-термин», или «слово-понятие», т.е. обычное, общеязыковое слово, распространенное на бытовом уровне, и «слово – плоть», имеющее таинственное значение. Язык поэзии должен претерпеть обновление, т.к. изменяется и обогащается сама жизнь. С помощью слова художник желал выразить тонкие, едва уловимые настроения и ощущения. Гениальное владение словом было не чем иным, как божественным даром, знаком прикосновенности поэта к миру тайн, а сам он становился своеобразным орудием этого манящего мира. Значит, одна из основных задач поэта – научить читателя разбираться в таинствах Вселенной и в подтексте лирического произведения. Читатель у символистов превращается в «ученика», обучающегося прежде всего активизации своего воображения. Стихотворение должно не только передавать мысли и чувства автора, но и пробуждать у адресата его собственные переживания, помочь ему в восхождении от «реального» к «реальнейшему», т.е. в постижении высшей реальности. Истинно поэтическое слово призвано разбудить у людей скрытые возможности, обострить и утончить их восприятие сущего. Без этого диалог поэта с аудиторией просто невозможен.

Известно, что центральной эстетической категорией нового течения стал символ. Ведущий его критерий – многозначность, т.е. символ содержит в себе перспективу бесконечного развертывания смыслов. Доказательством тому являются высказывания самих поэтов-символистов. «Создания искусства, – писал В. Брюсов, – это приотворенные двери в Вечность» [1, с. 313].

«Символ только тогда истинный символ, когда он неисчерпаем в своем значении», – считал В. Иванов [8, с. 591]. Ему вторили Ф. Соллогуб и А. Белый: «Символ – окно в бесконечность» [10, с. 6], «символ непознаваем, несотворим, всякое его определение условно» [2, с. 439]. Иначе говоря, большинство символистов понимали символику как таинственное, мистическое отражение другого мира в отдельных предметах мира реального. Называя явление земного, поустороннего мира, символ одновременно знаменует все то, что соответствует ему в «иных мирах», а так как эти миры бесконечны, то и значения символа могут быть безграничны. Это также было веской причиной тому, чтобы видеть в читателе именно ученика. Поэтому «наставник» нередко давал объяснение причин сложившейся ситуации, с помощью «нанизывания» символов старался привести читателя к нужной мысли. Например, о том, что в земном мире все призрачно и зыбко, хрупко и ненадежно.

Тайна, загадка, сомнение составляли тот синонимический ряд, в котором, к примеру, по мнению И. Анненского, следовало искать ответ на вопрос, ставший заглавием его статьи «Что такое поэзия?». В символистской среде утвердилось представление о поэте как о теурге, маге, «тайновидце и тайнотворце жизни», которому дана способность приобщения к потустороннему, запредельному, сила прозреть его и выразить в своем творчестве. Символ в искусстве и стал средством такого прозрения и приобщения. В докладе «Заветы символизма» В. Иванов в качестве основной цели символистского движения выдвигал теургическое воздействие, в том числе и на читателя, «жизнестроительство», «преображение жизни». «Всякое символическое произведение состоит из ряда образов, символов, связь которых зависит исключительно от того, что соединение их производит известное впечатление на поэта и на читателя», – утверждал В. Брюсов, размышляя об их взаимодействии [1, с. 327].

Многие поэты-символисты нередко чувствовали себя одинокими, непонятыми, поэтому им было ценно «неподкупное» мнение читателя. Примечательно в этом плане мнение А. Блока, высказанное в статье «Душа писателя»: «Что бы ни говорила «литературная среда» и критика, как бы ни захваливала, как бы ни злобствовала, – всегда должна оставаться надежда, что в самый нужный момент раздастся голос читателя, ободряющий или осуждающий» [3, с. 338]. Действительно, самым страшным для подлинного художника всегда было «безмолвие народа». Но вопрос заключался в том, уловит ли чита-

