

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
НОВОСИБИРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ

Е.В. Тырышкина

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА
1890-х НАЧАЛА 1920-х ГОДОВ:
ОТ ДЕКАДЕНСА К АВАНГАРДУ

Новосибирск 2002

УДК 882.0
ББК 83.3 (2=Рус) 5 – 022
Т – 935

Научный редактор – д.ф.н., проф. *Ю.В. Шатин*

Рецензенты: к.ф.н., доцент *И.Е. Лоцилов*, д.ф.н., проф. *Т.Е. Автухович*

Тырышкина Е.В.

Т – 935 Русская литература 1890-х – начала 1920-х годов: от декаданса к авангарду. – Новосибирск: Изд. НГПУ, 2002. – 151 с.

ISBN 5 – 85921 – 301 – 8

Монография посвящена исследованию эстетической эволюции раннего русского модернизма с точки зрения дискурсивного анализа. Старший, младший символизм, акмеизм, авангард предстают в виде идеальных конструктов, соотносимых со своими историко-литературными “прототипами”, но более типологически схематизированных. Выявляется специфика русского модернизма как единого дискурса (проблема преемственности и генезиса), решается вопрос взаимосвязей и границ символизма, акмеизма, авангарда.

Монография предназначена для студентов-филологов, аспирантов, преподавателей.

УДК 882.0
ББК 83.3 (2=Рус) 5 – 022

ISBN 5 – 85921 – 301 – 8

© Е.В. Тырышкина, 2002

Введение

1. История вопроса

История изучения модернистских течений и школ в русской литературе рубежа XIX-XX вв. в СССР и России насчитывает три десятилетия с лишним. Инициаторами таких исследований можно считать представителей тартуско-московской школы (в первую очередь З. Г. Минц и ее учеников). Из-за идеологических препон и господства концепции «социалистического реализма» работы по этим темам неизбежно приобретали неполный и компромиссный характер. За рубежом изучение русского модернизма началось гораздо раньше; наибольший вклад в изучение проблемы внесли такие известные исследователи, как Е. Фарыно, А. Флакер, Л. Флейшман, А. Ханзен-Леве, Л. Силард и др. В России большинство работ такого рода по понятным причинам вышло в постперестроечные времена. Нужно сказать, что первоначально исследовательские интересы и у нас, и за рубежом были сходными – прежде всего это публикации произведений, архивных, биографических, эпистолярных материалов, исследования поэтики (от структуры отдельного произведения до стиля тех или иных авторов). Обобщающих теоретических работ было совсем немного, да они и не могли еще появиться в большом количестве, пока шел этап накопления эмпирического материала.

Статьи, посвященные отдельным проблемам модернизма и авангарда, в последнее время появляются в большом количестве. В данный краткий обзор включены лишь те, где предметом изучения является отдельная школа и/или взаимосвязи между школами и литературными группами.

В этой связи наиболее репрезентативными являются исследования З. Г. Минц, И. П. Смирнова, И. Р. Деринг-Смирновой, Р.-Д. Клуге, А. Ханзен-Леве, А. Флакера, Е. Бобринской, Дж. Дохерти, Э. Канчэфф, Я. Я. Ван Баак, Ю. И. Левина, Д. М. Сегал, Р. Д. Тименчика, В. Н. Топорова, Т. В. Цивьян, Д. Р. Шэффер, Вяч. Вс. Иванова, М. И. Шапира, Г. А. Белой, В. И. Тюпы, С. Н. Бройтмана, Л. А. Колобаевой и др.¹.

¹ Перечислим лишь наиболее известные работы (подробнее см. Библиографию): *Левин Ю. И., Сегал Д. М., Тименчик Р. Д., Топоров В. Н., Цивьян Т. В.* Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма // *Russian Literature*. 1974. № 7/8. С. 47-82; *Flaker A.* Symbolism or Modernism in Slavic literatures? // *Russian Literature*. 1979. Vol. VII. P. 329-348; *Flaker A.* Эстетический вызов и эстетическая провокация // *Russian Literature*. 1988. Vol. XXIII. С. 89-100. *Минц З. Г.* Блок и русский символизм // *Литературное наследие*. Т. 92. Кн. 1. М.: Наука, 1980. С. 98-172; *Schaffer D. R.* The Religious component of Russian Symbolism // *Studies in Honor of Xenia Gasiorowska*. Columbus, Ohio, 1983. P. 88-95; *Ханзен-Леве А.* Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. СПб.: Академический проект,

Значительная часть вышеуказанных работ посвящена авангарду – это связано с традиционным интересом зарубежных ученых к этой литературной школе, чуть меньше – младшему символизму, и совсем немного работ концептуального плана о старшем символизме и акмеизме.

Были продемонстрированы различные подходы к изучению модернизма и авангарда – философский анализ идеологии отдельно и в связи с поэтикой, парадигматические особенности поэтики (структурный анализ, мотивный анализ и др.), семиотический подход в единстве семантики, синтактики и прагматики, отдельные аспекты прагматики, и, наконец, эстетический (дискурсивный) анализ, психоаналитический подход. Старший и младший символизм, акмеизм, футуризм (авангард) рассматривались как литературные школы, группы, «поэтические системы»; в более широком плане авангард изучался как одна из субпарадигм художественности, а акмеизм, наряду с другими литературными явлениями, включался в субпарадигму неотрадиционализма.

При всем разнообразии методологии возможность выбора иного исследовательского инструментария еще не исчерпана (это касается прежде всего различных аспектов эстетики), а что касается самого предмета исследования, то среди перечисленных работ пока еще никем не рассматривались все четыре дискурса (декаданс, символизм, акмеизм, авангард) как некое эстетическое единство. Своеобразным исключением может быть названа одна из ранних книг И. П. Смирнова «Художественный смысл и эволюция поэтических систем» (М.: Наука, 1977), где декаданс, символизм, акмеизм, футуризм рассматриваются с позиций семиотического логизирования. Объект

1999; *Смирнов И. П.* Барокко и опыт поэтической культуры начала XX века // Славянское барокко. Историко-культурные проблемы эпохи. М., 1971; С. 335-361; *Смирнов И. П.* Художественный смысл и эволюция поэтических систем. М.: Наука, 1977; *Дёринг-Смирнова И. Р., Смирнов И. П.* «Исторический авангард» с точки зрения эволюции художественных систем // *Russian Literature*. 1980. №VIII. С.401-468; *Smirnov I. P.* Авангард и символизм (элементы постсимволизма в символизме // *Russian Literature*. 1988. Vol. XXIII. С. 147-168; *Смирнов И. П.* Психодиахнологика: Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней. М.: Новое литературное обозрение, 1994; *Van Baak J. J.* Авангардистский образ мира и построение конфликта // *Russian Literature*. 1987. Vol. XXI. С. 1-10; *Клуге Р.-Д.* Символизм и авангард в русской литературе – перелом или преемственность? // Литературный авангард. Особенности развития. М., 1993. С. 53-69; *Шанир М. И.* Что такое авангард // Русская альтернативная поэтика. М., 1990. С. 3-6; *Бобринская Е.* Концепция нового человека в эстетике футуризма // Вопросы искусствознания. 1995. № 1/2. С. 476-495; *Бобринская Е.* «Предметное умозрение» (К вопросу о визуальном образе текста в кубофутуристической эстетике) // Вопросы искусствознания. 1993. № 1. С. 31-48; *Doherty J.* The Acmeist Movement. Oxford, 1995. 28 p.; *Faryno J.* Введение в литературоведение. Warszawa, 1991. С. 108-520. *Белая Г.* Авангард как богоборчество // Вопросы литературы. 1992. Вып. III. С. 115-124; *Иванов Вяч. Вс.* Хлебников и типология авангарда XX века // *Russian Literature*. 1990. Vol. XXVII. № 1. С.12-25; *Тюна В. И.* Постсимволизм. Теоретические очерки русской поэзии XX в. Самара, 1998; *Канчэфф Э.* Заметки о понимании декадентской и символистской литературы // Константин Бальмонт, Марина Цветаева и художественные искания XX века. Вып. 4. Иваново, 1999. С. 204-213; *Бройтман С. Н.* Русская лирика XIX – начала XX-го века в свете исторической поэтики: Субъектно-образная структура. М.: Изд. РГГУ, 1997. 307 с.; *Колобаева Л. А.* Концепция личности в русской литературе рубежа XIX-XX веков. М.: Изд. МГУ, 1990. 334 с.

исследования И. П. Смирнова – «поэтическая система», которая не может быть приравнена к дискурсу в целом.

Новаторская ценность этой работы для литературоведческой науки того времени не оставляет сомнений; многие наблюдения остаются актуальными и по сей день. Но семиотический анализ может быть дополнен анализом эстетическим, так как в центре внимания И. П. Смирнова находится прежде всего текст как система знаков, а не система отношений эстетической коммуникации. В более поздних работах этого автора (в том числе в соавторстве с И. Р. Деринг-Смирновой) взгляды на взаимосвязи символизма и постсимволизма менялись, изменился и сам метод анализа, о чем еще будет сказано подробнее.

Отдельные аспекты влияния символизма на акмеизм и авангард были рассмотрены Р.-Д. Клуге, О. А. Клингом, Н. Ю. Грякаловой². Генетические связи позднего авангарда (группа ОБЭРИУ) с символизмом, акмеизмом и футуризмом исследовал А. А. Кобринский³.

Сравнительно недавно были защищены две докторские диссертации, в которых речь идет о связях между символизмом и последующими школами, – «Влияние символизма на постсимволистскую поэзию в России 1910-х годов (проблемы поэтики)» О. А. Клинга⁴ и «От символизма к авангарду. Опыт символизма и русская литература 1910-х – 1920-х годов (Поэтика. Жизнетворчество. Историософия)» Н. Ю. Грякаловой⁵.

Предметом исследования О. А. Клинга является «влияние символизма на постсимволистскую поэзию на уровне индивидуальных стилей», методом анализа объявляется «стилевой анализ» и отмечается «стремление автора <диссертации> к диалогу с лингвистикой, точнее, лингвопоэтикой»; «цель работы – выявление сложных, неоднозначных связей постсимволистской поэзии 1910-х годов с символизмом»⁶.

Наиболее спорным до сих пор остается понимание самого термина «постсимволизм», что связано с разносторонними подходами авторов к

² Клуге Р.-Д. Указ. соч.; Клинг О. А. Продуктивность художественных открытий // Вопросы литературы. 1983. № 1. С. 213-220; Клинг О. А. Поэтический стиль М. Цветаевой и приемы символизма: притяжение и отталкивание // Вопросы литературы. 1992. № 3. С. 70-91; Клинг О. А. Стилевое становление акмеизма: Н. Гумилев и символизм // Вопросы литературы. 1995. Вып. 5. С. 101-125; Клинг О. А. Футуризм и «старый символистский хмель» // Вопросы литературы. 1996. № 5. С. 56-62; Грякалова Н. Ю. Акмеизм. Мир, творчество, культура // Русские поэты «Серебряного века»: Антология. В 2 т. Т.1. Л.: Изд. ЛГУ, 1991. С. 5-30; Грякалова Н. Ю. Н. С. Гумилев и проблемы эстетического самоопределения акмеизма // Николай Гумилев. Исследования и материалы. Библиография. СПб., 1994. С. 103-123.

³ Кобринский А. А. Поэтика «ОБЭРИУ» в контексте русского литературного авангарда XX века. В 2 кн. М., 1999. Кн. 1. 175 с. Кн. 2. 146 с.

⁴ Клинг О. А. Влияние символизма на постсимволистскую поэзию в России 1910-х годов (проблемы поэтики): Автореферат дис. на соиск. учен. степ. докт. филол. наук. М., 1996. 49 с.

⁵ Грякалова Н. Ю. От символизма к авангарду. Опыт символизма и русская литература 1910 – 1920-х годов (Поэтика. Жизнетворчество. Историософия): Автореферат дис. на соиск. учен. степ. докт. филол. наук. СПб., 1998. 36 с.

⁶ Клинг О. А. Влияние символизма... С. 4.

изучению русской литературы начала 20-го века. О. А. Клинг определяет постсимволизм как понятие условное и стилевое. И. П. Смирнов вполне определенно понимает под постсимволизмом авангард, широко им трактуемый. В. И. Тюпа рассматривает постсимволизм как дискурсивную стратегию, где автор является организатором эстетического коммуникативного события, а адресат мыслится как конститутивный элемент художественного произведения, при этом постсимволизм распадается на три субпарадигмы неклассической художественности (подробнее об этом см. ниже).

Диссертация Н. Ю. Грякаловой отчасти находится в русле тех же методологических тенденций, что и работа О. А. Клинга, отчасти выходит на иной аналитический уровень. В центре исследования – «проблема восприятия идейно-эстетического и художественного опыта символизма русской литературой 1910-х -1920-х гг. при переходе от одной стилиевой формации (символизма) к другой (авангарду)»⁷.

Обоснование избранного подхода к материалу мотивируется следующим образом: «Проблема рецепции символизма в литературе 1910-х – 1920-х гг. анализируется в диссертации на трех уровнях: на уровне поэтики, житнетворчества и историософии. Именно данный – целостный подход к историко-литературному материалу создает необходимое и достаточное основание для всестороннего рассмотрения предмета исследования и определения его проективных аспектов»⁸.

Если несколько схематизировать и обобщить, то центральным предметом исследования в обеих диссертациях является поэтика символизма (хотя само понятие поэтики трактуется по-разному, но в данном случае – по принципу взаимодополнительности, а не взаимоисключения); различаются лишь хронологические рамки (у О. А. Клинга – это 1900-е–1910-е гг., у Н. Ю. Грякаловой – 1910-е–1920-е гг.); в диссертации Н. Ю. Грякаловой анализ поэтики дополнен развернутым анализом символистской, акмеистской, авангардистской идеологии.

Если сосредоточиться на проблемах функционирования символизма с точки зрения стилиевой специфики в творчестве писателей постсимволистского направления, то хронологические рамки можно расширять по принципу перспективы, вплоть до настоящего времени. Если же объектом исследования избрать все четыре дискурса как эстетическое единство со своей логикой эволюционирования, то нижнюю временную границу придется сдвинуть (1890-е гг.), а верхнюю (начало 1920-х гг.) оставить без изменения, так как последние футуристические группы закончили свое существование именно в это время.

В данной работе нас интересует типология эстетического явления, и наблюдений над «техникой письма» (пусть и с привлечением анализа мировоззренческих установок писателей) уже недостаточно. Концентрация внимания на поэтике вполне продуктивна, но так как эмпирическая картина живого литературного процесса остается пестрой и довольно хаотичной, перед

⁷ Грякалова Н. Ю. От символизма к авангарду... С. 3.

⁸ Там же. С. 5.

исследователем неизменно встает вопрос необходимости типизации и схематизации этого процесса – и, соответственно, выработки адекватного языка описания.

Философский подход к заявленной проблеме⁹ не исключает, а скорее требует одновременного эстетического подхода. При исследовании идеологий и концепций в литературе следует учитывать уникальную специфику этой сферы сознания.

С другой стороны, исследовать эстетический дискурс как явление литературного процесса недостаточно с позиций только поэтики, здесь плодотворным представляется более высокий уровень абстрагирования, где критерии анализа определяются логикой эстетической деятельности в целом.

В этой связи полезно обратиться к работе М. М. Бахтина «Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве» (1924 г.), которая до сих пор остается вполне актуальной с точки зрения методологии исследования литературы: «Построить систему научных суждений об отдельном искусстве – в данном случае о словесном, – независимо от вопросов о сущности искусства вообще – такова тенденция и современных работ по поэтике... Поэтика, лишенная базы систематико-философской эстетики, становится зыбкой и случайной в самых основах своих. Поэтика, определяемая систематически, должна быть эстетикой словесного художественного творчества. Это определение подчеркивает ее зависимость от общей эстетики»¹⁰.

Наиболее последовательной и обоснованной в данном плане представляется концепция В. И. Тюпы, в которой литературный процесс исследуется с точки зрения типов исторического сознания и типов эстетического дискурса¹¹: «На наш взгляд, литература – это интерсубъективная жизнь Сознания в формах художественного Письма. Движение литературы очевидным образом является сменой художественных языков. Но эти поверхностные явления, порой весьма бурные, представляют собой лишь чуткие отголоски неизмеримо более глубоких и медлительных “тектонических” смещений человеческого менталитета»¹².

⁹ См., например, дискуссию философов по авангарду (круглый стол): «Светлое око мира» // Человек. 1990. № 2. С. 75-82.

¹⁰ Бахтин М. М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. М.: Худож. лит., 1986. С. 28, 29.

¹¹ Понятие *дискурс* в данном контексте «понимается ...не столько как высказывание или тип высказывания, сколько как “коммуникативное событие”, “социокультурное взаимодействие”...Трактовка дискурса как коммуникативного события в применении к литературному произведению позволяет сконцентрировать литературоведческое знание вокруг стержневой системы отношений: автор – герой – читатель (за которой угадывается более фундаментальная связь: эстетический субъект – эстетический объект – эстетический адресат)» (Тюпа В. И. К новой парадигме литературоведческого знания // Эстетический дискурс. Семио-эстетические исследования в области литературы. Новосибирск: Изд. НГПИ, 1991. С. 6.

¹² Тюпа В. И. Постсимволизм... С. 6.

В. И. Тюпа выстраивает схематику литературного процесса в виде глобальной модели, где каждая отдельная парадигма художественности¹³ вписана в модель всего исторического процесса. Символизм в этой модели является переходным звеном между классическим реализмом 19-го века и неклассической парадигмой художественности 20-го века. Неклассическая парадигма художественности 20-го века складывается из трех субпарадигм: неотрадиционализма, авангардизма и соцреализма. С точки зрения исторического сознания, каждая из субпарадигм определяется доминированием определенного типа, который и детерминирует эстетический процесс: конвергентное сознание (неотрадиционализм, черты которого с определенностью угадываются в акмеизме), уединенное (авангардизм), авторитарное (соцреализм), и соответственно, выстраиваются три типа дискурса – дискурс ответственности, дискурс свободы и дискурс власти. Нужно отметить, что целью автора указанной концепции являлось создание самой общей картины литературного процесса (по этой причине символизм практически не рассматривается, а авангард предельно схематизирован, так как автор, в силу избранной методологии, включает в круг авангардистских явлений обширный материал 1910-х–1990-х гг. не только русской, но и зарубежной литературы). Исследование такого рода не снимает поставленных в нашей работе задач, но весьма продуктивно в методологическом отношении.

Среди концептуально значимых работ в связи с нашей темой нужно отметить и книгу И. П. Смирнова «Психодиахнологика», где сами методы исследования не относятся к собственно эстетическим, но объект изучения отчасти совпадает с интересующим нас – модернистско-авангардистские школы описаны здесь с точки зрения единства литературного развития: «Мы дали психо-логическую характеристику следующим периодам: романтизму (начало XIX в.), реализму (1840–80-е гг.), символизму (рубеж прошлого и нынешнего столетий), авангарду (перешедшему в середине 1920-х гг. в тоталитарную культуру), постмодернизму (возникшему в 1960-е годы)»¹⁴. Однако символизм у Смирнова хронологически не структурирован, а также, согласимся с мнением В. И. Тюпы, что вряд ли правомерно отождествлять весь постсимволизм с авангардом¹⁵.

В «Психодиахнологике» исследуется литературный процесс от романтизма до наших дней с точки зрения психоанализа, где каждое литературное направление и школа соотносится с определенным психическим типом. Можно по-разному относиться к данному подходу, но вполне правомерно стремление

¹³ «Смена представлений о месте искусства в жизни человека и общества ... смена образцов, ориентиров, критериев художественности совершается в строго стадийно-исторической последовательности. Наличие такой последовательности позволяет выявить и описать закономерный ряд парадигм художественной культуры. Смена ведущей парадигмы художественности предполагает существенное изменение статусов субъекта, объекта и адресата художественной деятельности». (Тюпа В. И. Парадигмы художественности (конспект цикла лекций) // Дискурс. № 3/4. 1997. С. 175).

¹⁴ Смирнов И. П. Психодиахнологика... С. 6.

¹⁵ Тюпа В. И. Постсимволизм... С. 99.

найти критерии, позволяющие описать литературный процесс как единое целое со своим набором парадигм.

Как мы видим, во всех перечисленных работах рассмотрены отдельные, часто очень значимые аспекты изучения раннего русского модернизма, но целостная эстетическая типология до сих пор была только намечена.

2. Предмет исследования

Предметом исследования в данной работе является ранний русский модернизм (конец 19-го века – начало 1920-х гг.), являющийся аналогом западноевропейского раннего модернизма, также прошедшего стадии декаданса (декадентизма) и авангардизма, но, в отличие от русского, получившего свое развитие в 20-50-е годы 20-го века (Дж. Джойс, М. Пруст, Ф. Кафка, Т. С. Элиот, Ж. П. Сартр, А. Камю, Э. Ионеско, С. Беккет и др.) в то время, как естественная эстетическая эволюция литературного процесса в России была нарушена и искажена политическими событиями 1917-го года. Однако эстетическая инерция еще захватывает в России начало 1920-х годов, когда еще действовали последние футуристические группы. Модернистские тенденции отчасти проявились в русской литературе 1920-х – начала 1930-х годов в творчестве С. Кржижановского, М. Булгакова, Е. Замятина, А. Платонова и др. Но в данной работе рассматривается эстетическая эволюция раннего русского модернизма на стадии «естественного развития». Единственной русской модернистской школой, не имевшей аналогов на Западе, был акмеизм, который, на первый взгляд, кажется наименее «модернистским» и традиционно связывается с влиянием классицизма, а в последнее время рассматривается как начальный этап неотрадиционализма¹⁶. Рассмотрение акмеизма в едином контексте модернизма выявляет его истинную эстетическую природу. На базе указанного историко-литературного материала выстраивается типология модернизма как особого типа дискурса.

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 творчестве наиболее репрезентативных фигур, мы привлекаем к анализу и авторов второго ряда (Н. Львова, Н. Петровская). 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

¹⁶ Тюна В. И. Там же. С. 23.

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 градус» и др. Хронологические рамки – 1910-е – начало 1920-х годов.

3. Обоснование методологии

Как было отмечено выше, типология литературного процесса не может быть выстроена лишь на основе анализа поэтики (поле зрения исследователя ограничивается исследованием формы как данности текста, что-то приходится выбирать в качестве типического или нетипического, и сам этот выбор остается методологически неотрефлексированным). Анализ эстетической деятельности необходимо требует учета таких аспектов, как ценностная ориентация художника, выбор объекта эстетического освоения, принципы формообразования, также должна учитываться коммуникативная природа творчества.

В этой связи обратимся к работам М. М. Бахтина и В. И. Тюпы, где вскрывается специфика эстетической деятельности и литературного произведения как эстетического дискурса, т. е. социокультурного взаимодействия участников эстетического события.

Здесь нужно отметить внимание Бахтина к самой фигуре автора-творца: «Эстетический объект – это творение, включающее в себя творца: в нем творец находит себя и напряженно чувствует свою творящую активность, или иначе: это творение, как оно выглядит в глазах самого творца, свободно и любовно его сотворившего (правда, это не творение из ничего, оно предполагает действительность познания и поступка и только преобразует и оформляет ее)». «Эстетический анализ непосредственно должен быть направлен не на произведение в его чувственной и только познанием упорядоченной данности, а на то, чем является произведение для направленной на него эстетической деятельности художника и созерцателя»¹⁷.

Полюс креации можно описать двояко: эстетическая активность проявляется как в волевом авторском усилии по созданию формы, так и в подчинении автора «архитектоническому заданию» (необходимости воплотить в произведении некий идеальный «эйдос»).

¹⁷ Бахтин М. М. Проблема содержания... С. 88, 36.

Об «эйдосе» пишет и В. И. Тюпа: «императивная структура ЭД <эстетического дискурса> ...это не субъективный замысел художника, но “архитектоническое задание” (Бахтин), которое вполне постигается самим напряженно ищущим творцом только в итоге удачного его исполнения. Это скульптурно завершенный образ космической целостности мира и жизни, однако не субъективный образ – фантазм, а интерсубъективный образ – эйдос: эстетическая парадигма целого. ...В целом этот “сверхтекст” являет собой объективную возможность данного произведения искусства, его творческую потенцию... Идея невербального сверхтекста как эстетической парадигмы целого, как эйдоса, в равной степени предшествующего и тексту, и его образному фантазму, представляется ключевой в разработке теории ЭД. Без обращения к этому феномену человеческой духовности, актуальными формами инобытия которого выступают объективная данность текста и субъективная данность образа, едва ли возможно очертить границы ЭД в системе культуры»¹⁸.

Заметим, что позиция автора-творца (с точки зрения указанной «свободы» создания формы и «подчиненности», предстояния высшим образцам и ценностям) должна быть отслежена как на самом раннем этапе творческого процесса, до того как мыслеобраз начал воплощаться в материальную форму, так и на конечном этапе, когда замысел обрел форму произведения.

Сама по себе форма несводима к понятию организации материала (в данном случае словесного). М. М. Бахтин называл такой подход к форме проявлением материальной эстетики и критиковал его: «материальная эстетика ... может стать даже продуктивной при изучении лишь техники художественного творчества ...форма, понятая как форма материала только в его естественнонаучной – математической или лингвистической – определенности, становится каким-то чисто внешним, лишенным ценностного момента, упорядочением его. Остается совершенно непонятой эмоционально-волевая напряженность формы, присущий ей характер выражения какого-то ценностного отношения автора и созерцателя к чему-то помимо материала, ибо это, выражаемое формой – ритмом, гармонией, симметрией и другими формальными моментами, – эмоционально-волевое отношение носит слишком напряженный, слишком активный характер, чтобы его можно было истолковать как отношение к материалу. ...»

Автор-творец – конститутивный момент художественной формы.

Форму я должен пережить, как мое активное ценностное отношение к содержанию, чтобы пережить ее эстетически...

Итак, форма есть выражение активного ценностного отношения автора-творца и воспринимающего (со-творящего форму) к содержанию; все моменты произведения, в которых мы можем почувствовать себя, свою ценностно относящуюся к содержанию активность и которые преодолеваются в своей материальности этой активностью, должны быть отнесены к форме»¹⁹.

¹⁸ Тюпа В. И. К новой парадигме... С. 10, 13.

¹⁹ Бахтин М. М. Указ. соч. С. 33, 76-77.

Форма как отношение, а не сотворенная вещь, – диктует необходимость рассмотреть не только ее материальную структуру, но и выстроить логику эстетического взаимодействия автор – адресат²⁰.

Таким образом, эстетический анализ подразумевает прежде всего исследование системы ценностных отношений: автора-творца к себе, к миру, к своему творению, к адресату. Эти ценностные интенции реализуются в художественной форме на разных этапах воплощения замысла.

Рассмотрим в общем виде специфику эстетической деятельности в раннем модернизме и определим аспекты этой деятельности, стоящие в центре внимания в рамках данной работы. Нас интересуют прежде всего те моменты эстетической деятельности, которые более всего интересовали самих художников модернистских школ и которые нашли свое отражение в их теоретических трудах.

А) Трансцендентное как источник творческой энергии

Модернизм уходит корнями в европейский романтизм. Правомерно остановиться на тех эстетических категориях, которые практика и теория раннего модернизма в той или иной унаследовала от романтиков.

Одна из важнейших черт романтизма как парадигмы художественности – это особое акцентирование роли творчества в жизни, и роли художника-Демидурга, создающего особое – «иное» бытие: «В центре романтической эстетики – творческий субъект, гений, убежденный в универсальности своего видения действительности (“мир души торжествует победу над внешним миром” Гегель)...»²¹. Романтики исследовали природу творчества как таковую, способность творить, т. е. создавать параллельные миры. Именно творчество становится одной из центральных тем искусства.

Коренное отличие романтизма от классицизма и рефлексивного традиционализма в целом состоит в акцентировании творчества как инобытия («чудесное» и «иное»), или словами Шеллинга: «эстетическое созерцание не что иное, как объективированное трансцендентальное»²².

Такое понимание художественного творчества было новым после декларирования жанра как образца, вносящего в хаос бытия порядок благодаря кодифицированным правилам (технэ). Именно со времен романтизма мистическое состояние творчества, предваряемое вдохновением, становится основной темой, обсуждаемой художниками и теоретиками искусства: «Из обыденной действительности нас выводят лишь два пути – поэзия, перемещающая нас в идеальный мир, и философия, заставляющая исчезнуть перед

²⁰ Тюпа В. И. К новой парадигме... С. 9-10.

²¹ Цит. по: Аверинцев С. С., Андреев М. Л., Гаспаров М. Л., Гринцер П. А., Михайлов А. В. Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания. М.: Наследие, 1994. С. 34.

²² Шеллинг Ф. В. Й. Система трансцендентального идеализма // Шеллинг Ф. В. Й. Сочинения. В 2 т. Т. 1. М.: Мысль, 1987. С.484.

нашим взором реальный мир»²³; «поэзия создает иное бытие внутри нашего собственного бытия»²⁴.

Таким образом, ремесло отходит на второй план, уступая место медитации. Под медитацией понимается состояние переживания творческого вдохновения как инобытия.

В романтизме можно выявить две тенденции, определившие магистральные поиски раннего русского модернизма.

Первая из них заключается в понимании творчества как вступления в землю обетованную – сакральное пространство: «мы с верой войдем в великое романтическое царство чудес, где божественное бродит в тысячах просветленных образов!»²⁵. В этом случае Бог – главный Творец, а автор – медиум – пишет лишь то, что услышал: «Художник превратился в бессознательное орудие, в бессознательную принадлежность высшей силы»²⁶.

Но возможна и другая творческая стратегия, когда автор декларирует самого себя источником трансцендентного, у того же Новалиса эта идея сформулирована так: «Мы мечтаем о путешествии во вселенную: но разве не заключена вселенная внутри нас? Мы не знаем глубин нашего духа. Именно туда ведет таинственный путь. В нас самих или нигде заключается вечность с ее мирами, прошлое и будущее. Внешний мир – это мир теней, он бросает свою тень в царство света»²⁷.

Таким образом, можно вычленить две базовые категории для выяснения природы генерирования творческой энергии у романтиков и их преемников-модернистов – Трансцендентное объективное и Трансцендентное субъективное (в дальнейшем – Т. о. и Т. с.)²⁸.

Рассмотрим в общих чертах основные принципы выбора трансцендентных (в дальнейшем – Т.) ценностей в раннем русском модернизме.

²³ Шеллинг Ф. В. Й. Там же. С. 242.

²⁴ Шелли П. Б. В защиту поэзии // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Т. 3. М., 1967. С. 789.

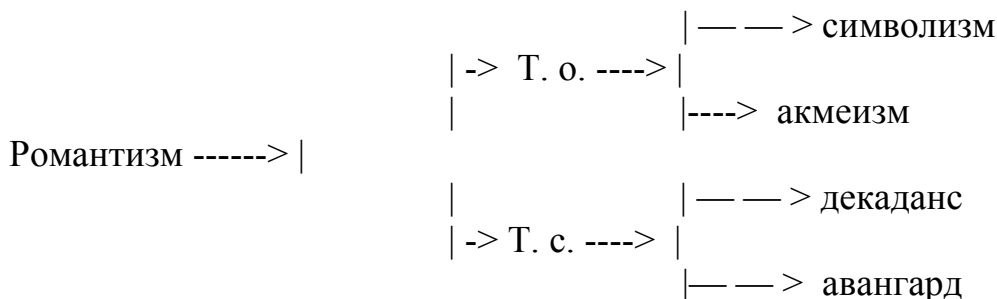
²⁵ Уланд Л. О романтическом // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980. С. 162.

²⁶ Новалис. Фрагменты // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Т. 3. М., 1967. С. 106.

²⁷ Новалис. Фрагменты // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980. С. 162.

²⁸ Согласно терминологии, принятой Кантом, здесь следует использовать термин «трансцендентное», так как речь идет о явлениях, не являющихся объектами рационального познания. Однако и у Канта встречается смешение терминов «трансцендентное» и «трансцендентальное». В данном контексте подразумевается связь этого понятия с философско-эстетической традицией, заложенной Кантом, Шеллингом и западноевропейскими романтиками. Романтики обращают прежде всего внимание на состояние «инобытия» автора-творца и на возможность переживания мистико-эзотерического опыта, тем самым понятие «трансцендентного» уже выводится за рамки теории познания в область духовной практики. В романтизме Т. о. понималось двояко – как религиозно-эстетическое и как эстетическое понятие. В дальнейшем в русском модернизме эта двойственность сохраняется (синтез религии и искусства в символизме, разделение искусства и религии в акмеизме).

Очевидно, что в русской литературе символисты и акмеисты разрабатывали идеи творчества с точки зрения Т. о., а декаденты и авангардисты – с их безудержным нарциссизмом – Т. с. Этот процесс можно представить себе как дивергенцию, детерминированную развитием романтизма, где каждая из «линий» образует в свою очередь еще две «линии»:



Прокомментируем эту схему и проясним детали (в дальнейшем будет объяснена специфика Т. о. в акмеизме, что отразилось в предложенной схеме, несколько нарушая ее симметрию). Проще начать со второй (нижней) части схемы, так как корреляции здесь более прозрачные. Декаденты исходили из постулата : «Я люблю себя как Бога» и «Мне нужно то, чего нет на свете...» (З. Гиппиус), а футуристы в лице А. Крученых ту же самую идею выразили еще четче: «Трансцендентное во мне и мое...»²⁹.

В данном случае автор продуцировал энергию вдохновения подобно самому Творцу и постоянно прорывался к «себе-иному» через свое «слишком человеческое». Основная общность таких эстетических практик – их крайний субъективизм, с его морально-эстетическим релятивизмом, а основное различие коренится в направлении эстетических векторов – в декадансе Т. переживается только в уединенном авторском сознании, стремящимся предельно обособиться от детерминированной природными законами реальности, вплоть до коллапса Т. с. (мотив уединения у Ф. Сологуба, З. Гиппиус и др.).

В авангарде, хотя и имеет место субъективное переживание Т., но оно выплескивается вовне, преображая все кругом – взрыв Т. с. (мотив глобализации субъективной энергии у В. Маяковского, В. Хлебникова, В. Каменского и др.).

