

На правах рукописи

**Тырышкина Елена Викторовна**

**Русская литература 1890-х - начала 1920-х гг.: От декаданса к авангарду (литературный процесс в единстве теории и практики)**

Специальность: 10.01.01 - русская литература

Автореферат  
диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук



Томск  
2002

Работа выполнена на кафедре теории литературы и методики преподавания литературы Новосибирского государственного педагогического университета

Официальные оппоненты:

доктор филологических наук, профессор Наталья Петровна Дворцова  
доктор филологических наук, профессор Александр Иванович Куляпин  
доктор филологических наук, доцент Татьяна Евгеньевна Автухович

Ведущая организация - Московский государственный университет  
им. М.В. Ломоносова

Защита диссертации состоится 12 сентября 2002 г. на заседании диссертационного совета Д 212. 267.05 по защите диссертаций на соискание ученой степени доктора филологических наук в Томском государственном университете.

Адрес: 634050, Томск, проспект Ленина, 36.

С диссертацией можно ознакомиться в Научной библиотеке Томского государственного университета.

Автореферат разослан августа 2002 г.

## Общая характеристика работы

В настоящее время можно говорить о сложившейся уже традиции изучения модернизма в России и за рубежом. Внимание литературоведов, как правило, привлекает поэтика и фактографический материал. Среди работ обобщающего характера, имеющих концептуальное значение, следует назвать работы Л. Силард, Е. Фарыно, А. Флакера, А. Ханзен-Леве, Дж. Ван Баак, Р.-Д. Клуге, Дж. Дохерти, И.П. Смирнова, И.Р. Деринг-Смирновой, З.Г. Минц, Ю.И. Левина, Д.М. Сегал, Р.Д. Тименчика, В.Н. Топорова, Т.В. Цивьян, Г. Белой, Вяч. Вс. Иванова, М.О. Шапира, В.И. Тюпы, Е. Бобринской, Л.А. Колобаевой и др. В период 1990-х годов наметилась отчетливая тенденция изучения взаимосвязей отдельных школ (символизм и акмеизм, символизм и футуризм и т.д.), а также можно отметить несколько попыток выявления неких универсалий, характерных для литературы “Серебряного века”. Таким образом, внимание исследователей постепенно начинает привлекать не отдельное явление литературной жизни, а определенные явления литературного процесса. **Актуальность** данной работы заключается в выборе предмета изучения дискурса модернизма как единого эстетического целого и выработке методологии, позволяющей адекватно проанализировать эстетическую деятельность автора и описать ее с помощью соответствующей терминологии. **Предметом исследования** является ранний русский модернизм (старший символизм или декаданс, младший символизм, акмеизм, авангард) периода 1890-х - начала 1920-х годов. Следует остановиться подробнее на принципах выделения в данной работе декаданса, символизма, акмеизма и авангарда в единое эстетическое целое. Логика развития этих дискурсов определяется, прежде всего, генетической связью с традицией романтизма. В свою очередь, основополагающей чертой эстетики романтизма следует считать акцентирование позиции автора, с его стремлением к предельной свободе и сосредоточенностью на проблемах природы творчества как в работах философов, так и в трудах писателей-романтиков (Ф.В.И. Шеллинг, Г.В.Ф. Гегель, Новалис, П.Б. Шелли, Л. Уланд и др.).

Следует пояснить и принятое в данной работе использование терминов “декаданс”, “символизм” и “авангард”. В соответствии с уже устоявшимся в литературоведении пониманием, под “декадансом” подразумевается ранняя стадия русского модернизма, также называемая “старшим символизмом”, связанная прежде с именами В. Я. Брюсова, К. Д. Бальмонта, Д. С. Мережковского, З. Н. Гиппиус, Ф. К. Сологуба и др. Выстраивая типологию на материале творчества наиболее репрезентативных фигур, мы привлекаем к анализу и авторов второго ряда (Н. Львова, Н. Петровская, Л. Вилькина). Хронологические рамки декаданса - начало 1890-х - 1900-е годы. Символизм в рамках данной типологии - это так называемый “младший символизм”, возникший в начале 1900-х годов как антитеза старшему символизму, когда разработка идей Ф. Ницше своеобразно сочеталась с разработкой учения В. С.

Соловьева. Основные теоретические постулаты были сформулированы Вяч. Ивановым и А. Белым. Хронологические рамки - 1900-е - 1910-е годы. Авангард - нами использован именно этот термин, а не термин “футуризм”, обозначающий совокупность пестрых и противоречивых по художественной практике литературных групп. Под авангардом понимается принципиально новаторская “субпарадигма” неклассической художественности XX века (наряду с неотрадиционализмом и социалистическим реализмом, в терминологии В. И. Тюпы), для которой характерна практика “ударного письма”. В наибольшей чистоте авангард предстает в деятельности группы “Гилея”, но близкие новации обнаруживаются в теории и практике таких групп, как “Мезонин поэзии”, “Лирень”, “41” и др. Хронологические рамки - 1910-е - начало 1920-х годов. Авангард традиционно включается в рамки модернизма, являясь крайней стадией его развития.

Выбранный предмет исследования требует адекватной методологии анализа. Изучение литературного процесса, даже в отдельных его проявлениях, не может ограничиваться лишь рассмотрением поэтики, т.е. структуры материальной формы. Характерные сдвиги, определяющие специфику явлений парадигматики словесного творчества, выявляются, прежде всего, на уровне смены ментальностей, что и находит свое отражение в художественной форме. Анализ эстетической проблематики (наряду с анализом формы) является необходимым составляющей при исследовании заявленного этапа литературного процесса. В настоящее время универсальным инструментом анализа литературного творчества, как на микроуровне (творчество отдельного писателя), так и на макроуровне (литературный процесс) является эстетический анализ, ставящий в центр внимания коммуникативную природу эстетической деятельности с учетом позиций эстетического субъекта, эстетического объекта, эстетического адресата (теоретические разработки М.М. Бахтина, В.И. Тюпы). В нашем случае представляется важным иметь в виду романтический генезис указанного предмета изучения: дискурс модернизма/авангарда следует рассмотреть подробнее с точки зрения авторской позиции (полнос креативности). Идеология модернизма/авангарда изначально выходит за рамки искусства как такового и претендует на то, чтобы быть не только философией искусства, но и философией существования как глобального творчества. В этом отношении уже предпринимались определенные попытки терминологически целостного осмысления указанных явлений (рассмотрение поэтики в совокупности с “жизнетворчеством”). Однако при этом нарушается принцип гомогенности языка метаописания. Эстетический подход позволяет анализировать творческую деятельность на всех уровнях как единое целое, “продукт” которой может быть представлен как в словесном, так и во внесловесном материале.

Учитывая тот факт, что для романтиков и их последователей создание художественной формы есть лишь внешний способ обнаружения творческой активности автора, а первоначальная его деятельность вершится на уровнемыслеобраза, предлагается рассмотреть дискурс модернизма/авангарда с точки

зрения креативной стратегии не только на стадии сотворенной формы (текста), но и на стадии ему предшествующей. В этой связи в центр выдвигается понятие креативной стратегии. Оно моделируется с помощью следующих критериев, определяющих авторскую деятельность: 1. *источник инспирации*, где анализируется выбор ценностной ориентации и принципы генерирования творческой энергии, при этом возможна ориентация или на внеположные сакральные и/или эстетические ценности - так называемое трансцендентное объективное, или же на трансцендентное субъективное, когда автор манифестирует себя единственным источником креативности; 2. *принципы мимесиса* - что выбирается автором в качестве объекта эстетического освоения; 3. *структура творческого акта*, где выделяется а. стадия эстетического переживания-медитации и б. стадия инструментальности, т.е. воплощения переживания в материале, рассматривается их специфика, соотношение друг относительно друга; 4. *принципы формообразования*: выбор материала - словесного или/и вне-словесного, характеристики формы, определяемые этим выбором - “прозрачность”/“плотность”, фиксация/динамика; 5. *моделирование адресата*: специфика диалога/антидиалога с другим сознанием, возможность или невозможность эмпирического адресата занять позицию идеального читателя.

**Цель и задачи работы.** Целью данной работы является исследование креативной стратегии четырех дискурсов: декаданса, символизма, акмеизма, авангарда как единого эстетического целого (общий романтический генезис) с точки зрения взаимосвязи и размежевания, в связи с чем ставятся следующие исследовательские задачи:

1. с помощью предложенных критериев выявить специфику креативности каждого дискурса (в границах художественности и за ее пределами);
2. описать структуру парадигматических отношений между дискурсами, указав на их общность и различия;
3. проследить, каким образом воплощаются типологические закономерности указанных дискурсов в индивидуальном творчестве отдельного писателя.

При этом литературный процесс моделируется схематически на материале теоретического и художественного творчества наиболее типичных, знаковых фигур, а проблема варьирования указанных дискурсов решается на материале творчества писателей второго ряда или же тех, кто склонялся к различным креативным стратегиям - последовательно или одновременно. Исследовательская работа, таким образом, нацелена не только на выстраивание схематической, идеальной модели литературного процесса, где структурируются наиболее типичные явления, но и на выявление ее вариативного функционирования. Исследование ведется с учетом и теоретической программы (манифестов, статей) авторов модернизма и конкретных практических проявлений творческой деятельности этих авторов в целом, где часто наблюдается ряд противоречий при попытке воплотить в жизнь те или иные теоретические интенции. Привлекается обширный историко-литературный материал, на основе которого делаются теоретические

обобщения, в том числе тексты: В. Брюсова, З. Гиппиус, Ф. Сологуба, Н. Петровской, Л. Вилькиной, Н. Львовой, А. Блока, А. Белого, Вяч. Иванова, М. Кузмина, А. Ахматовой, Н. Гумилева, О. Мандельштама, В. Нарбута, В. Хлебникова, А. Крученых, В. Гнедова, И. Терентьева, А. Туфанова и многих других.

**Методология работы.** В диссертации использован семио-эстетический инструментарий, - методы бинарных оппозиций и структурного анализа дополняются анализом социокультурного взаимодействия участников эстетического события. Основной методологической базой послужили работы Ю.М. Лотмана и тартуско-московской семиотической школы, а также работы М.М. Бахтина и В.И. Тюпы, где исследуются различные аспекты эстетики словесного творчества.

**Новизна работы.** Впервые основной целью исследования является выстраивание схематической, идеальной модели русского модернизма 1890-х - начала 1920-х годов. Декаданс, символизм, акмеизм, авангард предстают в виде идеальных конструкторов, безусловно соотносимых со своими реально-историческими "прототипами", но акцентирующих и структурирующих наиболее типические явления. Такой подход позволяет решить "проблему границ", определить точку "сдвига" при переходе от одной креативной стратегии к другой, ответить с большой долей определенности на постоянно возникающие в научной среде вопросы о возникновении и угасании символизма (акмеизма, авангарда) как цельного эстетического явления.

**Теоретическая и практическая значимость.** Результаты исследования могут быть использованы для более углубленного изучения литературного процесса 20-го века в целом, так как основные тенденции развития литературы проявились еще начале века и получили свое развитие в дальнейшем, несмотря на политические манипуляции в сфере искусства. Предложенная методология позволяет достаточно строго структурировать как литературный процесс в целом, так и отдельные явления в творчестве писателей модернистов и авангардистов. Материал диссертации может быть полезен для чтения курса русской литературы 20-го, а также различных спецкурсов, посвященных отдельным проблемам модернизма и авангарда.

**Апробация работы.** Основные положения диссертации отражены в публикациях, а также докладывались на двадцати шести научных конференциях в России и за рубежом в период с 1992-го по 2002-й год, в том числе на международных конференциях: "Алексей Ремизов и художественная культура 20 века" (1992, 1997, Санкт-Петербург); "Евангельский текст в русской литературе 18 - 20 вв." (1993, 1996, 1999, Петрозаводск); "Россия и Восток" (1995, Челябинск); "Проблемы метода и жанра в русской литературе" (1995, 1998, 2001 Томск); "Русский символизм в зеркале XX столетия. Итоги и проблемы изучения" (1999, Санкт-Петербург); "Русская литература 20-го века: итоги и перспективы" (2000, Москва); "Алексей Ремизов и мировая культура" (1992, Таллинн, Эстония); "Культура русской диаспоры: проблемы авторефлексии и автоидентификации" (1996, Тарту - Таллинн, Эстония);

“Национально-культурный компонент в тексте и языке” (1994, Минск, Белоруссия); “Русская литература: Новые явления, новые интерпретации”( 1994, Катовице; 1995; Устронь, Польша); XII Международный Конгресс славистов (1998, Краков, Польша); “Символика храма в славянских литературах” (2000, Ченстохово, Польша); “Елена Гуро и Органическая культура” (1996, Хельсинки - Йюенсуу - Новый Валаам, Финляндия); “Модели “я”: русские женские автобиографические тексты” (1999, Хельсинки, Финляндия); “Семиотика средств связи в быту, литературе/искусстве” (2001, Варшава, Польша); “Постмодернизм и судьбы художественной литературы на рубеже тысячелетий” (Тюмень, 2002).

Материал диссертации использовался при чтении лекционного курса “Русская литература 20-го века (первая треть)”, спецкурса “Эстетика и поэтика русского модернизма”, на занятиях в одноименном спецсеминаре, в практикуме “Анализ художественного текста”.

Структура работы. Работа состоит из “Введения”, двух частей (семи глав), “Заключения” и библиографии. Общий объем - 345 машинописных страниц.

### **Основное содержание диссертации**

Во “Введении” описывается историография вопроса, определяются цели и задачи данной работы, вводится методологическая терминология, обосновывается структура диссертации.