тель вложенный в стихотворение смысл, поймет ли созданный образ? Значит, ему необходимо помочь, попытаться объяснить. Чтобы быть поэтом будущего, нужно вещать. В то же время, как мы уже говорили, поэт-символист пишет не для всех, ведь сущность мира темна, и понять ее дано далеко не каждому. По мнению символистов, немногим дано читать мысли искусства. И здесь происходит знаменитое столкновение поэта с толпой. Дело творца сводится вовсе не к тому, чтобы достучаться до любого читающего человека, скорее, добытая им гармония производит своеобразный отбор между людьми «с целью добыть нечто более интересное, чем среднечеловеческое, из груды человеческого шлама» [3, с. 405]. Как мы видим, подход к решению проблемы о взаимоотношениях поэта и адресата художественного текста у символистов был достаточно противоречивым.

Совершенно иное видение отношений поэта с читателем было у акмеистов. Едва возникнув, акмеизм сразу заявил о себе как об «антисимволизме», однако данное утверждение быстро вызвало различные споры в литературных кругах. С точки зрения, «синдиков» данного литературного течения, назрела необходимость на смену затуманенности, эфемерности, завуалированности художественных образов-символов привнести в тексты конкретность, прочность, простоту. На смену сложному мистическому языку должен был прийти язык доступный и понятный. Своим появлением акмеизм утверждал установку на «вещность» и «посюсторонность», ясность изложения мысли и равнозначность предметов. «Будучи именно акмеистом, – писал С. Городецкий, – я был по мере сил прост, прям и честен в затуманенных символизмом и необычайно от природы ломких отношениях между вещью и словом. Ни преувеличений, ни распространительных толкований, ни небоскрежного осмысливания я не хотел употреблять, и мир от этого вовсе не утратил своей прекрасной сложности и не сделался плоским» [4, с. 641]. Ему вторит Н. Гумилев: «Акмеизм указывает, что непознаваемое. По самому смыслу этого слова, нельзя познать ... все попытки в этом направлении нецеломудренны» [6, с. 56]. Поэтому акмеисты обращаются к изображению реально существующего мира, понятие «земная жизнь» находит широкое применение в их статьях и стихах: «Но воздух наш, земной, прозрачный, // Люблю я более всего» (С. Городецкий); «Люблю эту бедную землю // Оттого, что иной не видал» (О. Мандельштам). Все, что существует на земле, для акмеистов достойно

стать предметом поэтического изображения уже самим фактом своего существования. Поэтому в акмеистические стихи попадают «Футбол», «Теннис», «Кинематограф», «Американ-бар», потерянная камея, лютеранские похороны (Мандельштам); невольники, пять быков, «Старые усадьбы», пригородный быт, леопарды, раненая птица, жираф (Н. Гумилев); пустая комната, смятая постель, «протертый коврик под иконой», озерная лесопильня, «стертые башмачки» (Ахматова); «Бык на бойне», «Поздние подсолнухи», «Зимовье ворона», «Мясные ряды», «Ящеры» (М. Зенкевич). Действительность самоценна и не нуждается в метафизических оправданиях. Значит, необходимо перестать заигрывать с трансцендентным, непознаваемым. Простой, вещный, предметный мир должен быть реабилитирован, ведь он значителен сам по себе, а не потому, что являет высшие сущности. В связи с этим главное значение в акмеистической поэзии приобретает художественное освоение многообразного и яркого земного мира.