Теперь поясним первую часть нашей схемы. Символисты действительно оперируют понятием Т., постоянно обращаясь к Христу, и декларируют необходимость гармонизировать действительность посредством творчества. Здесь нужно заметить, что роль автора в символизме, может быть, не менее, если не более значительна, чем в авангарде, но автор этой школы не мыслит творческого акта без события мистической встречи с Высшим. Символист апеллирует к Богу, преображаясь сам и преображая бытие. Процесс стремления к гармонизации Вселенной как процесс стремления к идеалу бесконечен, он есть цель, задание, направление: «Соборность – задание, а не данность; она

²⁹ Крученых А. Новые пути слова // Трое. СПб., 1913. Цит. по: Марков В. Манифесты и программы русского футуризма. Munchen, 1967. С. 70.

никогда еще не осуществлялась на земле всецело и прочно... Но, как Дух, она дышит, где хочет, и все в добрых человеческих соединениях ежечасно творит»³⁰.

Обратимся к акмеизму. Если доверять манифестам, то акмеизм от понятия Т. отказывается, отталкиваясь от традиций символизма, где по сути дела искусство являлось одной из форм религии. Акмеизм настаивает на идее мастерства в искусстве и обращении к земному. Широко известны цитаты из манифестов Н. Гумилева и С. Городецкого³¹. Акмеизм иногда называют неоклассицизмом – от собственно классицизма эту школу отличает понимание ремесла как деятельности, осиянной светом Бессмертия.

Т. о. акмеистов – это трансформированный вариант такового в символизме, взоры акмеистов прикованы не к небесам, а к земле (вертикаль заменяется горизонталью), но авторы этой школы жаждут не порядка, как классицисты, а запечатления навечно своего вдохновенного присутствия в мире в совершенных формах. Т. о. в акмеизме является все пространство культуры в уже оформленном состоянии, художник черпает энергию, обращаясь к эстетической традиции.

Б) Креативные стратегии

Итак, в теории романтизма, а затем раннего модернизма центральным моментом творчества становится сам момент генерирования творческой энергии в результате выбора ценностной ориентации (внеположной субъекту или имманентной ему). В этой связи уместно привести выдержки из писем известного немецкого художника-романтика Ф. О. Рунге, где он излагает принципы творчества, когда непосредственный творческий процесс предваряется чувством единства с Высшим: «Еще раз перечислю по порядку все требования, которые предъявляются к произведению искусства, не только что касается важности их, но и того, как должны они выполняться: 1) наше предчувствие бога 2) ощущение нашей взаимосвязи с целым, из чего (первого и второго) проистекают 3) религия и искусство, то есть стремление выражать высшие ощущения посредством слов, звуков и изображений, а тогда изобразительное искусство имеет прежде всего 4) предмет, а затем 5) композицию 6) рисунок 7) цвет 8) воздушную перспективу 9) колорит 10) тон целого»³².

Заметим, что вышеуказанный ценностный выбор определяет креативную стратегию в целом – выбор предмета эстетического освоения и его видение, структуру творческого акта, принципы формообразования и коммуникации.

³⁰ *Иванов Вяч.* Легион и соборность // Вяч. Иванов. Родное и вселенское. М.: Республика, 1994. С. 100.

³¹ *Гумилев Н. С.* Наследие символизма и акмеизм // Антология акмеизма. Стихи. Манифесты. Статьи. Заметки. Мемуары. М.: Моск. рабочий, 1997. С. 199-202; *Городецкий С. М.* Некоторые течения в современной русской поэзии // Там же. С. 202-207.

³² *Рунге Ф. О.* Из писем Даниэлю Рунге 9 мая 1802 г. // Эстетика немецких романтиков. М.: Искусство, 1987. С. 455-456.

Терминологически определим критерии креативной стратегии:

1. Источник инспирации
2. Принципы мимесиса
3. Структура творческого акта
4. Принципы формообразования
5. Моделирование адресата.

Креативная стратегия рассматривается нами, начиная со стадии «предтекста» (то, что обычно описывалось как субъективная работа вдохновения и воображения, однако эта стадия неминуемо «отпечатывается» в произведении). В. И. Тюпа справедливо заметил, что: «Текст для романтиков – лишь способ внешнего обнаружения художественности как личностно внутреннего феномена, как реальности креативного авторского сознания»³³. Русские модернисты следовали той же логике креативности.

При этом мы вполне отдаем себе отчет, что в данном случае с помощью таких терминов, как творческий акт или источник инспирации, творческий процесс рационализируется и описывается лишь с той стороны, которая доступна логическому языку.

Следует прояснить, являются ли выбранные критерии эстетической деятельности новаторскими и до какой степени. Адресат в семиотике языка рассматривался в системе отношений «знак – носитель языка»³⁴. В ряде литературоведческих работ анализируется явление проявляющегося в самом произведении моделирования идеального читателя, на чье сознание автор вольно и/или невольно ориентируется. В этой связи следует упомянуть работы Б. О. Кормана и В. И. Тюпы (первый пользуется термином «концепированный читатель»³⁵, второй – «эстетический адресат»)³⁶. Здесь нужно различать позиции идеального и эмпирического адресатов. Проблема адресата в акмеизме и авангарде отчасти решена в книге В. И. Тюпы «Постсимволизм». В данной работе мы постараемся рассмотреть ее на примере всех четырех дискурсов.

Что касается формообразования, то это эстетическое явление в самом общем виде теоретически проработано в трудах М. М. Бахтина, где подробно исследованы проблемы соотношения формы, содержания, материала. Но, с учетом того факта, что форма не ограничивается рамками материального воплощения (как указано выше: «Эстетический объект – это творение, включающее в себя творца...») и необходимо иметь в виду процесс рождения формы еще на стадии замысла («креативная функция художественного текста оказывается функцией становления мысли»³⁷), один из выбранных нами критериев будет касаться анализа сотворенной формы (принципы

³³ Тюпа В. И. Постсимволизм... С. 9.

³⁴ Степанов Ю. С. В трехмерном пространстве языка. Семиотические проблемы лингвистики, философии, искусства. М.: Наука, 1985. 332 с.

³⁵ Корман Б. О. Целостность литературного произведения и экспериментальный словарь литературоведческих терминов // Содержательность форм в художественной литературе. Куйбышев, 1990. С. 29.

³⁶ Тюпа В. И. К новой парадигме... С. 9-10.

³⁷ Тюпа В. И. Аналитика художественного. М.: Лабиринт, 2000. С. 28.

формообразования), а другой (структура творческого акта) относится к форме в период ее зарождения и становления.

Структура творческого акта (без употребления этого термина) была исследована Вяч. И. Ивановым в лекции «О границах искусства» (1913)³⁸, где он описывал творческий процесс как вдохновение и «ремесленную» деятельность художника в ницшеанских терминах «восхождения – нисхождени-я». В нашей работе фаза «восхождения» называется фазой медитации (творческого переживания), а фаза «нисхождения» – фазой инструментальности, в которой выделяется стадии ментальной и материальной объективации.

И наконец, уровень ценностного выбора автора мы описываем с помощью понятий «мимесис» и «источник инспирации».

Термин «мимесис» имеет богатую историю³⁹. Его понимание определяется двумя традициями – платоновской и аристотелевской: «Если Платон учил о подражании “вечным идеям”, то Аристотель ...говорил о подражании бытию вещей»⁴⁰. В настоящее время многие авторы склонны вкладывать в этот термин свое, диктуемое тем или иным контекстом содержание, например Р.-Д. Клуге пишет: «Традиционное понимание искусства и литературы основывается на чувстве прекрасного и подражательном (“миметическом”) характере литературного произведения. Это значит: переживаемая действительность или ее фрагмент при воспроизведении идеализируется. Произведение гармонично и представляет собой эстетически совершенный образ или предмет»⁴¹.

В нашем контексте для нас важно, что выбирается художником в качестве предмета эстетического освоения и с какой реальностью он работает на уровне субъектно-объектных отношений.

«Источник инспирации» можно было бы обозначить привычным русским выражением «источник вдохновения», однако слово «вдохновение» с неизбежностью влечет за собой иррациональные ассоциации. Как заметил И. П. Смирнов: «Убежденность в том, что аффект иррационален, позволяет большинству психоаналитиков игнорировать логику»⁴². То же свойственно и литературоведам, и эстетикам. То, что поддается логическому анализу в этом плане – это определение ценностного выбора и процедура генерирования творческой энергии. Если о ценностном выборе с точки зрения эстетической ориентации можно найти отдельные упоминания (например, у Дж. Дохерти⁴³), то механизм генерирования творческой энергии (в рационалистическом ключе) еще не исследовался. Таким образом, этот аспект креативной стратегии представляется практически неизученным. Ценностный выбор автора предполагает либо обращение к трансцендентным ценностям, внеположным

³⁸ Иванов Вяч. И. О границах искусства // Иванов Вяч. Родное и вселенское... С. 200-204.

³⁹ Аристотель. Поэтика. Риторика. СПб.: Азбука, 2000; Ауэрбах Э. Мимесис: Изображение действительности в западноевропейской литературе. М.: Прогресс, 1976; Лосев А. Ф., Шестаков В. П. История эстетических категорий. М.: Искусство, 1965. С. 204-236.

⁴⁰ Лосев А. Ф., Шестаков В. П. Указ. соч. С. 208.

⁴¹ Клуге Р.-Д. Указ. соч. С. 54.

⁴² Смирнов И. П. Психодиахронология... С. 8.

⁴³ Doherty J. Op. cit. P. 229.

субъекту (сакральным или эстетическим, в нашей терминологии – Т. о.), и в данном случае механизм генерирования творческой энергии протекает по классической схеме, описанной Вяч. Ивановым; либо автор объявляет себя (свое сознание, свое тело) единственным источником креативности (в нашей терминологии – Т. с.) и механизмы генерирования творческой энергии требуют отдельного изучения и описания.

Сама комбинация предложенных критериев в целом коррелирует с понятием эстетического дискурса, где выделяются позиции: субъект – объект – адресат, но предложенный язык метаописания в своей совокупности предлагается впервые. Дискурсивность декаданса, символизма, акмеизма, авангарда в своей совокупности не становилась до сих пор предметом специального исследования. Выбранный метаязык строится на самых общих принципах эстетической деятельности и позволяет не только связать явления литературного процесса в единое целое, но и рассмотреть специфику каждого из них.

Использованные ранее языки описания символизма, акмеизма, авангарда обычно отличались разнородностью и не охватывали всех аспектов эстетической деятельности, а также не являлись универсальными по отношению друг к другу. Например, принцип «энергичного становления», столь удачно сформулированный Р. В. Дугановым по отношению к авангарду в целом⁴⁴, не может быть перенесен на акмеизм или символизм, и потому проблема взаимосвязи и размежевания отдельных дискурсов с точки зрения развития литературного процесса не может быть решена, если не решена проблема выбора соответствующего языка. Уже стало общепринятым упоминание о взаимосвязях романтизма и символизма (старшего и младшего), романтизма и авангарда, но при этом обычно из поля зрения исследователей ускользает акмеизм, и возникает закономерный вопрос о возможности «обрыва» романтической традиции на этом этапе литературного развития. Таким образом, нужно решить не только проблему единства, но и границ каждого дискурса.

Целью данной работы является исследование креативной стратегии четырех дискурсов: декаданса, символизма, акмеизма, авангарда как единого эстетического целого, имеющего общий романтический генезис, с точки зрения взаимосвязи и размежевания

Это потребовало решения следующих исследовательских задач:

- 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) определить типологическую закономерность креативной стратегии всех указанных дискурсов как единого целого.

Исследовательская работа, таким образом, нацелена на выстраивание схематической, идеальной модели литературного процесса, где структуриру-

⁴⁴ Дуганов Р. В. Велимир Хлебников: Природа творчества. М.: Сов. писатель, 1990. С.130-131.

ются наиболее типичные явления. Иными словами, целью работы является определение тех универсалий, которые дают основание трактовать «Серебряный век» как эстетическое единство⁴⁵.

⁴⁵ Проблема универсалий «Серебряного века» уже поднималась в научной литературе, например, на конференции «Дягилевские чтения» (см: Время Дягилева: Универсалии Серебряного века. Пермь, 1993). Однако материалы конференции позволяют сделать вывод о том, что заявка на универсализм не подкреплена выбором адекватного методологического инструментария. Более убедительной выглядит концепция универсализма в статье Е. Г. Эткинда «Единство “Серебряного века”» (Звезда. 1989. № 12. С. 185-194). Автор исходит из культурологических посылок и противопоставляет «Серебряный век» XIX-му веку русской литературы (классический реализм), используя такие понятия как «этернизм» (связь с вечностью) и «историзм» (ориентация на запросы данного исторического момента).

Глава первая

Эстетика декаданса в русской литературе (1890-е – 1900-е гг.)

Декаданс, как и другие русские модернистские школы, имеет своим истоком романтическую традицию. 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 школах эта тенденция представляется главной, системообразующей и предопределяющей магистральное развитие этих школ. Самым важным было осознание того, что искусство прекрасно не только само по себе, но и как «мостик» в «иное» – трансцендентное. 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. Субъект пытается максимально редуцировать объект (внешний мир). Эти отношения и определяют картину мира и систему ценностей, а также креативную стратегию, где по-своему специфичны и генерирование творческой энергии и структура самого творческого акта, принципы формообразования, моделирование адресата. При этом все метафизические категории подменены эстетическими⁴⁶.

В этой идеологии только творящий субъект – носитель истинной (эстетической) реальности. Внешняя (историческая, социальная и в значительной мере даже биологическая) 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».

Истинная реальность в данном случае сводится к субъекту, объективирующему собственную ментальность, где основной акцент сделан на иррациональных проявлениях. Особо ценилось состояние бессознательного как выход в «иное»: «Это жадность к неиспытанному, погоня за неуловимыми оттенками, за темным и бессознательным в нашей чувствительности...»⁴⁷.

⁴⁶ О панэстетизме декаданса см.: *Миц З. Г.* Блок и русский символизм // Литературное наследство. Т. 92. Кн. 1. М.: Наука, 1980. С. 107-171.

⁴⁷ *Мережковский Д. С.* О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы // Мережковский Д. С. Эстетика и критика. В 2 т. Т. 1. М.: Искусство; Харьков: Фолио, 1994. С. 170.

А так как субъект замыкает на себе всю реальность, то говорить о твердой системе ценностей как о данности невозможно. Все ценности относительны и постоянно осциллируют⁴⁸. В этом случае нет ни святого, ни профанного, ни низкого, ни высокого – все эти позиции взаимозаменяемы. Автор автосакрализуется и сам творит бытие по своим законам – эстетическим, где нет и не может быть этических и моральных норм⁴⁹. Субъект в состоянии вдохновения как мерило всего – это и единственная истинная реальность, и олицетворение божества.

В первой фазе русского символизма, во многом унаследовавшем традиции западноевропейского символизма, вся система объективных ценностей была разрушена, и единственная опора субъекта находилась внутри его сознания. В ситуации «смерти Бога» автор поддается искушению занять его место, но эта автосакральная позиция дает ему лишь право быть Богом для самого себя: «Мир – мое представление», и арена для творчества невелика.

Дьявол в мире декаданса не может быть определен как однозначное Зло, – если нет понятия Добра, то и Зло – понятие относительное.

Неколебимой истине
Не верю я давно
И все моря, все пристани
Люблю, люблю равно.

Хочу, чтоб всюду плавала
Свободная ладья,
И Господа, и Дьявола
Хочу прославить я.

(В. Брюсов)

О, мудрый Соблазнитель,
Злой Дух, ужели ты –
Непонятый Учитель
Великой Красоты?

(З. Гиппиус «Гризельда»)

Субъект, отрешенный от внешнего мира и творящий свои собственные иллюзорные миры в ситуации предельного одиночества, мыслит только одними категориями – эстетическими, ведь мораль возможна только в мире, где есть Другие.

I. ТЕОРИЯ

1. Мимесис

⁴⁸ От лат. *oscillare* ‘колебаться’.

⁴⁹ О творчестве поэта-декадента как соперника природы см.: Бройтман С. Н. Из словаря «Русский символизм» // Дискурс. 1998. № 7. С. 97-98.

Миметические принципы декаданса сводятся к отражению фантомного бытия «трансцендентного двойника» субъекта. Т. двойник – это принципиально иное бытие, здесь $S' = O'$, замещая собой реальность как данность (S' – трансцендентный двойник, O' – трансцендентный мир). Быть не просто всегда иным, а быть – всем и кем/чем угодно, – это то стремление, которое Шарль Бодлер назвал извращенной тягой к бесконечному, когда писал о наркомании⁵⁰.

Если на уровне ментальных мыслеобразов можно было пережить невозможное (какой ценой – об этом ниже), 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? По этому поводу Г. К. Честертон справедливо заметил: «Страшная сказка о человеке, непрестанно становившемся кем-то другим, – самая суть, душа декаданса. Приводит она к тому невыносимому страху небытия, которым так мучаются декаденты и перед которым сама физическая боль кажется бодрящей»⁵¹. Хочется только добавить, что упомянутая фантомная «многоликость» – это попытка спастись от страха небытия, которая оказывается бесплодной⁵².

Предметом эстетического освоения в декадансе становится «потустороннее», к которому стремятся как к желанному пределу всех желаний – в самом себе.

2. Источник инспирации

В русской литературе рубежа веков авторы и декаданса, и авангарда исповедывали вторую форму креативной стратегии – Т. с.: «Я люблю себя как Бога» (З. Гиппиус) или «Я – Бог таинственного мира, Весь мир в одних моих мечтах...» (Ф. Сологуб), а А. Крученых, известный поэт и теоретик авангарда, объявлял: «Трансцендентное во мне и мое...»⁵³.

И в том, и в другом случае автор декларировал себя единственным источником трансцендентного и единственной истинной реальностью. Основная разница этих школ заключается в различном направлении эстетических векторов – в авангарде наблюдается активное стремление выплеснуть

⁵⁰ Бодлер Ш. Искусственные Раи. М.: ЛИА Р. Элинина, 1991. С. 10.

⁵¹ Честертон Г. К. В защиту обетов // Честертон Г. К. Собрание сочинений в 5 т. Т.5. СПб.: Амфора, 2000. С. 245.

⁵² На уровне поэтики эта тенденция проявляется в «неопределенно-множественной природе “я”», ее разыгранности. См.: Бройтман С. Н. Русская лирика XIX – начала XX века в свете исторической поэтики: Субъектно-образная структура. М.: Изд. РГГУ, 1997. С. 225.

⁵³ Крученых А. Новые пути слова // Трое. СПб., 1913. Цит. по: Марков В. Манифесты и программы русского футуризма. Munchen, 1967. С. 70.

поток творческой энергии вовне, творческий субъект трансформируется из микрокосма в макрокосм:

Кто череп, рожденный отцом,
Буравчиком спокойно пробуравил
И в скважину надменно вставил
Росистую ветку Млечного Пути,
Чтоб щеголем в гости идти;
В чьем черепе, точно в стакане,
 Была росистая ветка черных небес, –
И звезды несут вдохновенные дани
Ему, пронизавшему полночи лес.

(В. Хлебников «Война в мышеловке»)

В декадансе направление обратное – не «взрыв», а «сжатие», коллапс, в попытке сохранить и обособить свое его как носителя вдохновения-инобытия в противовес объективной реальности, где по законам вечного повторения торжествовала смерть: «Камень тела давит дух...» (З. Гиппиус «Камень»); «Пустынный шар в пустой пустыне как Дьявола раздумие...» (З. Гиппиус «Земля»).

Т. с. в декадансе является доминирующей креативной стратегией, а Т. о. является либо потенциальной возможностью, либо воспоминанием о «потерянном рае»:

Мы не жили – и умираем
 Среди тьмы.
Ты вернешься... Но как узнаем
 Тебя – мы?

(З. Гиппиус «Христу»)

Что мы служим молебны
И пред господом ладан кадим!
Все равно непотребны,
Позабытые богом своим.

В миротканой порфире,
Осененный покровами сил,
Позабыл он о мире
И от творческих дел опочил.

И нетленной мечтою
Мировая душа занята,
Не земною, иною, –
А земная пустыня – пуста.

(Ф. Сологуб)

Т. с. в декадансе – это продукт измененного сознания, в авангарде же сознание являлось неотъемлемым свойством тела, и именно материя – в широком смысле слова, продуцировала Т.

2. 1. Процедура генерирования Т.

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: «Искусство только там, где дерзновение за грань, где порывание за пределы познаваемого, в жажде зачерпнуть хоть каплю Стихии чуждой, запредельной»⁵⁴.

Но для того, чтобы открыть в себе свое истинное «я» – иррациональную ментальность, субъекту нужно было оторваться от биологически, исторически, социально детерминированного «я», чтобы обрести «себя-иного».

Для того чтобы перенестись в миры иные, – здесь и сейчас нужно было знать, как войти в «поток» и растворить границы его. Способы 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. Например, в рассказах Н. Петровской «Sanctus amor» (1908 г.) страсть и искусство (музыка) – это медиаторы для встречи с «иным», и герой постоянно ждет-жаждет, чтобы некая сила чудесно преобразила его⁵⁵. 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».

Есть лишь один принцип в этом мире, ради которого стоит жить – эстетический (быть всегда иным и увидеть все новым). Теперь не Красота преображала мир, как в романтизме, – собственно мира не стало, он коллапсировал до медитирующего субъекта, погруженного в «невыразимое». Жизнь для автора («средство для ярко-певучих стихов») имела значение лишь постольку, поскольку она дарила ощущения, растворяющие границы «рацио»,

⁵⁴ Брюсов В. Я. Ключи тайн // Брюсов В. Я. Среди стихов. 1894-1924: Манифесты. Статьи. Рецензии. М.: Сов. писатель, 1990. С. 101.

⁵⁵ Заметим, что декаданс Н. Петровской – это поздний и несколько видоизмененный вариант: здесь есть и влияние романтизма с его трансцендентным объективным. Инобытие у Петровской, в отличие от декаданса, имеет все же объективную (внешнюю) природу, хотя и «присваивается» субъектом. Отличие от романтизма заключается в том, что первоначально художник присоединялся к «иному» путем восхождения (т. е. медитации в процессе творческой работы), у Петровской же – творческий субъект фатально пассивен и жаждет чуда как нисхождения свыше.

приводящие в «переулки, где бушевало оранжевое пламя»⁵⁶. Все, к чему стоило стремиться в этом Богооставленном мире, – экстаз, дарующий ощущение свободы инобытия, словами З. Гиппиус: «Мне нужно то, чего нет на свете»; «Люблю недостижимое, чего, быть может, нет...». Единственное прибежище художника – он сам, себе не тождественный: «Вольно подчиняться смене всех желаний – вот завет. Вместить в каждый миг полноту бытия – вот цель. ... Все желанно, только бы оно наполняло душу дрожью, – даже боль, даже ужас. ... Только в состоянии экстаза душа действительно отдает себя всю, но она не в силах переживать эти состояния сколько-нибудь часто»⁵⁷.

Механизмы «иррационализации» были откровенно деструктивными и, в конечном итоге, травматичными, – только за счет попрания своего природного и социального «я» (уязвление телесности и нарушение морали) можно было «купить билет», позволяющий войти в «декадентский рай», т.е. 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 слове⁵⁸.

Если исходить из романтической модели двоемирия как базовой, то в декадансе мы отметим ее своеобразную редукцию и трансформацию. В романтизме творящий субъект органично перемещался в сферу объективного трансцендентного, составляя с ним единое целое. В декадансе объективные

⁵⁶ Выражение из рассказа И. Э. Бабеля «Гюи де Мопассан», которое описывает восприятие мира героем – носителем творческого сознания, в состоянии опьянения.

⁵⁷ Брюсов В. Я. Бальмонт // Брюсов В. Я. Среди стихов... С. 79, 81.

⁵⁸ Саморазрушительная стратегия креативности русских декадентов – явление типологически общее с западноевропейским декадансом. Е. Бобринская в своей статье «Концепция нового человека в эстетике футуризма» отмечает, что «деформация устойчивых и детерминированных внешней ситуацией или предписанных культурой контуров собственного Я – постоянная тема у французских “проклятых” поэтов. <...> Именно в их поэзии многие исследователи видят исток характерной для искусства XX века установки, согласно которой: “Поэтическое становление требует самоувечья, оперативной обезображенности души. Ради того, чтобы “достичь неизвестного” (Friedrich H. Die Struktur der modern Lirik. Hamburg, 1966)» (Вопросы искусствознания. 1995. № 1/2. С. 494).

Механизмы этого «самотравмирования» вскрыты Сартром: «Если Бодлеру и вправду присуща исконная ясность мысли, то пользуется он ею не для того, чтобы отдать себе ясный отчет в своих ошибках, а для того, чтобы *оказаться вдвоем*. Вдвоем же он хочет быть затем, чтобы Я могло стать обладателем Я. Он все время будоражит и распаляет свое ясное сознание: если поначалу он выступал в роли свидетеля по отношению к самому себе, то теперь пытается стать собственным палачом... <...> Причинять страдания – значит не только разрушать, но также обладать и созидать. <...> и все это затем, чтобы в один прекрасный момент предстать перед собственным взором как некий оплотненный, неразгаданный предмет – как Другой. <...> В жизни, пишет Бодлер, есть лишь одно подлинное очарование – очарование Игры» (См.: Сартр Ж. П. Бодлер // Бодлер Ш. Цветы Зла. Стихотворения в прозе. Дневники. М.: Высшая школа, 1993. С. 327-328, 330).

Подобная креативная стратегия, питающаяся плодами деструкции, в западноевропейской традиции XIX-XX вв. описана Ж. Батаем в книге «Литература и зло» (рус. пер. М.: Изд. МГУ, 1994). См. также: Сюриса М. Жорж Батай, или Работа смерти // Иностранная литература. 2000. № 4. С. 164-177.

ценности исчезли, и почвы под ногами не было, – субъект балансировал в пустоте, периодически уплывая в чудесные страны своей фантазии, создавая своеобразный блестящий радужный «мыльный пузырь», – продукт уединенного сознания.

3. Структура творческого акта (ТА)

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).

Для декаданса так же, как и для романтизма, было чрезвычайно важно переживать состояние возникновения и объективации трансцендентного. Все, что вело к этому состоянию, было лишь средством (и хороши были любые средства). Фазу пребывания в трансцендентном нужно было максимально продлить, жизнь субъекта – лишь «сырой» материал для «возгонки». Фаза материальной объективации должна была настолько соответствовать ментальному образу, насколько возможно в принципе сохранить иллюзию нематериального в материале («прозрачность» слова, суггестивность формы).

Итак, с точки зрения структуры ТА 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

Так как в декадансе искусство в лице медитирующего субъекта подменяло собой весь мир, то цель искусства заключалась не в совершенствовании первичной реальности посредством вторичной (конвенциональной), а в максимальном замещении объективной реальности субъективной. Это выражалось в стремлении субъекта отдаваться своим эмоциям ради их изживания во имя превращения в эстетическую материю; нужно было максимально расширить эстетическое пространство и пребывать в нем как можно дольше; под идеалом, при всей относительности этого термина в декадансе, подразумевалось не столько совершенным образом оформленное трансцендентное (в словесном материале), сколько сама фаза пребывания в инобытии, с предварительным вхождением в нее. С точки зрения временных параметров достижение идеала выглядело как победа над линейным и

циклическим временем, время замедлялось, и каждое мгновение переживалось как целая жизнь.

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»:

Тени луны неподвижные...
Небо серебряно-черное...
Тени, как смерть, неподвижные...
Живо ли сердце покорное?
Кто-то из мрака молчания
Вызвал от сна и молчания
Душу мою несвободную.

(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)⁵⁹.

5. Моделирование адресата

Адресат как эстетическая интенция не фигурировал в декадентском дискурсе. По словам Вяч. Иванова: «Идеалистический символизм есть музыкальный монолог...»⁶⁰. Это высказывание требует уточнения. На самом деле дискурс подобного типа – это автодиалог, диалог эмпирического «я» с «я» трансцендирующим. Это одинокое «волхование» на внешнем уровне воспринималось как монолог⁶¹.

Тексты декадентов были знаками общения посвященных (в идеале – таких же писателей-декадентов). Чтобы оценить очарование внушения, навеваемого загадочным текстом, нужно было знать определенные «правила игры». Подобного рода дискурс создавал эффект «отзеркаливания», порождая сниженных двойников автора-нарцисса. Декаданс мог ориентироваться только на тождество восприятия, а читательская аудитория была необходима автору в силу не эстетических, а прагматических интенций (эпатаж ради собственной,

⁵⁹ О термине «развоплощение» в романтической традиции см.: Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. Л.: Худож. лит., 1973. С. 33-35.

⁶⁰ Иванов Вяч. Две стихии в современном символизме // Иванов Вяч. Родное и вселенское. М.: Республика, 1994. С. 155-156.

⁶¹ С. Н. Бройтман пишет о невозможности диалога с «другим» в декадансе (См.: Бройтман С. Н. Русская лирика... С. 226). Это действительно так, здесь господствует принцип автокоммуникации, где «другой» – одна из ипостасей авторского «я».

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, пространство зазеркалья. Теперь предстоит выяснить, какой же ценой оплачивался подобный тип творчества и в чем заключалось главное противоречие декаданса.

II. ПРАКТИКА

Почему декаданс не смог просуществовать сколько-нибудь долго и не представил даже цельной эстетической программы? Отчасти потому, что он изначально строился на абсолютно индивидуалистской идеологии, не терпящей корпоративности. Каждый из приверженцев этой идеологии (В. Брюсов, Д. Мережковский, З. Гиппиус, Ф. Сологуб и т. д.) переживал выход в «запредельность» в глубоком уединении, которое нельзя было ни с кем разделить (но можно было поведать другим и заразить их такими же настроениями). Сама по себе трансляция (message) и не входила в цели и задачи декадентов: «Поэзия вообще, стихосложение в частности, словесная музыка – это лишь одна из форм, которые принимает в нашей душе молитва. ... Мы стыдимся своих молитв и, зная, что все равно не сольемся в них ни с кем, говорим, слагаем их уже вполголоса, про себя, намеками, ясными лишь для себя. ... Пока мы не найдем общего Бога, или хоть не поймем, что стремимся все к нему, Единственному, – до сих пор наши молитвы, наши стихи, – живые для каждого из нас, – будут непонятны и не нужны ни для кого»⁶².

При этом заметим, что декаданс оказался довольно стойкой эстетико-психологической тенденцией (правда, маргинальной) в творчестве многих писателей, в то время как официальная идеология этой школы уже считалась «прошедшим днем» (середина и конец 1900-х гг.). Тенденция подобного рода всегда выражалась в своеобразных актах «бегства от действительности», в мазохистском растравливании собственных ран и в упоении «стихией темного», но эти мрачные периоды сменялись утверждением обретенных радостей бытия, религиозными чаяниями и поисками утраченных ценностей, – т. е. после падения в «бездны» и парения в пустоте хотелось ощутить почву под ногами и восстановить свое единство с миром (колебания между декадансом и символизмом). Все названные здесь поэты так или иначе в 1900-х гг. отрекались от декадентства (что не мешало им, впрочем, всегда иметь лазейку для отступления), но и среди тех, кто был до конца ему верен – авторы второго ряда, например, Н. Петровская или Н. Львова, также иногда пытались «привстать на цыпочки», чтобы выглянуть из своей тюрьмы. И после классически декадентских строк:

⁶² Гиппиус З. Н. Необходимое о стихах // Гиппиус З. Н. Собрание стихов. 1889-1903 г. М.: Скорпион, 1904. С. II, III, VI.

О, пусть будет больно, мучительно больно!
Улыбкою счастья встречаю все муки...

или

Мое падение – встречаю улыбкою,
Славлю страдание...
Ах, я павилики веточка гибкая
В миг увядания!

Н. Львова на минуту меняет тональность:

Муза, ты снова со мною!
Снова, как прежде, верна мне!..
Правда ль, что чьей-то рукою
Склепа раздвинуты камни?

Жить постоянно в декадансе (а не играть в него) было и сложно, и мучительно. Быть верным этой идеологии – значит постоянно чаять запретельного, томиться в его ожидании и особенно остро переживать границу «перехода»:

Нагорев и трепеща,
Сон навеяла свеча...
В гулко-каменных твердых
Два мне грезилась луча,
Два любимых, кротко-синих
Небо видевших луча
В гулко-каменных твердых.

Просыпаюсь. Ночь черна.
Бред то был или признанье?
Путы жизни, чары сна
Иль безумного желанья
В тихий мир воспоминанья
Забежавшая волна?
Нет ответа. Ночь душна.

(И. Анненский «Сон и нет»)

Жизнь в декадансе – это жизнь в болезни, т. к. «искусственный рай» измененного сознания был самоцелью и взращивался любыми способами, любой ценой. Здесь уместна метафора наркомании: трансцендентный двойник автора «пожирал» его личность – в конечном итоге и на уровне телесности. Онирические видения «иноного» – т. е. искусство в чистом виде в его декадентском варианте, возникали лишь в результате целенаправленного стремления к желанной галлюцинации. В результате все существование автора свелось к двум состояниям – к парению в желанном инобытии и к выходу из него, что означало лишь наступление абстинентного синдрома. «Возвращение»

сулило только мучительное пребывание в «грубой» реальности. Такая креативная стратегия сводилась к самопожиранию, экзотический цветок декаданса питался живой плотью и кровью. Если использовать еще одну метафору, то убежденного и последовательного декадента можно сравнить с тутовым шелкопрядом, который сам же и является деревом, поставляющим себе пищу, и «шелк» искусства выпраядается в результате саморазрушения. И не важно в данном случае, что использовалось в качестве инструмента, ключа к заветной дверце, за которой автора ждала встреча с «собой-иным»: алкоголь, гашиш, морфий, запах экзотических духов, цвет закатного неба или же спиритизм, музыка, внезапная страсть и холодный разврат в качестве очередного эксперимента⁶³. И если автор был верен декадентскому кредо, то периоды «возвращения» становились все короче и мучительнее, и исход был известен – сумасшествие, личностная деградация, смерть (пожалуй, самый яркий пример в литературе подобного рода – образ ДзэЭссента, героя романа Ж. К. Гюисманса «Наоборот»). Спасение было только в одном – в бегстве от своего трансцендентного двойника. Но если французские декаденты были более последовательны⁶⁴, то русские, отдав дань своим знаменитым предшественникам, постепенно отошли от идеологии «сладостного умирания», сохранив, однако, привычку с тайным удовольствием иногда нарушать «запреты Синей Бороды» и открывать те «комнаты», где их ожидало нечто ужасное. Сложная эволюция эстетики и философии А. Блока служит вполне наглядной иллюстрацией этого тезиса (см., например, цикл стихов «Страшный мир», написанный в течение 1909 – 1916 гг.):

Я коротаю жизнь мою,
Мою безумную, глухую:
Сегодня – трезво торжествую,
А завтра – плачу и пою.