#### **Часть первая. Литературный процесс: эстетические модели.**

##### **Глава первая. Декаданс (1890-е - 1900-е гг.)**

После слома рефлексивного традиционализма, в котором кодифицировались приемы технэ, романтики поставили в центр внимания своего творчества сам творческий процесс как продуцирование “иного” и “чудесного” в сознании автора, и в последующих модернистских дискурсах эта тенденция представляется главной, системообразующей и предопределяющей их магистральное развитие. Декаденты сотворили себе “виртуальное убежище” в мире, где Бог умер. Основной принцип декаданса, заявленный в программах и стихах, сводится к декларированию приоритета творческого субъекта над объективной реальностью. Внешняя (детерминированная прежде всего биологически, а также исторически и социально) реальность - оплотненная пустота, nihil, есть лишь реальность эстетическая - оконтуренные эмоции субъекта. Природа - это данность в виде рока, олицетворение вечного повторения цикла рождений и смертей - в бальмонтской формулировке: “Чудовище с лицом Всегда-одно-и-то-же”. Сам субъект также существует в двух ипостасях - природы и трансценденции, и быть поэтом - значит бросить вызов себе “слишком человеческому”.

1. ТЕОРИЯ. 1.Мимесис. Миметические принципы декаданса сводятся к отражению фантомного бытия “трансцендентного двойника” субъекта. Трансцендентный двойник - это принципиально иное бытие, здесь S' равен O', замещающая собой реальность как данность (S' - трансцендентный двойник, O' - трансцендентный мир). Быть не просто всегда иным, а быть - всем и кем

угодно, - это то стремление, которое Шарль Бодлер назвал извращенной тягой к бесконечному в своей работе “Искусственные Раи”.

Если на уровне ментальных мыслеобразов можно было пережить самое невозможное, то в бытовом плане декадент, постоянно гнавшимся за “иным” в себе, оперировал сменой масок (набор их все же был ограничен, например, у З.Гиппиус основные маски - это “Мадонна-Дьяволица” и “Прекрасный Андрогин”). Но основная тонкость заключалась в постоянной подвижности границ между образами, когда невозможно было определить, - где же заканчивается одна роль и начинается другая, где скрывается истинное “я” и которое - истинное? Фантомная “многоликость” - это попытка спастись от страха небытия, которая оказывается бесплодной.

2. Источник инспирации. В русской литературе рубежа веков авторы и декаданса, и авангарда исповедывали вторую форму креативной стратегии - трансцендентное субъективное: “Я люблю себя как Бога” (З.Гиппиус) или “Я - Бог таинственного мира, Весь мир в одних моих мечтах...” (Ф. Сологуб), а А. Крученых объявлял: “Трансцендентное во мне и мое...” Основная разница этих дискурсов заключается в противоположном направлении эстетических векторов - в авангарде наблюдается активное стремление выплеснуть поток творческой энергии вовне, творческий субъект трансформируется из микрокосма в макрокосм (В. Хлебников. “Война в мышеловке”). В декадансе направление обратное - не “взрыв”, а “сжатие”, коллапс, в попытке сохранить и обособить свое *ego* как носителя вдохновения-инобытия в противовес объективной реальности, где по законам вечного повторения торжествовала смерть (З. Гиппиус. “Камень”, “Земля”).

2а. Процедура генерирования трансцендентного. Творческое вдохновение уводило автора от мира детерминированной материальной реальности (частью которого был и он сам), к другому (медитативному) состоянию авторского “я”. И только эти прорывы в “иное” (открыть дверь в “голубой тюрьме”) ценились как особые возможности искусства (В. Брюсов. “Ключи тайн”). Способы “перехода за грань” могли быть активно инструментальными, когда субъект “настраивал себя” с помощью определенных веществ или соответствующей обстановки, или же - при внешней пассивности подразумевалась душевная активность, когда субъект напряженно вслушивался и вглядывался в поисках таинственных знаков инобытия, которое “снизойдет” на него (Н. Петровская. “Sanctus amor”). Но чаще всего субъект углублялся в подвалы своего иррационального “Я”, следуя призыву Ш. Бодлера, - “Опьяняйтесь!” Это субъективное трансцендентное можно охарактеризовать как встречу с “собой-во-чтобы-то-ни-стало-всегда-иным”. Единственное прибежище художника - он сам, себе не тождественный.

Механизмы “иррационализации” были откровенно деструктивными и, в конечном итоге, травматичными, - только за счет поправки своего “природного я” (уязвления телесности) можно было встретиться со своим трансцендентным двойником. Эта деструкция распространялась и на других, которые Другими

для субъекта не являлись, а были лишь средствами для достижения неведомых доселе ощущений, - их предстояло затем оконтурить и зафиксировать в слове.

3. Структура творческого акта. Собственно творческий акт схематически можно осознать как четыре основных фазы, из которых первая - не всегда обязательна: 1) фаза предварительного вхождения в инобытие (непроявленное переживание-погружение), 2) фаза инобытия, 3) фаза ментальной объективации трансцендентного (первичное оформление), 4) фаза материальной объективации (вторичное оформление). В декадансе наблюдается акцентирование самих способов вхождения в инобытие; фазы предварительного вхождения в поток иррационального; фазы инобытия (переживание и созерцание ментальной (первичной) объективации. Все усилия художника были нацелены на продление фазы инобытия (точка как континуум): взор автора повернут исключительно вовнутрь, и на внешнем уровне такая эстетическая стратегия выглядела как постоянное томление/экзальтация и/или целенаправленная погоня за "экстазами". Инструментальность была всецело подчинена медитативности.

4. Формообразование. Стадия оформления в материале была необходима в декадансе с точки зрения запечатления и продления эффекта "запредельного, фантомного" бытия ("развеществленное" слово превращалось в "эфир", сладкий яд, навевающий неведомые грезы о том, "чего нет на свете"). Слово не указывало и не называло, слово настраивало на общение с "иным" (З.Гиппиус. "Молитва"). В декадансе форма стремилась к "прозрачности", "струясь и мерцая", в этой прозрачной оболочке должно было светиться потустороннее, "невыразимое"; слово должно было предельно "развоплотиться" (хотя эта тенденция была задана еще романтизмом, но в декадансе она предельно усилена).

- Моделирование адресата. Адресат как эстетическая интенция не фигурировал в декадантском дискурсе. На самом деле дискурс подобного типа - это автодиалог, диалог эмпирического "я" с "я" трансцендирующим. Это одинокое "волхование" (Ф.Сологуб) на внешнем уровне воспринималось как монолог. Тексты декадантов были знаками общения посвященным (в идеале - таких же писателей-декадантов). Подобного рода дискурс создавал эффект "отзеркаливания", порождая сниженных двойников автора-нарцисса. Читательская аудитория была необходима автору в силу не эстетических, а прагматических интенций (эпатаж ради собственной, пусть скандальной славы). Нужно было приковать к себе внимание, заняв эстетическую позицию, - изолировав себя от эмпирической действительности.

Абсолютная цель, которая объясняла стиль жизни творящего субъекта, - это возвращать в себе трансцендентное, продлевать его и максимизировать. Искусство декаданса - это грезы наяву, онирический рай. Следует выяснить, какой же ценой оплачивался подобный тип творчества и в чем заключалось главное противоречие декаданса.

II. ПРАКТИКА. Основная причина отказа от креативной стратегии декаданса многих его адептов коренится в самих способах генерирования

трансцендентного субъективного - “питание” за счет собственного разрушения - морального и/или физического, откровенная асоциальность, в конце концов, приводили художника к полному одиночеству, деградации и гибели. Русские декаденты (за редким исключением) не были последовательными в этом отношении, хотя не отказывали себе в удовольствии поиграть в “опасные игры” с живыми людьми и с самими собой. На практике их позиция “жизнетворчества” вылилась в погоню за разнообразными ощущениями, “расширяющими” сознание (спиритизм, алкоголь, морфий, предельная аморальность, страсть к приключениям и т.д.) и игре в “себя-другого” посредством смены масок. В художественной творчестве особых противоречий и запретов не было, старшие символисты развили мелодику стиха, и сняли множество “табу” в содержательном плане (эротика, агрессия, деструкция).

Пребывание в декадентском “раю” оплачивалось слишком дорого - смертью автора (в прямом, а не бартовском понимании этих слов). Креативная стратегия трансцендентного субъективного хотя и была довольно привлекательна с точки зрения авторской свободы и освоения еще неосвоенных эстетической традицией территорий, но следование ей приводило к тупику: творить вне “целого” культуры, генерируя и продуцируя вдохновение на уровне субъекта оказалось губительным - либо для автора, либо для искусства (как это будет в авангарде). Продуктивной моделью творчества могла быть лишь та, что была нацелена на включение в вертикаль и горизонталь трансцендентного объективного, модель же трансцендентного субъективного была точечной, с той лишь разницей, что в декадансе эта точка стремилась к ментальной бесконечности, а в авангарде - к телесно-материальной.

### **Глава вторая. Символизм (1900-е - 1910-е гг.)**

Творчество во имя Вселенского преображения в Духе, где все бы стали едины и богоподобны - вектор совершенства символизма. Искусство в данном случае - это уже не только техника (мастерство), не только медитация и духовная практика как путь сам.опознания, но и форма религиозной практики. Символисты акцентировали медитативную и мистическую стороны искусства и центральными вопросами символизма были вопросы природы творчества и его целей.

**I. ТЕОРИЯ** 1.Мимесис. Первичная реальность (данность) понималась символистами как покров (видимость), сквозь который мерцал свет трансцендентного - Высшего бытия. Искусство - вторичная, конвенциональная реальность (конвенциональность предстояло преодолеть) мыслилась как отражение и оформление трансцендентного объективного (мистические сакральные ценности). Божественное начало, одна из ипостасей которого, универсальная творческая энергия - у разных художников и теоретиков искусства символизма называлась либо музыкой (А.Белый, А.Блок - вслед за Ф.Ницше), либо высшей реальностью - *realioga* (Вяч. Иванов. “Две стихии в современном символизме”). Объект как двухчастная структура “видимости” и трансцендентного изменяется в процессе медитативной и инструментальной практики субъекта. Позиция художника весьма активна и состоит в конечном

итоге в расширении сферы “иного” (“теургия”). Символисты вслед за романтиками хотели преодолеть конвенциональную природу искусства, придав искусству онтологический статус, а первичной реальности - статус материала для бесконечного оформления.

2. Источник инспирации. Художник-символист - это медиум-посредник, пророк. Через него говорит Бог и, наделенный его творческой силой, автор видит знаки “тех миров” в “этих” и стремится к тому, чтобы чудо преображения материи свершилось. Символист подключается к пространству трансцендентного объективного, восходя к нему в творческом порыве. “Подключение” никоим образом нельзя искусственно смоделировать - искусственные способы вхождения в “иноебытие” практиковались в декадансе. Собственно авторская цель в символизме - созидать себя как теурга: “Бог - это я, освобожденный от покрывала Майи...”(А. Белый. “Эмблематика смысла”). Искусство в этом случае ставит себе исключительные - эзотерические цели (Вяч. Иванов. “Символисты и символизм”). Автор, наделенный благодатью свыше, занимает позицию двойника Бога, - все бытие должно стать творчеством, т.е. бесконечным транспонированием знаков “иного” в земной реальности.

3. Структура творческого акта. Творческий акт в символизме гармонично проработан во всех его фазах и подразумевает баланс медитативности и инструментальности. Вяч. Иванов расписывает его довольно подробно как две стадии “восхождения/нисхождения”, каждая из которых распадается соответственно еще на 3 и 4 ступени (см. его статью “О границах искусства”). При всей гармоничности творческого акта в символизме, по сравнению с декадансом, отчетливо прослеживается усиливающаяся тенденция к акцентированию инструментальности (ощутимость/действенность поэтического слова). В дальнейшем (акмеизм, авангард) эта тенденция приведет к появлению слова-вещи, слова-жеста.

4. Формообразование. В связи с тем, что вектор совершенства в символизме бесконечен, а преображение бытия мыслится как процесс на всех уровнях, оформление трансцендентного в символизме совершается и в словесном (фиксированном), и в не-словесном (динамичном) материале. Словесная форма одновременно плотна и прозрачна, указывая на “видимость” и трансцендентное одновременно (функции символа), вне-словесная - даже более адекватна символистской стратегии, ибо здесь постоянно меняющаяся форма “облекает” трансцендентное. Формой в данном случае может быть и сам художник, и само бытие, организованное им (“жизнетворчество”): “Слово, ставшее плотью, - и символ творчества, и подлинная природа вещей. ...Он <художник> сам “слово, ставшее плотью” (А.Белый. “Луг зеленый. Символизм”).

Если Вяч. Иванов представлял себе преображение мира посредством объективированного трансцендентного в фиксированно-динамичной форме произведения искусства (“Предчувствия и предвестия. Новая органическая эпоха и театр будущего”), то А. Белый акцентировал динамичность

трансцендентного, минуя фиксацию, - он писал о том, что наступит время, когда сама жизнь станет искусством, а традиционные формы художественного творчества исчезнут (“Театр и современная драма”; “Искусство”). Следовательно, согласно теории символизма, усилия художника направлены на то, чтобы процесс объективации трансцендентного бесконечно разрастался во времени и пространстве.

5. Моделирование адресата. В символизме можно наблюдать три тенденции по отношению к эстетическому адресату.

а. Посредством символистского текста возможно общение с Высшим, т.е. адресат здесь видится как мистический Сверх-адресат, уже вне земной эмпирии. Поэт-символист по сути дела совершает богослужение, настраивая себя и своих читателей на вхождение в сферу сакрального. Текст приобретает инструментальную функцию при организации религиозной коммуникации автора со Сверх-адресатом.

Импульс, передаваемый читателю (эмпирическому адресату) по Вяч.Иванову - это вовлечение в хоровое действие соборного диалога в Боге (“Кризис индивидуализма”). Адекватное восприятие символистского текста эмпирическим адресатом основывалось на возможности переживания эстетической эмоции как религиозной. Образно говоря, символистский текст служил молитвой, заклинанием и “причастием” одновременно. Подразумевалось, что приобщенность к тексту носила катартический характер. Тематика “программных” произведений символизма касается особых состояний души в момент наивысшего переживания творческого состояния: любовь, вдохновение, религиозный восторг, медитативное самоуглубление (типичными иллюстрациями могут служить известные стихотворения Вяч. Иванова - “Дух”, “Пламенники”, “Любовь” из сборника “Кормчие звезды” или “Стихи о Прекрасной Даме” А. Блока). Таким образом, представляется, что именно описанный тип эстетической адресованности, для которого характерна “расслоенность” (одновременная нацеленность на мистического Сверх-адресата и эмпирического читателя/слушателя как участника религиозного действия) наиболее типичен для символизма.