Сущность акмеистической программы четко определена в статье С. Городецкого: «Борьба между акмеизмом и символизмом ... есть, прежде всего, борьба за этот мир, звучащий, красочный, имеющий формы, вес и время, за нашу планету Землю. Символизм, ... заполнив мир «соответствиями», обратил его в фантом...» [5, с. 191]. Безусловно, акмеисты полностью не игнорировали наличие инобытия («всегда помнить о непознаваемом» (Н. Гумилев)), но все же они предпочитали обращаться к изображению земных явлений, Если же речь все-таки заходила о небесном и загадочном, то «небо» сводилось на «землю», обуславливая существование земного рая. Н. Гумилев называл символизм «достойным отцом», но подчеркивал, что новое поколение выработало иной «мужественно твердый и ясный взгляд на жизнь». Акмеизм, по мнению поэта, есть попытка заново открыть ценность человеческой жизни. Данные мировоззренческие позиции и повлияли на то, что у акмеистов были свои взгляды на проблему взаимоотношений поэта с читателем.

Так, в статье «Читатель» Н. Гумилев замечает, что люди прежде всего должны понимать текст, значение слов, только в этом случае они смогут почувствовать и пережить прочитанное. Если символисты утверждали, что понимание сути стихотворения и высокие эмоции присущи лишь избранным особям человеческого рода, к коим причисляли и себя, то акмеисты были убеждены, что данным умением может и должен овладеть каждый. «Читающий сти-

хотворение, – рассуждал Н. Гумилев, – невольно становится в позу его героя, понимает его мимику и телодвижения и благодаря внушению своего тела испытывает то же, что сам поэт, так как мысль изреченная становится уже не ложью, а правдой» [7, 23]. С мнением Гумилева перекликаются суждения из статьи О. Мандельштама с говорящим названием – «О собеседнике», написанной еще в 1913 году. Из «ученика» символистов читатель у акмеистов становится «собеседником», «другом», включенным в процесс сотворчества. Поэт должен стремиться к тому, чтобы «заинтересовать ... собой читателя, чтобы обрести не только «друга в поколеньи», но и «читателя в потомстве» [9, с. 182-188].

Обращаясь к своему адресату, поэты-акмеисты пытались убедить его в единстве всего сущего: «Мир не расколот на два, // Слито с небесным земное» (С. Городецкий). Аналогично суждение, высказанное в статье О. Мандельштама «О природе слова»: «Мы не летаем, мы поднимаемся только на те башни, которые сами можем построить» [9, с. 180]. Акмеистам было важно, чтобы читатели из произведений чувствовали себя вполне комфортно в границах «земной клетки», более того, чтобы эта «клеть» стала для них «дворцом». Так претворялся в жизнь акмеистический тезис о необходимости гармонии и должного равновесия в сущем: «высь и бездна», «верх и низ», «здесь и там» обязаны быть равноправными. А так как «небеса» у акмеистов чаще всего являлись символом пустоты и холода, то единственной реальной ценностью объявлялось существование человека на земле в настоящий момент: «Существовать – высшее самолюбие художника. Он не хочет другого рая, кроме бытия...» [9, с.177].

Говоря о роли индивидуума в картине мироздания, акмеисты выделяют его как «явление среди явлений». Их Адам представляет себя великим человеком, достойным Бога, обладающим здоровым мироощущением, ибо, ощутив себя самоценным и равноценным всему окружающему, почувствовав собственную включенность в мировой ритм, испытав на себе его воздействия, он сам оказался способным воздействовать на него. Восприятие человека и окружающего мира «на равных» стало одним из ведущих законов акмеистического мировоззрения. Эта двуплановость и составляет жизненное кредо Адама, проявляющего в любых ситуациях выдержку, героизм и мужество. Так как он должен был принимать мир таким, каков он есть сегодня в реальности, со всем его несовершенством, он не мог не быть мужественным человеком. Именно в этом смысле и следует понимать слова О. Мандельшта-

ма о том, что «акмеизм не только литературное, но и общественное явление в русской истории, воспитывающее в обществе не только гражданина, но и «мужа» [9, с. 230]. Таким образом, можно сделать вывод о том, что, по мнению акмеистов, художественный текст должен иметь и воспитательное значение, дидактически воздействовать на читателя.