... Я отступлю в ту область ночи,
Откуда возвращенья нет...

Основная причина отказа от креативной стратегии декаданса многих его адептов коренится в самих способах генерирования Т. с. – «питание» за счет собственного разрушения – морального и/или физического, а обычно, разрушение было тотальным, откровенная асоциальность, в конце концов, приводили художника к полному одиночеству, деградации и гибели. Русские

⁶³ Всевозможным экспериментированием на себе и на других, в погоне за особыми ощущениями, особенно отличался В. Брюсов, см. *Богомолов Н.* «Мы – два грозой зажженные ствола...»: Эротика в русской поэзии – от символизма до обериутов», где цитируются дневники Брюсова 1894-1895 гг. (Литературное обозрение. 1991. №.11. С. 52-58).

⁶⁴ Особый интерес для исследования представляет собой проблема «тупика декаданса»: казалось бы, этот дискурс должен был себя изжить, и в русской литературе он отошел на периферию литературного процесса; однако в западной традиции (в отличие от русской) декаданс возродился в новых эстетико-философских формах экзистенциализма.

декаденты (за редкими исключениями) 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.)⁶⁵ и игре в «себя-другого» посредством смены масок, искренность не допускалась⁶⁶.

В художественном творчестве особых противоречий и запретов не было, старшие символисты развили мелодику стиха, и сняли множество «табу» в содержательном плане (эротика, агрессия, деструкция)⁶⁷.

В целом искусство декаданса носит компенсаторный характер в типично невротической ситуации ценностного кризиса, потери всего и вся, в нарушении целостности мира. В этой идеологии эстетическое противопоставлялось биологическому (искусство против природы, их отношения были взаимоисключающими). Но стремление пренебречь природой в угоду трансценденции привело лишь к полной победе первой: либо автор страдал и погибал в погоне за «иным», либо склонялся в большей степени к жизнеутверждающей идеологии. Восстановление целостности личности осуществлялось посредством подключения к единству сущего и сакрального⁶⁸. Без перспективы духовного роста субъект был обречен на блуждания по темным закоулкам собственной души.

Пребывание в декадентском «раю» оплачивалось слишком дорого – смертью автора (в прямом, а не бартовском понимании этих слов). Что же касается авангарда, зеркального «близнеца» декаданса, то в авангарде поток Т. с. возвращался и был направлен не вовнутрь, а вовне, энергия вдохновения по сути дела была тождественна жизненной энергии вообще. И этот вариант Т. с. не имел эстетической перспективы (хотя авангардисты и создали немало футурологических утопий различного толка) – взрыв Т. с. приводил к деформации, а затем и к уничтожению художественной формы. В данном

⁶⁵ Андреева-Бальмонт Е. А. Воспоминания. М.: Изд. имени Сабашниковых, 1996. С. 288-360; Воспоминания о Серебряном веке. М.: Республика, 1993. 559 с.

⁶⁶ Редкие моменты Брюсова «без маски» запечатлены в его письмах к А. А. Шестеркиной после самоубийства Н. Львовой. См.: Лавров А. В. Вокруг гибели Надежды Львовой // De visu. 2 (3). 1993. С. 6, 7.

⁶⁷ Один из самых показательных примеров такого рода – стихотворение В. Я. Брюсова «Приходи путем знакомым...».

⁶⁸ В «Лекциях по эстетике» Г. В. Ф. Гегель отметил главное противоречие романтизма, которое в полной мере может быть отнесено и к декадансу: «Романтическое искусство находится с самого начала во власти противоречия. Оно заключается в том, что бесконечная внутри себя субъективность несоединима сама по себе с внешним материалом и должна оставаться несоединимой с ним. Самостоятельное противопоставление этих двух сторон и уход внутренней жизни в себя составляет содержание романтического» (Цит. по: История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли в 5 т. Т. 3. М.: Искусство, 1967. С.194-195).

случае следование такому типу креативной стратегии оплачивалось смертью искусства (ведь медитация возможна и вне его рамок).

В конечном итоге, авангардисты в своем стремлении действовать здесь и сейчас, преображая мир на глазах, совершенно логично обратились к техническим достижениям цивилизации⁶⁹. Только наука и техника давали реальную возможность сотворить и увидеть совершенно другой мир и себя в нем в относительно короткие сроки. Закономерно они не могли сколько-нибудь долго оставаться в рамках искусства и медитативной деятельности как таковой.

Итак, креативная стратегия Т. с., хотя и была довольно привлекательна с точки зрения авторской свободы и завоевания еще неосвоенных эстетической традицией территорий, последовательно вела своих адептов к тупику: творить вне «целого» культуры, генерируя и продуцируя вдохновение на уровне субъекта, губительно – либо для автора, либо для искусства⁷⁰. Продуктивной моделью творчества могла быть лишь та, что была нацелена на включение в вертикаль и горизонталь Т. о., модель же Т. с. была точечной, с той лишь разницей, что в декадансе эта точка стремилась к ментальной бесконечности, а в авангарде – к телесно-материальной.

⁶⁹ Увлечение авангардистов воздухоплаванием и скоростными автомобилями общеизвестно, а описание более глобальных технических проектов см., например, у В. Хлебникова – «Письмо двум японцам», «Лебедя будущего», «Радио будущего» (Хлебников В. Творения... С. 604-606, 614-616, 637-641).

⁷⁰ По поводу субъектной структуры в целом в лирике символизма С. Н. Бройтман пишет: «...исходным началом становится не аналитическое различие “я” и “другого”, а их изначально нерасчленимая целостность, их неосинкретизм» (См. *Бройтман С. Н. Русская лирика...* С. 216).

**Эстетика символизма в русской литературе
(1900-е – 1910-е гг.)**

Почти каждый исследователь, пишущий о символизме, упоминает о том, что его идеология была идеологией гармонизации действительности (реакция на декаданс) и что символизм был религиозно-эстетической утопией, считавшей своим объектом преобразования бытие во всех проявлениях. Однако эстетическая природа символизма, с его стремлением быть искусством и одновременно сверхискусством, до сих пор не исследована в должной мере.

Художник-символист, посвятивший свою жизнь служению Высшему и Истинному, стремился к собственному совершенству во имя вечно становящегося бытия. Позиция теурга наделяла автора громадной властью и такой же ответственностью (подвиг и жертва художника). Творчество во имя Вселенского преображения в Духе, где все бы стали едины и богоподобны – вот вектор совершенства символизма. Искусство в данном случае уже не только техника (мастерство), не только медитация и духовная практика как путь самопознания, но и форма религиозной практики. Вслед за романтиками символисты акцентировали медитативную сторону искусства и центральными вопросами символизма были вопросы природы и целей творчества.

I. ТЕОРИЯ

1. Мимесис

Существует устоявшаяся точка зрения на модернизм (и символизм, в частности) как на антимиметическое направление в искусстве⁷¹. Такой взгляд требует корректировки.

Первичная реальность (данность) понималась символистами как покров (видимость), сквозь который мерцал свет трансцендентного – Высшего бытия. Трансцендентное в данном случае имело объективную (Божественную) природу. Искусство – вторичная, конвенциональная реальность – мыслилось как отражение и оформление Т. о. (конвенциональность предстояло преодолеть). Т. о. – 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)⁷², либо высшей реальностью – *realioga* (Вяч. Иванов): «Вызвать

⁷¹ Напр., *Клуге Р.-Д.* Символизм и авангард в русской литературе – перелом или преемственность? // *Литературный авангард. Особенности развития.* М., 1993. С. 53-69. О необходимости корректировки позиции Р.-Д. Клуге см. *Колобаева Л. А.* Иван Бунин и модернизм // *Научные доклады филологического факультета МГУ.* Вып. 3. М., 1998. С. 173.

⁷² Концепция «музыки» А. Блока всесторонне исследована в работах Д. М. Магомедовой («Концепция музыки» в мировоззрении и творчестве А. Блока: Автореф. дисс. ...канд.

непосредственное постижение сокровенной жизни сущего снимающим все пелены изображением явного таинства этой жизни – такую задачу ставит себе только реалистический символист... Пафос реалистического символизма: чрез Августиново “*transcende te ipsum*” (превзойди себя) к лозунгу: *a realibus ad realiora* (от реального к реальнейшему). ...реалистический символизм – келейное искусство тайновидения мира и религиозного действия за мир»⁷³.

Таким образом, субъектно-объектные отношения строились по следующей схеме: стремящийся к бесконечности субъект восходит к Т., знаки которого рассыпаны в объективной реальности; оформленное субъектом Т. преобразует и субъект, и объект (прямая пропорциональная зависимость между вектором максимизации Т. субъекта и объекта). Постигание Т. происходит в процессе творческого акта, который складывается из фазы переживания (медитация) и фазы оформления. Объект как двухчастная структура видимости и Т. изменяется в процессе медитативной и инструментальной практики субъекта. Позиция художника весьма активна и состоит в конечном итоге в расширении сферы Т.: «Если в символизме мы имеем первую попытку показать во временном вечное, в теургии – начало конца символизма. Здесь уже идет речь о воплощении Вечности путем преобразования воскресшей личности. Личность – храм Божий, в который вселяется Господь...»⁷⁴.

Учитывая вышесказанное, говорить об антимиметической стратегии автора в символизме, пожалуй, некорректно – в искусстве символизма находила свое отражение объективная реальность, но та реальность, в которой «сквозило» трансцендентное, проявленное в оболочке символа.

Символисты вслед за романтиками хотели преодолеть условную природу искусства, – придав искусству онтологический статус, а первичной реальности – статус материала для бесконечного оформления.

2. Источник инспирации

Художник-символист – это медиум-посредник, пророк, теург. Через него говорит Бог и, наделенный его творческой силой, автор видит знаки «тех миров» в «этих» и стремится к тому, чтобы чудо преобразования материи свершилось. Символист подключается к пространству Т. о., восходя к нему в творческом порыве. Автор черпает энергию вдохновения из неиссякаемого Божественного источника⁷⁵. «Подключение» никоим образом нельзя

филол. наук. М.: Изд. МГУ, 1975. 27 с.; Автобиографический миф в творчестве А. Блока. М.: Мартин, 1997. С. 103-110).

⁷³ *Иванов Вяч. Две стихии в современном символизме // Иванов Вяч. Родное и вселенское... С. 156.*

⁷⁴ *Белый А. Символизм как миропонимание // Белый А. Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994. С. 253.*

⁷⁵ В данном случае под Т. о. подразумевается Божественное провидение (Бог, Мировой Абсолют etc.) как источник творческой энергии. Автор-медиум, «подключаясь» к Высшему и Истинному, слушает «музыку сфер», чтобы в дальнейшем записать ее (т. е. оформить Т.).

искусственно смоделировать; искусственные способы вхождения в «инобытие» практиковались в декадансе (особая обстановка, наркотические вещества и т. д.), но это «инобытие» было особой природы – Т. с., и подобная медитативная практика чревата саморазрушением личности.

Такая креативная стратегия по своим традициям восходит к работам немецких и английских романтиков, где сакральные и эстетические ценности либо объединены в единое целое (Бог как Творец Красоты), либо эстетические являются безусловным субститутом сакральных (искусство как пространство потустороннего в посюстороннем – земля обетованная, куда можно попасть и преобразиться). Удачнее всего об этом сказал П. Б. Шелли: «Поэзия не дает погибнуть минутам, когда на человека нисходит божество»; «Она <поэзия> переносит нас в мир, по сравнению с которым обыденный мир представляется беспорядочным хаосом»⁷⁶.

Собственно авторская цель в символизме – созидать себя как теурга: «Бог – это я, освобожденный от покрывала Майи...»⁷⁷. Искусство в этом случае ставит себе исключительные – эзотерические цели: «Единственное задание, предмет всякого искусства есть человек, но не польза человека, а тайна человека, человек, взятый по вертикали, в его росте вглубь и ввысь»⁷⁸. Автор в этом случае претендует на то, чтобы выполнять жреческие функции, – быть избранным для высокого служения и наделенным способностями истинного зрения и магической силы: «Не событиями захвачено все существо человека, а символами иного... Пока иное не воплотится, не проявятся волнующие нас символы современного творчества»⁷⁹.

Итак, автор, наделенный благодатью свыше, занимает позицию двойника Бога, – с его точки зрения все бытие должно стать творчеством, т. е. бесконечным транспонированием знаков «иного» в земной реальности⁸⁰.

3. Структура творческого акта (ТА)

Творческий акт в символизме гармонично проработан во всех его фазах и подразумевает баланс медитативности и инструментальности. Вхождение в фазу непроявленного переживания (предчувствие Т.), сменяется фазой переживания целостности субъекта и объекта, а это переживание в свою очередь оформляется ментально (ментальная объективация), а затем – в материале (материальная объективация).

Подробнее см.: *Тырышкина Е.* От декаданса к футуризму: логика эстетической эволюции (русская литература 1890-х – 1910-х гг.) // *Slavia Orientalis*. Krakow. 2000. № 1. С. 537-548.

⁷⁶ *Шелли П. Б.* Защита поэзии // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М.: Изд. МГУ, 1980. С. 345, 346.

⁷⁷ *Белый А.* Эмблематика смысла // Белый А. Символизм как миропонимание... С. 40.

⁷⁸ *Иванов Вяч.* Символисты и символизм // Заветы. 1914. № 2. Отд. 2. С. 83.

⁷⁹ *Белый А.* Символизм как миропонимание // Белый А. Символизм как миропонимание... С. 246.

⁸⁰ Подробнее о глобальных задачах творчества в символизме см.: *Бройтман С. Н.* Из словаря «Русский символизм» // Дискурс. Новосибирск, 1998. № 7. С. 92-99.

Вяч. Иванов довольно подробно расписывает ТА как две стадии «восхождения/нисхождения», которые в свою очередь распадаются соответственно еще на 3 и 4 ступени⁸¹. «Восхождение», условно говоря, является медитативной эзотерической практикой, а «нисхождение» представляет собой по сути дела «вспоминание» о переживании и его запечатление – т. е. «нисхождение» и есть оформление Т., его «кристаллизация», создание художественного произведения. «Нисхождение» – это оформление, которое является необходимой процедурой для аккумуляции, хранения и последующей трансляции Т. Если стадия «восхождения» – это медитация, то стадия «нисхождения» – подготовка к инструментальной деятельности и деятельность как таковая.

В символизме обе стадии («восхождение/нисхождение») уравновешены, тогда как в декадансе превалировал принцип пролонгированной медитативности⁸². По сравнению с декадансом отчетливо прослеживается и усиливающаяся тенденция к инструментальности (ощутимость/действенность поэтического слова). В дальнейшем (в акмеизме и в авангарде) эта тенденция приведет к появлению слова-вещи, слова-жеста⁸³.

4. Формообразование

В связи с тем, что вектор совершенства в символизме бесконечен, а преобразование бытия мыслится как процесс на всех уровнях, оформление Т. в символизме совершается и в словесном (фиксированном), и в несловесном (динамичном) материале. Словесная форма одновременно плотна и прозрачна, она указывает на «видимость» и Т. одновременно (функции символа), внесловесная – даже более адекватна символистской стратегии, ибо здесь постоянно меняющаяся форма «облекает» Т. Формой в данном случае может быть и сам художник, и само бытие, организованное им («жизнетворчество»): «Слово сознания должно иметь плоть. Плоть должна иметь дар речи. ... Слово, ставшее плотью, – и символ творчества, и подлинная природа вещей. ... Он <художник> сам “слово, ставшее плотью”»⁸⁴.

Если Вяч. Иванов представлял себе преобразование мира посредством объективированного трансцендентного в фиксированно-динамичной форме произведения искусства (его новаторская концепция театра)⁸⁵, то А. Белый акцентировал динамичность трансцендентного, минуя фиксацию, – он писал о

⁸¹ *Иванов Вяч. О границах искусства // Иванов Вяч. Родное и вселенское... С. 200-203.*

⁸² Если в символизме основной пафос творчества – это совершенствование бытия, то в декадансе, где творящий субъект сосредоточен исключительно на себе, акцентируются состояния измененного сознания как моменты погружения в «иное».

⁸³ *Sigov S. Эго-футурналия Василиска Гнедова // Russian Literature. XXI (1987). P. 120; Flaker A. Эстетический вызов и эстетическая провокация // Russian Literature. XXIII (1988). №. 2. P. 89-90.*

⁸⁴ *Белый А. Луг зеленый. Символизм // Белый А. Символизм как миропонимание... С. 338.*

⁸⁵ *Иванов Вяч. Предчувствия и предвестия. Новая органическая эпоха и театр будущего // Иванов Вяч. Родное и вселенское... С. 37-50.*

том, что наступит время, когда сама жизнь станет искусством, а традиционные формы художественного творчества исчезнут: «Искусство окрыляется там, где призыв к творчеству есть вместе с тем призыв к творчеству жизни. ... И художественному творчеству суждено погибнуть, как творчеству мертвых форм (произведений искусства). ... Люди станут собственными своими художественными формами»⁸⁶; «Искусство жить есть искусство продлить творческий момент жизни в бесконечности времен, в бесконечности пространств; здесь искусство есть уже соиздание личного бессмертия, т. е. религия»⁸⁷.

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 адресату.

А). Посредством символистского текста возможно общение с Высшим, т. е. адресат здесь видится как мистический Сверхадресат, уже вне земной эмпирики. Но существует и другой аспект – эмпирический читатель нужен автору-символисту как участник мистериального действия передачи эзотерического знания от посвященного к неопиту. 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 Сверхадресатом.

Импульс, передаваемый читателю, по Вяч. Иванову, – это вовлечение в хоровое действие соборного диалога в Боге: «Умчался век эпоса: пусть же зачнется хоровой дифирамб. ... Кто не хочет петь мировую песнь, пусть удалится из круга, закрыв лицо руками. Он может умереть; но жить отъединенным не может»⁸⁸.

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 – всех приобщившихся ожидало духовное освобождение и преображение. И А. Белый, и Вяч. Иванов пишут о механизме передачи сокровенного знания посредством искусства, но Вяч. Иванова больше интересует единство всех, овладевших тайной

⁸⁶ *Белый А.* Театр и современная драма // Белый А. Символизм как миропонимание... С. 154, 155.

⁸⁷ *Белый А.* Искусство // Белый А. Символизм как миропонимание... С. 242.

⁸⁸ *Иванов Вяч.* Кризис индивидуализма // Иванов Вяч. Родное и вселенское... С. 24; См. также его статью: «О веселом ремесле и умном веселии» (раздел «Мечты о народе-художнике») // Там же. С. 70-72.

символистской эзотерики («соборность»), а А. Белого – возможность личностного роста и духовного совершенствования как такового.

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). Поэзия более всего подходила для передачи этих состояний, состояний выхода в «иное», «по мнению Иванова ... <поэзия> должна быть жреческой, заклинательной, торжественной»⁸⁹. В результате диалога автора и эмпирического адресата (которому предстояло «преображение») должна была зазвучать глобальная симфония Всеединства.

Таким образом, представляется, что именно описанный тип эстетической адресованности, для которого характерна «расслоенность» (мистический Сверхадресат и эмпирический адресат как участник «теургического хора»), был наиболее типичен для символизма.

Б). Потенциально мистический диалог автора с адресатом осмысливался как конвергентный⁹⁰, 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, рефлексировалось преимущественно в мистических терминах: «но если ... я, поэт, не умею ... заставить самую душу слушателя петь со мною другим, нежели я, голосом, ... контрапунктом ее сокровенной глубины, ... и – если мой слушатель – только зеркало, ... только вмещающий, – если луч моего слова не обручает моего молчания с его молчанием радугой тайного завета: тогда я не символический поэт... .. 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»⁹¹.

В дальнейшем эти идеи Вяч. Иванова будут переосмыслены в эстетической терминологии и развиты уже акмеистами (в основном, О. Э. Мандельштамом, отчасти – Н. С. Гумилевым).

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

⁸⁹ Цит. по: *Пайман А.* История русского символизма. М.: Республика, 1998. С. 175.

⁹⁰ О конвергенции сознаний, как типологической черте неотрадиционализма, см.: *Тюпа В. И.* Поляризация литературного сознания // *Literatura rosyjska XX wieku. Nowe czasy. Nowe problemy.* Seria “Literatura na pograniczach”. Warszawa, 1992. С. 87-104; *Тюпа В. И.* Постсимволизм. Теоретические очерки русской поэзии XX века. Самара, 1998. С. 98-101. В. И. Тюпа относит к неотрадиционализму акмеизм, однако в своей аргументации использует и высказывания Вяч. Иванова, что указывает на более ранние корни неотрадиционализма.

⁹¹ *Иванов Вяч.* Мысли о символизме // *Иванов Вяч.* Родное и вселенское... С. 191-192, 194.

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»⁹².

Функция символа, по словам А. Белого, – это аккумуляция «музыки» – Т., и приобщение к ней возможно лишь на иррациональном уровне: «К тому, что было прежде времен, к тому, что будет, обращен символ. Из символа брызжет музыка. Она минуется сознание. Кто не музыкален, тот ничего не поймет. Символ пробуждает музыку души. Когда мир придет в нашу душу, всегда она зазвучит. Когда душа станет миром, она будет вне мира. Если возможно влияние на расстоянии, если возможна магия, мы знаем, что ведет к ней. Усилившееся до непомерного музыкальное звучание души – вот магия. Чарует душа, музыкально настроенная. В музыке чары. Музыка – окно, из которого льются в нас очаровательные потоки Вечности и брызжет магия»⁹³.

У Белого произведение искусства уже рассматривается как инструмент медитативной техники. В дальнейшем идеи А. Белого будут доведены до логического предела в теории А. Туфанова (см. Главу четвертую).

II. ПРАКТИКА

1. Мимесис

Основная сложность запечатления «высших миров» состояла в том, что хаос эмпирики был слишком тяжелым и мутным, непрозрачным, чтобы пропускать свет «иного». Трансцендентное являло свой лик на короткие моменты, как молния в темной ночи.

2. Источник инспирации

Вера в Высшие истины и ценности (Т. о.) 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. Вяч. Иванов до конца своих дней был верен «королевскому пути» Поэта и в 1900-е – 1910-е годы, казалось бы, более других соответствовал роли автора-теурга, но его влияние не распространялось дальше круга избранных, принятых на Башне, и оценить это влияние как «преображающее» в полном смысле этого слова – вряд ли уместно. Вяч. Иванов был наиболее последовательным символистом не только в своих статьях, но и в художественном творчестве, и – по крайней мере, внешне – в

⁹² *Белый А.* Символизм как миропонимание // *Белый А.* Символизм как миропонимание... С. 247.

⁹³ Там же. С. 246.

своим поведением. Парадоксально звучит, но более всего этому способствовал его рационализм.

Какое-то время и А. Блок, и А. Белый не только творили, но и выстраивали свой личный образ в соответствии с символистским обликом Поэта, сознавая свой путь как подвиг и жертву, сочетая эстетическое с мистическим. А. Блок от мистики впоследствии отказался⁹⁴, А. Белый был подвержен мистическим настроениям всю свою жизнь – но восторги довольно быстро сменились страданиями (см., например, эволюцию его поэтических сборников – от «Золота в лазури» до «Пепла»)⁹⁵.

Поражения в «борьбе с роком» приводили к отходу на более ранние позиции – декаданса с его идеологией Т. с., и позднего романтизма с его мотивами невозможности овладения высшими ценностями и агрессивности внешнего мира (хотя и в модифицированных формах)⁹⁶.

Возможен и другой путь – трансформация категории Т. о., когда общая идеологическая программа оставалась позитивной, но сакрально-мистическая составляющая из понятия трансцендентного исчезала. В данном случае либо символизм превращался в акмеизм, где «снижение» Т. о. приводило к замещению Божественного – Культурой, с ее вечно животворящей энергией и

⁹⁴ О специфике блоковского символизма и о его эволюции см. *Мицк З. Г.* Блок и русский символизм // Литературное наследство. Т. 92. Кн. 1. М.: Наука, 1980. С. 98-172.

⁹⁵ В этой связи можно привести две характерные цитаты:

Поэт, – ты не понят людьми.
В глазах не сияет беспечность.
Глаза к небесам подними:
с тобой бирюзовая Вечность.
...
Хоть те же все люди кругом,
ты – вечный, свободный, могучий.
О, смейся и плачь: в голубом,
как бисер, рассыпаны тучи.
Закат догорел полосой,
огонь там для сердца не нужен:
там матовой, узкой каймой
протянута нитка жемчужин.
Там матовой, узкой каймой
протянута нитка жемчужин. (1903, сб. «Золото в лазури»)
... Вы идете за мной,
Прикасясь к разодранным ризам.
– “Исцели, исцели
Наши темные души...”
Ветер листья с земли
Взвевает шелестом в уши...
Край пустынен и нем.
Нерассветная твердь.
О, зачем
Не берет меня смерть! (1906, сб. «Пепел»).

⁹⁶ См., например, циклы А. Блока «Город» (Книга вторая. 1904-1908), «Страшный мир» (Книга третья. 1907-1916).

классическими образцами, либо сам символизм видоизменялся: Т. о. понималось как стихия (вариант «музыки»), входящая в противоречие с существующими формами культуры (концепции позднего творчества А. Блока). Практикуется и ироническое снижение символизма его же средствами, например, в «Балаганчике» А. Блока (1906 г.), отчасти во «2-й драматической симфонии» А. Белого (1901 г.).

3. Структура творческого акта

Структура ТА напрямую зависела от того, что являлось «источником питания» – Т. о. или Т. с. Структура была либо гармонично проработана (символизм), либо – отдельные элементы «конструкции» ТА были «перегружены» (декаданс). Если в символизме, согласно Вяч. Иванову, момент «эпифании» (Богоявления поэту) запечатлевался в художественной форме, то в декадансе ТА был подчинен иному механизму: для того, чтобы выявить в себе источник Т. с. – иррациональную ментальность, автору нужно было оторваться от себя как от данности и перенестись в «миры иные», в поток Т. В декадансе наблюдается акцентирование самих способов вхождения в инобытие, фазы предварительного вхождения (непроявленного переживания), фазы ментальной объективации (первичное оформление). Материальная форма (текст) в декадансе должна была быть максимально «прозрачной», указывая на «тот мир», стремясь к «развоплощению».

4. Формообразование

Если в символизме словесная форма еще могла соответствовать заявленным интенциям, сложнее обстояло дело с оформлением Т. во внесловесных формах («жизнетворчество»). 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 передаче, вне художественного оформления.

5. Моделирование адресата

Несмотря на интенции «соборности», автор в символизме все же изначально занимает позицию удаленную от адресата (подобно священнику, несущему свет еще не просветленной пастве). Здесь теоретические постулаты входят в напряженное противоречие с реальной практикой. Многие авторы пишут о том, что Вяч. Иванов, так много страниц посвятивший «соборности» и «хоровому действию», вел уединенную жизнь в окружении тех, кто внимал ему как мэтру, «Вячеславу Великолепному». Поэтика символистского текста с ее осязательной суггестивностью также во многом создавала ауру внушения и

чарования, подобно тому как это происходило в религиозных практиках, только в более скромных масштабах.

Конвергентный эстетический диалог был развит в дальнейшем в теории и практике акмеизма, а символизм остался все же на позициях мистического диалога. Автор в сознании эмпирического адресата представлялся не только жрецом «неведомого Бога», но существом иной – внеземной природы.

Если же символист отходил от своей позитивной программы с ее ярко выраженной прогностически утопической направленностью, то первым делом это сказывалось на том, ЧТО он сообщал адресату, а затем уже – КАК. Если автора покидала вера в свои теургические силы и возможность «преображения Вселенной», текст терял свои свойства «тела и крови Христа», являя собой продукт «одинокого волхования» (искусство как «лиловые миры» у А. Блока⁹⁷).

В этом случае креативная стратегия может характеризоваться как декадентская, где авторское «я» распадалось «надвое», и художественное произведение выстраивалось как автодиалог, например, «Двойник» А. Блока (1909 г.). Эта своеобразная автоизоляция со стороны может истолковываться как шокирующая и провокативная, либо она приводит к созданию особого рода порождающей модели «декадентского образа жизни» (искусство в качестве «злого соблазна/сладкого яда»).

Если обобщить все вышесказанное, то можно сказать следующее: несовершенство этого мира, в котором нужно было увидеть сияние «миров иных», слишком больно напоминало о себе и слишком властно вторгалось в теоретические построения (А. Белый «Пепел», «Серебряный голубь»; А. Блок «Страшный мир», «Черная кровь» и др.). Но если художественная практика все же позволяла запечатлевать моменты переживания Высшего и Иного как моменты прорыва к божественной красоте и истине, то попытки сотворить искусство в формах самой жизни – опыты так называемого жизнотворчества (в принятой нами терминологии – оформление трансцендентного во внесловесном 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. Вполне понятное желание создать просветленное духовное сообщество в среде символистов осуществлялось в виде экспериментов в вопросах брака и богемных формах общения, где случались и спонтанные моменты высоких медитаций⁹⁸. Основным лозунгом этих экспериментов было служение Красоте

⁹⁷ См. его статью «О современном состоянии русского символизма» (1910).

⁹⁸ О браке как форме стремления к «мистическому андрогину» см. Бердяев Н. А. Смысл творчества (глава «Творчество и любовь. Брак и семья») // Бердяев Н. А. Философия свободы. Смысл творчества. М.: Правда, 1989. С. 420-437.

О символистской концепции любви: *Иванов Вяч.* Спорады (VII раздел – «О любви дерзающей») // *Иванов Вяч.* Родное и вселенское... С. 87-90; *Иванов Вяч.* Новые маски // *Иванов Вяч.* Собрание сочинений. Т. 2. Брюссель, 1974. С. 76-82. Статья первоначально была напечатана в виде предисловия к пьесе Л. Д. Зиновьевой-Аннибал «Кольца» (СПб.: Скорпион, 1904), являвшейся иллюстрацией ивановских взглядов, – в то время Л. Д. Зиновьевой-Аннибал.

как Божественной идее, но благие намерения создать особую духовную общность, лишенную какой-либо утилитарной подкладки, внутри своего круга входило в противоречие с намеренной сконструированностью некоторых форм таких отношений⁹⁹.

Следование заветам символизма требовало по большому счету от художника превращения в Христа или Будду, или по крайней мере – в пророка, праведника, духовного учителя. Путь этот был и есть, конечно, не для всех, и опять же – на этом пути совершенно не обязательно заниматься художественной практикой. Последовательное и обратное превращение этики в эстетику, о котором писал А. Белый¹⁰⁰, – высшая ступень совершенства человеческого духа, а художники символизма при всех своих талантах были людьми небеспорочными и, главное, не всегда последовательными в достижении поставленных целей.

Символисты декларировали в своих теориях теургию и преображение, но довольно скоро осознали заданность этих целей как бесконечную возможность – и сложность их действительного воплощения. Если у декадентов теория находила свое более-менее адекватное выражение в словесном творчестве, но входила в противоречие с законами внешнего мира, то у символистов и художественная, и жизненная практика входили в противоречие с высокой патетикой их же теоретических построений, которые, впрочем, имели и имеют такое же право на существование, как и любая другая религиозная теория, призывающая к совершенству. 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 консервативно охраняемую 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» Т. о., акцентированием роли художника-мастера и сменой модели времени (символистский пансинхронизм, нацеленный в бесконечную внеисторическую перспективу, был заменен синхронной ретроспективностью в акмеизме, когда каждый момент настоящего нес в себе «спрессованный» заряд прошлого.

вьева-Аннибал полностью разделяла теории своего супруга (в дальнейшем ее позиция изменилась).

⁹⁹ О «жизнетворчестве» написано довольно много, приведу лишь некоторые работы:

Блок Л. Д. И были и небылицы о Блоке и о себе. *Vremya*, 1977; *Богомолов Н. А.* Михаил Кузмин: Статьи и материалы. М.: Новое литературное обозрение, 1995. (Особенно раздел «Петербургские гафизиты». С. 67-98); *Гунтиус З. Н.* О бывшем // *Возрождение*. Paris, 1970. № 218. С. 52-70; № 219. С. 57-75; № 220. С. 53-75; *Иванов Вяч.* Дневник. 1906 // *Иванов Вяч.* Собрание сочинений... Т. 2. С. 744-754; *Лавров А. В.* Андрей Белый в 1900-е годы: Жизнь и литературная деятельность. М.: Новое литературное обозрение, 1995; *Creating Life: The Aesthetic Utopia of Russian Modernism / Ed. by I. Paperno and J. D. Grossman.* Stanford, 1994; *Vogel L.* The Poet's Wife: Ljubov' Dmitrievna Mendeleeva // *Aleksandr Blok: Centennial Conference.* Slavica Publishers, Inc. Columbus, Ohio, 1984. P. 379-403.

¹⁰⁰ *Белый А.* Искусство // *Белый А.* Символизм как миропонимание... С. 242.

Эстетика акмеизма (1910-е гг.)

Акмеизм снимает напряжение символизма как неосуществленной религии и возвращается к традиционному, на первый взгляд, принципу. Искусство – это, прежде всего, высокое ремесло.

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: «“Парнасизм”, капитулирующий перед наличною “данностью” вещей” и культивирующий “внешний канон”... есть бегство от жизни и подмена жизнетворческих задач формотворческими»¹⁰¹.

Акмеизм так же, как и его предшественник – символизм, боролся с данностью материального мира, но только иными методами. Мастер стремился навечно запечатлеть знак своего вдохновенного присутствия в мире в совершенных формах: «напряжение переживаний и выражений Ахматовой дает иной раз такой жар и такой свет, что от них внутренний мир человека скапается с внешним миром»¹⁰².

Оплотнение эмоции и фиксация эмоционального присутствия в культуре – первый постулат акмеизма. Второй – восстановление целостности мира 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: «мир бесповоротно принят акмеизмом, во всей совокупности красот и безобразий...»¹⁰³.