б. Однако потенциально мистический диалог автора с адресатом осмысливался как конвергентный (термин В.И. Тюпы), где авторское “я” не тождественно “я” адресата, и каждое из которых равноценно и равноправно. В результате этого диалога подразумевалось продуцирование иного, не-тавтологичного авторскому высказыванию, смысла.

Выстраивание этого смысла, как результат “встречи” автора и адресата, рефлексивируется в мистических и эстетических терминах: “Символизм сочетает сознания так, что они совокупно рождают “в красоте”; “Я не символист, если слова мои равны себе, если они - не эхо иных звуков, о которых не знаешь, как о Духе, откуда они приходят и куда уходят, - и если они не будят эхо в лабиринтах душ.”(Вяч. Иванов. “Мысли о символизме”).

в. А. Белый акцентирует не столько коммуникативную функцию диалога автора и адресата, сколько потенциальную возможность с помощью искусства

двигаться по пути познания, - дискурсивная стратегия подобного типа нацелена не на преподнесение образцов, а на развитие особой познавательной интуиции: “Задача нового искусства - не в гармонии форм, а в наглядном уяснении глубин духа... Образы превращаются в метод познания, а не в нечто самодовлеющее. Назначение их - не вызвать чувство красоты, а развить способность самому видеть в явлениях жизни их преобразовательный смысл.”(А. Белый. “Символизм как миропонимание”). В дальнейшем идеи А.Белого будут развиты в авангарде в теории А.Туфанова, где искусство превратится по существу в медитативную технику.

II. ПРАКТИКА. Основная сложность запечатления в символизме “высших миров” состояла в том, что хаос эмпирии был слишком тяжелым и мутным, “не-прозрачным”, чтобы пропускать свет “иного”. Трансцендентное являло свой лик на короткие моменты, как молния в темной ночи. Вера в Высшие истины и ценности была необходима так же, как и вера в собственные - теургические! силы. Причин для отчаяния и сомнений на этом пути было более чем достаточно: “Но страшно мне - изменишь облик Ты” (А. Блок). Довольно сложно было и находиться в положении своего лирического двойника в обыденной реальности. Поражения в “борьбе с роком” нередко приводили к отходу на более ранние позиции, - декаданса и позднего романтизма с его концепцией невозможности овладения высшими ценностями и агрессивностью внешнего мира (хотя и в модифицированных формах). Практиковалось и ироническое снижение символизма его же средствами (например, А. Блок. “Балаганчик”, 1906, отчасти - А. Белый. “2-я драматическая симфония”, 1901 г.)

Если в символизме словесная форма еще могла соответствовать заявленным интенциям, сложнее обстояло дело с оформлением трансцендентного во вне-словесных формах. Запечатлеть совершенство в текучем веществе самой жизни - это значит пережить миг озарения, перейти на новую ступень духовного роста и создать вокруг себя ареал “благодати”, своеобразный магнит для вовлеченных в круг общения с прозревшим. Передача подобного опыта, конечно, возможна через опосредованные механизмы, - художественные формы, но наиболее эффективна в непосредственной эзотерической коммуникации. Попытки сотворить искусство в формах самой жизни - опыты так называемого житнетворчества (в принятой нами терминологии - оформление трансцендентного во вне-словесном материале) в индивидуальных и коллективных проявлениях под лозунгом “Рождения в красоте” были чаще всего обречены на провал в виду чрезвычайно высоких требований к духовному уровню всех единомышленников и невозможности целенаправленного моделирования катартического единства. Символисты декларировали в своих теориях теургию и преображение, но довольно скоро осознали заданность этих целей как бесконечную возможность и сложность их действительного воплощения.

Синтеза символизма с христианством (как впрочем, и с какой-либо другой религией) не произошло по вполне понятной причине: каждая из мировых

религий имеет давнюю и достаточно консервативную традицию и функционирует в устоявшихся формах.

Цели символизма были слишком высоки и далеко выходили за рамки искусства - логичной ступенью дальнейшего развития литературы был акмеизм с его “сниженным” трансцендентным объективным, акцентированием роли художника-мастера и сменой модели времени: символистский пансинхронизм, нацеленный в бесконечную внеисторическую перспективу, был заменен синхронной ретроспективностью в акмеизме.

### **Глава третья. Акмеизм (1910-е гг.)**

Формотворчество выходит на первое место в качестве задач искусства в акмеизме, но все же цели адептов новой школы не были столь мелкими, как казалось со стороны их критикам, особенно символистам. Акмеизм тоже боролся с данностью материального мира (“роком”), но только иными методами. Мастер стремился навечно запечатлеть знак своего вдохновенного присутствия в мире в совершенных формах. Оплотнение эмоции и фиксация эмоционального присутствия в культуре - первый постулат акмеизма. Второй - это мир как целостность в противовес расколотости “земного и небесного” в символизме.

I. ТЕОРИЯ. 1. Мимесис. Основным лозунгом акмеизма по отношению к первичной реальности был знаменитый тезис о приятии мира (Н. Гумилев. “Наследие символизма и акмеизм”). Акмеизм претендовал на полноту отражения неиерархизированной реальности (“адамизм” и “возврат к природе”). От трансцендентного как основного содержания искусства в его символистском понимании акмеизм декларативно отказывается: “Всегда помнить о непознаваемом, но не оскорблять своей мысли о нем более или менее вероятными догадками - вот принцип акмеизма.” (Н.С. Гумилев. “Наследие символизма и акмеизм”). В акмеизме эмпирия как неоформленный хаос изгнана из картины мира в акмеизме, реальность как первичная данность, не обработанная резцом культуры, не попадает в поле зрения акмеиста: “Единственная реальность в мире - это работа художника. Реальность и существование художника запечатлены и проявлены в “слове, как таковом.” (А.А. Hansen-Love. “Mandel'shtam's Thanatopoetics”. Перевод с англ, мой - Е.Т.). Творящий субъект по существу осваивал уже освоенные другими художниками территории. Слиться с целым культуры, выразив себя в материале, обрести желанное единство и оставить свой след - вот цель, к которой стремились художники: “На стекла вечности уже легло мое дыхание, мое тепло...” (О. Мандельштам). Реальность в акмеизме - это духовное бытие в конкретных артефактах, в сделанном: если в классицизме, с которым обычно сравнивают акмеизм, идеальное отливалось в словесных художественных формах, а реальность, которая постоянно нуждалась в упорядочивании, была отделена от этого идеального пространства, то в акмеизме само бытие застыло в виде громадного музея, чьи коллекции непрерывно пополняются.

2. Источник инспирации. Судя по декларативной ориентации на образцы, как в статьях, так и в художественных текстах (“тоска по мировой культуре”), можно

заклучить, что модель “вертикального” генерирования, где источником служило мистически-сакральное трансцендентное объективное, как это было в символизме, заменяется “горизонтальной” моделью в акмеизме. Теперь культура - эстетически-сакральное пространство, с ее мощными традициями и совершенными образцами, дарует во многом силу вдохновения. В акмеизме трансцендентное предстает уже в запечатленном виде - в художественной форме и “подключиться” к нему можно, пройдя путь овладения законами технэ. Утверждение канона в акмеизме сочетается с утверждением авторского “я”: “Гиератический, то есть священный, характер поэзии обусловлен убежденностью, что человек тверже всего остального в мире.”(О. Мандельштам. “О природе слова”). Запредельные требования символистов, где художник посягал на функции самого Творца, у акмеистов сменяются не менее сильным акцентированием творческих потенций автора, но - более реалистическими средствами: “Существовать - высшее самолюбие художника. Он не хочет другого рая, кроме бытия, и когда ему говорят о действительности, он только горько усмехается, потому что знает бесконечно более убедительную действительность искусства.” (О. Мандельштам. “Утро акмеизма”).

3. Структура творческого акта. В акмеизме совершенно логично и естественно акцентируется вторая фаза - инструментальная деятельность, материальное воплощение мыслеобраза. Акмеисты акцентируют момент спаянности авторского сознания с материальной формой, а не его “свободное парение”, как это было в романтизме, декадансе и отчасти - в символизме. Это не значит, что медитативная фаза игнорируется, - в акмеизме обращается внимание на то, что сама деятельность художника уже медитативна. Инструментальность здесь равна медитативности, а медитативность - инструментальности и замыкается строго рамками произведения. И художественное произведение - как прежде всего - созданное, должно противостоять и хаосу, и пустоте (Н. Гумилев. “Об Адонисе с лунной красотой...”).

4. Формообразование. В акмеизме художник создает совершенство в процессе своей творческой ремесленной деятельности, и тем самым упрочивает совершенство целого культуры. Прочность, стабильность, вещьность - вместо “текучести” формы в символизме; основные принципы формообразования в акмеизме - это плотность словесного материала, приравняемому к “мрамору или металлу”, стройность, фиксация и конечность формы. Слово приобрело статус вещественности.

В акмеизме произведение искусства предстает как идеал, воплощенный в словесном материале, достигнутый в земной реальности. Идеал в акмеизме - это не стремление к действию, постоянный порыв с осознанием невыносимо высокой планки совершенства, как это было в символизме, это результат действия, выполняемого по законам, освященным вековыми традициями, - “нерукотворный/рукотворный памятник”. Главные здесь - реальность формы как объективация духа. Идеал мыслился воплотившимся в материале, наглядным, зримым, осязаемым. Заземление и оплотнение эмоции в акмеизме - это не отрицание трансцендентного. Постоянная тенденция “развоплощения”

материала, где дух витал в прозрачной оболочке (романтизм, декаданс, отчасти символизм) сменилась другой - акцентированием этой оболочки (“священная память” формы), аккумулирующей и транслирующей высшие ценности.

5. Моделирование адресата. Представление акмеистов о деятельности поэта заключается в постоянном актуализировании своего присутствия в мире. Целостность же достигается только через трансцендирование, в дискурсе - посредством Другого. Совершенно логично, что акмеизм постулировал эту обращенность, нацеленность на адресата, но реализованы были эти тенденции в полной мере в более позднем творчестве А. Ахматовой, О.Мандельштама, отчасти - Н.Гумилева и др. Н.Гумилев в своих статьях 1910-х гг. еще не . полностью отошел от символизма там, где говорит о читателе, для него позиция “учительства” не оставлена: “...читатели разделяются на три основные типа: наивный, сноб и экзальтированный. <...> Однако может быть иной читатель, читатель-друг. Этот читатель думает только о том, что ему говорит поэт, становится как бы написавшим данное стихотворение... Прекрасное стихотворение входит в его сознание как непреложный факт, меняет его, определяет его чувства и поступки. Только при условии его существования поэзия выполняет свое мировое назначение облагораживать людскую породу.” (“Читатель”). Отчасти Н.С. Гумилев остается верен и традиции классицизма, когда указывает на необходимость знания техники писательского мастерства квалифицированным идеальным читателем (совмещение позиции критика-эксперта и читателя, см. Н. Буало “О поэтическом искусстве”).

О.Мандельштам развил идею конвергентного диалога с адресатом в терминах не мистики, а эстетики и постулировал творчество как постоянное и необходимое обращение к Другому, не конкретному, а провиденциальному собеседнику: “Нет лирики без диалога. А единственное, что толкает нас в объятия собеседника, - это желание удивиться своим собственным словам, плениться их новизной и неожиданностью... поэзия, как целое, всегда направляется к более или менее далекому, неизвестному адресату, в существовании которого поэт не может сомневаться, не усумнившись в себе. Только реальность может вызывать к жизни другую реальность” (“О собеседнике”). В акмеизме диалог автора с адресатом осознается как возможность постоянного “разрастания” культуры за счет рождения новых смыслов.

II. ПРАКТИКА. Основное противоречие акмеизма, о чем кратко уже было сказано, - претензии на полноценный охват реальности, которые в крайних своих проявлениях являлись “призывом к природе” и при этом придерживаться принципов “плотной” и строгой формы. За некоторыми исключениями, о которых ниже, - эти декларации остались достоянием манифестов, а природа в произведениях акмеистов предстала окультуренной. Точнее, первичная реальность (природа) постоянно и неуловимо переливается во вторичную (культура). Хаоса у акмеистов нет, все стремится к оформленности (В.М. Жирмунский. “Преодолевшие символизм”).

Отдельные следы символистской модели реальности можно найти в эстетике раннего О.Э.Мандельштама (сб, “Камень”). Но и там эта модель не является доминирующей, так как пустота преодолевается “строительством”.

Не всегда придерживается своих же теоретических постулатов и Н.С. Гумилев, воспринимая действительность не как целостность, а как чисто символистскую дуальность “плоти и духа”, “небесного и земного” (“...Вижу свет на горе Фаворе/ И безумно тоскую я,/ Что взлюбил и сушу, и море, /Весь дремучий сон бытия...” Н. Гумилев). В этом смысле более цельными и гармоничными в восприятии реальности были М. Кузмин, и А. Ахматова, при всем различии их мироощущения. Им был чужд символистский дуализм, их мир был целокупен, не раздваиваясь на низкое и высокое, бытие никогда не было для них “дремучим сном”.

“Адамитский” вариант акмеизма, казалось бы, более соответствует заявленным программам, но при этом подрывает акмеизм изнутри, подводя его вплотную к авангардистским исканиям. Адамиты М. Зенкевич и В. Нарбут расшатали устои акмеизма своими выпадами в область хаоса и стихии, “грубой” природы. К тому же В. Нарбут подошел к такому видению и пониманию объекта, который живет по своим законам и, либо самоценен, подчиняя себе субъекта, идилически “растворяя” его в себе (его лирика природы - “Сыроежки”, “Земляника”, “Над осенними прудами” и др.), либо существование объекта воспринимается как пугающий, агрессивный хаос, внеположный субъекту и не доступный в полной мере его пониманию; субъект может сопротивляться втягиванию в жуткое или странное “иное”, но его власть с точки зрения познания и творчества сводится в основном к поиску адекватного этому “иному” языка (В.Нарбут. “Сириус”). Здесь уже очень недалеко до авангарда. Первый шаг - признание того, что трансцендентное есть хаос, стихия, уже сделан. Следующий шаг - вырастить в себе свое трансцендентное и выдавить своей первореальностью реальность им данную - сделают другие (А. Крученых), или присоединят к себе - богоподобному, этот маленький несовершенный мир (В. Хлебников).