Немаловажен и тот факт, что акмеисты поставили перед собой задачу создания новой поэтики. «О крайней искренности и простоте была моя мечта всякий раз», – писал С. Городецкий [5, с. 183]. Прежде всего это было обусловлено желанием сделать стихотворение адекватным читательскому восприятию, понятным и доступным. Данные категории при сопоставлении с символистскими устремлениями к «многоосмысленности» и «неисчерпаемости» и подразумевали открытие новой художественной системы. Требованиям индивидуального, завуалированного языка были противопоставлены «простота и ясность». Главной целью акмеистов было создание поэзии не с «двойным смыслом», а той, которая способна сочетать строгую предметность, предельную четкость и выразительность стиха. В результате слово, освободившись от необходимости намекать на высшую реальность, получало возможность отдавать свои ассоциативные способности земным ее прообразам.

Специфика акмеистического мышления заключается в особом внимании к материальной значимости слова. Для поэтов данного литературного направления смысл слова – такая же прекрасная форма, как музыка для символистов. Именно таков был способ их непосредственного общения с читателями. «Мы не хотим развлекать себя прогулкой в «лес символов», – писал О. Мандельштам в статье «Утро акмеизма» [9, с. 179], объясняя позицию своих собратьев по перу «собеседнику». Акмеисты предлагают использовать слова не в нескольких смысловых плоскостях, а только в одной, предлагают отказаться от символа как тропа и художественного образа, т.к. видят в этом причину гибели подлинной природы языка. «Я смысловик и не люблю зауми», – любил говорить о себе Осип Мандельштам, обособляясь тем самым от символистов, которые «запечатлели все слова, все образы, предназначив их исключительно для литургического употребления. Получилось крайне неудобно – ни пройти, ни встать, ни сесть. На столе нельзя обедать, потому что это не просто стол. Нельзя зажечь огня, потому что это может значить такое, что сам потом не рад будешь. ... Человек больше не хозяин у себя дома. Ему

приходится жить не то в церкви, не то в священной роще друидов, хозяйскому глазу человека не на чем отдохнуть, не на чем успокоиться. Вся утварь взбунтовалась. Метла просится на шабаш, печной горшок не хочет больше варить...» [9, с. 228]. Исходя из приведенных суждений, мы можем говорить о том, что сама манера изложения материала у акмеистов была весьма проста, ведь читатель должен не «прозревать» смысл, а хорошо понимать его. Неслучайно В.М. Жирмунский как одну из наиболее характерных черт акмеизма выделяет желание «быть проще», «быть, как все».

Пытаясь восстановить истинную семантику слова, акмеисты утверждали, что слово само по себе есть реальность, ибо выступает как строительный материал, из которого создается поэтическое произведение. Так, отношение к слову как к материалу искусства пропагандировали Н. Гумилев («Жизнь слова», «Анатомия стиха»), О. Мандельштам («Утро акмеизма»). Прославляя вещественность и осмысленность языковых единиц, акмеисты взяли на вооружение футуристический лозунг «слово как таковое». Но, если футуристы под этим выражением понимали чистый звук, освобожденный от смысла, то акмеисты полностью переосмысливают его: звук и смысл обязаны быть неразрывно связаны между собой.

Критикуя символистское понятие символа, при котором слово лишается исходной семантики, ибо ему придается одним «посвященным» понятный смысл, акмеисты доводят до сознания читателей свою трактовку, основанную на уважении к слову как к предмету домашнего обихода, как к сущностному явлению, и стараются убедить его в правомерности подобных позиций. Они призывают к логичности и верности исходной семантике понятий, отстаивают идею «самоценного образа», который бы исключал возможность иносказательного толкования: «Как бы ни было сильно переживание, глубока мысль, они не могут стать материалом поэтического творения, пока не облеклись в живую и осязательную плоть самоценного и дееспособного образа» [7, с. 117]. Незавершенности и недосказанности символистского художественного образа акмеисты противопоставили его абсолютную «доведенность до конца» (Н. Гумилев), адекватность изображаемому предмету. Слово должно быть свободно от трансцендентных идей, поэтому в кругу акмеистов более всего ценились такие элементы формы, как стилистическое совершенство, живописная четкость образов, точно вымеренная композиция, отточенность деталей. Поэт – акмеист не пытался