Если в символизме художник работал с реальностью избирательно, т. е. лишь с той, в которой сквозило Т., то акмеизм заявил о равноправии всех вещей и явлений, быта и бытия – перед лицом небытия¹⁰⁴. Акмеизм претендовал на полноту отражения реальности, не знающей иерархий. Он заявил о «возврате к

¹⁰¹ *Иванов Вяч.* Борозды и межи. М., 1916. С. 139. О полемике символизма и акмеизма см. *Грякалова Н. Ю.* Н. С. Гумилев и проблемы эстетического самоопределения акмеизма // Николай Гумилев. Исследования и материалы. Библиография. СПб., 1994. С. 103-123.

¹⁰² *Недоброво Н. В.* Анна Ахматова // Ахматова А. Сочинения. Т. 3. Париж: YMCA-Press, 1983. С. 480.

¹⁰³ *Городецкий С. М.* Некоторые течения в современной русской поэзии // Антология акмеизма. Стихи. Манифесты. Статьи. Заметки. Мемуары. М.: Моск. рабочий, 1997. С.203.

¹⁰⁴ *Гумилев Н.С.* Наследие символизма и акмеизм // Гумилев Н. С. Стихи. Проза. Иркутск: Восточно-Сибирское книжное изд-во, 1992. С. 407.

природе»: «Как адамысты, мы немного лесные звери и во всяком случае не отдадим того, что в нас есть звериного, в обмен на неврастению»¹⁰⁵.

От Т. 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. Это не значит, чтобы он отвергал для себя право изображать душу в те моменты, когда она дрожит, приближаясь к иному; но тогда она должна только содрогаться»¹⁰⁶.

Первичная реальность в символизме имела двухчастную структуру – сквозь покров видимости, эмпирии сквозил свет «миров иных»; в акмеизме имеет место единая реальность, а Т., согласно манифестам, выведено за рамки литературы в область теологии¹⁰⁷. Единство реальности достигается и тем, что все хаотичное, дикое, неоформленное, не обработанное резцом культуры, не попадает в поле зрения акмеиста.

После символизма реальность окончательно потеряла свою первозданность, и у акмеистов природа, весь материальный мир, включая цивилизацию, втянуты в пространство культуры: «Acmeism made a strong assertion of the priority of culture, not simply over nature, but over any other order of phenomena»; «The only real object in the world is the work of art itself. The reality and existence of the artist are manifested in “slovo, kak takovoe”»¹⁰⁸. Творящий субъект по существу осваивал уже освоенные другими художниками территории. И. П. Смирнов в этой связи писал о «садистичности» акмеизма¹⁰⁹. Оформленный другими объект подлежал переоформлению и приращению. Объект, выбираемый акмеистами, уже несет на себе печать субъекта. Акмеист наносит узор на уже выложенную стену. 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, пускай мгновения стекает муть, узора милого не зачеркнуть». 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.

Декларация о целостном охвате действительности, включающем и природу, на самом деле противоречит стремлениям акмеизма к четкой и графичной форме, т. к. стихийное как неотъемлемая часть природы – требовало других принципов оформления. В этом случае акмеисты либо

¹⁰⁵ Там же. С. 408.

¹⁰⁶ Там же.

¹⁰⁷ Там же.

¹⁰⁸ *Doherty J.* The Acmeist Movement. Oxford, 1995. P.244; *Hansen-Love A.A.* Mandel'shtam's Thanatopoetics // Readings in Russian Modernism. Культура русского модернизма. М.: Наука, 1993. P. 131.

¹⁰⁹ *Смирнов И. П.* Психодиахронология... С. 206.

суживали действительность, либо следовали своим же декларациям буквально, неминуемо выходя за рамки своей школы, стремясь к авангарду (см. раздел «Практика»).

2. Источник инспирации

В манифестах прямо не говорится о характере «подключения» к объективным истинным ценностям, но судя по этим текстам и по акмеистической поэзии в целом, совершенно ясно, что модель «вертикального» генерирования, где источником служило Божественное провидение (мистически-сакральное Т. о.), 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 символизме автор – двойник Бога, пророк, жрец, теург; он слышит «музыку сфер» и передает эзотерическое знание посвященным. Благодать даруется ему свыше, ему дана возможность непосредственного видения истины как «эпифании»¹¹⁰.

В акмеизме Т. предстает уже в запечатленном виде – в художественной форме. Т. о. опосредовано, и «подключиться» к нему можно, пройдя путь овладения законами технэ. Но закономерные ассоциации с классицизмом в данном случае не могут быть перенесены на роль автора: в отличие от классицизма автор не уходит в тень, это мастер не классицистического толка, подражающий образцам, варьирующий известные сюжеты и творящий только в заданных рамках. Утверждение канона в акмеизме сочетается с утверждением авторского «я»: «Гиератический, то есть священный, характер поэзии обусловлен убежденностью, что человек тверже всего остального в мире»¹¹¹.

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»¹¹².

Символизм претендует на то, чтобы творить новое бытие, где все чудесно преобразится в Духе, но стремление бесконечно расширять сферу трансцендентного посредством творчества выглядит скорее как задание, а не как осуществимая возможность¹¹³. В акмеизме автор – мастер, зодчий, знаток,

¹¹⁰ Термин Вяч. Иванова. См. его статью: О границах искусства // Иванов Вяч. Родное и вселенское... С. 200.

¹¹¹ *Мандельштам О. Э.* О природе слова // Мандельштам О. Сочинения в 2 т. Т.2. М.: Худож. лит., 1990. С. 186.

¹¹² *Мандельштам О. Э.* Утро акмеизма // Сочинения в 2 т. Т. 2... С. 141; *Иванов Вяч.* Легион и соборность // Иванов Вяч. Родное и вселенское... С. 100.

¹¹³ *Иванов Вяч.* Легион и соборность // Иванов Вяч. Родное и вселенское... С.100.

садовник культуры, который любовно возделывает этот сад, он покажет дорогу тем, кто туда стремится; он являет миру другой чудесный мир, куда можно войти. Этот заповеданный рай хотелось обрести здесь и теперь, и остаться там навсегда.

3. Структура творческого акта (ТА)

Стандартная структура ТА может схематически рассматриваться как две стадии: 1) переживание-медитация и 2) инструментальная деятельность (т. е. создание художественного произведения как такового). Каждая из этих стадий может быть разбита еще на несколько фаз: 1а) – вхождение в «поток» Т.; 1б) – инсайт; 1в) – ментальная объективация (стоит на границе первой и второй стадии); 2а) – ментальная объективация как «воспоминание»; 2б) – материальная объективация.

В символизме обе стадии и все фазы гармонично проработаны, но и медитация, и инструментальность мыслятся по большому счету как глобальные категории, превосходящие масштабы творческой деятельности художника как создателя художественных форм.

В акмеизме совершенно логично и естественно акцентируется вторая фаза – инструментальная деятельность, материальное воплощение мыслеобраза. Акмеисты акцентируют момент спаянности авторского сознания с материальной формой (т. е., по сути дела, изоморфизм ментальной и материальной объективации), 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:

Об Адонисе с лунной красотой,
О Гиацинте тонком, о Нарциссе
И о Данае, туче золотой,
Еще грустят аттические выси.

... Печальный мир не очаруют вновь
Ни кудри душные, ни взор призывный,
Ни лепестки горячих губ, ни кровь,
Стучавшая торжественно и дивно.

Правдива смерть, а жизнь бормочет ложь...
И ты, о нежная, чье имя – пенье,
Чье тело – музыка, и ты идешь
На беспощадное исчезновенье.

Но мне, увы, неведомы слова –
Землетрясения, громы, водопады,

Чтоб и по смерти ты была жива,
Как юноши и девушки Эллады.

(Н. Гумилев «Канцоны»)

4. Формообразование

Символисты хотели, чтобы в их творениях отразилось вечно изменчивое «иное» и сама форма отражала бы эту неуловимую «невыразимость». Неукротимое стремление к недостижимому совершенству как форме самой жизни привело в конечном итоге к отказу от художественности в погоне за Т. Процесс совершенствования должен был облечься в динамическую форму самого бытия, являющегося одновременно и материалом для преобразований.

В акмеизме художник создает совершенство в процессе своей творческой ремесленной деятельности, и тем самым упрочивает совершенство целого культуры. Прочность, стабильность, вещьность – вместо изменчивости символизма; основные принципы формообразования в акмеизме – это плотность словесного материала, приравняемому к «мрамору или металлу»¹¹⁴, стройность, фиксация и конечность формы¹¹⁵.

Слово приобрело статус вещественности: «На место романтика, идеалиста, аристократического мечтателя о чистом символе, об отвлеченной эстетике слова, на место символизма, футуризма и имажинизма пришла живая поэзия слова-предмета, и ее творец не идеалист-мечтатель Моцарт, а суровый и строгий ремесленник мастер Сальери, протягивающий руку мастеру вещей и материальных ценностей, строителю и производителю вещественного мира»¹¹⁶.

Если идеал – это совершенным образом оформленное Т., то в символизме идеал – преображенная Вселенная – есть вечное стремление и процесс оформления, которому нет конца. 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». Здесь идеал = трансцендентному = форме. Все три категории спрессовались в одну, и главное здесь – реальность формы как объективация духа. Идеал мыслился воплотившимся в материале, наглядным, зримым, осязаемым. Здесь доминирует реальность артефакта.

Преображенная материальность проявилась в образе вещи (теперь музыка мира застыла в архитектуре и скульптуре): «Искусство есть состояние равновесия прежде всего. Искусство есть прочность. ... Отныне безобразно

¹¹⁴ Из стихотворения «Искусство» Теофиля Готье в переводе Н. Гумилева.

¹¹⁵ Лучше всего об этом сказано у М. А. Кузмина, см. его статью: О прекрасной ясности // Антология акмеизма... С. 194-199.

¹¹⁶ *Мандельштам О. Э.* О природе слова ... С. 187.

только то, что безобразно, что недовоплощено, что завяло между бытием и небытием»; «Акмеизм – для тех, кто обуянный духом строительства, не отказывается малодушно от своей тяжести, а радостно принимает ее, чтобы разбудить и использовать архитектурно спящие в ней силы»¹¹⁷.

Заземление и оплотнение эмоции в акмеизме – это не отрицание Т. Постоянная тенденция «развоплощения» материала, где дух витал в прозрачной оболочке (романтизм, декаданс, отчасти символизм) сменилась другой – акцентированием этой оболочки («священная память» формы), аккумуляцией и транслирующей высшие ценности.

Произведение в акмеизме – мир свернутый вовнутрь (почка, бутон, кокон), это Т. как точка материальной целостности.

Далеки от родного шума
Песчинки на башмаках.
Фиалки в петлице у грума
Пахнут о дальних лугах.
И в стриженной пыльной аллее,
Вспоминая о вольном дне,
Все предсмертнее, все нежнее
Лиловеют на синем сукне.

(М. Кузмин)

5. Моделирование адресата

Символизм в лице Вяч. Иванова провозгласил соборный диалог в Боге как дискурсивную стратегию, адресат приобщался к эзотерическому знанию, и конечной целью искусства должно было стать вселенское всеединство¹¹⁸. Цели символизма были религиозно-мистическими, и хотя Вяч. Иванов писал о диалоге искусства как о встрече несхожих и равноправных сознаний автора и адресата (впоследствии идея такой встречи получила название «конвергенции»¹¹⁹), но осуществить в полной мере программные лозунги символизма удалось акмеизму, точнее – авторам, вышедшим из акмеизма.

Противоречивость символизма заключалась в том, что конвергентность сознаний подразумевает их равноправие при существующей несхожести и рождение особого, нового смысла в результате схождения, а символизм все же стоял на котурнах по отношению к собеседнику: «Символизм ... обратил свое внимание исключительно на акустику. Он бросает звук в архитектуру души и, со свойственной ему самовлюбленностью, следит за блужданиями его под сводами чужой психики. Он учитывает звуковое приращение, происходящее от хорошей акустики, и называет этот расчет магией»¹²⁰.

¹¹⁷ Городецкий С. М. Указ. соч. ... С. 205; Мандельштам О. Э. Утро акмеизма... С. 142.

¹¹⁸ Иванов Вяч. Легион и соборность; Две стихии в современном символизме // Иванов Вяч. Родное и вселенское... С. 96-101; 160-162.

¹¹⁹ Тюпа В. И. Постсимволизм... С. 101-104.

¹²⁰ Мандельштам О. Э. О собеседнике // Мандельштам О. Э. Сочинения в 2 т. Т. 2... С. 146.

Представление акмеистов о деятельности поэта как об обретении целостности достигается: 1) в самом акте творчества; 2) в поиске своего места в культуре; 3) в постоянном актуализировании своего присутствия в мире, т. е. в сознании и жизни адресата. 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. – тогда, когда слово стало питаться в большей степени энергией жизненной реальности, нежели эстетической.

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: «Руководство же в перерождении человека в высший тип принадлежит религии и поэзии. От личности поэзия требует того же, чего религия – от коллектива. Во-первых, признания свой единственности и всемогущества, во-вторых, усовершенствования своей природы. Поэт, понявший “трав неясный запах”, хочет, чтобы то же стал чувствовать и читатель. Ему надо, чтобы всем “была звездная книга ясна” и “с ним говорила морская волна”. Поэтому поэт в минуты творчества должен быть обладателем какого-нибудь ощущения, до него не осознанного и ценного. Это рождает в нем чувство катастрофичности, ему кажется, что он говорит свое последнее и самое главное, без познания чего не стоило земле и рождаться. Это совсем особенное чувство, иногда наполняющее таким трепетом, что оно мешало бы говорить, если бы не сопутствующее ему чувство победности, сознание того, что творишь совершенные сочетания слов, подобные тем, которые некогда воскрешали мертвых, разрушали стены»¹²¹.

Однако Н. Гумилев озабочен проблемой читателя – вполне конкретного читателя, что было так не типично для символистов, ему было важно, как будут поняты и восприняты стихи – его и других поэтов: «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... Он переживает творческий миг во всей его сложности и остроте, он прекрасно знает, как связаны техникой все достижения поэта и как лишь ее совершенства являются знаком, что поэт отмечен милостью Божьей. Для него стихотворение дорого во всей его материальной прелести... 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»¹²².

Отчасти Н. Гумилев остается верен и традиции классицизма, когда указывает на необходимость знания техники писательского мастерства квали-

¹²¹ Гумилев Н.С. Наследие символизма и акмеизм... С. 407.

¹²² Гумилев Н. С. Читатель // Гумилев Н. С. Стихи. Проза... С. 416, 418, 419.

фицированным идеальным читателем (совмещение позиции критика-эксперта и читателя). Ср. у Н. Буало:

Я повторяю вновь: прислушивайтесь чутко
К достойным доводам и знанья и рассудка,
А суд невежества пускай вас не страшит.

...Ваш критик должен быть разумным, благородным,
Глубоко сведущим, от зависти свободным...¹²³

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. Если я знаю того, с кем я говорю, – я знаю наперед, как отнесется он к тому, что я скажу – что бы я ни сказал, а следовательно, мне не удастся изумиться его изумлением, обрадоваться его радостью, полюбить его любовью. ... Не об акустике следует заботиться: она придет сама. Скорее о расстоянии. ... Итак, если отдельные стихотворения (в форме посланий или посвящений) и могут обращаться к конкретным лицам, 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»¹²⁴.

В акмеизме диалог автора с адресатом осознается как возможность постоянного актуализирования своего присутствия в мире и «разрастания» культуры за счет рождения новых смыслов.

II. ПРАКТИКА

1. Мимесис

Конечно же, акмеизм не избежал противоречий при осуществлении заявленных интенций, но в виду того, что поставленные задачи, в основном, относились как раз к области художественной практики, не было примеров такого напряженного разрыва между теорией и ее воплощением, как это можно наблюдать в символизме.

Главное противоречие акмеизма, о чем кратко уже было сказано в первом разделе, – претензии на полноценный охват реальности, которые в крайних своих проявлениях являлись «призывом к природе». За некоторыми исключениями, о которых ниже, – эти декларации остались достоянием

¹²³ Буало Н. Поэтическое искусство / Перевод Э. Л. Линецкой. М.: ГИХЛ, 1957. С. 99.

¹²⁴ Мандельштам О. Э. О собеседнике // Мандельштам О. Э. Сочинения в 2 т. Т.2... С. 149-150.

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: «Все воплощено, оттого что удалено невоплотимое, все выражено до конца, потому что отказались от невыразимого»¹²⁵.

Отдельные следы символистской модели реальности можно найти в эстетике раннего О. Э. Мандельштама (сб. «Камень»): «В своем художественном творчестве он воспринимает мир не как живую, осязательную и плотную реальность, а как игру теней, как призрачное покрывало, сброшенное на настоящую жизнь»¹²⁶. Но и там эта модель не является доминирующей, так как пустота преодолевается «строительством».

Не всегда придерживается своих же теоретических постулатов и Н. Гумилев, воспринимая действительность не как целостность, а как чисто символистскую дуальность «плоти и духа», «небесного и земного»:

И все идет душа, горда своим уделом,
К несуществующим, но золотым полям,
И все спешит за ней, изнемогая тело,
И пахнет тлением заманчиво земля.

... Расцветает дух, как роза мая,
Как огонь, он разрывает тьму,
Тело, ничего не понимая,
Слепо повинуется ему.

... Я не прожил, я протомился
Половину жизни земной,
И, Господь, вот Ты мне явился
Невозможной такой мечтой.

Вижу свет на горе Фаворе
И безумно тоскую я,
Что взлюбил и сушу, и море,
Весь дремучий сон бытия...

(Из сб. «Колчан», 1916)

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»:

Жарко веет ветер душный,

¹²⁵ Жирмунский В. М. Преодолевшие символизм // Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л.: Наука, 1977. С. 122.

¹²⁶ Там же. О призрачности «внешнего» у раннего О. Мандельштама см. также: Аверинцев С. С. Судьба и весть Осипа Мандельштама // Мандельштам О. Сочинения в 2 т. Т. 1... С. 21.

Солнце руки обожгло,
Надо мною свод воздушный,
Словно синее стекло;

Сухо пахнут иммортели
В разметавшейся косе.
На стволе корявой ели
Муравьиное шоссе.

Пруд лениво серебрится,
Жизнь по-новому легка...
Кто сегодня мне приснится
В пестрой сетке гамака?

(А. Ахматова)

В дальнейшем авангард продемонстрировал бурную реакцию на цементирование культуры акмеизмом – разрушением художественной формы, реализовав с большей последовательностью призыв «возврата к природе». Роль акмеизма в литературном процессе, с его стремлением к акцентированию организации материала, можно сравнить с таковой в классицизме – последовавшие соответственно за ними авангард и романтизм возвеличивают творческую волю субъекта в противовес устоявшимся жанрово-стилистическим канонам.

Авангард был более радикален в своих попытках вырваться из тенет культуры, вплоть до экстерииоризации эмоциональных и физиологических состояний творящего субъекта как единственной истинной реальности и изначальной трансценденции¹²⁷.

«Адамистский» вариант акмеизма, казалось бы, более соответствует заявленным программам, но при этом подрывает акмеизм изнутри, подводя его вплотную к авангардистским исканиям.

Адамисты 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 подчиняет себе субъекта, идиллически «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;

¹²⁷ Такие высказывания, как:

Женщины, любящие мое мясо, и эта
девушка, смотрящая на меня, как на брата,
закидайте улыбками меня, поэта, –
я цветами нашью их мне на кофту фата! (В. Маяковский);

или

Тут из пенки слюны моей чистойшей
Выйдет тюльпаном микроносая Афродитка... (А. Крученых)

на самом деле манифестировали авторскую телесность как единственную истинную реальность, вытесняющую/замещающую реальность внешнего мира.

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:

Ангел зимний, ты умер.
Звезда синей булавкой сердце колет.
Что же, старуха, колоду сдай,
брось туза на бездомную долю.
Знаешь, старуха, мне снился бой:
Кто-то огромный, неторопливый
бился в ночи с проворной гурьбой, –
ржали во ржах жеребцы трубой,
в топоте плыли потные гривы...
Гулкие взмахи тяжелых крыл
воздух взвихрили и – пал я навзничь.
Выкидышем утробной игры
в росах валялся и чаял казни.
Но протянулась из тьмы рука,
вылитая – верь! – из парафина.
Тонкая, розой льнущая ткань,
опеленав, уложила в длинный
ящик меня. ...

(«Сириус»)

Здесь уже очень недалеко до авангарда. Первый шаг – признание того, что трансцендентное есть хаос, стихия, уже сделан. Следующие шаги сделают другие – вырастят в себе свое трансцендентное и выдавят своей первореальностью реальность нам данную (А. Крученых) или присоединят к себе-богоподобному этот маленький несовершенный мир (В. Хлебников).

2-3. Источник инспирации. Структура творческого акта

В целом здесь выдерживается логика, заданная теорией. Отклонения в структуре наблюдаются в тех случаях, когда нарушается парадигматика акмеизма – откатами в символизм или выходами в авангард. В последнем случае субъект начинает “питаться” мутной энергией хаоса. Баланс стадий и фаз ТА начинает сдвигаться. На границах акмеизма и авангарда художественная форма подвергается деформации, теряя ясность, четкость и стройность. (См. сказанное выше о В. Нарбуте).

4. Формообразование

Как уже было отмечено, в теории акмеизма форма рассматривается прежде всего с точки зрения организации словесного материала. На практике поэты стремятся следовать этой установке («неоклассицистское» отношение к литературной традиции).

Небезынтересно то преломление, которое в акмеизме получает свойственное всему раннему модернизму стремление к «жизнетворчеству». Там, где декаденты стремятся к переживанию пограничных, экстремальных состояний, а символисты – к пророческому, жреческому служению трансцендентным ценностям, там Н. Гумилев стремится демонстрировать прежде всего ориентированный на исторические культурные модели образ безупречного, образцового поэта, мужчины, рыцаря, воина. Образцовый, эмблемный характер получают его путешествия на Ближний Восток и в Африку, участие в мировой войне, участие в дуэли (когда задета честь дамы), наконец, участие в политическом заговоре – все это и «по-настоящему» и в то же время вторично, культурно опосредованно.

Интересен опыт близкого к акмеизму М. Кузмина: его увлечение старообрядчеством, носившее искренний, не игровой характер (при том, что он на самом деле был «гражданином мира», воспринявшим культуру и Запада, и Востока как свою), также противостоит декадентским и символистским моделям жизнетворчества; при этом в отличие от Гумилева, М. Кузмин выстраивает свой культурный образ более органично, без демонстративного пафоса и внутреннего напряжения. Однако его стратегия жизнетворчества, нацеленная на соединение противоречивых культурных традиций¹²⁸, должна была претерпеть изменения – старообрядчество не терпит какого-либо «синтеза» и от него пришлось отойти. В целом же, М. Кузмин был человеком достаточно гармонического мироощущения.

У других акмеистов концепция жизнетворчества не эксплицируется столь явно, тем не менее для большинства участников «Цеха поэтов» в той или иной мере свойственно выстраивать свою жизнь с оглядкой на ее претворение в произведение искусства¹²⁹.

5. Моделирование адресата

Существенная переориентация дискурса выразилась в смене поэтической проблематики, произведенной акмеизмом: «вместо религиозно-мистической трагедии <акмеисты> рассказывают простую и интимную жизненную повесть»¹³⁰. В большей мере это чувствовалось в творчестве М. Кузмина и А. Ахматовой, в меньшей – у О. Мандельштама и Н. Гумилева (речь идет о 1910-х гг.), но совмещение быта и бытия было характерно для всех:

В спокойных пригородах снег

¹²⁸ О синтезе противоположных культурных традиций в мировоззрении и поэтике М. Кузмина см.: *Тырышкина Е. В.* Синайский патерик в «Крыльях» М. А. Кузмина (христианский текст в нехристианском контексте) // Евангельский текст в русской литературе XVIII – XX вв. Петрозаводск, 1994. С. 300-307.

¹²⁹ См. в частности, *Жолковский А.* Страх, тяжесть, мрамор (Из материалов к жизнетворческой биографии Ахматовой) // Wiener Slawistischer Almanach. Band 36. 1995. С. 119 – 154.

¹³⁰ *Жирмунский В. М.* Преодолевшие символизм... С. 109.

Сгребают дворники лопатами.
Я с мужиками бородатыми
Иду, прохожий человек.

Мелькают женщины в платках,
И твякают дворняжки шалые,
И самоваров розы алые
Горят в трактирах и домах.

(*О. Мандельштам*)

Н. Гумилев постарался осуществить свои идеи относительно идеального читателя («читатель-друг») на практике, как преподаватель, организатор, переводчик, культуртрегер в широком смысле. В послеоктябрьское время он работает в издательстве «Всемирная литература», в «Институте живого слова», литературной студии Дома искусств, в студиях Пролеткульта, в 1-й культурно-просветительской коммуне милиционеров и т. д.¹³¹

Конечно, проблема читателя после революции – это тема отдельного разговора, так как социально-политические сдвиги изменили культурную ситуацию в целом, но Н. Гумилев решал эту проблему с точки зрения заявленной ранее программы. Его деятельность была направлена не столько на воспитание новых поэтов, сколько на воспитание новых читателей¹³².

Различие между акмеизмом и его предшественниками интересно иллюстрирует отношение к художественному переводу. Старшие и младшие символисты тоже переводили чрезвычайно много, но в целом символистский перевод основан на «сродстве» или «перекличке душ» и практически всегда несет ярко выраженный субъективный отпечаток личности и манеры переводчика. Акмеистский перевод (Н. Гумилев, М. Лозинский и его Студия), прежде всего, профессионален и направлен на точную передачу формы. Там, где декадент (И. Анненский, К. Бальмонт, Ф. Сологуб, ранний В. Брюсов) ищет «свое», а символист (Вяч. Иванов в переводах Петрарки) – «вечное», акмеист решает техническую задачу, как соблюсти правильную конфигурацию элементов оригинала. При этом переводчик «должен забыть свою личность, думая только о личности автора. В идеале переводы не должны быть подписными»¹³³.

Основное же противоречие самой теории акмеизма состоит в том, что 1) невозможно примирить требования полноценного охвата реальности и четкой, графичной, «плотной» формы и 2) довольно сложно выделить «ядро» принципиальных новаций. Промежуточное, «буферное» положение акмеизма –

¹³¹ Лукницкая В. Николай Гумилев: Жизнь поэта по материалам домашнего архива семьи Лукницких. Л.: Лениздат, 1990. С. 213-215.

¹³² По воспоминаниям И. Одоевцевой, Гумилев говорил своим слушателям: «Я не обещаю вам, что вы станете поэтами, я не могу в вас вдохнуть талант, если его у вас нет. Но вы станете прекрасными читателями. А это уже много. Вы научитесь понимать стихи и правильно оценивать их» (Цит. по: Лукницкая В. Николай Гумилев... С. 226).

¹³³ Принципы художественного перевода. Статьи Ф. Батюшкова, Н. Гумилева, К. Чуковского. Пг., 1919.

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.

Как школа акмеизм не мог просуществовать слишком долго – он стремился быть только искусством и «питаться» только культурой¹³⁴. Все известные поэты, начинавшие как акмеисты, очень быстро в своем творчестве стали изменять манифестам 1910-х гг. Типологическая сущность акмеизма, несомненно, связана с рафинированной культурой как основной ценностью для художника. В этом одновременно и сила, и слабость этой школы.

Если продолжить «спор» В. Жирмунского и Б. Эйхенбаума: «Был ли акмеизм преодолением символизма?» – ответить на него, можно скорее отрицательно¹³⁵. Это было транспонированием той же мелодии – в другую тональность, из мистики – в эстетику. Акмеизм осуществлял поставленные своим предшественником цели более конкретными способами. И символисты, и акмеисты максимизировали Т., с той лишь разницей, что первые стремились отлить его в динамичных формах самого бытия, а вторые – зафиксировать и преумножить в плотности художественной формы.

И те, и другие трудились во имя совершенства: символизм чаял обрести его в духе, акмеизм обретал его в слове. «Преодолением» символизма можно считать лишь авангард – в «чистых» его проявлениях, когда с утопическими

¹³⁴ Здесь требуется ряд пояснений. Акмеизм как целостное эстетическое явление, действительно, просуществовал недолго. Однако нужно учесть, что и акмеизм, и авангард возникли практически в одно и то же время независимо друг от друга (т. е. акмеизм хронологически не предвещал авангарда, не был его предтечей, хотя ряд структурных особенностей акмеизма позволял ему эстетически сближаться с авангардом).

У акмеизма существовала потенциальная возможность превращения не только в авангард, но и возможность трансформации иного рода. Эта возможность коренилась в том самом программном заявлении о «приятии мира во всей совокупности красот и безобразий». Для типичного акмеизма это «приятие» было фикцией, но путь был указан. В. И. Тюпа связывает акмеизм с неотрадиционализмом (см. *Тюпа В. И. Постсимволизм...* С. 107). Однако нам представляется, что это утверждение является результатом высокой степени абстрагирования и требует дополнений.

Креативная стратегия акмеизма, строящаяся исключительно на обращении к рафинированной культуре и при этом ориентированная на конвергентный диалог, не может сохранять устойчивость. Для дальнейшего своего развития она должна измениться. Одно из наших гипотетических предположений выглядит следующим образом: акмеизм, для того, чтобы «жить дальше» в неотрадиционализме, претерпевает влияние классического реализма XIX века; меняется природа источника инспирации, она усложняется: Т. о. (позитивные ценности) предстает не только как Культура, но и как поток бытия, самоценный сам по себе. Эстетическая коммуникация в неотрадиционализме, несомненно, строится уже по акмеистической (т.е. «мандельштамовской»), а не реалистической схеме (в реализме отдельный адресат был носителем «монолитного» сознания, истина представлялась единой, адресат еще не мыслился необходимым конститутивным элементом художественного произведения, где бы процесс «считывания» приравнивался к со-творчеству).

¹³⁵ Отход от символизма Б. Эйхенбаум видел в разрушении художественной формы: «Действительно, преодоление символизма принадлежит футуристам. Но в их руках русский стих подвергся такому превращению, что развитие его в ближайшее время сомнительно» (*Эйхенбаум Б. Анна Ахматова: Опыт анализа.* Пг., 1923. С. 26).

идеями было в принципе уже покончено (самый типичный пример – творчество А. Крученых). В. Маяковский и В. Хлебников, традиционно называемые авангардистами, проявили себя как невольные наследники символизма в том, что жаждали идеала вселенской гармонии.

Когда же происходит принципиальный скачок? Когда автор переходит к стратегии абсолютной свободы, а Т. теряет свой мистически-сакральный смысл – искусство (авангарда) становится игрой с бесконечно меняющимися правилами – по произволу авторской воли. Т. перестает быть внеположной автору ценностью. Источником генерирования вдохновения становится трансцендентное субъективное – собственно жизненная энергия как таковая, энергия роста, сила, напор, жажда власти.

Когда искусство становится только остранением, выйдя за рамки этики, оставаясь в эстетической сфере, – вот тогда-то идеи преобразования мира и человека во имя добра и красоты становятся достоянием прошлого. Авангард – своеобразный тупик романтизма, где авторская свобода и ориентация на субъективное начало достигают апогея, а идеалом представляется не преобразование, а постоянное изменение – во имя новизны как таковой.

Эстетика авангарда (1910-е – начало 1920-х гг.)

В авангарде автор стремится к максимально свободному самовыражению и тем самым – к максимальному влиянию на сознание адресата, и на внешнюю реальность как таковую. Авангардистский дискурс «состязателен» по своей природе и определяет особое напряжение творческой стратегии авангардиста. Авангардистская утопия проявляется прежде всего в неукротимой воле воздействия словом на мир напрямую – примерно так же, как это предполагается в оккультизме. Только такое действенное искусство объявляется истинным. Предстоит выяснить, каково это истинное искусство с позиции автора-авангардиста. Анализ предполагает обращение к теоретическим статьям и манифестам авангарда (т. е. заявленным теоретическим интенциям) и художественным текстам. Нужно учесть тот факт, что разделение на теорию и практику здесь условно, так как нет и не может быть прямой дидактической связи (художественный текст как осуществление теоретической программы), а теоретические тексты авангарда являются как проективными, так и рефлексивными.

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»). Символизм также придерживался «теории горения» поэта двадцать четыре часа в сутки¹³⁶ («дионисийские восторги»), но вдохновение в символизме всегда знаменовало слияние с Высшим Божеством и знаки присутствия Божества усматривались в реальности природы и культуры. В авангарде автор отражал мир не как объективную данность в его предметных границах, а мир как поток трансцендентного (Т.), и – самое главное – автор выражал себя как «иное» (Т. с.).

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. Это отчасти затрудняет систематический анализ материала.

I. ТЕОРИЯ

1. Мимесис

«Разрушение традиционных законов, правил и принципов искусства, поиски нового творческого видения, отказ от реальности как материала для произведения искусства, от предметности и рискованное обращение к непонятым образам, – вот где начало того, что можно назвать “историческим

¹³⁶ *Аверинцев С. С.* Судьба и весть Осипа Манделъштама // Манделъштам О. Сочинения в 2 т. Т. 1... С. 24.

авангардом»¹³⁷. В этих словах Р.-Д. Клуге следует обратить внимание на характеристику принципов мимесиса в авангарде – «отказ от реальности как материала для произведения искусства, от предметности и рискованное обращение к непонятным образам». Однако – что понимать под реальностью и предметностью? И что стоит за «непонятными образами»? К тому же – в чем специфика мимесиса в авангарде, ведь почти полностью вышеприведенную цитату можно было отнести и к декадансу (старшему символизму)? Необходимо разграничить декаданс и авангард, так как и в том, и в другом случае автор «изменяет» миру ради субъективного инобытия.

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. Реальность же внешнего мира предстает в непривычном ракурсе особого видения автора: «Мир сквозь призму МОЕГО взгляда». Авангард отражает не предметную данность этого мира, а его инобытие, которое есть хаос изменений, чистая энергия, всеобщая слитность или иное расположение границ.

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. ...Мы рассекли объект! Мы стали видеть мир насквозь. ...“О если б без слова сказаться душой было можно?” (Фет). “Мысль изреченная есть ложь” (Тютчев) трижды правы! ...Чем истина субъективней – тем объективнее Субъективная объективность – наш путь»¹³⁸.