В акмеизме довольно сложно выделить “ядро” принципиальных новаций. Промежуточное, “буферное” положение акмеизма - между символизмом и авангардом - очевидно. С одной стороны, акмеизм продолжает символистскую программу - в более приземленных вариантах, с другой - рвется за собственные очерченные рамки в авангард. Акмеизм стремился быть только искусством и “питаться” только культурой и потому не мог просуществовать слишком долго. Все известные поэты, начинавшие как акмеисты, очень быстро в своем творчестве стали изменять манифестам 1910-х гг.

И символисты, и акмеисты максимизировали трансцендентное, с той лишь разницей, что первые стремились отлить его в динамичных формах самого бытия, а вторые - зафиксировать и преумножить в плотности художественной формы. “Преодолением” символизма можно считать лишь авангард в “чистых” его проявлениях. Когда автор переходит к стратегии абсолютной свободы, а трансцендентное теряет свой мистически-сакральный смысл - искусство

(авангарда) становится игрой с бесконечно меняющимися правилами - по произволу авторской воли. Трансцендентное перестает быть внеположной автору ценностью. Источником генерирования вдохновения становится трансцендентное субъективное - собственно жизненная энергия как таковая.

#### **Глава четвертая. Авангард (1910-е - начало 1920-х гг.)**

В авангарде автор стремится к максимально свободному самовыражению и тем самым - к огромному влиянию на сознание адресата, и на внешнюю реальность как таковую. Авангардистская утопия проявляется прежде всего в неукротимой воле воздействия словом на мир напрямую - примерно так же, как это описывается в оккультизме. Только такое действенное искусство объявляется истинным. Предстоит выяснить, каково это истинное искусство с позиции автора-авангардиста.

Авангард акцентирует именно те моменты выхода в инобытие творящего субъекта, которые можно характеризовать как моменты чистого вдохновения, одержимости, экстаза, или - глубокого погружения в "иное" ("увидеть мир насквозь"). В авангарде автор отражал мир не как объективную данность в его предметных границах, а мир как поток трансцендентного, и, самое главное, автор выражал себя как "иное". Творческий субъект в авангарде претендует на то, чтобы представлять собой и единственную реальность, и источник инспирации, и материал для преобразований, и форму, и явленный миру динамичный идеал. В данном случае линейная структура анализа - это дань привычному логизированию,

1. ТЕОРИЯ, 1. Мимесис. Представляется целесообразным рассмотреть принципы мимесиса в авангарде как отношения творящего субъекта и объекта (данности внешнего мира). В "чистом" авангарде реальность в своем крайнем выражении приравнивается к реальности сознания субъекта в момент потока вдохновения. Теоретическое обоснование подобных миметических принципов находим у А. Крученых в программной статье "Новые пути слова": "Мы стали видеть здесь и там. Иррациональное (заумное) нам так же непосредственно дано как и умное. ...Чем истина субъективней - тем объективнее Субъективная объективность - наш путь." Таким образом, декларируется эмансипация субъекта от объекта (внешнего мира) с переходом к полному доминированию субъекта. "Чистый" авангард так же, как и декаданс, обращается не к реальности как к объективной данности природы и культуры, а к субъективному измененному сознанию как единственной и истинной реальности (при этом выстраивается смысловой синонимический ряд, эксплуатируемый в творчестве авангардистов: вдохновение-одержимость, безумие, детское сознание - в творчестве А. Крученых, В. Маяковского, И. Игнатьева, И. Зданевича, В. Хлебникова). В отличие от декаданса, это сознание всегда стремится к материальному оплотнению и - еще одно принципиальное отличие - для авангарда нет оппозиции материи и духа, и материя тоже продуцирует трансцендентное.

2. Источник инспирации. В авангарде именно материя - в широком смысле слова становится источником трансцендентное (в предыдущей культурной

традиции трансцендентное было достоянием области духа). В качестве материи осознается и внешняя реальность, и авторская телесность, и художественный материал, в том числе и слово (см., например, статью: Н. Бурлюк. “Поэтические начала”). Теперь место “иноного” занимает не Бог и не Великая Культура, а - энергия самой материи. Формой этой хаотической материи является и язык, рассматриваемый авангардистами также как источник “чудесного и неведомого” (А. Крученых. “Декларация слова как такового”). Авангардистов интересует мир как постоянно становящееся, но не ставшее, это характерно как для раннего авангарда, так и для более позднего (В. Хлебников, М. Матюшин, А. Туфанов и др.).

Субъект может присоединяться/подключаться к объекту (внешнему миру) как положительной энергии изменений, но главным источником трансцендентного он все же декларирует себя, авторскую телесность (В. Хлебников писал о мозге - “князь-ткани”).

1) . Субъект как генератор трансцендентного. Принципы создания кардинально нового искусства, где бы творческий субъект выступал “генератором” трансцендентного, изложены в статьях: А. Крученых. “Новые пути слова”, К. Малевич. “О поэзии”, В. Хлебников. “Курган Святогора”, “Свосяи”. Трансцендентное субъективное уже фигурировало в эстетике декаданса, но “добывание инобытия” в декадансе было возможно с помощью саморазрушительных телесных практик, в то время как в авангарде генерирование трансцендентного не было связано только с экспериментом, а сам эксперимент не был автоагрессивным, и - в декадансе трансцендентное субъективное декларировалось принадлежащим исключительно к области нематериальной.

2) . Процедура генерирования трансцендентного. Если в авангарде отрицаются вне-положные субъекту источники трансцендентного не-материального характера (идеальная область Духа), то нужно прояснить саму процедуру “добывания” энергии “инобытия”.

2).1. Трансцендентное как результат *не-целенаправленной* деятельности автора:

2).1.1. Трансцендентное субъективное в результате спонтанной медитации -

“встретиться” “с собой-иным-себя-превосходящим” 2).1.2. Декларирование

себя “Богом”, когда все проявления жизненной активности автоматически

объявляются мистическими (смена традиционных конвенций искусства). Эти

модели креативного поведения иллюстрируются примерами из творчества

В.Хлебникова, В. Маяковского, А. Крученых, В. Каменского. 2).2.

Трансцендентное как результат ненамеренных манипуляций с языковой

стихией. Трансцендентное такого рода 'проявляется как результат

деятельности, где ослаблен контроль рации и всегда является “побочным

продуктом” этой деятельности, это - ошибки, опечатки, ляпсусы, то, что А.

Крученых в своей статье “Декларация слова как такового” определял как

случайное, наобумное. Все это происходит помимо авторской воли

(случайность как принцип звучания и графики, приоритет рукописной книги в

авангарде).

2).3. Трансцендентное как результат *целенаправленной* деятельности автора:

2).3.1. Трансцендентное субъективное в результате специальной медитативной техники и экспериментирования с авторским телом (зрение и речевой аппарат). Такого рода креативная стратегия - явление авангарда в его финальной стадии, когда экспериментирование было уже осознанным, отрефлексированным приемом, гарантирующим встречу с "иным". Здесь нужно отметить уже осознанную и оцененную авангардистами технику вхождения в медитативное состояние (А. Туфанов. "На пути к вечной юности"). Ранний авангард акцентирует экстазис, как момент выхода субъекта за собственные границы и момент "распада" объекта, то есть смещение границ и в нем. Поздний авангард приходит к осознанию не только возможности увидеть действительность измененной по собственной воле художника ("Зорвед" М. Матюшина), но и пережить своеобразный катарсис целостности субъекта и объекта, при том, что приоритет субъекта, его творческой воли постоянно подчеркивается: "Свергнув власть материального мира, застывшего мира с замороженной душой человека, новый художник создаст красоту природы в восприятии, даст эстетическое ощущение самой жизни, схватит самую сущность бытия и, путем непосредственного постижения урвет у жизни ее животрепещущую тайну." (А. Туфанов, "О жизни и поэзии"). Авторское сознание и тело - это инструмент, с помощью которого можно "вырвать тайну" у материи (логика та же, что и с экспериментами в области языка и формы).

2).3.2. Трансцендентное в результате манипуляций по заданным правилам с языковой материей. Определенные правила обращения с языковой материей в целях овладения "иным" - "красота со взломом", были сформулированы И. Терентьевым в его книге "17 ерундовых орудий". Использование формальных правил в этом случае вело к доминированию прагматики в авангарде и тем самым означало окончательный разрыв с высокой художественной традицией, где трансцендентное в принципе не может быть достигнуто "насильственным" путем.

3. Структура творческого акта, Фаза медитации и фаза инструментальности в авангарде смещены в своих границах. Экстатичный взрыв вдохновения (или глубинное проникновение в "миры иные") тут же должен отливаться в материальную форму. Взрыв трансцендентного субъективного требует моментального оформления, последовательность стадий и фаз нарушена и тем предельно ускорен. Медитативная стадия чаще экстатична, а инструментальная - практически накладывается на нее. Объективация трансцендентного в полной мере происходит лишь "вовне": в акте саморепрезентации автора, требующем немедленной рецепции адресатом, подключение к стихии "иного" идет практически напрямую; нужно было не столько читать, сколько видеть, слышать, чувствовать автора.

4. Формообразование. Принципы формообразования определяются указанной структурой творческого акта. Основной акцент делается не на словесной форме ради нее самой, а на телесно-духовной форме самого творящего субъекта в момент вдохновения, которая являет собой постоянно меняющуюся форму

самого бытия - прообраз новой Вселенной. В статьях и манифестах самих авангардистов подчеркивается вне-утилитарность их искусства (по сравнению с "традиционным"), нацеленность на выражение вдохновения - и только: "Это самовитое слово вне быта и жизненных польз." (В. Хлебников. "Своеси").

Основная характеристика формы в авангарде - ее плотность и динамичность; тенденция к "плотности" материала наблюдалась уже в акмеизме, но там использовался словесный материал, а сама форма была стабильной, фиксированной. В авангарде же предельная динамизация формы сочетается с тенденцией к материальной плотности, что приводит в конечном итоге к выходу за рамки искусства.

Авангардист при этом стремится к максимально адекватному "отпечатку самости" субъекта в своих творениях - сохранить идентичным переживание "иного" ("грозной вьюги вдохновения"). На первый план выходит энергия звучащего, артикулируемого слова и пишущей руки (переживание равно действию. Авторское "иное" - по своему происхождению - явление психики и физиологии, поэтому слово - авторское творение - объявляется "чувственным" и "живым", являясь определенным образом метонимическим субститутом субъекта (Н. Бурлюк. "Поэтические начала"; А. Туфанов. "К зауми. Фоническая музыка и функции согласных фонем"). В результате этого словотворчества создается произведение как принципиально новый объект, где запечатлено инобытие субъекта и/или инобытие объекта - внешнего мира, отразившись в инобытии языка: "На заумном языке можно выть, пищать, просить того, о чем не просят, касаться неприступных тем, подходя к ним вплотную, можно творить для самого себя, потому что от сознания автора тайна рождения заумного слова скрыта почти так же глубоко, как от постороннего человека." (И. Терентьев. "Крученых грандиозарь").

Типично авангардистскими произведениями являются либо те, где 1) словесная форма сведена к нулю, к молчанию, автор передает свое состояние средствами собственного тела, либо 2) слово творится каждый раз заново, согласно законам авторского самовыражения (заумь), то есть, те произведения, где реципиент может почувствовать напряжение потока трансцендентного. Авангардисты требовали адекватной передачи этого состояния: нарушение нормативной грамматики во имя окказионального словоупотребления, значение авторского почерка, передающего все оттенки настроения, в отличие от типографского шрифта, включение в состав произведения "помарок и виньеток творческого ожидания" и т.д. (А. Крученых, В. Хлебников. "Слово как таковое").

5. Моделирование адресата. В статьях А. Крученых об эстетическом адресате говорится в порядке "зеркального отражения" - он должен воспринимать по той же схеме, по какой произведение создавалось, - либо мгновенно, не рефлексируя: "Любят трудиться бездарности и ученики...это же относится и к читателю. Речетворцы должны были писать на своих книгах: прочитай - разорви!", либо восприятие становилось мучительным: "чтоб писалось туго и читалось туго..." (А. Крученых. Из "Взорваль"). При этом значение только

нащупывается и никогда не сможет быть вербализовано в логических понятиях. Пресловутое “прочитай - разорви!” означает не только динамичность формы, “облекающую” неуловимое инобытие, но и - уникальность мгновения эстетического диалога автора и читателя, где главное - это действительность текста, который должен нести эзотерическую истину о природе творчества. Идеальный читатель авангардистского текста должен приобщиться авторской логике творческого процесса, пережив эстетический шок (подобно тому, как пережил его автор).

Автор изначально постулирует невозможность эмпирического читателя занять позицию идеального эстетического адресата, способного постигнуть мистическую природу творчества. Читателя, равному автору по его творческой силе, не может быть по определению, так как автор занимает совершенно исключительную позицию центра креативности. В результате, взаимодействие автора и читателя превращается не в диалог как таковой, а в демонстрацию гиперболизированного авторского “я” любому “не-я”. Агрессия и пренебрежение по отношению к предполагаемому эмпирическому адресату, вербализуемое в большинстве авангардистских текстов, предполагает не только демонстрацию “себя-творца”, потенциально такая стратегия направлена на мгновенное превращение читателя в идеального адресата, т.е. - самого Автора. Независимо от авторской тональности обращения к читателю (прямого или косвенного) автор всегда предлагает лишь себя самого, единственного творца, ведущего человечество к новой жизни (В. Хлебников. “Я победил...”). Программа, которую излагают авангардисты, настаивая на принципиальной новизне, это программа глобализации трансцендирования, в результате чего иным будет и человек, и мир (А. Туфанов, “К зауми. Фоническая музыка и функции согласных фонем”; “Автобиография”).