преодолеть «близкое» земное существование во имя «далеких» духовных обретений. Он любовно разглядывал хрупкие грани вещей, эстетизировал их мельчайшие оттенки, утверждал «домашнюю» атмосферу любования «милыми» мелочами. Сжатость, «спрессованность» слова, строгое равновесие плотной, литой строфы, любовное обращение с эпитетом, который чаще всего выступает синонимом «обычному» или «обыденному», зримая конкретность и пластика стали обычными приметам акмеистической поэзии. Вспомним, к примеру, стихотворение А.А. Ахматовой «Песня последней встречи». Болезненность любовного переживания передается с помощью тонких и точных эпитетов: «грудь холодела», «беспомощно». Однако непосредственно о душевных переживаниях свидетельствует только первая строка и восклицательные предложения в середине стихотворения. Чувства женщины, ее состояние передаются не обычными средствами лирики, а через детали внешнего мира, на чем и настаивала акмеистическая поэтика. Читатель четко видит немало примет окружающей обстановки, описанных лаконично, доступно, ясно: три ступени, темный дом, горящие свечи. Но, вне сомнений, самая сильная эмоционально-психологическая деталь – «Я на правую руку надела // Перчатку с левой руки». Скупой, внешне незаметный нюанс раскрывают смятение и драму в душе лирической героини. При таком сильном психологическом напряжении, переданном в подтексте произведения, поражает простота характеристик, естественность и обычность разговорной речи. Особенностью данного текста является тот факт, что уже в первой строке проблема не только поставлена, но и окончательно решена без всякого предшествующего комментария. Читатель сразу же сталкивается с драматической коллизией. В итоге связь между идейным замыслом и стиховыми элементами оказывается глубоко продуманной и значительной, что тоже способствует адекватности и точности читательского восприятия.

Акмеистическое понимание различий между образным строем символистов и акмеистов четко сформулировано в статье О. Мандельштама «О природе слова»: «У символистов ... образы выпотрошены, как чучела, набиты чужим содержанием. ... Ничего настоящего, подлинного, страшный контраданс «соответствий», кивающих друг на друга. ... Ни одного ясного слова, только намеки, недоговаривания» [9, с. 217]. Общаясь с читателем, акмеисты утверждают, что «символ есть утварь, а потому всякий предмет, втянутый в священный круг человека, может стать утварью, а следовательно, символом»

[9, с. 327]. Для акмеистов оказалась неприемлемой многозначность поэтического образа, импрессионистическая изменчивость и текучесть слова, а главное – тенденция к восприятию всей действительности как знака непознаваемого, как искаженного подобия высших сущностей. Подобное отношение к реальности, считали «синдики», приводит к утрате вкуса к подлинности.

С целью концентрации читательского внимания на самом важном, акмеисты активно вводят в свои стихотворения как бытовые, так и психологические детали. Принцип детализации в акмеистической поэтике становится художественным приемом, имеет такое же значение, как у символистов символ: «В этом сером, будничном платье, // На стоптанных каблуках...», «Безвольно слабеют колени // И, кажется, нечем дышать...», «Я улыбаться перестала, // Морозный ветер губы студит...» (А. Ахматова). Для символистов предметная деталь была важна как материальный знак нематериального, интуитивно постигаемого, акмеистическая же деталь неутилитарна, самоценна, имеет чисто живописное значение. Представители обоих литературных течений часто не говорят о чувствах героя или героини непосредственно, внутреннее состояние передается психологически значимым жестом движением, перечислением вещей. Именно такой подход мы наблюдаем, к примеру, в стихотворениях А. Блока, В. Брюсова, А. Ахматовой. Вместе с тем акмеисты в большей степени ориентировались не на напевный стих, как символисты, а на разговорный, что также, с их точки зрения, должно было способствовать их сближению с читательской аудиторией. В результате становится понятным использование ими повествовательных, «прозаических» интонаций, бытовой, разговорной лексики, отсутствие излишней образности в произведении, редких, экспериментальных рифм. Ведь разговор – это главный знак «собеседничества». «Нет лирики без диалога», – утверждал Мандельштам, разъясняя причину необходимости видеть в читателе именно собеседника [9, с. 185].