Таким образом, декларируется эмансипация субъекта от объекта (внешнего мира) с переходом к полному доминированию субъекта, т. е. первая стадия – это деформация, изменение границ в самом объекте, а вторая – переход к субъекту как единственной реальности существования.

«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. Игнатъева, 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 (сложившейся в традиционной христианской культуре), и материя тоже продуцирует трансцендентное.

¹³⁷ Клуге Р.-Д. Символизм и авангард в русской литературе – перелом или преемственность? // Литературный авангард. Особенности развития. М., 1993. С. 58.

¹³⁸ Крученых А. Новые пути слова // Марков В. Манифесты и программы русских футуристов. Мюнхен, 1967. С. 70, 71. Пунктуация А. Крученых. Здесь и далее в цитатах сохраняется орфография и пунктуация оригинала.

В «прижизненной» дореволюционной критике авангард нередко воспринимался довольно поверхностно, основное внимание уделялось словесным «несообразностям» (с точки зрения здравого смысла и привычной эстетической традиции) и внешним эффектам автопрезентации, либо отмечалось, что пресловутые новации вовсе не новы¹³⁹. Практически единственным из тех, кто наиболее тонко и глубоко отразил специфические черты авангардистского мимесиса, был Н. Бердяев: «Нарушаются все твердые грани бытия, все декристаллизуется, распластывается, распыляется. Человек переходит в предметы, предметы входят в человека, один предмет переходит в другой предмет, все плоскости смещаются, все планы бытия смешиваются. Это новое ощущение мировой жизни пытается выразить футуристическое искусство. Кубизм был лишь одним из выражений этого космического вихря, смещающего все с своих мест. Футуризм во всех своих нарастающих разновидностях идет еще дальше. Это – сплошное нарушение черты оседлости бытия, исчезновение всех определенно очерченных образов предметного мира. ... В таких самоновейших течениях, как супрамагизм, остро ставится давно уже назревшая задача окончательного освобождения чистого творческого акта от власти природно-предметного мира. Живопись из чисто красочной стихии должна воссоздать новый мир, совершенно непохожий на весь природный мир. ... Это не есть только освобождение искусства от сюжетности, это – освобождение от всего сотворенного мира, упирающееся в творчество из ничего»¹⁴⁰.

Здесь намечены основные тенденции взаимоотношений автора с реальностью в авангарде – ее «распредмечивание» (смещение границ во внешней реальности, иное ее членение, рассмотрение реальности как постоянно изменяющейся материи) и, наконец, полное освобождение от внешнего мира как мира фиксированных форм.

2. Источник инспирации

Как уже было замечено выше, авангард снимает оппозицию материи и духа, для него все совершается здесь и сейчас; происходит смена источника инспирации. В авангарде именно материя в широком смысле слова становится источником Т. (в предыдущей культурной традиции Т. было достоянием области духа). В качестве материи осознается и внешняя реальность, и авторская телесность, и художественный материал, в том числе и слово¹⁴¹.

Теперь место Т. занимает не Бог (как это было в символизме)¹⁴² и не Искусство и культурная память (как это было в акмеизме)¹⁴³, а энергия самой

¹³⁹ См. характерные отзывы о деятельности и поэзии футуристов К. Чуковского и В. Львова-Рогачевского (Русская литература конца XIX – начала XX века. 1908 – 1917. М.: Наука, 1972. С. 566, 569). О связи футуризма с литературной традицией см.: Брюсов В. Новые течения в русской поэзии. Футуристы // Брюсов В. Среди стихов. М.: Сов. писатель, 1990. С. 382-392.

¹⁴⁰ Бердяев Н. Кризис искусства. М.: СП Интерпринт, 1990 (Репринт издания 1918 г.). С. 9, 14-15.

¹⁴¹ Бурлюк Н. Поэтические начала // Марков В. Манифесты и программы... С. 77-78.

¹⁴² Тырышкина Е. Эстетика символизма в русской литературе 1900-х гг. ... С. 7.

материи, проявляющаяся, с одной стороны, в динамических моментах внешнего мира (изменения, разрушения, движение). С другой стороны – формой этой хаотической материи является язык, рассматриваемый авангардистами также как источник «чудесного и неведомого».

Энергетика внешнего мира становится источником Т. Здесь предмет изображения и источник инспирации практически совпадают, так как именно Т. – поле эстетического освоения авангарда:

«Мы рассекли объект!

Мы стали видеть мир насквозь.

Мы научились следить мир с конца ...

Мы можем изменить тяжесть предметов (это вечное земное притяжение), мы видим висящие здания и тяжесть звуков.

Таким образом мы даем мир с новым содержанием...»¹⁴⁴.

«Новое содержание» – это инобытие, вне границ и рамок, и осмысливается при этом как в физических (пространственно-временных), так и в метафизических терминах: «Удивительна бессмысленность наших писателей так гонящихся за смыслом. Они, желая изобразить непонятность алогичность жизни и ее ужас или изобразить тайну жизни, прибегают все к тому же (как всегда, как всегда!) “ясному четкому” всеобщему языку...; Мы первые сказали, что для изображения нового и будущего нужны совершенно новые слова и новое сочетание их»¹⁴⁵; «Когда я замечал, как старые строки вдруг потускнели, когда скрытое в них содержание становилось сегодняшним днем, я понял, что родина творчества – будущее. Оттуда дует ветер богов слова»¹⁴⁶. Авангардистов интересует мир как постоянно становящееся, но не ставшее, – это характерно как для раннего авангарда, так и для более позднего: «превращение или, вернее сказать, выворачивание наизнанку и как бы обнажение сущности из-под внешней видимости является важнейшим свойством его <Хлебникова> поэтического слова»¹⁴⁷. А. Туфанов следовал матюшинскому принципу: «Художник увидел мир без границ и делений»¹⁴⁸.

Субъект может присоединяться/подключаться к объекту (внешнему миру) как положительной энергии изменений, но главным источником Т. он декларирует себя. При этом Т. проявлено в авторской телесности – В. Хлебников писал о мозге – «князь-ткани»¹⁴⁹.

Язык является не только формой, объемлющей Т., но и материей, продуцирующей Т. в результате «переконструирования». Язык – это тоже

¹⁴³ J. Doherty пишет об этом так: “However, in Acmeist practice the literary contextualizaing of ordinary (bytovye) or even extraordinary events is a way of making sense of these: literary meaning takes precedence over other systems of signification. This attitude stands in marked contrast to that of most Symbolists, whose aspirations lay outside the purely literary realm.” (См.: *Doherty J. The Acmeist Movement...* P. 229.)

¹⁴⁴ Крученых А. Новые пути слова... С. 71.

¹⁴⁵ Там же. С. 67, 68.

¹⁴⁶ Хлебников В. Свояси // Собрание произведений Велимира Хлебникова. Т. 2. Л., 1930. С. 8.

¹⁴⁷ Дуганов Р. В. Велимир Хлебников. Природа творчества. М.: Сов. писатель, 1990. С. 157.

¹⁴⁸ Цит. по: Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда... С. 186.

¹⁴⁹ Хлебников В. Творения. М.: Сов. писатель, 1987. С. 577.

источник Т.: «1) Новая словесная форма создает новое содержание, а не наоборот. 6) Давая новые слова, я приношу новое содержание, где все стало скользить (условность времени, пространства и проч. Здесь я схожусь с Н. Кульбиным, открывшим 4-е измерение – тяжесть, 5-е – движение и 6 или 7-е время)»¹⁵⁰. Постоянные эксперименты с языком и формой объясняются как раз стремлением найти Т. в самой языковой материи, путем разнообразных приемов (поначалу не всегда осознанных, а затем уже «научно» отрефлексированных)¹⁵¹.

Но на первое место в качестве источника Т. в авангарде выдвигается сам творящий субъект.

2.1. Субъект как генератор Т.

По поводу попыток создать принципиально иное по своей природе искусство в авангарде Г. Белая заметила: «Не один художник хотел оспорить божественную природу искусства, доказать, что человеку доступно трансформировать его изначальную сущность или вообще создать искусство, другое по природе. Сегодня, на исходе века, видно, что это не получилось»¹⁵². В чем заключалась принципиальная новизна? На этот счет у каждого из основных теоретиков авангарда есть основополагающие высказывания:

А. Крученых: «Трансцендентное во мне и мое... Нам не нужно посредника – символа, мысли, мы даем свою собственную новую истину, а не служим отражением некоторого солнца (или бревна?). Идея символизма необходимо предполагает ограниченность каждого творца и истину спрятанной где то у какого то честного дяди. Чем истина субъективней – тем объективнее Субъективная объективность наш путь»¹⁵³.

К. Малевич: «Поэту присущи ритм и темп и для него нет грамматики, нет слов, ибо поэту говорят, что мысль изреченная есть ложь, но я бы сказал, что мысли присущи слова, а есть еще нечто, что потоньше мысли и легче и гибче. Вот это изречь уже не только что можно, но даже совсем передать словами нельзя. ...Поэт есть особа, которая не знает себе подобной, не знает мастерства или не знает как повернется его Бог. Он сам внутри себя, какая буря возникает и исчезает, какого ритма и темпа она будет. Разве может в минуты, когда великий пожар возникает в нем, думать о шлифовании, оттачивании и описании. Он сам, как форма, есть средство, его рот, его горло – средство, через которое будет говорить Дьявол или Бог. Т.е. он, поэт, которого никогда нельзя видеть, ибо он, поэт, закован формой, тем видом, что мы называем человеком. ...Тот, на которого возложится служение религиозного духа, – являет собой

¹⁵⁰ Крученых А. Декларация слова как такового // Марков В. Манифесты и программы... С. 64.

¹⁵¹ Бирюков С. Теория и практика русского поэтического авангарда. Тамбов, 1998. С. 35-37.

¹⁵² Белая Г. Авангард как богоборчество // Вопросы литературы. 1992. Вып. III. С.115.

¹⁵³ Крученых А. Новые пути слова... С. 70-71.

церковь, образ которой меняется ежесекундно. Она пройдет перед ними движущаяся и разнообразная. Церковь – движение, ритм и темп – ее основа»¹⁵⁴.

Коротко сформулирована мысль о возможности генерирования Т. субъектом и у В. Хлебникова: «И не станем ли мы тогда народом божичей, сами горевая вечностью, а не пользуясь лишь отраженным? ...Мы не должны быть нищи близостью к божеству – даже отрицаемому, даже лишь волимому»; «Заклинаю художников будущего вести точные дневники своего духа: смотреть на себя как на небо и вести точные записи восхода и захода звезд своего духа»¹⁵⁵.

Основная идея здесь, объединяющая всех трех известных авторов, – это генерирование инобытия на субъективном уровне, когда художник не нуждается во внешних источниках «подключения».

Т. с. уже фигурировало в эстетике декаданса, но «добывание инобытия» в декадансе было возможно с помощью саморазрушительных телесных практик, в то время как в авангарде генерирование Т. не было связано только с экспериментом (о процедуре генерирования Т. см. ниже), а сам эксперимент не был автоагрессивным. Кроме того, Т. с. в представлении декадентов принадлежало исключительно к области нематериальной. Притом, что источников инспирации формально в авангарде можно выделить три (один – субъективной и два – объективной природы¹⁵⁶), на самом деле характер их один и тот же – чистая энергия роста, изменений, превращений, разрушений, объявляемая мистической. Здесь авангард также отходит от традиции, т. к. область Т. в романтической традиции, к которой восходит и авангард, изначально не принадлежит этому миру¹⁵⁷.

В романтизме и символизме Т. понималось с позиции этико-эстетической – чудесное как благое, доброе, прекрасное. В авангарде (также как и в декадансе) этическая окраска Т. нивелируется (если Маяковский или Хлебников грезят картинами мировой утопии, то они еще не отошли от традиции романтизма и символизма). В авангарде Т. – это энергия изменений как таковая; художник самодостаточен, он – вне связи с людьми, здесь не может быть этических отношений, свои переживания он оформляет, чтобы насладиться одинокой Игрой, которая сулит сладость постоянных выходов в

¹⁵⁴ Малевич К. О поэзии // Малевич К. Собрание сочинений в 5 т. Т. 1. М.: Гилея, 1995. С. 142-149. (Первоначально статья была опубликована в 1 номере журнала «Изобразительное искусство» в 1919 г.).

¹⁵⁵ Хлебников В. Курган Святогора. Свояси // Хлебников В. Творения... С. 581, 37.

¹⁵⁶ Язык на самом деле в той же мере источник как Т. о., так и Т.с. (язык не внеположен субъекту в полной мере, он – одна из функций субъекта, язык существует как некая данная модель, которая каждый раз воплощается индивидуально в речевом акте; притом, что авангардист работает с языком – как с произвольной хаотической конструкцией, каждый раз переконструируемой, он экспериментирует в области звукоизвлечения, произнесения, графического изображения произнесенного (субъект как индивидуальный «инструмент» по извлечению Т.).

¹⁵⁷ «Мистическое чувство романтиков видит во всем конечном бесконечное: это – положительное чувство присутствия Бога в мире» (Жирмунский В. М. Немецкий романтизм и современная мистика. СПб.: АХИОМА, 1996. С. 21.)

«иное». Отношение авангардиста к жизни – чисто эстетическое. Здесь нет места и красоте в ее традиционном понимании меры и гармонии и – не может быть, т. к. момент мастерства в авангарде редуцирован.

2.2. Процедура генерирования Т.

Если в авангарде отрицаются внеположные источники Т. нематериального характера (идеальная область Духа), то нужно прояснить саму процедуру «добывания» Т. В традиционном представлении состояние вдохновения – это «восхождение», в авангарде вдохновение-инобытие мыслится либо как «встреча с собой-иным», либо является результатом случайного, а затем уже намеренного экспериментирования с языковой материей, где инобытие, пусть и «сконструированное» еще возможно, а о вдохновении говорить уже не приходится.

Рассмотрим основные варианты генерирования Т. в авангарде:

2.2.1. Т. как результат *не-целенаправленной* деятельности автора;

2.2.2. Т. с. в результате спонтанной медитации;

2.2.3. Декларирование себя трансцендентным;

2.2.4. Т. как результат ненамеренных манипуляций с языком.

Источник инспирации в авангарде в предельном своем варианте – это Т. с. Здесь возникает два варианта креативного поведения (в конкретной практике они могут соседствовать) – это (2.2.2) обрести в себе «сверх-я», «встретиться» с «собой-иным-себя-превосходящим» в результате спонтанной медитации или (2.2.3) объявить себя «сверх-я», когда все проявления жизненной активности автоматически декларируются как Т. (смена конвенций).

Вариант 2.2.2. В авангарде центр мироздания – субъект в состоянии себе нетождественном как генератор потока креативности. Чтобы «прорваться» к своему Т. «Я», художник отключает механизмы рационального познания и рефлексии, одновременно концентрируя и аккумулируя все виды субъективной энергии. Авангардист постулирует идею совмещения и источника Т., и медиума на уровне субъекта, который вещает услышанное. Здесь акцентируется само состояние вдохновения как одержимость «иным». Самый известный поэт, для которого созерцательное медитативное состояние было совершенно органичным, это В. Хлебников – Святой, Ребенок, Царь в одном лице¹⁵⁸. Для Хлебникова было совершенно естественно продуцировать «иное», полностью растворяясь в мире и сотворяя новые миры. В этом случае Т. с. не отличимо от Т. о. Ему не надо было «вращивать Т.», так как для него границы между бытием и инобытием были легко проницаемы: «Сумасшедшим Хлебников не был, а был безумцем (большая разница) – как Блейк, Гельдерлин, Ницше, Ван Гог и др. Безумие давало великие образцы искусства и величайшие прозрения. ...Легенда о Хлебникове – легенда об идеальном поэте – заставляет

¹⁵⁸ Жолковский А. К. Графоманство как прием (Лебядкин, Хлебников, Лимонов и другие) // Жолковский А. К. Блуждающие сны и другие работы. М., 1994. С. 63-64.

вспомнить о Рембо, о Франсуа Вийоне. Флоберовская легенда об абсолютной отдаче творчеству тоже сродни ей»¹⁵⁹.

Вариант 2.2.3. В этом случае Т. энергией считается жизненная энергия роста, силы, воли, которая объявляется мистической. Так как порыв/прорыв к «себе-иному» требовал слишком много усилий – «трудно быть Богом», если, конечно, способность к трансцендированию не была свойством выдающейся личности, авангардисты иногда были склонны все проявления своего эмпирического «Я» (от физиологических реакций и процессов до поведенческих) изначально манифестировать как «иное». «Сакрализация» телесных проявлений поэта – «земного Бога» носит откровенно эпатажирующий характер:

Кто целовал меня –
скажет,
есть ли
слаще слюны моей сока.
Покоится в нем у меня
прекрасный
красный язык.
...
Наконец,
чтоб лето в зимы,
воду в вино превращать чтоб мог –
у меня
под шерстью жилета
бьется
необычайнейший комок.

(В. Маяковский)

Женщины, любящие мое мясо, и эта
девушка, смотрящая на меня, как на брата,
закидайте улыбками меня, поэта, –
я цветами нашью их на кофту фата!

(В. Маяковский)

Тут из пенки слюны моей чилистейшей
выйдет тюльпаном мокроногая Афродитка
как судорга тухлого яйца!

(А. Крученых)

Я поставщик слюны АППЕТИТ на 30 стран
Успеваю подвозить повсюду
Обилен ею как дредноут – ресторан
...

¹⁵⁹ Марков В. О Хлебникове (попытка аналогии и сопротивления) // Марков В. О свободе в поэзии. СПб.: Изд. Чернышева, 1994. С. 179.

Такого рода креативная стратегия – явление авангарда в его поздней стадии, когда экспериментирование было уже осознанным, отрефлексированным приемом, гарантирующим встречу с «иным». Однако сам набор манипулятивных правил мог быть уже изначально задан (сформулирован автором), либо процедура экспериментирования сама по себе являлась предметом поиска, прежде чем становилась каноническим инструментом¹⁶³. А. Туфанов сначала изучал материал, состоящий из 1200 фонем и экспериментировал со звучанием, а затем – создал новую фоническую систему, на базе которой создавалась «фоническая музыка» как некий инструментарий по моделированию Т. И. Терентьев осмысливал и заимствовал чужие приемы авангардного письма и изобретал свои собственные (см. ниже).

Вариант 2.3.1. В самом общем виде подобный способ «извлечения иного» был сформулирован Хлебниковым, когда он писал о самоизучении человечества: «собрание свойств, приписывавшихся раньше божествам, достигается изучением самого себя...»¹⁶⁴.

Здесь нужно отметить уже осознанную и оцененную авангардистами технику вхождения в медитативное состояние: «мой первый совет для вступающих на открываемые мною пути к вечной юности – это выработать в себе способность приводить себя в любое время по собственному желанию в состояние безвольного созерцания всего окружающего»¹⁶⁵. Медитация дает особые ощущения субъекту, переживающего как миг слияния с миром, так и миг «остраненности». Осознание медитативной техники и ее целенаправленное использование характерно для зрелого авангарда 20-х годов, и хотя авторы и в этом случае настаивают на приоритете авторской свободы вхождения в «иное», но в данном случае есть одно важное отличие от спонтанного медитирования раннего «экстазного» типа: ранний авангард акцентирует экстазис, как момент выхода субъекта за собственные границы и момент «распада» объекта, т. е. 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: «Жизнь... есть нечто движущееся... личность, как живой поток в чистом протяжении времени, ничего не заимствующий у пространства и неуловимый в своей глубине. ...Такова жизнь, а искусство прекраснее. 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»¹⁶⁶.

¹⁶³ Бирюков С. Е. Указ. соч. С. 35-36.

¹⁶⁴ Хлебников В. Наша основа // Хлебников В. Творения... С. 631.

¹⁶⁵ Туфанов А. На пути к вечной юности // Северный гуслир. № 10-11. 1915. С. 35-38.

¹⁶⁶ Туфанов А. О жизни и поэзии // Туфанов А. Ушкуйники. Berkeley, 1991. С. 125.

Мир по Туфанову – это звучание-движение-изменение (поток). 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).

Вариант 2.3.2. Определенные правила обращения с языковой материей в целях овладения Т. – «красота со взломом», были сформулированы И. Терентьевым¹⁶⁷. Использование формальных правил в этом случае вело к доминированию прагматики в авангарде и тем самым означало окончательный разрыв с высокой художественной традицией, где Т. в принципе не может быть достигнуто «насильственным» путем. По мнению Т. Никольской, Терентьев, в отличие от Крученых, который связывал заумный язык с экстазом и безумием, рационально рассматривал заумь как одну из «творческих закорюк»¹⁶⁸.

А. Крученых, критикуя итальянских футуристов за механические приемы письма, настаивал на тайной, мистической природе творчества: «Творчество всегда вдохновенно, бог может быть черный и белый корявый и многорукий – он тайна, но не нуль, хотя бы повторенный сто раз подряд»¹⁶⁹.

И. Терентьев в книге «17 ерундовых орудий» перечисляет двенадцать приемов, необходимых для создания футуристических произведений: «Терентьев предупреждает, что его “орудия” не ключ к пониманию поэзии», а отмычка, потому что «всякая красота есть красота со взломом»¹⁷⁰.

Советы по использованию этих приемов как особой авангардистской техники, представляют собой набор как чисто механических приемов, так и медитативных. Не забываются и такие древние, как мир, способы создания нового – заимствование и перерабатывание чужих текстов; используется и «техника случайного», уже «открытая» А. Крученых:

И. ЧУЖОЕ пальто украсть
и сделать из него
сердцебиение или
беспричинный смех
это вполне одинаково
За примерами ходи далеко
в брюках с чужого
плеча Зданевич
облако В штанах
маяковский
В перекинутом пальто
Душе поэт
большаков
в костюме покроя шокинг
крученых
непромокаемые штаны дружбы
Терентьев

¹⁶⁷ Терентьев И. Собрание сочинений. Eurasiatica. Т. 7. Bologna, 1988. С. 184-185.

¹⁶⁸ Никольская Т. Игорь Терентьев – поэт и теоретик «Компании 41^o» // Терентьев И. Собрание сочинений... С. 31.

¹⁶⁹ Крученых А. Новые пути слова... С. 71.

¹⁷⁰ Терентьев И. Собрание сочинений... С. 184.

II орудие
Разломить и
насытить
Это делается в решете
 грохочением
толстово трясется
на мелкие грохи
 до
 превращения
 В порох
 Шорох
ИЛИ
 КОНТРанит
Не теряйте здравого смысла
за примерами ходи около
 везут осиновый кол
 убьют живых чел
 Крученых
бонза
набза
занба
зноб
 терентьев
 бес лба
 лба без
 балбес
 он же
Кобиев
 чужая фамилия
 сукин сын
 Саркисов
 еще;

IV орудие
Ходя по улицам
носить карандаш с
бумажкой
По одному слову
лазить и записывать
А потом дома проткнуть все
любым перпендикуляром
Так нарезаны мои похороны
 и
вообще все цветущие штыки
 крученых
Ногу втыкаешь Ты
Вмяккова евнуха
Цветут как аисты
Бревна смехом
 терентьев;

шестое орудие
Собирать ошибки
наборщиков
читателей перевирающих
по неопытности
критиков которые
желая передразнить
бывают Гениально глупы
так у меня однажды из
дурацкого слова «обруч»
вышел по ошибке Набор-
щика ОБУч
то есть обратное неучу
и похожее на балда
или обух очень хорошо

Седьмое
внутреннее
о каждом предмете задумываться до полного
очищения совести
В месяц 1 или 2 раза
довольно
В каждой квартире есть
комната заменившая
старинную молельню

восьмое
пить вино ПОСЛЕ 11 ч. веч.
в одиночестве
если не заснешь...¹⁷¹

3. Структура творческого акта (ТА)

Этот аспект был охарактеризован Г. Белой: «творческий акт в авангардном искусстве – это предельное напряжение связей внутри художественного целого (“изображение” и “смысл”). Поэтому так сильно зависит успех созданных произведений от внутренних отношений в системе этих связей, в своем крайнем выражении доходящих до разрыва...»¹⁷². Попробуем прояснить природу этого «предельного напряжения».

Фаза медитации (переживания) и фаза инструментальности (воплощения переживания в материале) в авангарде насколько возможно совмещены. Экстатичный взрыв вдохновения (или глубинное проникновение в «миры иные») тут же должен отливаться в материальную форму. Взрыв Т. с. требует моментального оформления, одержимость/исступление – это не «восхождение», воспоминание о нем и тщательная работа по оттачиванию

¹⁷¹ Там же. С.197, 198, 200, 202, 203,204.

¹⁷² *Белая Г.* Указ. соч. С. 118.

формы (мастерство), то есть последовательность стадий и фаз нарушена и темп предельно ускорен. Медитативная стадия (переживание) чаще экстатична, а инструментальная – практически накладывается на нее. Объективация Т. в полной мере происходит лишь «вовне» (т. е. ментальная объективация почти совпадает с материальной): в акте авторепрезентации автора, требующем немедленной рецепции адресатом (испытыв шок от нарушения своих эстетических ожиданий, он может прийти к своему трансцендентному). Здесь подключение к стихии «иноного» идет практически напрямую, – нужно не столько читать, сколько видеть, слышать, чувствовать автора.

Творчество – это, прежде всего, поток Т., и в авангарде акцентируется именно переживание Т., а форма подчинена этому переживанию, которое «не укладывается в слова...»¹⁷³.

Привычные понятия и слова существующего языка не могут «вместить» эту одержимость «инобытием»: «Мысль и речь не успевают за переживанием вдохновения...»¹⁷⁴.

Задача автора – донести до читателя/слушателя энергию Т., объективация должна совершиться мгновенно: «чтоб писалось и смотрелось во мгновение ока!» Либо – идет «мучительная сверка» Т. и формы, форма «корчится», при создании и считывании такого произведения нужно ощутить муки «подбора и подгонки» Т. в рамки формы: «чтоб писалось туго и читалось туго неудобнее смазных сапог или грузовика в гостиной...»¹⁷⁵.

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. Словесная форма «спаяна» с телесностью автора, ибо его телесность – это и звучащая материя. Здесь на уровне субъекта совмещены источник инспирации, материал, форма и явленный миру динамичный идеал. Идеал – это в конечном итоге творческий/творящий субъект как принципиально иное бытие.

В статьях и манифестах самих авангардистов 1910-х гг. подчеркивается неутилитарность их искусства (по сравнению с «традиционным»), нацеленность на выражение вдохновения – и только: «Читающим наше Новое Первое Неожиданное.

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

... Мы приказываем чтить права поэтов:

¹⁷³ Крученых А. Из «Взорваль» // Марков В. Манифесты и программы... С. 61.

¹⁷⁴ Крученых А. Декларация слова как такового... С. 63.

¹⁷⁵ Крученых А., Хлебников В. Слово как таковое // Марков В. Манифесты и программы... С. 53.

- 1) На увеличение словаря в его объеме произвольными и производными словами (Слово – новшество),
- 2) На непреодолимую ненависть к существовавшему до них языку.
- 3) С ужасом отстранять от гордого чела своего, из банных веников сделанный Вами Венок грошовой славы.
- 4) Стоять на глыбе слова “мы” среди моря свиста и негодования.

И если пока еще и в наших строках остались грязные клейма Ваших “Здравого смысла” и “хорошего вкуса”, то все же на них уже трепещут впервые Зарницы Новой Грядущей Красоты Самоценного (самовитого) Слова»¹⁷⁶.

У В. Хлебникова в «Своеси» сказано коротко – о том же самом: «Это самовитое слово вне быта и жизненных польз»¹⁷⁷.

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 совмещению художественного и нехудожественного материала и к выходу за рамки искусства.

Авангардист при этом стремится к максимально адекватному «отпечатку» самости субъекта в своих творениях – сохранить идентичным переживание Т. («грозной вьюги вдохновения») ¹⁷⁸. На первый план выходит энергия звучащего, артикулируемого слова и пишущей руки (переживание = действие): «Мы стали придавать содержание словам по их начертательной и фонической характеристике»¹⁷⁹.

Основным содержанием такого искусства становится «я» – себе нетождественное, отраженное в таких языковых конструкциях, где бы читатель, сталкиваясь с трудной формой, при считывании «извлекал» Т. так же, как «извлекал» его автор, создавая эту конструкцию.

Авангардистское произведение (в том числе и литературное) всегда есть материальный слепок инобытия автора, поэтому особое внимание уделяется звуку и графике, передающей движения пишущей руки и манеру письма (гектографические книги А. Крученых). Авторское «иное» – по своему происхождению – явление психики и физиологии, поэтому слово – авторское творение – объявляется «чувственным» и «живым», являясь определенным образом метонимическим субститутутом субъекта: «Предпосылкой нашего отношения к слову, как к живому организму, является положение, что поэтическое слово чувственно»; «Материалом моего искусства служат произносительно-слуховые единицы языка, фонемы, состоящие из психически

¹⁷⁶ Пощечина общественному вкусу // Марков В. Манифесты и программы... С. 50-51.

¹⁷⁷ Хлебников В. Своеси... С. 37.

¹⁷⁸ Хлебников В., Крученых А. Буква как таковая // Марков В. Манифесты и программы... С. 61.

¹⁷⁹ Из альманаха «Садок судей» // Марков В. Манифесты и программы... С. 52.

живых элементов – кинем и акусм»¹⁸⁰. В результате этого словотворчества создается произведение как принципиально новый объект – где запечатлено инобытие субъекта и/или инобытие объекта – внешнего мира, отразившись в инобытии языка: «Наше речетворчество вызвано новым углублением духа и на все бросает новый свет»; «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»¹⁸¹.

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) – т. е. те произведения, где реципиент может почувствовать напряжение потока трансцендентного: авангардисты требовали адекватной передачи этого состояния (нарушение нормативной грамматики; окказиональное словоупотребление; культивирование авторского почерка, передающего все оттенки настроения; в отличие от типографского шрифта; включение в состав произведения «помарок и виньеток творческого ожидания» и т. д.; «Вещь, переписанная кем-либо другим или самим творцом, но не переживающим во время переписки себя, утрачивает все те свои чары, которыми снабдил ее почерк в час “грозной вьюги вдохновенья”»¹⁸². А. Крученых восхищался как образцом «свободного языка» речью хлыстов: «подлинное выражение мятущейся души – религиозный экстаз»¹⁸³.

Оттачивание формы «губит» ощущение авторского Т. с.: «любят трудиться бездарности и ученики...»¹⁸⁴.

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 рефлексирова¹⁸⁵, либо – мучительно, с трудом соображая, что значит этот «занолистый текст»: «чтоб писалось туго и читалось туго»¹⁸⁶. При этом значение только нащупывается и никогда не сможет быть вербализовано в логических понятиях. Пресловутое

¹⁸⁰ Бурлюк Н. Поэтические начала... С.77; Туфанов А. К зауми. Фоническая музыка и функции согласных фонем. Пг., 1924. С. 9.

¹⁸¹ Крученых А. Новые пути слова... С. 72; Терентьев И. Крученых грандиозарь. Тифлис, 1919. С. 13.

¹⁸² Крученых А., Хлебников В. Слово как таковое... С. 61.

¹⁸³ Крученых А. Из «Взорваль»... С. 61.

¹⁸⁴ Там же. С. 57.

¹⁸⁵ А. Крученых: «Любят трудиться бездарности и ученики (трудолюбивый медведь Брюсов, 5 раз переписывавший и полировавший свои романы Толстой, Гоголь, Тургенев) это же относится и к читателю. Речетворцы должны были писать на своих книгах: прочитав – разорви!» (Крученых А., Хлебников В. Слово как таковое... С. 57).

¹⁸⁶ Там же. С. 53.

«прочитай – разорви!» означает не только динамичность формы, «облекающую» Т., 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.

Однако автор изначально постулирует невозможность эмпирического читателя занять позицию идеального эстетического адресата, способного постигнуть мистическую природу творчества. Читателя, равному автору по его творческой силе, в авангарде не может быть, так как автор занимает совершенно исключительную позицию. 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 («Он <Маяковский> бросает душу читателя под ноги бешеных слонов, вскормленных его ненавистью. Бич голоса разжигает их ярость»¹⁸⁷), предполагает не только демонстрацию «себя-творца», но потенциально такая стратегия направлена на мгновенное превращение читателя в идеального адресата, т. е. самого Автора. Но даже когда по отношению к читателю в авторском обращении звучат отеческие ноты, цель его всегда одна и та же: показать и доказать приоритет творчества в его чистом виде над всеми другими ценностями как «псевдоценностями». Хлебников делит всех живущих на приобретателей и изобретателей, но потенциально изобретателями могут стать все («народы серые» превратятся в творцов – ведомые Хлебниковым). Независимо от авторской тональности обращения к читателю (прямого или косвенного) автор всегда предлагает лишь себя самого.

Программа, которую излагают авангардисты, настаивая на принципиальной новизне, это программа глобализации трансцендирования, в результате чего иным будет и человек, и мир: «Наше заумие, а также ... “Зорвед” и т. п. ведут не к возврату в первобытное состояние, а к разрушению вселенной в пространственном восприятии ее человеком и к созданию новой вселенной во Времени. При пространственном восприятии человек редко бывает свободен. Он большей частью живет внешней жизнью, вдали от самого себя, от своего Я. Его существование протекает больше в пространстве, нежели во времени, а жизнь в обществе людей, с их членораздельной речью и разумом, образует второе Я, которое покрывает первое. А в стране времени, путем углубленного проникновения, позволяющего нам схватить наши внутренние состояния, как живые и непрерывно развивающиеся существа, как не поддающиеся никакому измерению, и взаимно-проникающие друг в друга состояния, последовательность которых в длительности не имеет ничего

¹⁸⁷ Хлебников В. Ляля на тигре // Хлебников В. Творения... С. 608.

общего с рядоположенностью их в однородном пространстве, – происходит освобождение динамического Я от всех проекций внешнего мира»¹⁸⁸.

Роль автора в этом процессе – это роль единственного творца, который укажет: «Делай, как я, стань мною»: «понял я, что искусство вовсе не познание Платоновых идей, а прием выведения вещей из автоматизма их восприятия, что разрушать надо не “существующий строй”, а всю вселенную в пространственном восприятии ее человеком»; «Я – вихрь (vortex), пронизывающий пространство и время (как качественную множественность), тормозящий восприимательные процессы человека и ведущий человечество к видению и деланию вещей в восприятии»¹⁸⁹.