В позднем авангарде 20-х гг. адресату предлагается уже не искусство, в привычном смысле слова, а 1) “развивающая” мозговая игра (интеллектуальные упражнения) или 2) “магическая техника” (приемы медитации). Текст в этом случае, еще сохраняя остатки художественной функции, одновременно является - продуктом языкового эксперимента, который читателю следует разгадать, или - воспринять как суггестивный прием, настраивающий на особые ощущения.

II. ПРАКТИКА. Достаточно сложно выявить типологически “чистую” фигуру для авангарда, так как наследие романтизма/символизма проявляется в постоянном обращении В.Хлебникова, В. Маяковского, В. Каменского и др. к традиционным ценностям добра, красоты, блага. Можно выстроить своеобразную эстетическую конструкцию, где крайние полярные точки самодостаточной целостности будут занимать соответственно В. Хлебников и Крученых, при том, что первый - творит в этическом пространстве, т.е. для других, а второй - только в эстетическом и других для него уже не существует; А. Маяковский - занимает сложную промежуточную осциллирующую позицию, склоняясь, условно говоря, то к Хлебникову, то к Крученых, и позиция его так и остается подвижной. Крученых в этом ряду – наиболее

типичный авангардист, так как он не ориентируется на внеположные субъекту духовные ценности этико-эстетического порядка. Здесь поэт - это самодостаточный одинокий Игрок, его источник вдохновения - трансцендентное субъективное в чистом виде, где продуцируется только энергия изменений. Никакие этические мерки к автору не применимы, он занят творчеством как игрой, где правила постоянно меняются им же. В художественной форме Крученых уже пришел к единству субъекта и объекта, образовал фантастический универсум по принципу конгруэнтности: “Упрямый и нежный как зеленый лук/Из своей перепиленной глотки/построю вам ПОВИВАЛЬНЫЙ ЗАВОД!..” (термин “конгруэнтность” принадлежит И.П.Смирнову и И. Р.Деринг-Смирновой).

В авангарде наблюдается “разлом” гармонического баланса инструментальное™ и медитативности классической структуры творческого акта, с акцентировкой либо фазы медитативности, либо фазы инструментальное™, что неминуемо ведет к выходу за рамки искусства - либо в область духовной эзотерической практики, либо - в область цивилизационных практик (проект “нового общества” и “нового человека”).

Авангардисты декларируют свою телесность как проявление трансцендентного. Совершенно естественно, что они стремились к демонстрации себя как формы, нужно было подать себя как наглядный объект “иного”, отсюда - акцент на внешнюю репрезентацию: выставки, концерты, турне. Эта же логика определяет и сопряжение звука и графической изображения, литературы и пластических искусств. Здесь акцентируется установка на спонтанность и непредсказуемость формы-действия, короткое время “жизни” этой формы, ее постоянная вариативность, импровизационности, большая динамичность, нежели ее печатного проявления. Произведение должно быть услышанным и увиденным как часть авторского “я” и сразу же должно быть воспринятым. Заумь - окказиональная, деформированная, динамичная форма, самая действенная по своему напряжению, требующая активизации сознания адресата и его мгновенной реакции, представлялась наиболее адекватной (А. Крученых. “Декларация заумного языка”). По принципам этой же логики построена и графическая форма в авангарде, несущая в себе провокативный заряд (например, обойная бумага в “Садке Судей 2” и проч.). Но исходной точкой отсчета здесь является все то же авторское тело - не только говорящее и пишущее, но и как произведение искусства само по себе. Это “произведение” могло быть “спонтанным” - молчаливый В. Гнедов, показывающий “Поэму конца”, делая один и тот же жест, но каждый раз - по-иному, или же намеренно “сконструированным” (определенный облик и поведение, см. статью И. Зданевича и М. Ларионова. “Почему мы раскрашиваемся”).

Если же выдерживать логику авангардистского формообразования до конца, то парадокс ее заключается в следующем: поток/взрыв трансцендентного не может быть оформлен в принципе, так как он противится застыванию, здесь формообразование мыслится как взрыв, порождающий новую взрывающуюся

форму (цепная реакция). Автор в момент творческого переживания - подобен вулкану, который постоянно меняет собственную форму в результате своей деятельности (“движущаяся церковь” по выражению К. Малевича). Противоречивость идеи воплощения динамического идеала в форме авторского тела выражена в стремлении осуществить ее в виде живого памятника (А. Крученых. “Я - сорвавшийся с петли...”; И. Терентьев. “НОС /струна гОлое Орло...”; В. Каменский. “Комитрагический моей души вой...”).

Динамика формы в художественном материале проявляется в постоянных сдвигах на всех уровнях (ритмическом, фоническом, лексическом, синтаксическом, семантическом, и др.), что характерно для авангарда в целом, но классическим примером здесь всегда будет В. Хлебников с его текстами как бесконечным гениальным черновиком.

Мир авангардиста - бессубъектен, ибо только он - субъект. Разгадывая загадку предложенного текста, читатель неминуемо становится единственным автором этого произведения, В результате считывания “заумной” формы, где все “скользит”, адресат получает свой вариант трансцендентной реальности, которая не может быть равна авторской. Адресат для авангардиста - объект для самоутверждения и объект этот входит в авангардистское “произведение”, являясь его продолжением, желанная реакция шока, “преобразующая” сознание адресата, запрограммирована автором. Принцип авангардистской неориторики - не убеждать и не услаждать адресата, а показать ему ригидность и ограниченность его сознания путем откровенного нарушения эстетических и этических ожиданий: “Поэзия - истрепанная девка, а красота - кощунственная дрянь” (Д. Бурлюк). Постоянный “сдвиг” на всех уровнях текста должен привести к отторжению или “сдвигу” чужого сознания. Если попытаться облечь в слова информацию, которую авангардист передает в результате краткого, парадоксального и напряженного диалога адресату, то это - весть о мировом хаосе и о себе - единственном Первотворце.

### **Часть вторая. Историко-литературные реалии. Ценностные ориентиры. Дискурсивная вариативность.**

В первой части данной работы уже было сказано о том, что ценностная установка автора определяет как сами принципы создания художественного текста, так и вне-текстовую творческую стратегию. Теперь предлагается проследить на конкретном историко-литературном материале, каким образом воплощаются в творчестве отдельных авторов ценностные интенции. Очевидно, что типологической чистоты абстрактных моделей проанализированных дискурсов невозможно обнаружить ни у одного из писателей, в каждом отдельном случае мы столкнемся с различными вариантами бытования индивидуальных моделей, соотносимых с типологически общими. Учитывая одну из поставленных во “Введении” задач (рассмотрение специфики креативности за границами художественности), так как одна из модернистских интенций - стремление выйти за границы слова и творить во вне-словесном материале (“текст жизни”), следует обратиться не только к художественным произведениям, но и к феномену творческого

поведения. В пятой, шестой и седьмой главах, составляющих вторую часть диссертации, широко используются малоизвестные и неопубликованные материалы.

### **Глава пятая. Декаданс классический и игровой (Н. Петровская и Л.Вилькина)**

Эта глава состоит из трех разделов:

1. Н. Петровская: жизнь по законам декаданса
2. “Жизнетворчество” Л.Вилькиной. Письма Л. Вилькиной к К. Сомову
3. В поисках собственного образа: Л.Вилькина в своем дневнике и переписке с В.Брюсовым (1890-е - 1900-е гг.)

Первый раздел “Н. Петровская: жизнь по законам декаданса” посвящен рассмотрению проблемы бытования модели классического декаданса в “тексте жизни” Н. Петровской. До сих пор художественные, критические, эпистолярные тексты этой писательницы не стали специальным объектом исследования, впрочем, как и сам феномен личности Н.И. Петровской в целом, ее “текст жизни”. Считаю нужным оговориться, что адекватный анализ этого “текста” станет возможным лишь после опубликования большого корпуса архивных материалов, прежде всего полной переписки Н. Петровской и В. Брюсова. Стереотип восприятия Н. Петровской в настоящее время строится в основном на воспоминаниях В. Ходасевича “Конец Ренаты”, где автор определил ее как жертву декадентской идеологии. Остальные воспоминания современников мало что добавляют в этом отношении. Анализ переписки 1900-х годов В.Брюсова и Н.Петровской позволяет сделать вывод о том, что В. Брюсов во многом сам “смоделировал” декадентский тип поведения и соответствующую ценностную ориентацию Н.Петровской (где на первом месте стояла “любовь равная смерти”).

Заметим, что сам термин “жизнетворчество” по отношению к декадансу носит весьма условный характер - декадент в погоне за “сном наяву”, т.е. своим трансцендентным двойником, губил и разрушал свои и чужие судьбы. Жизнь Нины Петровской в этом отношении - весьма типичное явление декаданса; “самосжигающая” любовь (которой нет места в обыденной действительности) и нежелание/неумение адаптироваться в реальности, страстное стремление оставаться в “запредельных мирах” любви и творчества, источником которого было непрерывное страдание и наркотический транс, - все это позволяет квалифицировать эту писательницу как декадентку (хотя и сожалевшую о своей участи, но не сумевшую ее изменить). Вся ее жизнь отмечена стремлением к смерти. Нужно отметить в этой связи и “демоническую” роль В. Брюсова, для которого не было этических запретов, а страсть к неведомым ощущениям была только необходимым условием для творческих порывов, - это творчество строилось как своеобразный “вампиризм” (Н. Петровская верно отметила в одном из своих писем: “Убей еще одну жизнь, от этого ты расцветаешь...”). В примечаниях даны библиографические сведения о литературной и публицистической деятельности Н.Петровской, которые являются первым опытом такого рода.

Во втором разделе пятой главы “Жизнетворчество” Л. Вилькиной. Письма Л. Вилькиной к К. Сомову” рассматривается тип творческого поведения Л. Вилькиной (жены известного поэта Н. Минского). Анализ ведется на материале неопубликованных писем Л. Вилькиной к К. Сомову. Л. Вилькина - фигура всецело принадлежащая эпохе декаданса/символизма, и колорит этой эпохи отражается во всех подробностях в материалах личных, не предназначенных для печати. Она разыгрывала модные символистские сценарии в своем салоне на Английской набережной, где выбрала для себя роль женщины, живущей по законам искусства. Ее игра в декаданс была лишена той силы чувств и таланта, которой отличалась З.Гиппиус, стремившаяся создать и воплотить особую форму отношений между творческими личностями, где все земное было отринуто. Л.Вилькина вольно и невольно подражала именно З.Гиппиус - в своих стихах (сборник “Мой сад”) и в своем стремлении достигнуть “иных миров” - здесь и сейчас.

Отношения Л. Вилькиной с К. Сомовым носили весьма экстравагантный характер и отчасти носили целенаправленный характер со стороны Вилькиной, гнавшейся за “неведомыми” ощущениями, как и положено в декадансе. С другой стороны, эти отношения выстраивались с оглядкой на модные символистские теории. В это время Вяч. Иванов и общавшийся с ним тогда Н. Бердяев (впрочем, как и Мережковские, но у них была своя специфика) много внимания уделяли теории и практике любви, “рождающей в Красоте”, и “преодолению” пола. Главным в этих новых отношениях было не деторождение и не экономическая необходимость семьи, а мистическое слияние женского и мужского начал, когда преодолевалась ограниченность каждого из полов и религиозной целью брака являлось уподобление Христу как сакральному андрогину с его истинным знанием о мире. Л.Вилькина/Ън\* не писала теоретических статей на подобные темы, но также хотела “приобщиться тайн”. Ее письма к К.Сомову свидетельствуют не только о ее влюбленности (вполне возможно и искренней), но и о желании выстроить отношения в духе мэтров символизма (особые отношения, где бы пол не имел значения).

В третьем разделе пятой главы “В поисках собственного образа: Л.Вилькина в своем дневнике и переписке с В.Брюсовым (1890-е - 1900-е гг.)” анализируются архивные материалы - дневник Л.Вилькиной и частично - ее переписка с В.Брюсовым. В дневнике рассуждения рефлексивного характера доминируют над событийными описаниями. Для Л. Вилькиной очевидно, что реальность записанного слова противостоит не-реальности рутинного бытия. Она находится в плену литературных (романтических и декадентских) идеалов, когда пишет об отношениях мужчины и женщины и примеряет искусственные модели к жизни. Она ищет ответов на те вопросы, которые касаются, прежде всего, ее женского “я”. В этом смысле показательны ее признания о несовместимости любви и брака – в духе “Крейцеровой сонаты” Л. Толстого (и не без влияния концепции “влюбленности” З. Гиппиус). Л. Вилькина сравнивает чужие мнения о роли женщины и значении любви, чтобы сделать неутешительные выводы о невозможности достигнуть идеала в земном браке.

Ее текстовый образ в дневнике - это мучительные поиски собственного “я” путем обращения к перебиранию чужих мнений о себе и мире.

После 1901 г. она не пишет дневника, но переписка ее весьма обильна: это способ формирования собственного эстетического образа, возможность манипулирования своими адресатами и транспонирования этих выстроенных отношений в реальность первичную. Знаковая сотворенная реальность станет более значимой, нежели данная. Л. Вилькина использует для себя роль *femme fatale* и *femme enfante* в одном лице, а также “новой” женщины, стремящейся к особым “платоническим отношениям”. Будучи писательницей-эпигоном декаданса, следовала такой модели авторепрезентации, где привычная патриархальная модель фемининности (жена и мать) была заменена моделью “лайф - артиста” в женском варианте (креативность вместо репродуктивности). Основные женские роли декаданса, перекочевавшие в быт из литературы (Ш. Бодлер, О. Малларме, О. Уайльд) - это роли агрессивной, притягательной и пугающей Красоты. По отношению к сложившимся стереотипам женского поведения в обществе эта стратегия носила явно провокативный характер. Законы природы и общества подменялись законами своевольной игры. Стремление сделать себя и свою жизнь “текучим” произведением искусства означало стремление к постоянному трансцендированию, погоню за “инобытием”.