Отвергая зыбкость и певучесть символистского стиха, акмеисты противопоставили ему «упругость» и «строгость» поэтической речи, настаивали на необходимости наличия связи между красотой художественного слова и красотой земной жизни. Образ и материальное бытие, слово и культура должны находиться в состоянии равновесия между собой – в этом и заключается смысл одной из ведущих заповедей акмеистического искусства – закона тождества, открытого Осипом Мандельштамом в статье «Утро акмеизма».

В заключение отметим, что вопрос о том, какими должны быть взаимоотношения художника-творца и читателя, волновал многих поэтов рубежа XIX – XX вв., в результате рождались разные концепции, нередко совсем непохожие, открыто противоположные друг другу. Подобная разноголосица мнений стала отражением противоречивого духа эпохи, когда прошлое невосвратно уходило, а будущее пугало своей неопределенностью. Желание осмыслить происходящее, выступить новаторами, создать новые представления об искусстве способствовало появлению столь разноликих теорий, вплотную затрагивающих вопрос о продуктивности диалога поэта и его аудитории.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Брюсов В.Я.* Собр. соч.: В 7 т. М., 2001. Т. 6.
2. *Белый А.* Проблемы творчества: Статьи, воспоминания, публикации. М., 2004.
3. *Блок А. А.* И невозможное возможно. М., 2009.
4. *Городецкий С.М.* Городецкий Сергей Митрофанович // Русские писатели. Биографический словарь. М., 1998. Т. 2.
5. *Городецкий С.М.* Некоторые течения в современной русской поэзии // Городецкий С.М. Жизнь неукротимая: Статьи, очерки, воспоминания. М., 2003.
6. *Гумилев Н.С.* Письма о русской поэзии. М., 2000.
7. *Гумилев Н.С.* Собр. соч.: В 3-х т. М., 2006. Т.3.
8. *Иванов В.И.* Заветы символизма // Иванов В.И. Собр. Соч.: В 3-х т. Брюссель, 1994. Т.2.
9. *Мандельштам О.Э.* Собр. соч.: В 4-х т. М., 2003. Т.1.
10. *Соллогуб Ф.* Стихотворения. СПб., 2008.

REFERENCES

1. *Bryusov V. Y.* Collected edition: In 7 volumes. V.6 - M., 2001.
2. *Belyi A.* Problems of creation: Articles, memories, publications - M.: 2004.
3. *Blok A. A.* Impossible is possible. M., 2009.

4. *Gorodetsky S. M.* Gorodetsky Sergei Mitrofanovich // Russian writers. Biographical Dictionary. V.2. M., 1998.
5. *Gorodetsky S. M.* Some trends in contemporary Russian poetry // Gorodetsky S. M. Indomitable life: Articles, essays, memoirs. M., 2003.
6. *Gumilev N. S.* Letters of Russian poetry. M., 2000.
7. *Gumilev N. S.* Collected edition: in 3 volumes. V.3. M., 2006.
8. *Ivanov V. I.* Covenants of the symbolism // Ivanov V. I. Collected edition: In 3 volumes. V.2. Brussels, 1994 .
9. *Osip Mandelstam* Collected edition: In 4 volumes. V.1. M., 2003.
10. *Sologub F.* Poems. SPb., 2008.

24 мая 2014 г.