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 же воспринять как суггестивный прием, настраивающий на особые ощущения: «Значение так называемого “заумного языка” в качестве отрицательного реактива, прекращающего автоматический процесс “понимания” и насильственно побуждающего к сознательному отношению ко всякому необычно языковому элементу звучаний»¹⁹⁰.

В позднем авангарде обращается все более пристальное внимание на усиление прагматической функции языка, который не только отражает Т., но и является инструментом вхождения в инобытие: «Надо интересоваться тем, что делают заумные слова, а не что изображено в них»; «я <Туфанов> задался целью – установить имманентный телеологизм фонем, т. е. определенную функцию для каждого “звука”: вызывать определенные ощущения движения <т. е. потока изменчивого бытия>»¹⁹¹.

Туфановская «фоническая музыка», будучи сама по себе выражением чистой трансценденции (в терминах Туфанова – «непосредственный лиризм»), одновременно является звуковой магической техникой, инструментом для расширения сознания: «Есть два вида лиризма: прикладной и непосредственный. Прикладной лиризм проявляется в усилении или ослаблении аффектов в поэзии, живописи и в прочих видах “образного мышления”. ... Но есть и другого вида лиризм, иногда бурный, иногда спокойный, всегда непосредственный, исходящий всегда от жизненного порыва; он не прикладной, а своего рода лиризм для лиризма. ...пляска дикарей вокруг костров, “радения” русских хлыстов, пение частушек под “тальянку”... “Заумие”, “Расширенное смотрение” у поэтов и художников.

¹⁸⁸ Туфанов А. К зауми... С. 25, 26.

¹⁸⁹ Туфанов А. В. Автобиография // Русский авангард в кругу европейской культуры... С. 92, 93.

¹⁹⁰ Терентьевский сборник. М.: Гилея, 1996. С. 117.

¹⁹¹ Туфанов А. Освобождение жизни и искусства от литературы // Туфанов А. Ушкуйники... С.37; Туфанов А. К зауми... С. 9.

Кроме того, и сама природа проявляет себя только “Заумным” лиризмом. Она не думает, а поет себе просто: цветами, сосновой пылью, журчанием ручья, птичьим гамом и прочими жестами. Материалом ее искусства служит само движение, как в оркестрике Dunkan. ...уйти к недумаящей природе, ... ощущение жизни в движении. ...Слово – застывший ярлык на отношениях между вещами, и ни один художественный прием не вернет ему силы движения. Материалом моего искусства служат произносительно-слуховые единицы языка, фонемы... Не “воскрешение слов”, а воскрешение функций фонем. ...Наше заумие, а также ...“Зорвед” и т. п. ведут не к возврату в первобытное состояние, а к разрушению вселенной в пространственном восприятии ее человеком и к созданию новой вселенной во Времени.

Она <фоническая музыка> нужна нам будет потом ...для упразднения смерти и создания особой культуры многообразного проявления формы (ритма) на материи (сознании)»¹⁹².

II. ПРАКТИКА

1. Мимесис

В художественной практике авангарда эмансипация субъекта от объекта и авторский волюнтаризм проявляются в разнообразных формах, вариантов здесь, конечно, больше, чем было теоретически постулировано. При анализе авангардистских текстов можно выделить три стадии взаимоотношений субъекта и объекта:

- 1) снятие границ в объекте;
- 2) снятие границ в субъектно-объектном единстве (хаотическое взаимодействие, слитность);
- 3) субъект как единственная реальность, где возможны два варианта –
 - 3.1) постоянно трансцендирующий субъект вытесняет/разрушает собой этот мир как данность – поглощает его или присоединяет к себе Божественному, становясь самодовлеющим, вечно изменяющимся, принципиально новым я=объектом (я = мир). При этом границы объекта и субъекта совпадают¹⁹³. Происходит новое моделирование объекта (я = храм, город, мир, универсум); или
 - 3.2) наблюдается уже полная аннигиляция объекта, субъект предстает как взрыв/поток трансценденции, который не может быть отражен в понятиях и

¹⁹² Туфанов А. К зауми... С. 7, 8, 9, 25.

¹⁹³ Ср.: «архетипическое тождество человек=универсум воспроизводится авангардистской литературой постсимволистского периода таким способом, что внутреннее и внешнее пространства соотносятся между собой как лицевая и изнаночная стороны; мир помещается вовнутрь отдельного человеческого тела, коль скоро оно призвано быть репрезентантом того, что его окружает (две пространственные конфигурации выступают, следовательно, как конгруэнтные и на всем протяжении имеющие общую границу...)» (Дёринг-Смирнова И. Р., Смирнов И. П. «Исторический авангард» с точки зрения эволюции художественных систем // Russian Literature. 1980. № VIII. С. 418-419).

формах существующего языка; происходит сосредоточение на субъективных переживаниях инобытия, в результате чего читатель имеет дело с герметичным текстом звуковой и графической зауми.

Основная проблема здесь заключается в принятии или непринятии читателем/слушателем конвенции о признании подобного произведения поэтическим, принадлежащим сфере искусства, и форм «зауми» как адекватно отражающих авторское «иное». Хотя некоторые исследователи акцентировали прагматический момент в авангарде как его типологическую характеристику¹⁹⁴, но сами авангардисты настаивали на том, что их творения – мистической и эстетической природы: «до нас не было словесного искусства, были жалкие попытки рабской мысли воссоздать свой быт, философию и психологию... .. В искусстве мы заявили: СЛОВО ШИРЕ СМЫСЛА. Слово (и составляющие его – звуки) не только куца мысль, не только логика, но, главным образом, заумное (иррациональные части, мистические и эстетические)...»¹⁹⁵.

По сути дела, авангардисты постулировали новое понимание искусства как некое «оконтуривание», запечатление (максимально динамическое) духовной практики субъекта, где самым главным было – бесконечное ощущение новизны.

Проиллюстрируем взаимоотношения объекта и субъекта в авангарде:

1. Снятие границ в объекте:

Тот же отрепанный нордом
Пенный устав на заре,
Мачтовый строится город
Высью, прозрачной сестрою
Воздуха сонная одурь
Долгим серпом высинеет
Свесок небесных морей

(Г. Петников)

Белые медведи из датского фарфора
Пролетают, как диких гусей вереницы,
Задевая крылом золотую гондолу.
И выжженный можжевельник склоняется долу,
Поют серебряные поводья зарницы –
Неспокойные струны вечернего простора.

(Б. Кушнер)

Легкоизалетный чертит кругозоры,
Памятями дышит клочок земей.
Черные круги полей оратай
Над лютой дней.
Но и кто
Игры темной увлечет

¹⁹⁴ Шапир М. Что такое авангард // Русская альтернативная поэтика. М., 1990. С. 3-6.

¹⁹⁵ Крученых А. Новые пути слова ... С. 65, 66.

В логи тайны громады?
Дам иглы
Глубин моревых.

(С. Бобров)

2. Снятие границ в субъектно-объектном единстве

Вам ли понять почему я спокойный
Насмешек грозою
Душу на блюде несусь к обеду
идуших лет
С небритой щеки площадей
Стекающая ненужной слезою
Я быть может последний
поэт

(В. Маяковский)

Не зная устали
Лишь зная стали
Грибы рогатины в зубах возрастали
Ржавели палубы
Гора коты в ногах
И бор развесисто
Упрямо в поле
На нашем просвисте
Туманов драхма
Ялик зазвякал
Упала птаха

Сколько на нос полагается дробы
Выкушай смерти и сердце попробуй

Вот и гора вот и пригорок
На слюне через рты протащился опорок

Швах! швах! ударились о небо тучи

(В. Гнедов)

Рассыпья слабостью песка,
Сплывись беспмятностью глины, –
Но станут красные калины
Светиться заревом виска!

И мой язык, как лжи печать,
Сгниет заржавевшим железом,
Но станут иволги кричать,
Печаль схвативши в клюв за лесом.

(Н. Асеев)

3. Субъект как единственная реальность

Вариант 3.1. Я= храм, город, мир, универсум

Мама!
Петь не могу.
У церковки сердца занимается клирос.

Обгорелые фигурки слов и чисел
из черепа,
как дети из горящего здания.

... Смотри,
мои глазища –
всем открытая собора дверь.

(В. Маяковский)

А я снял рубаху,
И каждый зеркальный небоскреб моего волоса,
Каждая скважина
Города тела
Вывесила ковры и кумачовые ткани.
Граждане и гражданки
Меня – государства
Тысячеоконых кудрей толпились у окон;
Я, волосатый реками...
Смотрите! Дунай течет у меня по плечам
И – вихорь своевольный – порогами синеет Днепр.
Это Волга упала мне на руки.
И гребень в руке – забором гор
Чешет волосы.
А этот волос длинный –
Беру его пальцами –
Амур, где японка молится небу,
Руки сложив во время грозы.

(В. Хлебников)

У меня изумрудно неприличен каждый кусок
Костюм покроя шокинг
во рту раскаленная клеєм облатка
и в глазах никакого порядка...
Публика выходит через отпадающий рот
а мысли сыро-хромающие – совсем наоборот!
Я В ЗЕРКАЛЕ НЕ ОТРАЖАЮСЬ!..

(А. Крученых)

Вариант 3.2. Я – взрыв/поток трансценденции.

дыр бул щыл
убешщур
скум
вы со бу
р л ээ

(написано на языке собственного изобретения)
ГО ОСНЕГ КАЙД
М Р БАТУЛЬБА
СИНУ АЕ КСЕЛ
ВЕР ТУМ ДАХ
ГИЗ

(А. Крученых)

Эмансипация субъекта от объекта не является открытием авангарда, она идет от декаданса¹⁹⁶, а еще глубже – от романтизма, но здесь она достигает апогея. Если в декадансе субъект стремился замкнуться в капсулы своих «эфирных миров», в Т. с., изгнав материю с ее непреложными законами, то в авангарде субъект разворачивается вовне, заполняя/подменяя собой внешнюю реальность, и материя здесь становится дополнительным источником трансцендентного – эксперименты с материалом и формой должны вызвать к жизни то, «чего нет на свете». Декаданс старается игнорировать внешний мир и дистанцироваться от него, тогда как авангард весьма активен и даже агрессивен в своих стремлениях изменить этот мир «под себя».

Материальный мир для декаданса – это неизменное зло, повторение бессмысленного круговорота рождений и смертей, разрушение и тление, материя – это губительная сила хаоса. Т. – вне этого круга, дух материю покинул.

Хаос внешнего мира двойствен в авангарде – энергии созидания и разрушения в нем разведены и оцениваются по-разному. Наследие декаданса в авангарде дает о себе знать – разрушение и смерть отнесены к области «негативного хаоса» и абсолютного зла материального мира. Но в авангарде нет ничего существующего вне материальности, энергия разрушения присуща внешнему миру, а «позитивная» энергия созидания/превращения – и миру, и творящему субъекту. Но в авангарде эта энергия чистого творчества всегда двупланова – созидание всегда несет в себе и заряд деструкции. Эту энергию субъект узурпирует, он присваивает себе право быть единственным первотворцом.: «Наши новые приемы учат новому постижению мира,

¹⁹⁶ И. Р. Дёринг-Смирнова и И. П. Смирнов также отмечают хаотическую структуру мира и независимость в свою очередь не только субъекта от объекта, но объекта от субъекта («восстание вещей») вплоть до агрессии мира. Субъект не только разрушает мир, но и становится его жертвой (Дёринг-Смирнова И. Р., Смирнов И. П. Указ. соч. С. 408-409). Враждебность внешнего мира, на наш взгляд, представляет собой «реликт» декаданса с его пониманием материи как негативного хаоса.

разбившему убогое построение Платона и Канта и др. “идеалистов”, где человек стоял не в центре мира, а за перегородкой. ...Конечно, с такой предпосылкой откуда же взяться радости, непосредственности и убедительности творчества?»¹⁹⁷.

Если авангардист еще склонен рассматривать внешний мир как однозначное зло, разрушительный и смертоносный хаос материи, а субъект, хотя и является его пленником, все же выступает как единственный носитель креативности, то он еще сохраняет свою связь с декадансом:

И когда я, обезумевший, начну прижиматься
К горячим грудям бульварных особняков,
Когда мертвое время с косым глазом китайца
Прожонглирует ножами башенных часов, –
Вы ничего не поймете, коллекционеры жира,
Статисты страсти, в шкатулке корельских душ
Хранящие прогнившую истину хромоного мира,
А бравурный, бульварный, душный туш!
Так спрячьте ж запеленутые сердца в гардеробы,
Пронафталините Ваше хихиканье и увядший стон,
А я Вам брошу с крыш небоскреба
Ваши зашнурованные привычки, как пару дохлых
ворон.

(В. Шершеневич)

Ветер колючий
трубе
вырывает
дымчатой шерсти клоч.
Лысый фонарь
сладострастно снимает
с улицы
черный <вариант – синий> чулок.

(В. Маяковский)

Если энергетика внешнего мира-хаоса оценивается положительно или же воспринимается как нечто естественное, изначально данное, то происходит разрыв с традицией декаданса.

Ветрогон, сумасброд, летатель,
создатель весенних бурь,
мыслей взбудораженных ваятель,
гонящий лазурь!
Слушай, ты, безумный искатель,
мчись, несись,

¹⁹⁷ Крученых А. Новые пути слова ... С. 70-71.

проносись, нескованный
опьянитель бурь.

(Е. Гуро)

в пробое севаго камня герцогиня земли давней
соловьиною трель водит душой человечьеи несытой
пролеты ключей журавлиных по елому бредню
овивают день неубывый одвинут солнце
застоятся небу яловому остро
конь понуро вдохнет жар в ноздри
вязан коннику ногами под брюхо
сечен давит наводью в гриву
немь ошаривает тает вьевым стожаром олита руколомом
над изголовьем
онемееет смертью томной

(П. Филонов)

Пройдя несколько стадий взаимоотношений субъекта и объекта, авангард, наконец, объявляет творящего субъекта единственной истинной реальностью. Объектом эстетического освоения в авангарде становится именно субъект в состоянии творчества- инобытия.

2. Источник инспирации

Предстоит выяснить, есть ли отступления от авангардистской теории продуцирования Т. в художественной практике, и когда эта теория воплощается в наибольшей «чистоте». Если считать типично авангардистской такую позицию автора, когда источником инспирации является энергетический поток материи или же собственно субъективная авторская творческая энергия, то выбор другого источника означает выход за рамки означенной традиции.

Можно выделить три позиции автора в авангарде по отношению к источнику инспирации, которые не являются по своему происхождению авангардистскими, т. к. источник – внеположный автору, нематериальной природы.

Вариант 2.1. Совмещение двух типов Т. о. – когда Т. о. имеет чисто духовный характер и когда материальное и духовное в Т. о. неразделимы (обожествленная природа, пантеизм). Задача автора – присоединиться, раствориться в Т. о.

В творчестве Е. Гуро природа рассматривается как воплощение сакральных ценностей, Дух проявлен в природе. Происходит органичное слияние материи и духа; корни этого типа пантеизма находятся в христианстве, и в данном случае пантеизм не заменяет последнего, а дополняется им: «Чтобы человек достиг высшего развития индивидуальности, вся природа отдана до сих пор на страданье. Но животные и деревья (особенно первые) уже индивидуализировались до высокой страдающей мощи духа. ... Я слышу – на

меня в окно смотрят. Кто? Что? Сосна, почему-то радуясь. ... Слышу, сквозь нее ко мне в грудь пробиваются струйки жизни. Это – ее любовь, ласка ко мне мелькнула ... притянула еще любовь и еще родные друг другу радости»; «Ты, (священный тополь), посылающий в небо безгранично ветви. Всегда гордый, всегда правый, всегда искренний. Ты, правда неба – жертвоприношение глубины, дух величия.

А в тонких кристалльных березах знаки бессмертной жизни»¹⁹⁸.

Пантеистическая позиция автора заключается в стремлении к слиянию с природой, растворении в ней, уподоблению своего творчества природе (лозунг «органичности»): «Целостное Органическое мировоззрение предполагает синтез человека и Природы, его нерасчлененность с ней»¹⁹⁹.

Пантеизм Гуро окрашен в христианские тона. С одной стороны, писательница черпает Т. о. в природе, с другой стороны, область Т. – это область Божественного провидения (балансирование между Т. о. как областью чистого духа и Т. о. как областью Духа, проявленного в вечно изменяющейся материи).

Рассматривая природу как жизнь вечную, Гуро ее, конечно, идеализирует, т. к. хаос и зло из природных проявлений исключаются, дисгармонизирующим началом в мировоззрении этой писательницы всегда выступает человек: «Разложили костер на корнях и выжгли у живой сосны сердцевину. ... Злобишься ли ты, лес, когда вершины, что привыкли ходить в небе, слушать сказания созвездий и баюкать облака, падают оземь и оскверняются человеком? Нет, ты перерос возможность злобы»²⁰⁰.

Христианские традиции в мировоззрении и творчестве Е. Гуро подводят ее вплотную к символизму – она ощущает себя Богородицу, мать всему сущему, продолжая вольно и невольно проигрывать символистский миф о поэте-Боге, точнее поэте – двойнике Бога на земле. Е. Гуро балансирует между смирением и автосакрализацией. Занятие исключительной (сакральной) позиции влечет за собой осознание тягот подвига и жертвы (но при этом наблюдается неразличение границ этического и эстетического в «Дневнике» и «Бедном рыцаре» Е. Гуро)²⁰¹.

Авангардная позиция автора намечается пока еще – в едва заметном сдвиге Т. в область материи как потоке непрерывных изменений и роста, которым нет конца, как проявлению «вечной юности»: «В отличие от христианской мистики “конца света”, БР <“Бедный рыцарь”> (в духе Хлебникова и футуризма вообще) апологетизирует Время, Движение как коренную и безусловно ценную черту бытия. ... Трагизму жизни в непреображенном мире (история госпожи Эльзы) противопоставляется востину

¹⁹⁸ Гуро Е. Из «Записной книжки» и «Дневников последнего периода» // Гуро Е. Небесные верблюжата. Ростов-на-Дону: Изд. Рост. ун-та, 1993. С. 45, 65.

¹⁹⁹ Povelihina A. «Органическое» направление в русском авангарде XX века // Studia Slavica Finlandensia. Tomus XVI/1. Helsinki, 1999. С. 16.

²⁰⁰ Гуро Е. Небесные верблюжата // Гуро Е. Небесные верблюжата. Бедный рыцарь... С. 66.

²⁰¹ Tyryshkina E. Религиозная концепция Е. Гуро и принципы авторской репрезентации в свете апокрифической традиции // Studia Slavica Finlandensia. Tomus XVI/1... С.150-160.

футуристическая радостная вера в бесконечный подъем по лестнице “изменяющихся тел”, по лестнице воскресений-одухотворений»²⁰².

Здесь еще нет проявлений крайнего субъективизма и волонтаризма авангарда как вызова «творящей природе», (в нашей терминологии – концентрация Т. с.) о котором Л. Б. Переверзев заметил: «Когда раньше художники говорили о “подражании природе”, то прежде всего имели в виду подражание “природе сотворенной”, т. е. уже существующим ее формам. ...Теперь же их призывают подражать “природе творящей”, т.е. создавать, придумывать, изобретать формы еще невиданные и неведомые. Вот эта творческая воля, эмоциональная установка и осознанное желание художника не воспроизводить известное и данное, а производить нечто абсолютно новое, не похожее ни на что, находящееся до сих пор во Вселенной, – одна из характернейших черт авангарда»²⁰³.

Между подражанием «природе сотворенной» и подражанием «природе творящей», когда должны создаваться неведомые доселе формы (т. е. авангард как таковой), есть еще одна промежуточная стадия, – подражать «природе творящей», не выходя в область крайнего субъективизма (упомянутый выше лозунг «органичности»). Именно такой стратегии придерживались Е. Гуро и некоторые ее соратники-художники. Миметические принципы Е. Гуро сводятся к отражению действительности как постоянной изменчивости, источник инспирации для нее – уже отчасти материален, но творящая энергия материи – это проявление Божественного, ей вне-положного. Таким образом, творчество Гуро – это лишь шаг в сторону авангарда.

Вариант 2.2. Совмещение Т. о. и Т. с., где Т. о. и внеположно автору, и присвоено им.

В качестве Т. о. здесь выступают этико-эстетические идеи Блага, Добра, Красоты, от имени которых художник претендует преобразить несовершенный земной мир. Эти утопические претензии в значительной мере опираются на романтическую и символистскую традицию. Вместе с тем у таких авторов, как В. Хлебников, и В. Маяковский позиции по отношению к сложившимся, внеположным им ценностям, различны.

Позиция В. Хлебникова двойственна: с одной стороны, он видит все зло и дисгармонию этого мира и жаждет чудесного преображения («Журавль», «Ночь перед Советами»), с другой стороны – он уже живет в придуманной им и воплощенной утопии («Ладомир», «Кол из будущего», «Война в мышеловке»). Преображение – мыслимое или существующее предстает в материальных, а не чисто духовных проявлениях, как это декларируется в символизме, при этом сам автор является носителем идеальных представлений, по образцу которых следует «все изменить»:

И, пьяный тем, что я увидел,
Я Господу ночей готов сказать:

²⁰² *Minc Z.* Неопубликованное произведение Елены Гуро «Бедный рыцарь» // *Russian Literature*. XXIX. 1991. С. 19.

²⁰³ «Светлое око мира» // *Человек*. 1990. №2. С.78.

«Братишка!» –
И Млечный Путь
Погладить по головке.

... Скажи, ужели святотатство
Сомкнуть, что есть в земное братство?

... Мы быть крылатыми можем.
Я, человечество, мне научу
Ближние солнца честь отдавать!

... Мы слышим в шуме дальних весел,
Что ужас радостен и весел,
Что он – у серой жизни вычет
И с детской радостью граничит.

В данном случае позиция «Ребенка/Святого/Царя» – это сакральная позиция; он и Поэт с большой буквы, и олицетворение современного «отшельника» – пророка, Божества:

И в этот миг к пределам горшим
Летел я, сумрачный, как коршун.
Возрнем старческим глядя на вид земных шумих,
Тогда в тот миг увидел их.

... Меня проносят на слоновых
Носилках – слон девицедымный,
Меня все любят – Вишну новый,
Сплетя носилок призрак зимний.

... А я, Бодисатва на белом слоне,
Как раньше, задумчив и гибок.
Увидев то, дева ответила мне
Огнем благодарных улыбок.

... И, многих людей проводник,
Я разум одену, как белый ледник.

Хлебников и подключается к мировым идеалам, и сам продуцирует энергию чудесного – Т., которая претворяется в невиданные и неведомые доселе миры, пусть и живущие только на бумаге. В данном случае происходит слияние Т. о. как мистического источника вдохновения, внеположного автору, но присвоенного им, и Т. с. Идеал мыслится Хлебниковым как Преображенная вселенная – воплощение добра и целесообразности, где чудо совершается посредством достижений техники и науки – в том будущем, которое переживается как уже настоящее:

«Но свершилось чудо: храбрые умы разбудили в серой святой глине, пластами покрывавшей землю, спящую ее душу хлеба и мяса. Земля стала

съедобной, каждый овраг стал обеденным столом. Зверям и растениям было возвращено право на жизнь, прекрасный подарок.

И мы снова счастливы: вот лев спит у меня на коленях, и теперь я курю мой воздушный обед»; «Идут в столетье теломира и мясолада, мясопокоя и духо-драк»; «Великая хотяя мира отерика любви и нег. ...Не надобны проборы на голове человечества. Пусть люди перепутаются как волосы пророка. Наш земень станет великой грезарней»²⁰⁴.

Связь с символизмом очевидно просматривается в самом проективном характере мышления художника, в его обращении к внеположным духовным источникам Т. мистического происхождения, осмысливаемого в этико-эстетических категориях.

Авангардизм проявляется у Хлебникова там, где он демонстрирует себя как источник вдохновения-инобытия, как Поэта-Демиурга («ходячий идеал»), при этом творческая энергия может быть направлена и на деструктивные действия, что весьма характерно для авангарда (позиция автора в авангарде демонстрирует его власть над миром).

Ну, тащися, Сивка
Шара земного.
Айда понемногу!
Я запрег тебя
Сохою звездною,
Я стегаю тебя плеткой грезною.

Здесь меняется и источник вдохновения, и его природа – гиперболизированная энергетика субъекта сулит не только мировую гармонию, но и глобальные перемены ради самих перемен.

Хлебников, правда, никогда не подходит вплотную к позиции одинокого свободного Игрока, жаждущего новизны ради самой новизны. Он не может отказаться от роли Творца и Спасителя человечества. Хлебников – блаженный,

²⁰⁴ Собрание произведений Велимира Хлебникова. Т. 4. Л., 1930. С. 299, 310, 311.

Вяч. Вс. Иванов указывает на то, что хлебниковская утопия строится на рациональных основаниях (наука, техника и проч.) и этот рационализм и прагматизм есть доказательство его причастности к авангарду (*Иванов Вяч. Вс. Хлебников и типология авангарда XX века // Russian Literature. XXVII (1990). № 1. С. 13-18*). Хотелось бы добавить, что западный авангард, а также поздний русский более прагматичны, нежели ранний русский авангард. Хлебниковское творчество, казалось бы, являет собой всеобщую авангардную парадигму. Однако парадокс состоит в том, что «рационализм» Хлебникова – во многом не рациональной, а трансцендентной природы. Он рефлексировал по поводу того, «чего нет на свете», что является плодом его собственной «мозговой игры» так, как будто это существующая реальность. Его воззвания к разуму («Наша основа») – это воззвания не к обыденному разуму и не к той науке, которая существует. Если же Хлебников говорит о уже существующих технических достижениях, например, радио, то он слишком переоценивает его возможное значение как инструмента единения и преображения человечества. Теория числа Хлебникова, «звездного языка» и проекты по техническому и социальному переустройству мира как реальность могли существовать только в его собственном сознании. «Рационализм» Хлебникова неразрывно «спаян» с верой в чудо.

безумец, поэт, и ему не надо было предпринимать никаких усилий для того, чтобы стать таким, ибо он уже был таким. «Председатель Земного Шара» служил высшей идее, будучи ее земным воплощением, и на человечество взирал как на детей, которых хотел привести в новый Эдем:

Я победил: теперь вести
Народы серые я буду.
В ресницах вера заблести,
Вера, помощница чуду.
Куда? отвечу без торговли:
Из той осоки, чем я выше,
Народ, как дом, лишенный кровли,
Воздвигнет стены в меру крыши.

Вариант 2.3. Балансирование между Т. о. и Т. с.

Такое балансирование в образно-иронической форме описано у В.Маяковского в поэме «Облако в штанах»:

Хотите –
буду от мяса бешеный
– и, как небо, меняя тона –
хотите –
буду безукоризненно нежный,
не мужчина, а – облако в штанах!

В. Маяковский артистично лавирует между претензией стать олицетворением идеала (добра, красоты, справедливости в традиционном смысле этих слов), заменив собою существующего Бога, не достойного этого имени, ответственного за все жизненное зло, и, с другой стороны, позицией поэта-авангардиста, несущего заряд буйной разрушительной силы и радостного от сознания своей власти над миром, который только игрушка в его руках. Лирический субъект Маяковского предстает перед нами, с одной стороны, в образе Спасителя (но уже с чертами сверхчеловека, что указывает на близость к авангардистской позиции):

Земля,
откуда любовь такая нам?
Представь –
там
под деревом
видели
с Каином
играющего в шашки Христа.

Не видишь,
прищурилась, ищешь,
Глазенки – щелки две.
Шире!
Смотри, мои глазища –

всем открытая собора дверь.

Люди! –
любимые,
нелюбимые,
знакомые,
незнакомые,
широким шествием излейте в двери те.
И он,
свободный,
ору о ком я,
человек –
придет он,
верьте мне, верьте!

Придите ко мне,
кто рвал молчание,
кто выл,
оттого, что петли полдней туги, –
я вам открою
словами,
простыми, как мычание,
наши новые души.

Слушайте!
Проповедует,
мечась и стена,
сегодняшнего дня крикогубый Заратустра!

... Это взвело на Голгофы аудиторий
Петрограда, Москвы, Одессы, Киева,
и не было ни одного,
который
не кричал бы:
«Распни,
распни его!»
Но мне –
люди,
и те, что обидели –
вы мне всего дороже и ближе.

С другой стороны, лирический герой В. Маяковского предстает в образе веселого хулигана и «грубого гунна», для которого единственная ценность – его гиперболизированный волюнтаризм:

Невероятно себя нарядив,
пойду по земле,
чтоб нравился и жегся,
а впереди
на цепочке Наполеона поведу, как мопса.

...По Невскому мира, по лощеным полосам его,
профланирую шагом Дон-Жуана и фата.

... Глаза –
двум солнцам велю пылать
из глаз
неотразимо наглых.

... Теперь – на Невский.
Где-то
в ногах
толпа – трусящий заяц,
и только по дамам прокатывается:
«Ах,
какой прекрасный мерзавец!»

... А если сегодня мне, грубому гунну,
кривляться перед вами не захочется – и вот
я захохочу и радостно плюну,
плюну в лицо вам
я – бесценных слов транжир и мот.

Энергия бешеных усилий прорыва к «себе-иному» – Пророку-Святому-Поэту-Жертве, указывающему слепому человечеству истинные пути²⁰⁵ или же – Сверхчеловеку, упивающемуся безудержной свободой творчества-игры, не находит окончательного воплощения в авторском образе: лирический субъект Маяковского всегда раздвоен между полярными точками 1) немислимой этической высоты ради блага всего человечества и 2) самодовлеющей гиперболической субъективности ради нее самой. Если Хлебников всегда

²⁰⁵ Творческое поведение В. Маяковского, осуществившееся в его лирике как цепь актов «энергичного становления», было описано Р. В. Дугановым: «Человек не равен самому себе; он меньше природы, потому что он сотворен ею, и вместе с тем он больше ее, потому что он сам творит новую природу, и, вырастая сам из себя, он умирает и рождается вновь. Таков сквозной сюжет его лирики и его судьбы:

... чувствую
– «я» для меня мало.
Кто-то из меня вырывается упрямо.

Причем выход из себя в нового себя с неизбежностью осуществлялся через искусство. В той же поэме «Облако в штанах» есть чудовищный образ:

... как в гибель дредноута
от душащих спазм
бросаются в разинутый люк –
сквозь свой
до крика разодранный глаз
лез, обезумев, Бурлюк.

Это образ рождения нового видения, нового искусства, вообще новой эстетики»
(Дуганов Р. В. Указ. соч. С. 130-131.)

целостен и этические ценности не подвергаются сомнению, то Маяковский периодически подвергает свою же позицию Спасителя человечества ироническому снижению:

Сегодня в вашем кричащем тосте
я овенчаюсь моим безумием.

... Иногда мне кажется –
я петух голландский
или я
король псковский.
А иногда
мне больше всего нравится
моя собственная фамилия,
Владимир Маяковский.

Связь с символизмом, как и у Хлебникова, сохраняется в общем направлении проективизма (верность эйдетическим образцам). Обращение к этико-эстетическим идеалам (Т. о.) также вводит Маяковского в культурный контекст символизма. Однако доминанта Т. с. у Маяковского уже довольно ясно выражена и тем самым он уже куда ближе к авангарду: обращение к переустройству мира по законам любви и гармонии периодически сменяется демонстрацией глобального «себя-иного», где нет уже и не может быть этических законов, т. к. есть только один Субъект = миру и главное здесь – не красота и добро, а наслаждение Игрой своих буйных творческих сил.

Маяковский разрывается между служением высшим духовным ценностям, желая стать их олицетворением («дотянуться до Хлебникова»), и субъективным самоутверждением. Его отношение к человечеству менялось – люди виделись ему и неразумными несчастными детьми и носителями всех пороков – и лишь зрителями и статистами, необходимыми для главного сценического действия – демонстрации жизни-пьесы (трагедии?) «Владимир Маяковский».

Вариант 2.4. Т. с. – авангард как таковой

В этом отношении одна из наиболее типичных фигур русского авангарда – это А. Крученых. Его авторская позиция (за исключением самого раннего периода творчества) знаменует весьма характерный и осязаемый разрыв с традицией символизма. Здесь уже нет ориентации на внеположные субъекту духовные ценности этико-эстетического порядка (Т. о.), связанные с религией и с искусством.

Лирический субъект поэзии Крученых демонстрирует осуществление классических теоретических положений авангарда: поэт – это самодостаточный одинокий Игрок, его источник вдохновения – Т. с. в чистом виде, где продуцируется только энергия изменений, а новизна – это единственная ценность существования.

Творящий субъект играет как с собой, так и с миром, он волен делать все, что угодно. Никакие этические мерки к нему не применимы, он занят

творчеством как игрой, где правила постоянно меняются им же, а сама игра идет азартно и весело. Он либо смотрит на людей с высоты своего роста как Гулливер на лилипутов, которые для него лишь куклы, марионетки для манипуляций, либо уже пришел к единству субъекта и объекта, образовал фантастический универсум, где границы внешнего мира совмещены с границами внутреннего. Ему уже никто не нужен, он сам и есть – разнообразие и всеединство в одном лице:

На хвосте мотоциклета в кашнэ лейте-
нанта
бьется заржавленный смерти коробок
мотор гонится по шоссе и через клад-
бище
на перекор чугунам и едким пескам
охотясь за моим помятым пиджаком
а я обернусь и привычной рукою
ВЫСЫПЛЮ ВОЯКА В КУЛЕЧЕК!

... Упрямый и нежный как зеленый лук
Из своей перепиленной глотки
построю вам ПОВИВАЛЬНЫЙ ЗАВОД!
На свадьбу ОСТРОКОЖНЫМ кокоткам
строжайше преподнесу свой подвальный
герб,
а сам присяду
и зубной щеткой
буду внимательно
ЧЕЛЮСТИ ВЕРТЕТЬ!

Таким образом, можно выстроить своеобразную эстетическую конструкцию, где крайние полярные точки самодостаточной целостности будут занимать соответственно В. Хлебников и А. Крученых, притом что первый – творит в этическом пространстве, т. е. для других, а второй – только в эстетическом и других для него уже не существует; В. Маяковский – занимает сложную промежуточную балансирующую позицию, склоняясь, условно говоря, то к Хлебникову, то к Крученых, и позиция его так и остается подвижной.