Самым типичным примером в этом отношении может служить З. Гиппиус. Л. Вилькиной пришлось примерять уже чужие маски и играть чужие роли. Она стремится идентифицироваться с демонической женщиной-соблазнительницей, отчасти с детскими чертами (классический пример - Саломея), типичной героиней декаданса или же прогрессивной “новой женщиной”, исповедующей особые “платонические” формы любви. Характер идентификации носит, как правило, эстетический характер. Сама ориентация на литературную героиню (причем, не конкретное лицо, а некий тип, набор функций), либо на несуществующую “идеальную” модель “женщины будущего” выводит Вилькину за рамки этического пространства, обрекая на существование в границах эстетического существования, лишая перспективы внутреннего роста. Принципы подобной идентификации во многом схожи с театральной.

Быть актером и зрителем одновременно - значит, обречь себя на призрачность как вымысла, так и реальности. То, что предлагала литературная мода, на самом деле оказалось фикцией и ловушкой, - следование клишированным образцам поведения не способствовало раскрытию и развитию ее личности, не лишеной способностей. Конструирование реальности (не без помощи эпистолярной стратегии особого рода) привело лишь к конструированию фантомного “я”, где одна маска сменяется другой. Л. Вилькина на самом деле не была истинной декаденткой, ее мироощущение (зафиксированное в письмах и дневнике), а также ее художественные тексты свидетельствуют о стремлении подражания заимствованным литературным образцам. Она пытается строить свой образ, исходя из эстетических клише декаданса, но вторичность этих попыток очевидна.

## **Глава шестая. Символизм: индивидуальные мистико-религиозные концепции (Алексей Ремизов и Андрей Белый)**

В этой главе предлагается рассмотреть различные мистико-религиозные концепции символизма, где идеальными всегда оказываются духовные ценности “внеположные” субъекту. А.М. Ремизов конструирует свой “национальный” идеал на основе народно-христианских и старообрядческих традиций. А. Белый пытается синтезировать восточную мистику с идеями Ницше (“музыка мира”). Глава состоит из трех разделов:

1. А. Ремизов: концепция “Святой Руси” как вариант “народного христианства”
2. А.М. Ремизов: старообрядчество как идеал и реальность
3. “Ориентализм” А. Белого

В первом разделе шестой главы “А. Ремизов: концепция “Святой Руси” как вариант “народного христианства” рассматривается проблема выбора Ремизовым конкретных источников и их обработка в различных художественных текстах в целях конструирования духовного идеала. Его концепция “Святой Руси” связана с понятием “золотого века” допетровского времени. Допетровскую Русь автор воспринимает в стилизованном, идеализированном варианте, хотя он не может не знать всего существа дела - увлечение писателя древнерусской историей и культурой общеизвестно. “Святая Русь” - невозвратно ушедшее прошлое, которому никогда не стать будущим (в чем Ремизов видит трагедию русской культуры). Черты мифологизированного облика “Руси-мученицы” складываются из реликтов народного творчества - фольклора, апокрифов, духовных стихов. При этом писатель не просто пересказывает первоисточник, дополняя его собственными словесными украшениями, он пытается воссоздать “пратекст” в таком роде, который кажется ему истинно русским. Этим объясняется стремление автора не только осовременить библейские, апокрифические, былинные мотивы, но и предельно русифицировать их (вслед за традицией народных легенд). Примером такой обработки источников может служить повесть “О безумии Иродианадом”, где во дворце Ирода пляшут скоморохи, “Рождество Христово” - вместе с Вифлеемскими младенцами солдаты убивают мальчика Петьку, персонажа явно не из библейских времен и т.д. В “Крестовых сестрах” Вера Кликачева поет оригинальную “старину”, в которой Богородица плачет над всею Русью-Святорусской и заходит в Неву-реку. Известно, что во время работы над “Крестовыми сестрами” Ремизов читал различные труды по фольклору: А.Д. Григорьева, А.Ф. Гильфердинга, Киршу Данилова и др.

А.М. Ремизов обращается к фольклорной, апокрифической, старообрядческой традиции и во многих других своих сборниках и произведениях (“Весеннее порошье”, “Страсти Христовы”, “Взвихренная Русь” и т.д.). И хотя нравственный идеал писателя и ориентирован на положительные ценности раскола, но он ими не исчерпывается. Образ “Святой Руси” в творчестве Ремизова - это не только строгий скит в “пустыне”, но и - игры скоморохов, верования “народного христианства”. Писатель создает свой собственный образ истинно русского, выдерживая только один принцип - “что

старо, то свято” (принадлежащий, кстати, раскольникам, в чем и заключается своеобразный парадокс художественного мышления Ремизова). В.Розанов в “Психологии русского раскола” писал о “вечных усилиях найти древнее, правильное, целостное христианство”. Ремизов пытается осуществить ту же идею, только своими средствами, и сконструировал миф о “Святой Руси”.

Во втором разделе шестой главы “А.М. Ремизов: старообрядчество как идеал и реальность” исследуются причины, породившие интерес символистов к старообрядчеству, и в этой связи подробно анализируется рассказ А.Ремизова “Чертик” 1906 г., где, несмотря на хорошее знание реалий и обычаев в среде раскола, писатель придерживается собственной мифологии “спасения мира”.

Народная религиозность привлекала писателей и художников, “погрязших в тенетах” усталости от культуры, своей “естественностью” и “искренностью” (хотя согласно А. Эткинду, природе надлежит быть лишь объектом преобразований культуры в русском модернизме, но известная тяга к “стихийности” в творчестве В. Брюсова, А. Блока и др. выдает все нарастающее напряжение между элементами этой оппозиции).

Сосредоточенные поиски собственной веры в среде интеллигенции (постнищенский синдром) только способствовали этому пристальному вниманию как к современной народной религиозной жизни (неразрывно связанной с вековыми традициями), так и к первым векам христианства, еще не подвергнувшемуся “порче и искажениям”. Обостренное внимание к вопросам веры объяснялось и всеобщим мироощущением эсхатологизма, которое нередко объединяло обитателей и роскошных гостиных, и бревенчатых изб. В культурной среде также никак не могли освободиться от комплекса вины перед народом, “наивным и чистым, как дитя”, и от стойкого утопического представления о русском загадочном мужичке, который несет свет истины уже самим фактом своего существования, нужно только этот свет увидеть. Твердость духа старообрядцев, сторонящихся официальной церкви, придерживающихся неизменных устоев, не могла не восхищать символистов (также впрочем, как и “оргастичность” сектантов). Религиозная народная культура и фольклор - вот что могло просветлить интеллигентов и соединить их с народом в единое “соборное” целое; такова была общая тенденция умонастроений в среде символизма. Но при этом дело не пошло дальше экскурсий в заповедные места и приглашения старообрядцев для участия в заседаниях Религиозно-философского общества; культура старообрядчества привлекала внимание известных писателей несколько лет подряд, но их идеология не была ассимилирована в религиозных концепциях символистов.

Сама по себе идеология раскола с ее строгой, консервативной моралью и постоянными ограничениями, не станет для Ремизова отправной точкой его мировоззрения, хотя он и склонен к “реставрации” традиций. Старообрядчество - драгоценное достояние столь любимого им допетровского прошлого России, но эта идеология не подходит для национального единения. Ремизов создает свою религиозно-эстетическую утопию о Святой Руси, где на эстетическом уровне проработана и культура раскола наряду с фольклорно-

апокрифической, но на идеологическом уровне предпочтение отдается народному христианству, живущему в недрах народного сознания и находящему отклик и в культурной среде.

Функции культуры раскола в символизме - это, прежде всего, маркировка прошлого как истинного (наряду с другими народными традициями); специфика идеологии старообрядчества привлекает лишь с позиции внешнего наблюдателя твердостью идеалов и “эзотерикой” быта, закрытого для непосвященных. Поиски духовных ориентиров весьма типичны для символистов начала 1900-х гг. после эпохи русского декаданса, когда все ценности были поколеблены, а почва уплывала из-под ног. Но специфика этой ситуации заключается в том, что влечение к культуре раскола так и осталось лишь влечением (если и происходило “включение” в традицию символизма и модернизма в целом, то только на уровне эстетическом, без учета идеологической специфики). Культура раскола служила для символистов своеобразным маяком, звавшим к духовным высотам в “ночи безвременья”. Но реальные старообрядцы отпугивали своим фанатичным догматизмом, и символисты их идеализировали и мифологизировали, основываясь на собственных представлениях о “народной вере” и “народе-художнике”. Ремизовский вариант “народного христианства” в своей основе - порождение символизма с его стремлением к обретению идеальных духовных ценностей, но особенность данной авторской концепции состоит в том, что земное бытие невозможно просветлить и преобразить (земля как царство Дьявола, который смущает даже святых). Соединить земное и небесное нельзя, можно лишь отказаться от земного. Такая религиозная концепция связывает А.М. Ремизова с более ранним этапом символизма (декадансом), где внешний мир в его материальности - это область негативного хаоса.

В третьем разделе шестой главы “Ориентализм” А. Белого” рассматривается малоисследованный аспект мировоззрения А. Белого в период конца 1890-х - 1900-х годов, когда символистская концепция идеала этого писателя базировалась на основных постулатах восточных религий.

Интерес А.Белого к культуре Востока (прежде всего Китая) возник еще в ранней юности, когда он прочитал Конфуция и Лао-Дзы в “Вопросах философии и психологии” за 1894-95 гг. Впоследствии можно отметить всплеск внимания к данной культуре в 1908-1909 гг. В статье “Песнь жизни” (1908 г.) он пишет: “Единое, звучащее, как ритм во времени, как тональность в пространстве, как мелодия в причинности, - вот настроение первых символистов 19 столетия... научная методология - стала символикой (наука не потеряла от этого; наоборот: выиграла), религиозные догматы превратились в творческие лейтмотивы, история культуры и история искусств обогатились ценными трудами, но интерес к историческим трудам возрос пропорционально утрате чувства исторической дали; едва для Гонкура запела японская живопись, как Эдуард Мане воскресил ее в своем творчестве: и появились затем труды Гонза, Ревона, Томкинсона и др., посвященные японцам, а Обри Бердслей в японцах воссоздал наш век, чтобы потом сблизить его с Ватто.”

Белый пишет о чувстве единого в символизме как музыкальной мелодии мира и о потере чувства истории - с его линейным членением. Заметим, что это целокупное восприятие мира типологически близко к восточному - даосскому и буддистскому, но это сходство не обязательно объясняется непосредственным влиянием. Нередко Белый ищет и находит явления типологически сходные в западной и восточной культурах и интерпретирует их с точки зрения своих мировоззренческих установок.

Особый интерес представляет для русских литераторов и художников начала 20-го века философско-религиозное наследие Индии и Китая, и - современная им Япония. Для культурного сознания начала века японцы предстают как нация художников, эстетов. Символистов привлекал прежде всего в этой культуре "синтез" быта и искусства, гармоническое единение человека и природы, "остраненный", новый, свежий, "детский" взгляд на мир (с точки зрения европейца), живое воплощение идеала жизни и творчества, далекое от мучительного дуализма "плоти и духа", "цивилизации и культуры", "земного и небесного" и т.д. Европа и Россия обрела для себя на некоторое время образ сбывшейся мечты.

Имя Лао-Дзы и упоминание о даосизме встречается несколько раз в статьях А.Белого: "...тут предлагает Ницше свою реальную телеологию; она состоит из ряда практических, последовательно расположенных советов, напоминающих по форме изречения Лао-Дзы, Будды, Христа, Магомета; советы эти обращены к внутреннему опыту учеников; внешний же опыт - биология, наука, философия - все это для Ницше средства подачи сигналов... Вот почему говорит он не столько логикой, сколько образом." ("Фридрих Ницше", 1908 г.). Афоризм и притча вместо логизирования, апелляция к мыслеобразу, практика интуитивного познания - вот что сближает, по мнению Белого названные имена. По сути дела, опыт Ницше замыкает цепь истории, отталкиваясь от научного познания, он оказывается провозвестником новой религиозной доктрины: "...своеобразная прелесть гамсуновского пантеизма есть в сущности перенесение некоторых черт таосизма в реалистическое миросозерцание... Преодоление тайны - в деятельном пути; на пути просвечивает завеса тайны семицветным светом. И потому-то близки нам древние слова мудрости: "Ищи путь, отступая все более внутрь; ищи путь, выступая смело наружу. Не ищи его на одной определенной дороге ... Достигнуть пути нельзя одной только праведностью, или одним религиозным созерцанием, или горячим стремлением вперед.., Ищи путь, пробуя всякие испытания, чтобы понять рост и значение индивидуальности. ...Мы ищем в этих системах деятельного эзотеризма ... О символической действительности можно сказать, что она есть "нечто"; в нашем смысле это нечто есть Тао Лао-Дзы" ("Эмблематика смысла", 1909 г.). Здесь заметим, что сближение, уравнивание пантеизма (в данном случае - его утопической модификации XX века) с даосизмом и правомерно, и ошибочно, что естественно, для восприятия европейца, тем более, не специалиста-синолога. Слияние с природой как частью Космоса - не единственная доминанта известного даосского памятника. Идея Пути ("Ищи

путь...”) у Белого - это не заимствование из “Дао-дэ-дзин”, как удалось установить, это цитата из памятника древней индуистской традиции “Свет на пути” (УШ век до н. э.). Использование этого текста Белым можно объяснить влиянием на писателя востоковеда и теософа П.Н. Батюшкова. Таким образом, Белый берет идею Пути с точки зрения внутреннего роста личности в целях постижения Единого. Символическая действительность у Белого становится “нечто” - Тао, то есть одновременно проявленной и непроявленной сущностью, единством мгновенного и вечного. Личность приобщается к Тао путем переживания: “... пределом переживания становится предел соединения с Ликом; в “я” личном переживается “я” вечное: “Будете, как Боги”, - говорит книга Бытия.” Блаженный сон родового, доличностного сознания - вот квинтэссенция понимания Белым трактата Лао-Дзы: “Если бы отыскать образ, живописующий культуру Литая, то этот образ сжимается в одно слово, в Тао; впоследствии, в оформлении Лао-Дзы, это Тао становится: всем и ничем, единством и множеством; оно - везде и нигде; это определение Тао есть прекрасная картина состояния сознания пра-китайца, у которого нет еще не только личного “Я”, но и родового “Я”; как то, так и другое еще не обособилось в теле; его тело - внутри космического мирового “Я” мира; и это “Я” функционирует в глухом подсознании тела; китаец блаженно спит в своем теле; и это состояние блаженного сна в более позднем периоде отпечатывается в философских оформлениях Лао-Дзы.” (“Пути культуры”, 1920). Если, по мнению писателя, пра-китаец владел Единым, так так не отделялся от него и не осознавал этого выделения, то современное сознание постигает бытие путем личностного приобщения. Белый пишет о доличностном состоянии древнего китайца, не замечая идеи совершенствования, уже заложенной в “Дао-дэ-дзине”. В данном случае он придерживается скорее взглядов Мюллера, трактующего Дао отчасти как *fatum*. Писатель использует идею Пути, заимствуя ее из другого памятника, контаминируя таким образом две восточные традиции.