Связь с культурной традицией символизма оказалась куда более живучей, чем декларировалось в статьях и манифестах, т. к. стремление авангарда к чуду (т. е. к Т.) не является его собственным изобретением, но, как только это чудо совершается наяву здесь и сейчас посредством игры для себя – здесь можно говорить о линии «разрыва» с символизмом. Формально эту идею можно выразить таким образом: в авангарде происходит замена источника вдохновения и, соответственно, меняется его природа, – Т. о. сменяется Т. с., и на смену мистическим ценностям духа (добро и красота) приходит чистая энергия движения/изменения материи, объявляемая мистической.

3. Структура творческого акта

Автор в порыве вдохновения – это отправная точка эстетики авангарда. Творческий импульс автора должен быть мгновенно проявлен. В связи с вышеизложенным можно говорить о трех уровнях варьирования схемы ТА (соотношение медитации и инструментальности):

3.1. Субъект в состоянии творческой медитации, выражающий переживание средствами собственного тела: «В пределе произведение теряет статус заранее продуманного, организованного объекта – оно стремится к статусу незапланированного спонтанного действия или случайного факта, происшествия, события. Далее: меняется и понимание общения между автором и публикой. Произведение-посредник устраняется, устанавливается непосредственный контакт между обеими общающимися сторонами. ... За этим следует и отказ от любых других систем общения, которым свойственно быть посредником (в частности – отказ от слова). Выбираются системы биологически релевантные, неотделимые от отправителя. ... Вместо знаковых семиотических с систем общения тут постулируются системы энергетические. Такой автор не в состоянии ничего «передать» другим, – он может либо продемонстрировать самого себя, либо просто действовать, манипулировать миром, перестраивать его, отождествляться с ним, становиться его «языком»»²⁰⁶.

Этот вариант является идеальным с точки зрения структуры ТА в авангарде: здесь можно говорить о «тождестве» медитации и инструментальности: первичный уровень оформления Т. – на уровне авторской телесности (мимика, жест, движение, звук-междометие). Минимальная дистанция между двумя фазами или их «наложение» («Поэма конца» Василиска Гнедова в молчаливо-жестовом исполнении)²⁰⁷.

3.2. Медитативное переживание оформляется в слове (форма эстетическая, художественная, которая должна нести на себе и печать авторской телесности. Здесь переход от вдохновения до его материального воплощения должен (3.2.1) свершиться максимально быстро, либо (3.2.2) должен быть подчеркнут сам мучительный процесс «подгонки» и «зазора» между мистическим содержанием и всегда ограничивающей его формой.

Вариант 3.2.1 А. Крученых иллюстрировал примерами из В. Хлебникова, Е. Гуро, вариант 3.2.2 – из В. Маяковского и Д. Бурлюка, а свои собственные стихи отнес к обоим разделам²⁰⁸. Это структурное деление, конечно условно, но практически единственным, кто был способен «легко разжать уста и петь» (вариант 3.2.1) был В. Хлебников. Он гениально балансировал на грани создания гармонии и ее разрушения. Лексические и смысловые «ляпсусы», «перепрыгивание» с одного предмета изображения на другой, постоянные сбой

²⁰⁶ *Faryno J.* Введение в литературоведение. Warszawa, 1991. С. 108.

²⁰⁷ *Шмидт Э.* Василиск Гнедов: на краю молчания // Новое литературное обозрение. 1998. № 33. С. 266.

²⁰⁸ *Крученых А., Хлебников В.* Слово как таковое... С. 53-54.

метра (тонические стихи чередуются с силлабо-тоническими) уравниваются в единстве текста как бесконечного потока авторского Т.:

к А...
И чтоб утроить вещь Ы
Я забавам бросил «кыш»!
Красивым кинул «брысь»!
А смерти крикнул «цыц»!
А боги, что вруны для глаз,
Толпились ночью тополями,
Храмовной стражей тишины.
Вдали ночей таинственная рысь.
Вдруг ногомольно пали ниц
И руку целовали мне, крича:
«Бери, возьми нас для бича,
Плети в суровые ремни».
Суровые, высокие жрецы
Сморкались в руку, лепеча,
Что в новой радостной неволе
Они забудут о престоле.
А я, словами силача,
Их, как трепещущих детей,
Сложил в глубь рыбака сетей.
И вновь простой, вновь угрюмой,
Стоял с таинственной думой.
Из этих сил сплетется бич,
И там где пир, там будет ничь.
А наверху, меж черных тучек,
Вдруг обозленно, злобно лая,
Мелькнула харя удалая;
То смерть была – проклятый цуцик.
Вязанку за плечи; побрел
Мимо столиц и мимо сел
В свои суровые владения.
И властно исчезали двое – день и я.
Да, как садовники красивейшие сливы,
Рыданий дани принесли вы.

Вариант 3.2.1 характеризуется нарушением баланса ТА – предельное сокращение дистанции между медитацией и инструментальностью, «слипание» ментальной и материальной объективации («воспоминание» о «восхождении», по Вяч. Иванову, отсутствует). «Восхождение» также мыслится иначе. Это проживание в «себе-другом».

Вариант 3.2.2 знаменует нарушение баланса между медитацией и инструментальностью во имя медитации. Создание формы представляет собой челночный «колебательный» процесс между ментальной объективацией и материальной объективацией, который в принципе не может быть закончен, т. к. авангардистский мыслеобраз противится «застыванию».

Авангардистская стратегия приводит к отказу от привычной инструментальной деятельности художника как деятельности гармонизации мыслеобраза

и его воплощения («кризис мастерства») и, в конечном итоге, к ощутимой деформации и редукции художественной формы, вплоть до полного ее разрушения:

Слезжит рябидии труньга сно –
Коневама усмешки подтишок,
Да замолчите ж нечисти ругты –
Глазами выкрасил подол мозга,
Зверями ястребло пьяны гага –
Сквозь солнце плещется моя нога.

... птичьокмонь
молокослащьюком
уйьмано
футурошноьсвайрено
помазалисердызь
сладошнослащ
молокосо
2-й год после Смерти.

(В. Гнедов)

Улэ Элэ Ли Оне Кон Си Ан
О нон Кори Ри Коасамби Моена Леж
Сабно Оратр Тулок Коалиби Блесторе
Тиво Орене Алиж

(К. Малевич)

3.3. Проработки стадии инструментальности. Когда речь идет о манипулировании с помощью заданных приемов языковой материей, которая в данном случае выступает аналогом материи в ее хаотически-энергетическом состоянии, то логика в данном случае другая: стадия инструментальности здесь первая и единственная в творческом акте. К Т. автор стремится и в этом случае, но не с помощью медитации, а с помощью механических формализованных приемов, уже отлаженного инструментария.

У И. Терентьева, кстати, в его «орудиях», т. е. советах по овладению авангардной техникой писания стихов, только часть советов нацелена на манипулятивное экспериментирование с языковой материей, и в данном случае написание стихов ничем не должно отличаться от изготовления каких-либо затейливых предметов (не имеющих практической пользы, но изрядно удивляющих, т. е. выполняющих функцию «остранения»). Здесь еще нет выходов в практику как таковую, автор балансирует между двумя позициями – практической и эстетической²⁰⁹.

²⁰⁹ «Когда мы занимаем практическую позицию, смысл нашей деятельности заключается в том, что своим вмешательством мы хотим каким-то образом изменить действительность, и этому результату, который предвидим, мы целиком подчиняем свою деятельность и выбор ее инструментов» (См.: *Мукаржовский Я. Значение эстетики // Мукаржовский Я. Исследования*

И, наконец, совершается переход от деятельности переживания и оформления Т.с. и поисков Т. в языковой материи, к «конструированию Т.» с помощью практической деятельности в социальной области (это уже не авангард как художественное направление и школа, а его заключительная инерционная тенденция, воплотившаяся в социальной практике). Здесь мы сталкиваемся с контаминацией утопических культурных тенденций романтизма/символизма с таковыми в авангарде (осуществление Т. идеала в его земном – материальном варианте средствами науки и техники). Цивилизация подменяет собой область Духа и претендует на то, чтобы материальный мир стал аналогом Т. Однако Т. не может быть достигнуто с помощью рационально отрефлексированных приемов, и не может быть до конца явлено и материализовано в фиксированных формах.

«Хаотическое и случайное» как цель и средство организации деятельности уступает место откровенно прагматической целенаправленности – подгонке внешней реальности под сконструированные утопические модели (концепция «нового» мира и «нового» человека): «авангард субъективно замешан на уверенности в беспредельных возможностях переделать мир и искусство... Малевич развивал идеи о коренной переделке мира, что он мечтал не только о переделке того, что мы зовем материальной культурой, но и верил в возможность переделать самого человека, его природу...»²¹⁰.

В авангарде наблюдается «разлом» гармонического баланса инструментальности и медитативности классической структуры ТА, с акцентировкой либо фазы медитативности, либо фазы инструментальности, что неминуемо ведет к выходу за рамки искусства – либо в область духовной эзотерической практики (что бывало достаточно редко)²¹¹, либо в область цивилизационных практик (преклонение авангардистов перед достижениями науки и техники, участие в политической жизни страны в послереволюционную эпоху, воплощение в жизнь социальной утопии «нового человека»).

4. Формообразование

Авангард декларирует свою телесность как проявление Т. Отсюда – педалирование визуализации и театрализации своего творчества. Демонстрация себя особенно важна, словесная форма есть продолжение телесной. Совершенно естественно, что авангардисты стремились к демонстрации себя как формы, нужно было подать себя как наглядный объект «иног», отсюда – акцент на внешнюю репрезентацию – выставки, концерты, турне. Эта же логика

по эстетике и теории искусства. М.: Искусство, 1994. С. 123). В данном случае предвидеть результат довольно сложно, да и инструментарий – конструируется здесь же.

²¹⁰ 93. *Белая Г.* Указ. соч. С. 116. О концепции «нового человека» в авангарде см.: *Бобринская Е.* Концепция нового человека в эстетике футуризма // Вопросы искусствоведения. 1995. № 1/2. С. 476-495.

²¹¹ Например, творчество В. Гнедова может рассматриваться как один из вариантов мистико-религиозной практики. См. *Шмидт Э.* Указ. соч. С. 278.

определяет и сопряжение звука и графического изображения, литературы и пластических искусств²¹².

Здесь акцентируется установка на спонтанность и непредсказуемость формы-действия, короткое время «жизни» этой формы, ее постоянная вариативность, импровизационность, большая динамичность, по сравнению с собственно письменным творчеством.

Произведение должно быть услышанным и увиденным как часть авторского «я» и сразу же должно быть воспринятым – не столько читателем, сколько слушателем и/или зрителем, чтобы ни одна капля «драгоценной влаги» инобытия не была разлита напрасно, и заумь (оказиональная, деформированная форма) представлялась наиболее адекватной: «Заумь – самое краткое искусство, как по длительности пути от восприятия к воспроизведению, так и по своей форме, например: Кубоа (Гамсун), Хо-бо-ро и др.». Заумь – самая динамичная форма: «От смысла слово сокращается, корчится, каменеет, заумь же – дикая, пламенная, взрывная (дикий рай, огненные языки, пылающий уголь)»²¹³ и самая действенная по своему напряжению, требующая активизации сознания адресата и его мгновенной реакции. По принципам этой же логики построена графическая форма в авангарде – наглядность деформированной формы, несущей в себе провокативный заряд (например, намеренное разрушение структуры текста или оформления книги – 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» – молчащий В. Гнедов, показывающий «Поэму конца», делая один и тот же жест, но каждый раз – по-иному, или же намеренно «сконструированным» (определенный облик и поведение), например, раскрашенным особым образом: «Наша раскраска – первая речь, нашедшая неведомые истины. Мы связываем созерцание с действием и кидаемся в толпу. ...мы принесли не бывшее: в оранжерее взошли неожиданные цветы и дразнятся. Горожане издавна розовят ногти, подводят глаза, красят губы, щеки, волосы – но все подражают земле. Нам же нет дела до земли, созидателям, наши линии и краски возникли с нами. ...Татуировка не занимает нас. Татуируются раз навсегда. Мы же раскрашиваемся на час и измена переживаний зовет

²¹² О функции иконического знака в авангарде И. П. Смирнов пишет: «Иконическое прочтение словесного знака отозвалось в поэтике барокко и футуризма в том, что наблюдаемая (или акустическая) форма знака была включена в контекст литературных значений (распространенность звукоподражаний, фигурных стихов, стихотворных подписей к рисункам (эмблемам), в которых слова становятся эквивалентом живописного изображения, и т.п.). ...Осмысление знака и предмета обозначения как сходных по форме повлекло за собой характерное для барокко и футуризма отрицание естественно-языковой омонимии. Слова, близко либо одинаково звучащие, полагались тавтологичными... типа тех, к которым прибегали Симеон Полоцкий... или Асеев (“стекало в стекольнях”). Переносным смыслом была отведена роль прямых лексических значений (реализация метафоры)» См.: Смирнов И. П. Барокко и опыт поэтической культуры начала XX века // Славянское барокко. Историко-культурные проблемы эпохи. М.: Наука, 1971. С. 351, 352).

²¹³ Крученых А. Декларация заумного языка... С. 179.

измену раскраски, как картина пожирает картину, как за окном автомобиля мелькают внедряясь друг в друга витрины – наше лицо. ...Мы раскрашиваемся – ибо чистое лицо противно, ибо хотим глашатайствовать о неведомом, перестраиваем жизнь и несем на верховья бытия умноженную душу человека»²¹⁴.

Форма в авангарде должна перешагнуть границы искусства и разрушить границу между культурой и бытием, являя миру иное бытие: «Человек-форма такой же знак, как нота, буква, и только. Он ударяет внутри себя, и каждый удар летит в мир.

Поэт слушает только свои удары и новыми словообразованиями говорит миру, эти слова никогда не понять разуму, ибо они не его, это слова поэзии поэта. ...Самое высшее считаю моменты служения духа и поэта, говор без слов, когда через рот бегут безумные слова; безумные ни умом, ни разумом непостигаемы»²¹⁵.

Что касается материала, то для авангарда характерен изоморфизм звука/слова и первичной, нехудожественной реальности, здесь наблюдается отказ от привычных конвенций искусства. Творящий субъект – это всегда воплощение в звуке/слове (звучащая плоть – материал и форма всегда изоморфны авторской телесности)²¹⁶, продолжение его Т. «я», он создает и новую форму, которая указывает на новую, Т. реальность. Языковая игра В. Хлебникова в его пьесах порождает особую реальность, развертывающуюся по мере чтения текста каждый раз заново: «в “Маркизе Дэзес”, где посылают за вином “Сен-Рафаэль” и на сцене является Рафаэль Санцио, причем это превращение *вина* в художника ставится в *вину* слуге»²¹⁷.

Если же выдерживать логику авангардистского формообразования до конца, то парадокс ее заключается в следующем: поток/взрыв Т. 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:

Я – сорвавшийся с петли –

²¹⁴ Зданевич И., Ларионов М. Почему мы раскрашиваемся. Манифест футуристов // Марков В. Манифесты и программы русских футуристов... С. 173, 174.

²¹⁵ Малевич К. О поэзии... С. 145, 149

²¹⁶ Истоки подобного мировоззрения можно обнаружить у А. Белого: «Слово сознания должно иметь плоть. Плоть должна иметь дар речи. Слово должно стать плотью. ... художник должен стать собственной формой: его природное “я” должно слиться с творчеством; его жизнь должна стать художественной.

Он сам “слово, ставшее плотью”». (Белый А. Символизм // Белый А. Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994. С. 338).

²¹⁷ Дуганов Р. В. Указ. соч. С. 192-193. Курсив Р. В. Дуганова

буду радовать вас еще триста кручных лет!
при жизни – мраморный и бессмертный,
за мной не угонится ни один хлопающий
могилой мотоциклет!
Я живу по бесконечной инерции
как каждый в рассеянности свалившийся
с носа луны
остановить не могу своего парадного
шестивия
со мной судьба и все магазины
обручены!

(А. Крученых)

НОС
струня гОлое гОрло
я
как памятник Трезвый
Публично сплю
с верхнего голода
Мистер Мір
начал меня ИМИТИРОВАТЬ
За ним все летят
потереться
И
затереть
Я не Ягений
Только
Президент Флюидов
Сегодня в парламенте 300 новых поэтов Признаны
За то что у них
Мой НОС
И моя ГОЛОВИЗНА

(И. Терентьев)

Комитрагический моей души вой
Разливлен будто на Каме пикник
Долго ли буду стоять я – Живой
Из ядреного мяса Памятник.

Пожалуйста –
Громче смотрите
Во все колокола и глаза –
Это я – ваш покоритель
(Пожал к уста)
Воспевающий жизни против и за.
А вы – эй публика – только
Капут
Пригвождали на чугунные памятники.
Сегодня иное – Живой гляжу на толпу –
Я нарочно приехал с Каменки.

... Пора возносить песнебойцов
При жизни на пьедестал –
Пусть таланты еще утратятся
Чтобы каждый чудом стал.

(В. Каменский)

У А. Крученых есть стихотворение с характерным названием «Памятник», где идея увековечивания великих мира сего в статичном материале пародийно обыграна:

уткнувши голову в лохань
я думал: кто умрет прекрасней?
не надо мне цветочных бань
и потолке зари чуть гаснувшей

про всех забудет человечество
придя в будетлянские страны
лишь мне за мое молодечество
поставят памятник странный:

не будет видно головы
ни выражения предсмертного блаженства
не даже рук – увы! –
а лишь на полушариях коленца...

Динамика формы в художественном материале проявляется в постоянных сдвигах на всех уровнях (ритмическом, фоническом, лексическом, синтаксическом, семантическом и т. д.), что характерно для авангарда в целом²¹⁸, но образцовым примером здесь всегда будет В. Хлебников с его текстами как бесконечным единым гениальным черновиком: «Перед нами чистая поэтическая энергия, стиховая лава. ...Хлебникова местами так же нельзя читать, как нельзя слушать позднего Баха или смотреть на сцене вторую часть “Фауста” Гете. Они преступили границы своего искусства, но их привела к этому безмерность вдохновения»²¹⁹.

5. Моделирование адресата

В «чистом» авангарде демонстрируется герметичный текст, где шифр неизвестен и его нужно выработать, или же декларируется принципиальная невозможность дешифровки, – здесь нет привычного механизма трансляции знаний и чувств. Мир авангардиста – бессубъектен, ибо только он – субъект²²⁰.

²¹⁸ Марков В. О Хлебникове... С. 186-189, 201-205; Григорьев В. П. Словотворчество и смежные проблемы языка поэта. М., 1986. С. 40-51.

²¹⁹ Марков В. Указ. соч. С. 205, 207.

²²⁰ Это явление как «исчезновение человека» было замечено еще Н. Бердяевым: «Человеческий образ исчезает в этом процессе космического распыления и расплавления».

И потому эксплицированные в тексте обращения к читателю – негативные или снисходительные, либо читатель вообще игнорируется, т. к. люди сливаются в единую субстанцию, подлежащую преобразованию, чтобы стать новым миром, имя которому – Автор. Разгадывая загадку предложенного текста, читатель неминуемо становится единственным автором этого произведения. В результате считывания «заумной» формы, где все «скользит», адресат получает свой вариант Т. реальности, которая не может быть равна авторской. Эстетическая коммуникация в авангарде была уже охарактеризована как стратегия, где одно сознание альтернативно другому (либо автор, либо адресат)²²¹. Хотелось бы добавить следующее: статусом признанного существования обладает только сознание Автора – того, кто написал произведение и того – другого, кто прочитал и дешифровал его, создав тем самым свое произведение. Читатель должен неминуемо стать автором или же – он не существует как субъект. Автор постоянно акцентирует свою уникальную позицию единственного творца:

А вы
ноктюрн сыграть
могли бы
на флейте водосточных труб?

(В. Маяковский)

Но я неподвижен! я вечен.
И около оси миров, где кружится мир
Бойтесь быть злыми ко мне,
Шемякой судьей моей мысли.
Пусть я не рев, а <полуночный свист еле слышный,
невыносимых уху комет.>

(В. Хлебников)

А. Крученных с точки зрения его логики и читатель уже не нужен, ибо он уже сам стал олицетворением Игрока, играющего с самим собой как всеединством и разнообразием в одном лице.

Музка.

Футуристы трубуют перенесения центра тяжести из человека в материю. ...Человек исчезает, как исчезает и старая материя, с которой он был соотносителен.

...Вражда к человеку, к человеческому “я” явственно видна в футуристических манифестах Маринетти» (Бердяев Н. Указ. соч. С. 10, 11).

²²¹ Тюна В. И. Постсимволизм... С. 32-33. В этом фрагменте говорится о наиболее типичной прагматической стратегии в авангарде, но такое явление как эзотерическая автокоммуникация у В. Хлебникова, о которой упоминает Б. А. Успенский (К поэтике Хлебникова: проблемы композиции // Успенский Б. А. Поэтика композиции. СПб.: Азбука, 2000. С. 283), указывает в очередной раз на типологическую общность авангарда и старшего символизма.

Чисто по женски нежно и ласково
 она убеждает, что я талант
 Что меня по меню положат на стол
 И будут все как лучший ужин захлебываясь
лакать

Ватага изысканных жевак
 Набросится на мою телячью ножку
 Кину им пачку улыбок золотых рыбок
 Будут пораженные плясать до утра бряцая
воистину ложками

Запивая ликером моей цветущей рубахи;
 Где на подтяжках висит красного дерева
диван

И стану в угол и буду от восхищения и
благодарности плакать

а за мною
 ВСЬ КАФЕ-РЕСТОРАН...

Адресат для авангардиста – объект для самоутверждения и объект этот входит в авангардистское «произведение», являясь его продолжением, – желанная реакция шока, «преобразующая» сознание адресата, запрограммирована автором. Диалога с другими – не-творцами не может быть по определению: «изобретатели в полном сознании своей особой породы, других нравов и особого посольства отделяются от приобретателей в независимое государство времени (лишенное пространства) и ставят между собой и ими железные прутья»²²². Исключительность позиции автора-авангардиста не затушевывает периодически мелькающее в статьях слово «мы»: «Мы презираем славу; нам известны чувства, не жившие до нас. Мы новые люди новой жизни»²²³. Это «мы» – всегда субститут «я».

Но потенциально реакция «отталкивания» может привести к сдвигу чужого сознания и адресату откроется «иное». Принцип авангардистской неориторики – не убеждать и не услаждать адресата, а показать ему ригидность и ограниченность его сознания путем откровенного нарушения его эстетических ожиданий, путем нарушения тождественности этого сознания. В авангардистском тексте всегда нарушаются эстетические и этические ожидания адресата: «Поэзия – истрепанная девка, а красота – кощунственная дрянь»; «А с неба смотрела какая-то дрянь, величественно, как Лев Толстой» и т. д. 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.

²²² Хлебников В. Труба марсиан // Хлебников В. Творения... С. 603.

²²³ Из альманаха «Садок судей» // Марков В. Манифесты и программы... С. 51-52.

**За границами слова:
креативная стратегия раннего русского модернизма
как глобализация творчества**

Создание формы всегда так или иначе связано с представлением о ее идеальном воплощении (понятие идеала здесь не обязательно коррелирует с представлениям о гармонии). Конкретное произведение – это результат творческого процесса, где иррациональное рационализируется лишь до известной степени. Идеал (идеальная форма) – продукт чистой рационализации и рефлексии и связан с представлениями о функциях искусства, о взаимосвязях искусства и эмпирической реальности.

В модернизме идеальная форма предстает как сверхсловесное образование: в символизме и авангарде – это особые формы самого бытия (о различиях чуть ниже); в декадансе и акмеизме, на первый взгляд, нет столь явных деклараций о выходе за рамки словесного материала, но есть ярко выраженная тенденция его «преодоления» – слово должно стать чем-то большим/иным, нежели условным знаком вторичной реальности (в декадансе слово должно предельно «развоплотиться», «дематериализоваться»; в акмеизме – предельно «уплотниться», «овеществиться», приблизиться к материалу пластических искусств). Искусство стремится преодолеть свою условную, конвенциональную природу. В этом отношении модернизм наследует традиции романтизма. И. П. Смирнов писал, что в романтизме наблюдается субъективное преодоление материала художественной конструкции («мысль изреченная есть ложь»); а по отношению к внелитературному ряду наблюдается тенденция к экспансии искусства²²⁴.

Традиционно автор считал свою цель достигнутой, если ему удалось адекватно отразить свой порыв вдохновения в классически отточенной форме, тем самым он уже выполнял благие задачи внесения гармонии в жизнь. В общественном же сознании многие века существует мысль об исправлении человечества с помощью искусства, как с этических, так и с эстетических позиций. Искусству еще с аристотелевских времен надлежало выполнять функции исправления реальности как изначально несовершенной данности (в «Поэтике» Аристотеля основной акцент сделан на воспитательно-дидактических и познавательных функциях искусства, и эта идея просуществовала многие века. После «Критики способности суждения» И. Канта все более утверждается мысль о неутилитарном характере художественного творчества как с точки зрения рецепции, так и креативности). Однако такой взгляд не снимал с повестки дня вопросов о соотношении реальности и искусства.

²²⁴ Смирнов И. П. Художественный смысл и эволюция поэтических систем. М.: Наука, 1977. С. 11.

В классицизме наблюдается четкая граница между жизнью и искусством, искусство демонстрирует образцы порядка, внося *ordos* в жизненный хаос²²⁵. Акцентируется конвенциональная природа творений художника (необходимость следовать правилам). Классицистическое искусство противопоставлено действительности как форма противопоставлено неоформленному.

В романтизме намечается попытка снять эту оппозицию – за счет того, что материалом, подлежащим оформлению, должны стать не условные знаки, а «вещество самой жизни». Этот «поворот к действительности», которая должна эстетизироваться в определенных целях, стал возможен в связи с тем, что изменились взгляды на природу художественного произведения: в классицизме подразумевалось, что произведение (эстетический объект) – это то, что воплощено в материале (текст), в романтизме – произведение сначала выстраивается как ментальный мыслеобраз автора, а затем уже получает «материальную» оболочку²²⁶. Произошел поворот от понимания искусства как ремесла – к искусству как высокой медитации, где автор – не мастер, копирующий образцы, а творец того, чего не было прежде (понятие гения)²²⁷.

Центральным содержанием искусства романтизма стало Т. – мистическое «невыразимое», «чудесное и иное», всегда изменчивое, неуловимое. Но если под идеалом понимать адекватно оформленное Т., то материалом в данном случае не может быть то, что фиксирует, – даже слово, уподобившееся звуку как единице музыки, – лишь вечно изменчивая материя могла стать адекватным материалом. Автор – в порыве вдохновения и состоянии творческого транса – и был примером такой идеальной формы.

В русском модернизме и авангарде эта тенденция к преодолению словесного материала «в погоне за Т.» стала еще более отчетливой.

Символисты и авангардисты прямо заявили о внесловесном творчестве как о пределе творческой деятельности. В символизме цели искусства провозглашались как превосходящие рамки самого искусства: «Искусство есть временная мера: – это тактический прием в борьбе человечества с роком»²²⁸; «символизм подчеркивает примат творчества над познанием, возможность в художественном творчестве преображать образы действительности... они <символисты> провозглашали целью искусства перевоссоздание личности; и далее, они провозглашали творчество более совершенных форм жизни...»²²⁹; «Религиозный смысл искусства эзотеричен; содержание искусства здесь – содержание преображенной жизни. К такой жизни искусство зовет»²³⁰.

На первый взгляд, символизм декларирует возврат к задачам средневекового искусства, основной целью которого было служение религиозным

²²⁵ Там же. Также см.: *Аверинцев С. С.* Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977. С. 84-86.

²²⁶ *Тюпа В. И.* Парадигмы художественности (конспект цикла лекций) // Дискурс. Новосибирск, 1998. № 3/4. С. 177.

²²⁷ *Кант И.* Критика способности суждения. М.: Искусство, 1994. С. 180-181.

²²⁸ *Белый А.* Театр и современная драма // Белый А. Символизм как миропонимание... С. 155.

²²⁹ *Белый А.* Проблема культуры // Белый А. Символизм как миропонимание... С. 22.

²³⁰ *Белый А.* Смысл искусства // Белый А. Символизм как миропонимание... С. 123.

идеалам. Однако Вяч. Иванов настаивает на большей роли художника символизма, нежели художника средневековья, провозглашая принцип теургии вслед за В. С. Соловьевым: «не только религиозная идея будет владеть ими <художниками будущего>, но они сами будут владеть ею и сознательно управлять ее земными воплощениями»²³¹. А. Белый ту же мысль формулировал следующим образом: «В символизме реальная связь за пределами видимости. В тот момент, когда мы сумеем подчинить себе окружающий мир переживанием так, чтобы течение видимости не врезалось в нашу душу негармонично, а наоборот, в тот момент, когда душа претворяла бы видимость по образу и подобию своему, совершилось бы победа над роком»²³².

В русле христианской традиции рассматривал религиозные функции искусства Л. Н. Толстой в своей известной статье «Что такое искусство?» (1898 г.). Нужно заметить, что Л. Н. Толстой, сам того не желая, все же оказался своеобразным предтечей символистов в их понимании искусства как формы единения людей. Но между позициями Л. Н. Толстого и символистов есть существенные различия. Индивидуальность художника не играла никакой роли в концепции Л. Н. Толстого, роль автора сводилась к роли посредника при передаче определенного чувства (в идеале – религиозного): «Искусство не есть, как это говорят метафизики, проявление какой-то таинственной идеи, красоты, Бога; ... а есть необходимое для жизни и для движения к благу отдельного человека и человечества *средство* (курсив наш – Е. Т.) общения людей, соединяющее их в одних и тех же чувствах»²³³. В теории Л. Н. Толстого искусство было подчинено религии²³⁴ и единственной ценностью по мнению

²³¹ *Иванов Вяч.* Две стихии в современном символизме // Иванов В. Родное и вселенское... С. 144. Существо программы символизма образно изложено в стихотворении Вяч. Иванова «Творчество» из сборника «Кормчие звезды»:

Творящей Матери наследник, воззови
Преображение Вселенной,
И на лице земном напечатлей в любви
Свой Идеал богоявленный!

²³² *Белый А.* Театр и современная драма // Белый А. Символизм как миропонимание... С. 161.

²³³ *Толстой Л. Н.* Что такое искусство? // Толстой Л. Н. Собрание сочинений в 20 т. Т. 15. М.: Худож. лит., 1964. С. 87.

²³⁴ «Известно, что религиозный культ содержит, как правило, значительную долю эстетических элементов; во многих религиях эстетизация культа заходит так далеко, что искусство становится его интегральной составной частью (см. католическое и православное церковное искусство). ... Однако для церкви доминирующей стороной культа всегда является религиозная функция. Если церковь тем не менее позволяет искусству стать интегральной составной частью культа, делается это с условием, что оно подчинится предписаниям, чуждым его собственной сути, подчинится нормам, касающимся не только темы, но и художественного построения произведения (ср., например, синие мантии средневековых мадонн). Цель этих предписаний – ставить на пути эстетической функции преграды, которые, однако, не должны ее подавить или низвести до второстепенной роли, а должны лишь превратить ее в близнеца иной функции. Можно сказать, что в церковном искусстве ... существуют две доминантные функции, одна из которых, религиозная, делает из второй, эстетической, средство своей реализации...» (*Мукаржовский Я.* Эстетическая функция, норма, ценность // *Мукаржовский Я.* Исследования по эстетике и теории искусства. М.: Искусство, 1994. С. 51-52).

писателя могло быть добро, а красота не могла быть критерием истинного искусства, так как служила лишь наслаждению.

В теории символизма искусство не было подчинено религии, а само превращалось в форму религиозной практики. Автор состязался с Богом в своих творческих порывах, а красота у символистов, хотя и сохранила в качестве основных критериев классические понятия меры и гармонии, уже являла свой новый лик не в застывших образцах, а в тайнах метаморфозы. Красота и добро существовали как пара взаимопревращающихся категорий: «художественное творчество, расширяясь, неминуемо ведет к преображению личности; Заратустра, Будда, Христос столько же художники жизни, сколько и ее законодатели; этика у них переходит в эстетику и обратно. ...последняя цель искусства – пересоздание жизни... в искусстве скрыта произвольно религиозная сущность»²³⁵.

У Л. Н. Толстого главная цель жизни – добро, а искусство лишь одно из средств его достижения (искусство оценивается с чисто этических позиций). Символисты далеки и от чистого этического подхода, и от утверждения самоцельности искусства (замыкания в эстетическом пространстве), и тем более от наивного утилитаризма (искусство должно быть полезным): «“искусство для искусства” – лозунг нелепый в литературе. Практически этот лозунг целесообразен, отрицая слишком близкие, не ценные цели литературы. Цель творчества убегает тут за горизонт любой идеологии, любой морали, любой мистической схемы. И оттого-то кажется, что искусства – только ряд средств (т. е. технических приемов), где цель отсутствует; Кант попался на удочку этого обмана, определяя искусство “целесообразностью без цели”. Все же он оказал искусству большую услугу, устраивая демонстрацию наивным утилитаристам... смысл литературы, будучи извне формален, религиозен изнутри»²³⁶.

Искусство в своих привычных формах исчезнет и люди станут своими собственными художественными формами²³⁷, бытие станет творчеством как таковым, где свершится Преображение. Вот тот идеал творчества, где форма динамична и адекватна содержанию, т. е. Т. Идеал в символизме не мог быть представлен как некая статическая точка, процесс его формообразования мыслился только в динамике, которой нет предела.

Идеал в авангарде – это в конечном итоге творящий субъект как принципиально иное бытие. В этом случае формообразование принимает масштабы глобальной утопии. Повлиять на внешнюю реальность максимальным образом можно только одним способом – вытеснив ее собою, подменив реальностью своего «Я» как единственно сущего. Внешний мир для

²³⁵ *Белый А.* Проблема культуры // Белый А. Символизм как миропонимание... С. 23.

²³⁶ *Белый А.* Настоящее и будущее русской литературы // Белый А. Символизм как миропонимание... С. 348-349. А. Белый имеет в виду «Критику способности суждения» И. Канта (о «целесообразности без цели» см. раздел первый «Аналитика эстетической способности суждения», книга первая «Аналитика прекрасного», параграфы 10-12).