А. Белый в начале 1900-х годов был настолько увлечен восточными религиями и своей собственной мистической концепцией, построенной на ориентальной основе, что анализировал с этих позиций даже те произведения, которые не претерпели ориентального влияния (его рецензия на сборник Н. Петровской “Sanctus amor” 1908 г.).

В целом, стремление Белого ассимилировать ряд идей даосизма в теорию символизма объясняется состоянием европейской культуры, зашедшей в тупик религиозного кризиса рубежа 19-20 веков, выход из которого виделся в такой модели человека и мира, где личность приобщалась бы к полноте мира индивидуальным путем мистического переживания его моментов как вечных. Нужно было вернуться к целостности Космоса, не растворившись в нем. А. Белый синтезирует западную концепцию “музыки мира” и восточные религиозные концепции, где “общим знаменателем” станет мистическое единство субъекта и объекта как чаемый идеал.

Если типичной для символизма можно считать ценностную модель Вяч. Иванова (трансцендентное объективное как христианские ценности), то в творчестве каждого отдельного символиста эта модель варьируется. А. Ремизов конструирует свой религиозный идеал на основе “народного христианства”, а А. Белый - обращается к даосизму, буддизму, индуизму, интегрируя восточные религии и синтезируя их с западными традициями. Эти индивидуальные религиозные концепции имели своей целью все тот же желанный предел - Всеединство и Преображение, просветление материи духом. Показательно, что каждый художник изобретает свою собственную доктрину спасения мира, т.е. претендует на роль мессии, пророка. Пока центральными ценностями для этих писателей остаются ценности мистические, вне-положные им, они остаются символистами (своеобразие концепции А. Ремизова состоит в том, что преобразование - это отказ от телесности и материальности, что указывает на его близость к декадансу).

### **Глава седьмая. “Пограничные” персоналии (М. Кузмин и Е. Гуро)**

В данной главе предлагается рассмотреть возможность решения сложной проблемы - самоопределения автора относительно литературной школы/группировки и практического воплощения в художественном творчестве определенных дискурсивных принципов, Данная глава состоит из двух разделов:

1. М. Кузмин: между символизмом и акмеизмом (“Синайский патерик” в романе “Крылья”)
2. Е. Гуро: между символизмом и авангардом (функция апокрифических памятников в “Бедном рыцаре”)

В первом разделе “М. Кузмин: между символизмом и акмеизмом (“Синайский патерик” в романе “Крылья”)” исследуется один из источников романа “Крылья” - пятериковый сюжет о соблазнившемся монахе; принципы работы с Кузмина источником (“Синайский патерик”), принадлежащего к христианской традиции, почитаемого старообрядцами, позволяют делать определенные выводы об отношении этого писателя к религиозным ценностям. Общая идея “Крыльев” строится на неоплатонизме и упоминание в тексте имен Адриана и Антиноя, Ахилла и Патрокла, Ореста и Пилада лишь упрочивают эту традицию. Главный герой романа - полурусский-полуангличанин (“гражданин мира”, соединивший в своем сознании и мировосприятии культуры Запада и Востока) Ларион Штруп проповедует, что: “... и люди увидели, что всякая красота, всякая любовь - от богов и стали свободны и смелы и у них выросли крылья. ... Мы эллины: нам чужд нетерпимый монотеизм иудеев ... Любовь не имеет другой цели помимо себя самой, природа также лишена всякой тени идеи финальности. ... И связывающие понятие о красоте с красотой женщины для мужчины являют только пошлую похоть, и дальше, дальше всего от истинной идеи красоты. Мы - эллины, любовники прекрасного, вакханты грядущей жизни.” По сути дела - это идейная квинтэссенция “Крыльев”.

Парадоксальным образом Кузмин “встраивает” в текст романа патериковый сюжет (круг рассмотренных источников: Лимонарь. Киев, 1628; Лимонарь. Клинцы, 1784; Блаженного Иоанна Мосха Луг духовный. В пер. с греч., Москва, 1853; Буслаев Ф.И Историческая хрестоматия церковнославянского и древнерусского языков. Москва, 1861. С.333-342; Срезневский И.И. Сведения и заметки о малоизвестных и неизвестных памятниках. LXXXII. Патерик Синайский (в Русском списке XI-XII в.) // Сборник ОРЯС. СПб., 1879. Т.ХХ. №4. С.49-110; Синайский патерик. М., 1967). Христианский (более того, принадлежащий уже культуре раскола, где какой-либо “синтез” невозможен в принципе) памятник включен в контекст неоплатонизма и ассимилирован в нем. Кузмин сложным образом “вплавляет” эту традицию в собственное мировоззрение, далеко не консервативное: он находит возможным соединить несоединимое, и старообрядцы, и представители “неоплатонизма” - это гонимые, обреченные смерти, и несущие в себе неугасимое “сокровище” веры и красоты. Для него и те, и другие объединены на основе маргинальности и -приобщенности к тому, что для других закрыто.

Парадоксальность ситуации состоит как раз именно в том, что писатель представил в своем художественном творчестве особый вид синтеза резко полярных культурных традиций, некую крайнюю точку соединения разнородных поликультурных элементов. В этом небольшом фрагменте из раннего романа М. Кузмина как в капле воды отразилась творческая манера писателя - его понимание свободы как возможности выбора и отсутствия эстетических и этических табу; сплавление в единый конгломерат на грани возможного знаков полярных культур.

“Промежуточное” положение М. Кузмина между символизмом и акмеизмом состоит в том, что он “осциллирует” между выбором религии или культуры как источника инспирации. С одной стороны - мистические духовные ценности, с другой - ценности культуры, запечатленные в слове. Самоопределение Кузмина поначалу зависело от его религиозных поисков (от католичества до старообрядчества), что отразилось и в его раннем творчестве, но ко второй половине 1900-х гг. он склоняется к иной креативной стратегии, где источником инспирации станет в большей мере Культура. Мировоззрение Кузмина этого периода можно назвать гармоничным, а его эмоциональное присутствие в мире как писателя характеризуется стремлением к “материальной плотности” (“предметность слова”). Именно эти факторы позволяют говорить о позиции Кузмина как об акмеистической, независимо от того, что сам он не включал себя ни в одну литературную группировку.

Во втором разделе седьмой главы “Е. Гуро: между символизмом и авангардом (функция апокрифических памятников в “Бедном рыцаре”)” решается проблема определения авторской позиции и специфики креативной стратегии Е. Гуро, творчество которой еще нельзя считать исследованным в должной мере. Однако в учебной литературе, а также в ряде статей бытует представление об этой писательнице как о представительнице футуризма (авангарда) на том основании, что она была участницей группы “Гилея”.

Конкретный анализ ряда источников “Бедного рыцаря” (позднего произведения Е. Гуро периода футуризма) позволяет усомниться в безоговорочности такого мнения.

В литературе, посвященной “Бедному Рыцарю” (БР), отмечалась полигенетичность религиозной концепции Е. Гуро. Уже писали о влиянии теософии, католицизма, толстовства, нищезанятия. Природу религиозности писательницы наиболее подробно исследовали З. Минц и М. Цимборска-Лебода. Практически рассмотрены уже все культурно-религиозные традиции, повлиявшие на мировоззрение Е. Гуро в этой связи, но остается еще одна традиция, не получившая достаточного освещения. Н.А. Нильссон отмечал, что в “Бедном рыцаре” было бы интересно учесть влияние православия. Заметим, что в данном случае не приходится говорить об ортодоксальном православии, что, кстати, очень типично для культуры русского модернизма, а скорее о той традиции, которая носит название народного христианства. Русская народная религиозность, как будет показано в дальнейшем, была не чужда Е. Гуро. Это отразилось как в самой манере обращения с евангельскими текстами, так и в прямом обращении к конкретным памятникам апокрифической традиции.

Е. Гуро достаточно часто обращается к Новому Завету, но сам принцип этих обращений строится не на строгом следовании букве. Отступление и перетолковывание Евангелия ведется с точки зрения решения проблемы теодицеи, и в связи с этим гуровская христология идет по пути апокрифической традиции, в которой особое внимание уделялось психологическим и бытовым деталям в жизни Христа. М. Цимборска-Лебода отметила, что страдательная участь Рыцаря (Журавлиного Барона) соотносится с архетипом Крестной Страды Христа. У Е. Гуро, как и у некоторых ее современников (А.М. Ремизов, М.А. Кузмин), не было Бога карающего, а был лишь милостивый и страдающий. (Ее интерпретация известного евангельского сюжета в БР: “Рассказ о стаде свиней и о бесах - то пыль, приставшая к преданию по неразвитию передававших. Как мог Христос погубить и внести в мир смерть, когда Он пришел уничтожить смерть.”)

Основные приметы апокрифического стиля - разработка характера Христа, Богоматери или святых, позволяющая приблизить сакральную фигуру к обычному человеку. Библейские события нередко осовременивались, конкретизировались и русифицировались (у Е.Гуро появлялся время от времени узнаваемый финский пейзаж). Например, эпизод с сорочкой Христа в “Бедном рыцаре” встроено в иной географический контекст, нежели древняя Иудея: “Было холодно, и жестка из искрящего снега сорочка Христа” Очень часто пользовался этим приемом А.М. Ремизов - волхвы приходят у него со Студеного моря, а во дворце Ирода пляшут скоморохи и т.д. Женщины, стоящие у креста (Матфей, 27, 55-56, Марк, 15,40, Лука, 8, 2-3), в “Бедном рыцаре” принимают участие в Тайной Вечере: “И собрались в светлой горнице за вечерний Христов стол, любя друг друга. <...> Он говорил трепетавшим от печали женщинам: “Напрасно вы испугались. Ведь душа бессмертна. Вы не должны беспокоиться, когда приходит час моего страдания. <...> Пусть

приходят и берут меня, потому что я жду их.” Рыцарь является к Эльзе “изможденный, больной и в струпьях” (образ Христа контаминируется с нищим Лазарем).

Там, где Гуро говорит о рыбах, безболезненно лишаемых Христом души (Иоанн, 21, 10-13), она живописует это событие подробно и с такими деталями, которые были бы невозможны в Евангелии: “Он брал рыбу руками, и она радовалась. Он вынимал из плоти душу и отпускал ее на свободу. А разве у вас так бывает? Приносят вам рыбу в кадках, и она бьется и задыхается в крови своей - жабры ее полны кровью. Он же мог есть рыбу, не вводя в соблазн...” Христос у Гуро представлен не только как Дух, но и как земное существо, всегда овеянное теплотой материнской любви (запись в ее дневнике: “Кусок ситника и тарелочки с розовым, зеленым бортом (вообще весна.) У Христа могли быть такие. И когда я подумаю, что были у него пальцы, и Он брал ими предметы - я люблю Его и мне больно и счастливо.”) В целом, подобное восприятие Христа характерно для народного христианства, а в литературной традиции знакомо нам по творчеству Н.С. Лескова (“Христос за пазушкой”).

Христос у Гуро - не зрелый человек, он - юноша-дитя: “Когда меня спрашивают в темном платье, не искушают ли меня? Я же душой мал и телом робок, как облака весной! Не лучше ли было бы им молиться обо мне? <...> Так как я стал, точно дитя.” Но если внешнеэстетические причины такого обращения с религиозной традицией понятны (компенсаторный характер литературного творчества Гуро в связи с ее несостоявшимся реальным материнством), то можно говорить и о знакомстве с конкретным текстом, где Христос является ребенком. Этот текст “Евангелие от Фомы” (в славянской традиции “История Фомы израильянина” и “Детство Христово”). На знакомство с этим памятником указывает, прежде всего, факт земного сыновства Рыцаря-Христа (сын плотника):

“Сыну плотника”

...А тебя ждали цари, в дворцах звездно-порфирных. А ты все не шел. Что ты так долго копался с детьми у песка? <...> Твои святые ладони еще не пронзены гвоздями. <...> У тебя руки - просто перепачканы песком.” В данном случае можно говорить уже не о перетолковывании Евангелия (в каноническом тексте сыном плотника Христа называют сомневающиеся в нем,- Матфей 13,55, Марк.66,3), а об обращении к апокрифическому тексту “Евангелие от Фомы”, в котором мальчик Христос прямо назван сыном плотника: “Его отец был плотник и делал в это время орала и ярма”.

При этом в “Бедном рыцаре” настойчиво повторяются лейтмотивы; “Христос-дитя, играющий с детьми у ручья”, “его руки испачканные песком”, “любовь к птичкам” и “блуждание по улицам с кувшинчиком”. Здесь использованы ключевые моменты сюжета “Евангелия от Фомы”.

Заметим, что Христос как дух, бесплотное существо, встречается в учении альбигойцев: “Светлый Бог просвещал людей и послал им высшего из своих ангелов Христа, который, проникнув в мир через ухо Девы Марии, возвестил истину. Но тело его было эфирным, лишь видимым, он не пил, не ел и не

страдал.” Если учесть интерес к этому учению а символизме и постсимволизме, с которым Е. Гуро была связана в своих эстетико-религиозных исканиях (А. Блок, А. Ремизов, М. Волошин, М. Кузмин), то вполне возможно, что эта традиция ей была знакома. Нужно сказать, что “Евангелие от Фомы” претерпело явное влияние гностиков. Тексты Евангелия в 19 в. были изданы М. Сперанским, А.Н. Поповым, И. Франко. И хотя оно не было особенно распространено в устной традиции, но было все же достаточно известным.

Другая группа памятников народно-христианской традиции, которая нашла свое отражение в “Бедном рыцаре”, была чрезвычайно популярной на Руси (еще сейчас отмечаются случаи живого бытования этих памятников). Речь идет о пассивной повести “Страсти Христовы” и духовных стихах “Сон Богородицы”, “Сон Мати-Мариин”, “О Христовом распятии”, “Стих покаянен”, известен прозаический апокриф “Сон пресвятыя Богородицы”. Своеобразный вариант “Страстей Христовых” встречаем у А.М. Ремизова в его сборнике “Лимонарь” в 1907 г. Особая акцентировка страданий и унижений Христа в “Бедном рыцаре” также в большей степени определяется традицией “Страстей Христовых”, нежели канонической версией этого сюжета.

Модель авторской репрезентации может быть объяснена, исходя из религиозных воззрений Е. Гуро. Ее ощущение себя “матерью всему” и обращение к эфирному юноше-сыну, судьба которого недвусмысленно соотносится с судьбой Христа, позволяет говорить о Богородичном автомифе. (Заметим, что актуализация связи материнства-сыновства как неразрывной муки-радости, характерна не только для Е. Гуро, но и для А.М. Ремизова в уже упомянутых “Страстях Христовых” и “Рождестве Христовом”).

Самоотождествление с Богоматерью просматривается со всей очевидностью в связи с сакральной природой материнства-сыновства в “Бедном рыцаре”: “Матери, берегитесь спрашивать юношей ваших: “Почему на тебе нег сияния?” и “Почему не защищался, когда ругались над тобой?” - чтобы не увидеть вам сияния их на кресте.” Религиозные воззрения Е. Гуро восходят к символизму (точнее его ранней стадии - декадентству), когда она понимает любовь как небесное чувство, а пафос эстетизированной земной страсти, характерный для позднего символизма, ей чужд. Вышнее проявление любви - любовь материнская, жертвенная. В данном случае писательница также идет вслед за А.М. Ремизовым (вполне вероятно, что бессознательно), но ее понимание земной жизни резко расходится с его концепцией. Земное бытие одухотворяется Е. Гуро и отвергается А.М. Ремизовым, который развивает гностические концепции.

Творчество Е. Гуро указывает на очень тесную связь с символизмом (ее вариант христианской концепции). И только ряд отдельных моментов позволяют говорить о “подспудной” тенденции движения в сторону авангарда. На примере “Бедного рыцаря” уже можно обратить внимание на то, что хотя Христос - это эфирный юноша, но он предстает и в телесной ипостаси, и именно эта телесность подана как сакральная, все материальные детали (одежда, быт, окружение, природа) живописуются с точки зрения

молитвенного умиления. Телесность и материальность просветлена у Е. Гуро, и наибольшей одухотворенностью изначально наделена природа (своеобразный синтез пантеизма и христианства). “Шаг” в сторону авангарда заключается в сплавлении духовного и материального как идеальной субстанции. У Гуро еще сохраняется реликт символистской дихотомии духа и материи, но отчетливо прослеживается тенденция к снятию этой дихотомии, что является типологической чертой авангарда в целом.

Наибольшую сложность представляет творчество тех писателей, где выявление принадлежности к тому или иному дискурсу требует пристального исследовательского внимания, так как декларативный отказ писателя от вхождения в ту или иную литературную группировку или, напротив, его формальные связи с определенными школами и группами могут ввести в заблуждение. В этом отношении весьма интересны такие фигуры, как М. Кузмин и Е. Гуро. На примере работы с источниками при создании художественного произведения можно проследить, каким образом формируется ценностная установка автора. М. Кузмин интегрирует фрагмент из “Синайского патерика” в текст своего романа так, что христианская идея полностью нивелируется, а на первый план выступает авторская концепция неоплатонизма, построенная на обширном базисе культурных традиций. Отказ от религиозной доминанты во имя мировой культуры знаменует весьма ощутимый сдвиг в творчестве М. Кузмина - от символизма к акмеизму. Что касается Е. Гуро, формально принадлежавшей к футуристической группе “Тилея”, то в ее творчестве (на примере одного из последних произведений - “Бедный рыцарь”) можно заметить доминирующее влияние символизма. Это проявляется в самой христианской концепции писательницы, основанной во многом на апокрифической традиции. Характерно стремление запечатлеть в слове “миры иные” и свой диалог с Божеством. Здесь трансцендентное объективное - это мистическая область Духа, но сдвиг в сторону авангарда заключается в наметившейся тенденции к снятию дихотомии материи/духа. Следующий шаг - это представить материю как источник трансцендентного, что и было осуществлено в авангарде.

В “Заключении” подводятся итоги исследования, намечаются перспективы работы и проективные возможности использования предложенной методологии.

Основные положения диссертации отражены в следующих публикациях:

1. Тырышкина Е.В. А.М. Ремизов и идейно-художественные поиски символизма (к проблеме метода) // Русская литература XX века. Екатеринбург, 1992. С.72-79.
2. Тырышкина Е.В. Интерпретация Апокалипсиса в “Крестовых сестрах” А.М. Ремизова // *Slavia Orientalis*. Krakow. 1993. Том XLII. №1. С.59-70.
3. Тырышкина Е.В. ”Синайский патерик” в “Крыльях” М. Кузмина (христианский текст в нехристианском контексте) // *Евангельский текст в русской литературе XVIII- XX вв.* Петрозаводск, 1994. С.300 - 307.

4. Тырышкина Е.В. Сны и явь героинь “Крестовых сестер” А.М. Ремизова // Алексей Ремизов. Исследования и материалы. СПб.: Дмитрий Буланин, 1994. С.53-57.
5. Тырышкина Е.В. Саломея О. Уайльда и Иродиада А.М. Ремизова (категория национального в контексте декаданса и символизма) // Национально-культурный компонент в тексте и языке. Тезисы докладов международной научной конференции. В 2 ч. 4.2. Минск, 1994. С. 170 - 171.
6. Тырышкина Е.В. “Крестовые сестры” А.М. Ремизова: Интерпретация Апокалипсиса (функционирование мотива “чужого” текста) // Russian Literature. Amsterdam. 1995. Vol. XXXVII. P.109 - 126.
7. Тырышкина Е.В. “Восточная красавица” в “Петербурге” А.Белого (к проблеме восприятия “чужой” культуры // Россия и Восток: проблемы взаимодействия. Тезисы докладов международной научной конференции. В 4 ч. Ч.4. Челябинск. 1995. С.50 - 54.
8. Тырышкина Е.В. Функционирование мотивов древнерусской культуры в “Крестовых сестрах” А.М. Ремизова // Slavia Orientalis. Krakow, 1995. №.4.С.6-14.
9. Тырышкина Е.В. Сюжет Саломеи - Иродиады в литературе 19 - начала 20 в. // Literatura Rosyjska. Nowe zjawiska. Reinterpretacje: (Prace Naukowe Uniwersytetu Slaskiego w Katowicach. Nr. 1508). Katowice, 1995. С.82 - 98.
10. Тырышкина Е.В. “Sanctus amor” Н. Петровской в восприятии А. Белого // Literatura Rosyjska w nowych interpretacjach: (Prace Naukowe Uniwersytetu Slaskiego w Katowicach. Nr. 1539). Katowice, 1995. С.30 - 40.
11. Тырышкина Е.В. Эстетика прозы Н. Петровской // Проблемы литературных жанров в литературе. Материалы VIII межвузовской научной конференции 17 - 19 октября 1995 года. Томск, 1996. В 2 ч 4. 2. С. 10 -12.
12. Тырышкина Е.В. “Крестовые сестры” А.М. Ремизова (поэтика и концепция). Новосибирск: Изд. НГТУ, 1997. 235 с.
13. Tyryshkina E. From Symbolism to Futurism (logic of aesthetic evolution) // XII Miedzynarodowy Kongress Slawistow. Krakow 27 VIII - 2 IX 1998. Streszczenia referatow i komunikatow. Literaturoznawstwo. Folklorystyka. Nauka o kulture. Warszawa: wydawnictwo “Energia”, 1998. С.211-212.
14. Тырышкина Е.В. “Жизнетворчество Л.Вилькиной” (материалы к биографии) // Женский вопрос в контексте национальной культуры. Тезисы докладов Международной научной конференции 15-17 сентября 1998 г. СПб.,1998.С.13-14.
15. Тырышкина Е.В. Мотивы старообрядчества в творчестве А.М. Ремизова // Ученые записки Таллиннского гос. пед. ун-та. А 13. Humaniora. Русская литература XX века в контексте европейской культуры. Таллинн, 1998. С.41-47.
16. Tyryshkina E. Религиозная концепция Е. Гуро и принципы авторской репрезентации в свете апокрифической традиции // Studia Slavica Finlandensia, Tome XVI, 1, Institute for Russian and East European Studies, Helsinki, 1999. С.150 -160.

17. Тырышкина Е.В. Анализ авангардистского текста: В.В. Хлебников “Русь, ты вся поцелуй на морозе!” // Филологический анализ текста. Сб. ст. Вып. III. Барнаул, 1999. С.114-119.
18. Тырышкина Е.В. Эстетика декаданса (теория и практика) в русской литературе рубежа XIX-XX вв. // Проблемы литературных жанров в русской литературе. Материалы IX Международной конференции: посвященной 120-летию со дня основания Томского государственного университета 8-10 декабря 1998 г. В 2-х ч. Ч.П. Томск, изд-во Томского университета, 1999. С.59-62.
19. Тырышкина Е. От декаданса к футуризму - логика эстетической эволюции (русская литература конца 19-го - начала 20-го века) // *Slavia Orientalis*. Krakow. 1999. № 4. С. 537-548.
20. Тырышкина Е.В. “Жизнетворчество” Л. Вилькиной. Переписка Л. Вилькиной с К. Сомовым // Женский вопрос в контексте национальной культуры. Из истории женского движения в России. Вып.3. 4.1. СПб., 1999. С. 52-60, 107-117.
21. Тырышкина Е.В. Эстетика авангарда в русской литературе 1910-х гг. // XII Пуришевские чтения. Всемирная литература в контексте культуры. Сборник статей и материалов. М., 2000. С.25.
22. Тырышкина Е.В. Принципы мимесиса в русском авангарде 1910-х-1920-х гг. // Текст: проблемы и методы исследования. Барнаул, 2000. С. 106-116.
23. Тырышкина Е.В. Эстетика символизма в русской литературе 1900-х - 1910-х гг. // *Przegląd Rusycyzyczny*. Katowice. 2000. №1 (89). С. 7-21.
24. Тырышкина Е.В. 3. Гиппиус - Е. Гуро: идеал фемининности // VI AICCEESS World Congress, Tampere, Finland, 29 July - 3 August 2000. Abstracts. Tampere, 2000. С. 443-444.
25. Тырышкина Е.В. Эстетика русского литературного авангарда (1910-е - 1920-е гг.). Учебное пособие по спецкурсу. Новосибирск, 2000. 84с.
26. Тырышкина Е.В. Ценностная ориентация автора в авангарде. К вопросу о традициях символизма (Хлебников, Маяковский, Крученых) // Велимир Хлебников и мировая художественная культура на рубеже тысячелетий. VII международные Хлебниковские чтения. 7-9 сентября 2000 г. Научные доклады, статьи, тезисы. Астрахань, 2000. С. 92-97.
27. Тырышкина Е.В. Структура творческого акта в авангарде (русская литература 1910-1920-х годов) // Русская литература XX века: итоги и перспективы. Материалы международной научной конференции 24-25 ноября 2000 г. М., 2000. С.187-189.
28. Тырышкина Е. Л. Вилькина. В поисках собственного образа // *Models of Self: Russian Women's Autobiographical Texts*. Eds. M. Liljestrom, A. Rosenholm, I. Savkina. Helsinki: Kikimora, 2000. С. 141-154.
29. Тырышкина Е.В. Функции культуры старообрядчества в эстетико-философской концепции А. М. Ремизова // *Slavia Orientalis*. Krakow. 2001. № 3. С.287 - 297.

30. Тырышкина Е. Структура творческого акта в русском литературном авангарде (1910-е - начало 1920-х гг.) // Opera Slavica. Slavisticke Rozhledy. Brno. 2001. XI/1. С. 1-9.
31. Тырышкина Е. Источник инспирации а русском литературном авангарде (1910-е - 1920-е гг.) // Russian Literature. Amsterdam. 2001. Vol. L (50). № 3. С.319-333.
32. Тырышкина Е. Пространственное моделирование мира в русском литературном авангарде (функционирование и трансформация модели “тело-храм” // *Obraz swiatyni w kulturze europejskiej. Prace interdyscyplinarne. W 2 chesciach / Pod red. L. Rozek. Chesc.2. Czestochowa, 2001. S.109 -121.*
33. Тырышкина Е. Коммуникация и формообразование в русском литературном авангарде (1910-е - 1920-е годы) // Мотивика и мифологемика XX века. IV. Семиотика средств связи. Международная научная конференция. IS PAN, Warszawa 6-8 XII 2001. Тезисы докладов. Red. i oprac. J. Faryno. Warszawa: IS PAN, 2001. С. 44 - 53.
34. Тырышкина Е.В. Принципы формотворчества в акмеизме (вопросы теории и практики) // “100 лет Серебряному веку”. Материалы международной научной конференции. М.: МАКС Пресс, 2001. С. 113-117.
35. Тырышкина Е.В. Русская литература 1890-х - начала 1920-х годов: от декаданса к авангарду. Новосибирск: Изд. НГГТУ, 2002. 151 с. (<http://avantgarde.narod.ru>)
36. Тырышкина Е. Жизнь в пространстве декаданса (Нина Петровская) // Studia Slavica. Budapest. 2002. Vol. 47. С. 133 - 145.
37. Тырышкина Е. Эстетика декаданса в русской литературе 1890-х - 1900-х годов // Slavia, Praha (в печати).



Лицензия ЛР №020059 от 24.03.97

Подписано к печати 05.08.2002. Формат бумаги 60x84/16.  
Печать RISO. Уч.-изд.л. 2,6. Усл. п.л. 2,4. Тираж 100 экз.  
Заказ № 47.

Педуниверситет, 630126, Новосибирск, 126, Виллюйская, 28