²³⁷ *Белый А.* Театр и современная драма // Белый А. Символизм как миропонимание... С. 154, 155.

авангардиста существует лишь для его изменения/уничтожения в его привычных формах: «Авангард, стремящийся к созданию принципиального “иного” мира и “нового” человека, вступает в программный конфликт с бытием»²³⁸.

Авангард доходит до последней ступени действительности искусства – ценой его разрушения. Идеи о действительности искусства изначально носили утилитарный характер (дидактически-воспитательная функция искусства, описанная Аристотелем в «Поэтике»). У романтиков актуализировалась магическая функция искусства: «Идеал романтиков – Орфей из древнего мифа, он пел и играл, и под музыку его сдвигались камни, строились города, сады расцветали, – так объясняли купцы в романе Новалиса юному Офтердингену, что такое поэзия»²³⁹. В символизме также подразумевалось, что слово обладает магическими функциями, и ранний авангард продолжил эту традицию. Только бесконечный процесс совершенствования заменяется мгновенным взрывом.

В символизме Т. понималось с позиций красоты, гармонии, блага, любви и виделось в формах неведомой доселе просветленной материи, где доминировал дух. В авангарде Т. понималось как чистая энергия, трактуемая в мистическом смысле, где не было места гармоническому синтезу этического и эстетического. Этическая составляющая исчезала, а эстетическая теряла равновесные контуры. Т. в авангарде являлось только в телесно-материальных формах и должно было свершаться здесь и сейчас, в настоящем=будущем времени, а не в неопределенном внеисторическом будущем символизма.

Преобразование в авангарде – это глобальная проекция субъекта. В символизме – все едины и богоподобны в Духе, в авангарде – все суть размноженная проекция Автора в его инобытии как потоке изменений (Другого не существует). Преобразование (чудо) в авангарде – это глобализация медитации субъекта, моментально обретающей материальную форму (в слове или в жесте), медитация равная инструментальности, неминуемо выходящей за рамки художественности. В авангарде переживание инобытия мыслится настолько сильным, что это должно привести к бесконечному гиперболическому изменению переживающего субъекта, его превращению в универсум. В отличие от символизма, преобразование мыслится не как бесконечный процесс творчества, цель которого – Т. бытие, а мгновенное творческое действие субъекта.

Автор жаждал самовыражения и самоутверждения себя как “иного” так же страстно, как и влияния на внешний мир – превратить его в Великого себя. Здесь творческое напряжение (медитация) должно было быть настолько велико, что инструментальность должна быть прямо пропорциональна этому напряжению. Акт спонтанной инструментальности подразумевает органичное перерастание границ авторского тела и художественного материала, бесконечное расширение их. Расширение/преобразование сознания должно быть

²³⁸ Чистякова М. Г. Утопия «чистого сознания» в искусстве авангарда: Автореферат дисс. на соиск. учен. степ. канд. философ. наук. Тюмень, 1999. С. 1.

²³⁹ Берковский Н. Я. Романтизм в Германии... С. 46.

изоморфно расширению/преобразению телесности/материи. Бытие как глобализация творчества – формотворчество не в духе всеобщей гармонии, а в духе небывалой новизны, – вот задача авангарда.

Что касается декаданса, то его приверженцы не заявляли столь отчетливо, как символисты, программу «жизнетворчества», хотя отдельные упоминания были, а чаще демонстрировали особые стратегии поведения, не теоретизируя по этому поводу.

В декадансе основная цель автора заключалась в создании измененного субъективного ментального бытия («вне материи») – вырастить своего трансцендентного двойника, непрерывно меняющего обличья (быть «всем и кем угодно»), встретиться с «иным» в самом себе. По этому поводу В. Я. Брюсов писал о «новом» человеке, когда рецензировал книгу Бальмонта «Будем как солнце»: «Да, путь еще далек. Еще не скоро осуществится то, в чем ныне дается нам обетование. Еще опять замрут и засохнут ожившие было в нас цветы мистического созерцания. Еще не раз человечество вернется всеми помыслами к ближайшему, к земному... Бальмонт прежде всего “новый человек”; в нем новая душа, новые страсти, идеалы, чаянья... Он живет отчасти уже той “удесятиренной жизнью”, о которой мечтал другой современный поэт. И именно эта новая жизнь делает Бальмонта поэтом нового искусства»²⁴⁰.

Главное в декадансе – это растворить границы эмпирического «я», разрушить его тождество: «Нигде мистическая сторона мира не открывается так явно, как в любви. ...исчезает различие между я и не я, между ты и он. Любовь – это крайний предел нашего бытия и начало нового, мост из золотых звезд, по которому человек переходит к тому, что уже “не человек” или даже – еще “не человек”, к Богу или зверю. Любовь дает, хотя на мгновение, возможность вырваться из условий своего бытия, вздохнуть воздухом иного небосклона, слить все чувства, всю мысль, всю жизнь, весь мир в одном порыве»²⁴¹.

Фантом измененного сознания как чудесное укрытие от природного и социального детерминизма – это предел, к которому следовало стремиться. В этом случае художественная форма – лишь внешний способ обнаружения особого состояния, лишь слабая рябь на поверхности таинственного моря, где на дне проходит загадочная жизнь неведомых существ. Предельное уединение и пролонгирование состояния «погони за экстазами», где искусство фиксирует эти состояния, а поэтическая форма указывает на «иные миры», овладевшие автором, – это иллюзорная программа субъективной победы над временем как главным свойством материи, природного бытия. Декадент стремится к остановке времени в творческом акте, обостренно переживая ужас смерти и тления: «Ах, я повилики веточка тонкая в миг увядания» (Н. Львова) – самый типичный пример подобного мироощущения. Неумолимому движению времени, которое декадент переживал как личный Апокалипсис, автор мог

²⁴⁰ Брюсов В. Бальмонт (К. Д. Бальмонт. Будем как солнце. Книга символов. М., книгоиздательство “Скорпион”. 1903) // Брюсов В. Среди стихов. 1894-1924... С. 78, 79.

²⁴¹ Там же. С. 81. Курсив наш – Е.Т.

противопоставить только свое сознание, способное создавать «сады Семирамиды». Состояние декадента подобно состоянию узника перед неминуемой казнью, но он способен пережить мгновение как целую жизнь.

Словесная форма, фиксирующая факт погружения в «иное», должна была создавать иллюзию нематериального мира и иллюзию его вневременного существования.

Цель автора – умножить опыт переживания неведомого «сна наяву» и продлить этот «сон» как можно дольше (максимизация трансцендентного субъективного как самоцель, «взращивание» «себя – иного»). И «жизнетворчество» свелось к творчеству в результате деструкции – внешней и внутренней, с ограниченным потенциалом и предсказуемым тупиковым финалом.

Акмеисты, казалось бы, полностью сосредоточенные на проблемах искусства как такового, не выпячивают с такой откровенностью жизнетворческие установки, но для них искусство приравнено к самой жизни, а значит, художественное творчество неизбежно оборачивается «жизнетворчеством».

Символисты не могли осознать в то время специфику такой эстетической стратегии. Г. И. Чулков, который не был одинок в своем мнении²⁴², писал о том, что акмеисты в искусстве видят не путь, а цель и «страшатся дойти до конца, до последней бездны», до того «предельного опыта», который рождает чувство обладания тайной бытия (ср. также: «Акмеизм – это страх перед задачами, которые ставит себе символизм, – более того, – это страх смерти»)²⁴³.

Однако этот страх, если он и существовал, был преодолен. Акмеисты, пусть безотчетно, влеклись к практическому осуществлению символистских лозунгов силами искусства. Залог и условие бессмертия – сама смерть («...earthly death is actually the condition of eternal life»²⁴⁴), но победа над тлением, разрушением и забвением совершается здесь и сейчас в каждом акте формотворчества, который утверждает прочность и незыблемость художественного материала: «Mandel'shtam paints an image of a universal city-culture in which everything has been preserved forever as architecture and statuary»²⁴⁵.

Акмеисты во многом повторяли символистскую концепцию авторского поведения, хотя и в модифицированном виде: они не претендовали на то, чтобы подобно Богу, творить новое просветленное бытие, но они хотели найти свое место в Великой Культуре, т. е., в конечном итоге, здесь, на земле, оставить на века знак своего вдохновенного присутствия – они хотели бессмертия, доступного смертным.

Связь субъекта и объекта воплотилась в материальных знаках вещественной культуры. В акмеизме произведение – субстрат Т. – это метонимический материальный знак, представленный как потенциальная

²⁴² Иванов Вяч. Борозды и межи. М., 1916. С. 139.

²⁴³ Чулков Г. Оправдание символизма // Чулков Г. Наши спутники. 1912 – 1922. М.: Изд. Н. В. Васильева, 1922. С. 113.

²⁴⁴ Hansen-Love A. A. Mandel'shtam's Thanatopoetics // Readings in Russian Modernism. Культура русского модернизма... Р. 139.

²⁴⁵ Там же. Р. 149.

целостность, где отразилась бытийственность субъекта: «Любите существование вещи больше самой вещи и свое бытие больше самих себя – вот высшая заповедь акмеизма»²⁴⁶.

Хронотопические параметры осуществления идеала были также различны: в символизме наличествовало бесконечное вне-историческое будущее; в акмеизме – настоящее, где «просвечивало» «спрессованное» прошлое – ретроспективный пансихронизм: «Мандельштам, опираясь на Анри Бергсона, отвергает подчинение явлений «закону временной последовательности» – они сосуществуют «в порядке их пространственной протяженности», образуя «как бы веер, створки которого можно развернуть во времени, но в то же время он поддается умопостигаемому свертыванию»²⁴⁷. Словесный материал в акмеизме стремится к преодолению своей «нематериальной» природы (стих, приравненный Теофилом Готье к мрамору и металлу). Т. изначально явлено в лучших образцах культуры, аккумулировано в них.

Идеал строился и как следование образцам, и как акт свободной воли («приращение» как слияние с «целым» культуры). Автор запечатлевает свое присутствие в материале, оставляя зримый знак на века: «На стекла вечности уже легло мое дыхание, мое тепло» (О. Мандельштам). В акмеизме явственно прочитывается желание войти в чудесные дворцы и руины прошлого, освященные веками, и найти там для себя место:

Я получил прекрасное наследство –
Чужих певцов блуждающие сны...

(*О. Мандельштам*).

Основная цель акмеистов заключалась не в преумножении произведений искусства как таковых, а в упрочении пространства культуры – «отпечаток» в плотном материале авторского вдохновения знаменовал разрастание этого пространства, бессмертие творящего субъекта обеспечивалось за счет слияния с целым культуры. Победа над смертью в акмеизме мыслится как победа пространства над временем (разрастание поля культуры за счет ее артефактов, выполненных из «нетленного» материала).

Можно заключить, что прагматические интенции всего раннего русского модернизма, включая авангард, сводятся к совершенствованию/изменению человека и мира, другими словами – к борьбе против данности – судьбы, природы, наконец, смерти. Творчество как постоянное изменение, творчество как бессмертие, неминуемо выходящее за рамки художественной формы, – вот тот лозунг, который объединяет все указанные школы, хотя пути его исполнения различались. Символисты отрефлексируют тенденцию смены традиционных конвенций искусства: «Искусство жить есть искусство продлить

²⁴⁶ Мандельштам О. Э. Утро акмеизма // Мандельштам О. Сочинения в 2 т. Т. 2... С. 144.

²⁴⁷ Эткин Е. Кризис символизма и акмеизм // История русской литературы. XX век. Серебряный век. М., 1995. С. 477

творческий момент жизни в бесконечности времен, в бесконечности пространств; здесь искусство есть уже созидание личного бессмертия, т. е. религия»²⁴⁸.

Н. Бердяев, современник эпохи символизма, одним из первых (в 1916 г.) почувствовал и отразил противоречие между заданием и воплощением в творчестве как основной кризис и даже трагедию искусства рубежа веков: «В новом символизме творчество перерастает себя, творчество рвется не к ценностям культуры, а к новому бытию. Символизм есть жажда освобождения от символизма через осознание символической природы искусства. Символизм есть кризис культурного искусства, кризис всякой срединной культуры. ... Ныне ставится глубоко революционный вопрос о невозможности уже искусства как культурной ценности. Творческий художественный акт переливается из культуры в бытие. Символизм есть уже неудовлетворенность культурой, нежелание остаться в культуре, путь к бытию»²⁴⁹.

Бытие здесь – это не жизнь как таковая, с ее каждодневной рутинной, это – иная реальность, преображенная творчеством. Стремление к идеалу, т. е. наиболее адекватному выполнению задания («эйдос»), привело к отказу от художественного материала, бессильному воплотить уже не только «мысль» в тютчевской формулировке, но – самое главное – состояние инобытия художника как отражение Т. в целом.

Еще в период романтизма возникают две параллельно развивающиеся тенденции в этом отношении: усовершенствовать мир с помощью искусства как идеала добра и красоты и – превратить саму жизнь в искусство. Таким образом, потенциально возникают две модели взаимоотношения искусства и первичной реальности; это модель синтеза искусства и реальности и модель замещения/вытеснения искусством реальности.

Символизм продемонстрировал разработку первой модели («синтез»), а остальные школы – декаданс, акмеизм, авангард, каждая по-своему разрабатывала вторую модель.

В символизме мы наблюдаем гармонизирующий синтез искусства и реальности, который должен привести к «Преображению Вселенной». В декадансе и акмеизме искусство признается единственной и первичной реальностью, с той лишь разницей, что в декадансе субъект сам является этой истинной реальностью, а в акмеизме функционируют субъектно-объектные связи: автор включается в «целое» искусства. По отношению к первичной реальности автор-декадент выстраивает себя в искусстве по принципу модели замещения, укрывшись в своих виртуальных мирах. Декадент уединяется, пытаясь скрыться от природного детерминизма, от законов материальной жизни, субъективно переживая это состояние транса как выход за рамки законов материи (где основной закон – разрушение и исчезновение). Акмеист не стремится скрыться от материального мира, так как его реальность не имеет

²⁴⁸ Бельй А. Искусство // Белый А. Символизм как миропонимание... С. 242.

²⁴⁹ Бердяев Н. А. Смысл творчества // Бердяев Н. А. Философия свободы. Смысл творчества. М.: Правда, 1989. С. 453.

первичных – природных черт, его реальность – это реальность культуры, в которой нужно найти свое место (тленной природной материи акмеист противопоставил «нетленную» материю искусства).

В авангарде наблюдается отчетливая тенденция к гиперболическому «разрастанию» субъекта – микрокосмос как макрокосмос («вытеснение» объекта субъектом как вариант «замещения»). И в декадансе, и в авангарде мы наблюдаем крайнюю субъективность: декадент отказывается от объективного материального, природного мира ради субъективного духовно-идеального Т. существования, которое облекается в оболочку искусства, а авангардист отказывается от объективного мира как данности и природы, и культуры – его субъективное инобытие направлено не на «сжатие» (как в декадансе), а на «разрастание-взрыв», и творческий субъект здесь знаменует собой особую – новую «природу», объявляя ее новой культурой.

При исследовании моделей взаимоотношения искусства и жизни, мы сталкиваемся с необходимостью анализа функционирования и трансформации таких бинарных оппозиций, как: материя/дух, природа/культура, субъект/объект.

В романтизме дуальность материи и духа понимается таким образом, что материя – это «оболочка» духа, сосуд, в котором мерцает огонь. Т. проявлено и в природе, как творении Бога, и в культуре – творении человека, в результате божественного откровения. Символизм продолжает традиции романтизма – понятие дуальности не исчезает, хотя ее предстоит преодолеть. Символизм предлагает программу творчества как процесс бесконечного восхождения к идеалу, где в результате деятельности художника материя «просветлится» духом, природа усовершенствуется с помощью культуры, а субъект воссоединится с «целым» объекта – и человек, и внешний мир будут гармоничны в своем единстве.

В декадансе манифестируется непримиримое противопоставление материи и духа; автор элиминирует материю на уровне субъективных переживаний; культура в его лице противостоит природе; субъект элиминирует объект, замещая его собой. Субъект узурпирует способности к трансцендированию.

В акмеизме мы наблюдаем снятие напряжения между материей и духом – материя (т. е. материя культуры, а не природы как хаоса и деструкции) «спаяна» с духом, им уже просветлена; субъект стремится к единству с объектом, т.к. объект и есть культура.

Акмеистическая тенденция снятия оппозиции материи и духа, где материи придается столь большое значение, в авангарде получит свое развитие: дух элиминируется; субъект элиминирует объект – внешний мир – как в культурных, так и в природных формах, замещая его собой. Узурпация способностей к трансцендированию, уже отмеченная нами в декадансе, в авангарде достигает глобальных масштабов.

Трансцендентное традиционно понималось как сфера Духа, и такое понимание сохранялось в декадансе, в символизме, в акмеизме, но в авангарде произошел знаменательный скачок, подготовленный акмеистической

концепцией спаянности материи и духа, – в авангарде именно материя, – в своих природных проявлениях (прежде всего, на уровне субъекта) объявляется источником трансцендентного.

Теперь проиллюстрируем все вышесказанное в сжатом формульном виде.

В символизме взаимодействие субъекта и внешнего мира в процессе творческой деятельности можно выразить в формуле: $S \rightarrow TO \rightarrow S' \rightarrow P \rightarrow O'$, где S – эмпирический субъект, S' – творческий субъект в состоянии трансцендирования, P – произведение, TO – трансцендентное объективное, O' – преображенный мир, трансцендентное бытие. Грядущее преображение – это бесконечный процесс совершенствования.

В авангарде эта формула приобретает вид: $S=S'=P=O'$, где субъект изначально выступает в качестве трансценденции и нового мира в единстве разнообразия и целостности, а произведение изоморфно как авторской T . телесности, так и новой реальности бытия. Бесконечный процесс заменяется мгновенным взрывом.

В декадансе: $S \rightarrow S'=P=O'$, где S не равно S' , (эмпирический субъект не равен себе трансцендирующему), а O' – (субъективно) нематериален. В акмеизме: $S \rightarrow TO \rightarrow S'=P=O'$. Каждый творческий акт в акмеизме есть порождение произведения в материале как порождение иного бытия, где запечатлено навечно эмоциональное присутствие автора. Длительная процессуальность как необходимое условие достижения идеала свойственна только символизму.

Задачу осуществления идеала хотелось решить как можно быстрее и вкушать желанных плодов здесь и сейчас. Исключением опять же здесь был символизм. В этой связи с точки зрения временной перспективы из четырех интересующих нас школ, три из них (декаданс, акмеизм, авангард), опираются на двухмерную структуру целеполагания (должное, желанное/данное), символизм же опирается на триаду (должное – данное – преображенное (тезис – антитезис – синтез)). В символизме осуществление идеала не может быть сведено к мгновенно или достаточно быстро осуществимому деянию. Это усложнение структуры объяснялось сменой направления эстетического вектора (искусство как необходимое условие бесконечного совершенствования мира).

Символизм имеет точки соприкосновения с авангардом, так как и тот, и другой в своем видении идеала выходят за пределы словесного материала уже в процессе оформления T . и нацелены в будущее. Разница в том, что в символизме это будущее далекое, внеисторическое, в авангарде – и далекое, и близкое, совмещенное с настоящим, но обе школы нацелены в перспективу с точки зрения полной реализации своих идеалов. В символизме будущее носит несколько абстрактно-метафизический характер, в авангарде будущее постоянно врывается в настоящее, и идеал воплощается в жизни в каждом творческом акте-взрыве. Субъективное переживание темпоральности в авангарде состоит в том, что каждый момент течения времени является лишь началом, а не концом, вектор времени нацелен только в будущее и темпы совершающихся событий предельно ускорены.

В декадансе и акмеизме мы наблюдаем несовпадение объективного и субъективного времени, в этих дискурсах время как бы тормозится, «спрессовывается», а затем «разворачивается»; здесь нет понятия будущего.

Разница состоит в том, что декадент стремится «заморозить» миг перед распадом, падением в смерть, в никуда, и продлить его, – это мгновенный эстетический бунт обреченного индивидуального сознания (вспыхнувшая перед тем, как погаснуть, но пока еще мерцающая точка в пустоте), Акмеист стремится дополнить целостность тела культуры, сохранить ее стабильность, и его творчество подобно нанесению узоров на уже выложенную стену. В декадансе «точка» сознания стремится развернуться в иллюзорное целое; в акмеизме «точка» сознания тут же «оплотняется» и соединяется с целым культуры (для того, чтобы этот механизм не давал сбоев, «точка» должна хранить память «целого», содержать его в себе).

Символисты и акмеисты оперировали положительными этико-эстетическими ценностями (символисты в виду своей религиозной настроенности особо акцентировали этическую проблематику); декаденты и авангардисты (в типичных вариантах) мыслили лишь в эстетических категориях, причем у первых область эстетического гармонизировалась, а у вторых – деформировалась. В этих школах, где проповедовался крайний субъективизм, мораль и этика была неуместна, так как она – регулятор отношений с Другими, которых не было. Но всех объединяло стремление к максимизации Т., творчества в «чистом» виде.

Авангардисты довели идею воплощения идеала до логического тупика, так как стремление моментально продуцировать, оформлять и передавать Т. вовне, дабы изменить все кругом, привело к редукции художественной формы, а энергия вдохновения была приравнена в конечном итоге к жизненной энергии как таковой. Желание глобального творчества за границами искусства заставило часть авангардистов обратиться к науке, технике, политике, причем их реальная социальная практика не могла сравниться с глобальными архитектурными, техническими, социальными проектами В. Хлебникова, как действительность не может сравниться с мечтой.

Но пока еще авангардисты занимались искусством (в своем, уже достаточно необщепринятом понимании), они приравнивали эстетическое переживание к познанию, причем в его нерациональных формах. Пресловутый конфликт между природой и культурой обусловлен позицией познающего субъекта – рефлексия доминирует в ущерб непосредственности мироощущения. Авангард стремится этот конфликт снять, объявив творчество лозунгом бытия. Состояние творческого экстаза авангардисты выбрали предметом своего эстетического освоения. Попытка обретения единства субъекта и объекта предпринимается путем совмещения познания и переживания. Целостность субъекта и объекта, переживаемая в творческом акте как инсайт, транспонируется напрямую в материальные формы самого бытия.

В авангарде природа и культура в лице субъекта соединились в единое целое как постоянная изменчивость в телесно-материальных формах, как проявление непрерывно трансформирующегося идеала в момент наивысшего

творческого подъема субъекта. Субъект, провозглашая себя идеалом, свою природную (телесно-материальную) сущность постоянно подчеркивает. Авангард пытается снять проблему, о которой писал еще Ф. Шиллер: «Природа дает человеку внутреннее единство, искусство его разделяет и раздваивает, к своей целостности он возвращается через идеал. Но так как идеал есть бесконечность, не достигаемая никогда, культурный человек никогда не может стать в своем роде настолько же совершенным, насколько мог быть естественный человек в своем. ...цель, к которой человек устремляется через культуру, должна быть бесконечно предпочтена той цели, которой он постигает через природу. Абсолютное достижение конечной величины создает ценность естественного человека, приближение к величине бесконечной – человека культурного века».²⁵⁰

Пользуясь терминологией И. Канта, можно сказать, что авангард стремился совместить *facere* и *agere*, *opus* и *effectus*: «Искусство отличается от природы, как делание (*facere*) от деятельности или действия вообще (*agere*), а продукт или результат искусства от продукта природы – как произведение (*opus*) от действия (*effectus*)»²⁵¹.

Автор в авангарде – Творец и в то же время новая Вселенная, бесконечная, образующаяся и перерождающаяся, процесс постоянных взрывообразных изменений. «Я» – точка отсчета существования, безграничная власть субъекта над временем и пространством, ибо сам субъект есть время и пространство; ни прошлого, ни смерти нет. Трансцендирование ради трансцендирования – основная цель и ценность существования в авангарде.

Но вождеденное молниеносное превращение субъекта в универсум могло существовать только как мгновение в сознании самого субъекта, и постепенно акценты сместились, формула распалась надвое – оставалось либо измениться самому, либо изменить мир.

В реальной жизненной практике первый постулат воплощался индивидуально, при этом субъект, стремящийся лишь к постоянной новизне, и находящийся вне этики, по определению, ставил себя вне культуры и вне социума. Второй постулат – изменение мира, воплощался в духе утопической традиции, где глобальный волюнтаризм, как изначальная тяга к свободе (для себя) обернулась глобальным авторитаризмом (для других). Желание испытать неведомое здесь и сейчас, обернулось апологетикой технического прогресса и социальными экспериментами. Возлагать всю вину на последователей авангарда за все, что происходило после 1917 г. нет смысла, но авангардистское стремление к свободе очень органично соединилось с романтически-символистским «Преображением», приземленным и опрошенным.

Ранний авангард 1910-х гг. коррелирует с романтизмом в его «восходящей» стадии – наблюдается та же пылкая вера в собственные творческие силы и стремление изменить мир, тот же гиперболизированный

²⁵⁰ Шиллер Ф. О наивной и сентиментальной поэзии // Шиллер Ф. Собрание сочинений в 7 т. Т. 6. М.: ГИХЛ, 1957. С. 410.

²⁵¹ Кант И. Указ. соч. С. 176.

волюнтаризм и субъективизм. Авангард 1920-х гг. еще не может расстаться с верой в творческого субъекта, но акценты начинают смещаться в область прагматического экспериментирования с формой, а затем – идеи глобального трансцендирования, понятые уже в приземленно-утилитарном духе, будут воплощаться в конкретных социальных утопических проектах (проект «нового человека» и «нового общества» в его социалистическом исполнении)²⁵².

Итак, «чудесное» и «иное» западно-европейского романтизма, пройдя свой путь развития в русском модернизме/авангарде, разрушило оковы художественного материала: искусство в лице своих адептов отрефлектировало и акцентировало медитативную природу творчества, пожертвовав мастерством. Высокое искусство всегда являет собой баланс медитации и инструментальности, то есть баланс Т. и его оформления. Нарушение баланса приводит к деформации художественности. Типичный авангард – мощный поток Т. в деформированных формах – или уже вне их²⁵³. Джин, выпущенный из бутылки романтизма, оказался слишком своеволен – Автор, осознавший себя Богом, в своем безудержном волюнтаризме захотел перевоссоздать мир, и установка на экспансию Т. привела к разрушению искусства.

Последний вопрос, который возникает в этой связи: было ли наследие романтизма целиком и полностью разработано и отработано в русском модернизме? Скорее всего, да. Где осознанно, где бессознательно, подчиняясь внутренней логике эстетического процесса, русские модернисты исходили все тропинки «иного», углубляясь в подвалы собственного «я», воспаряя к небесам, обращаясь к Богу и бросая ему вызов автосакрализацией, наконец, попытались сделать моментальной явью известную сентенцию Новалиса: «Мир должен быть таким, как я хочу», и – романтизм изжил себя в крайних проявлениях авангарда.

²⁵² Рассмотрение взаимосвязей авангарда и социалистического реализма выходит за пределы данной работы. Различные концепции по этому поводу выдвигались Б. Гройсом, В. Паперным, Х. Гюнтером, В. Тюпой и др. См.: *Гройс Б.* Рождение социалистического реализма из духа русского авангарда // *Вопросы литературы.* 1992. Вып. I. С. 42-61; *Паперный В. З.* Культура Два. М., 1996; *Гюнтер Х.* Художественный авангард и социалистический реализм // *Вопросы литературы.* 1992. Вып. III. С. 161-175; *Тюпа В. И.* Постсимволизм. Теоретические очерки русской поэзии XX века. Самара, 1998.

²⁵³ Самый яркий и парадоксальный пример здесь – В. Хлебников, который гениально балансирует на грани творения искусства и его разрушения.

Заключение

Эстетическая эволюция раннего русского модернизма была рассмотрена нами как последовательное развитие четырех его основных дискурсов (декаданса, символизма, акмеизма и авангарда). Их описание с точки зрения креативной стратегии было сопряжено с решением трех основных задач:

1. Выявление специфики креативности каждого дискурса (как в границах собственно литературного творчества, так и в «жизнетворчестве» авторов);
2. Анализ структуры парадигматических отношений между дискурсами, выделение их общности и различий;
3. Поиск типологической общности в креативных стратегиях всех указанных дискурсов и понимание их как единого целого.

Изложим теперь результаты работы в сжатом, схематизированном виде:

1. Специфика креативности

А. Декаданс

Источником инспирации является Т. с., автор сам объявляет себя источником Т., а принципы его генерирования основаны на деструктивных практиках;

Объектом эстетического освоения становится трансцендентный двойник автора – его субъективное инобытие как продукт измененного уединенного сознания; реальность внешнего мира редуцирована и элиминирована, субъект объявляет себя единственной реальностью.

Для структуры творческого акта характерна пролонгированная фаза медитации.

Форма не выходит за рамки словесного материала, она фиксирует медитативные переживания, но при этом должна создавать иллюзию нематериальности, потусторонности, форма должна быть предельно «развоплощенной», «прозрачной».

Эстетическая коммуникация строится как автодиалог, или более строго – диалог автора как эмпирического субъекта с субъектом трансцендирующим; по сути дела, это автокоммуникация.

Б. Символизм

Источником инспирации объявляется Т. о., имеющее сакрально-мистическую природу.

Принципы мимесиса основаны на понимании реальности (за которой стоит прежде всего природа) как двухмерной, «стереоскопической» – указывающей на предметность этого мира и на инобытие потусторонности.

Структура творческого акта характеризуется гармоничным балансом фазы медитации и фазы инструментальности.

Принципы формобразования основаны на употреблении словесного и внесловесного материала, проявляется тенденция к выходу за рамки художественности, форма одновременно сохраняет свойства «плотности» и «прозрачности», она отличается как фиксированностью (в слове), так и динамикой (вне слова).

Моделирование адресата – потенциально эстетический диалог мыслился как конвергентный, но в художественной практике в своих типичных проявлениях был «расслоенным» диалогом со сверхадресатом и читателем как участником «мистического действия».

В. Акмеизм

Источник инспирации – Т. о., природа которого, в отличие от символизма, не сакрально-мистическая, а сакрально-эстетическая; под Т. о. понимается культура, где дух «спаян» с материей, воплощен в форме, присущей ей, под материей понимается материя искусства; ценностная вертикаль символизма заменяется горизонталью акмеизма.

Принципы мимесиса: акмеист выбирает в качестве объекта эстетического освоения гармонизированную реальность, вне хаоса и деструкции, уже освоенную предшествующим ему субъектом, его творения – это рефлексия по поводу культуры;

Структура творческого акта – изоморфность фазы медитации и фазы инструментальности, что на внешнем уровне выглядит как акцентирование фазы инструментальности.

Принципы формобразования – форма должна быть «плотной», словесный материал стремится к предельному «овеществлению».

Моделирование адресата – конвергентный диалог (актуальность Другого).

Г. Авангард

Источник инспирации – Т. с., здесь уместны аналогии с декадансом, однако, под Т. понимается энергия самой материи (а не Духа); процедура генерирования Т. связана либо с переменной конвенций (биологическая энергия самого субъекта объявляется мистической), либо со спонтанным медитированием, либо с экспериментом.

Принципы мимесиса: внешний мир (объект) либо рассматривается в потоке непрерывных энергетических изменений, либо элиминируется, а в пределе единственным предметом эстетического освоения становится трансцендирующий субъект во всех своих телесных проявлениях.

Структура творческого акта – нарушение баланса медитации и инструментальности, акцентировка либо одной, либо другой фазы;

Принципы формобразования – стремление к окончательному преодолению словесного материала, деформация художественной формы, усиление

плотности, динамики формы во внесловесном материале; идеальной формой представляется сам творящий субъект как явленное миру инобытие.

Моделирование адресата – эстетический диалог как фикция; наблюдается стратегия «разрастания», глобализации субъекта, утверждение авторского «я» как единственного, постулирование невозможности совпадения позиций эстетического и эмпирического адресата.

2. Парадигматические отношения между дискурсами

Учитывая характеристики каждого дискурса, можно составить шесть попарных комбинаций, где каждый дискурс находится в связи с другим. Центральными «связками» будут две: декаданс–авангард и символизм–акмеизм. Притом, что каждый дискурс обладает своей спецификой, общность строится на основе единого признака – источника инспирации (Т. с. и Т. о.), хотя, как было замечено выше, природа Т. в каждом конкретном случае понимается по-разному.

Следующая пара – символизм–авангард, где единым признаком будет отношение к внесловесному материалу и динамичной форме как идеальной (предел творчества), разница же состоит в понимании символистами «Преображения» Вселенной как гармонизирующего синтеза субъекта и объекта ради всеобщего блага (бесконечный процесс), а авангардистам это «Преображение» виделось в глобальном волюнтаризме субъекта, творящего мир по своему подобию ради новизны как таковой.

Пара декаданс–акмеизм примыкает к предыдущей, если учесть интенции преодоления словесного материала как способ достижения идеальной формы, но здесь нет программы внесловесного творчества; преодоление словесного материала объединяет эти школы, но сама работа со словом строится на различных принципах: в декадансе слово должно потерять связь с предметностью, развоплотиться, а в акмеизме – напротив, словесная ткань предельно уплотняется, овеществляется.

Наконец, пары декаданс–символизм и акмеизм–авангард связаны друг с другом «факультативными» признаками, проявляющимися в структуре формы, в поэтике: первая пара характеризуется сохранением признака «прозрачной» формы, указывающей на потустороннее (хотя в символизме этот признак уже уравнивается предметностью посюстороннего мира); вторая пара, в противоположность первой, соединяется на основе признака «плотности» формы, однако, ее фиксированность в акмеизме сменится предельной динамикой в авангарде.

Логика перехода от одной школы к другой, характерные сдвиги (в хронологическом порядке) рассматривается на основе центрального критерия – источника инспирации:

Переход от декаданса к символизму характеризуется сдвигом в область обретения внеположных позитивных объективных ценностей мистической природы, возвращение в мир природы и культуры, освобождение из «тюрьмы

аутизма» (от Т. с. к Т. о.; гармонизация структуры ТА; гармонизация структуры формы; мистический диалог с другим).

Переход от символизма к акмеизму характеризуется сдвигом в область эстетических ценностей: от религии к искусству, конкретность в достижении целей (изменение понимания природы Т. о., акцент на фазе инструментальности в структуре ТА; в форме – акцент на материале, сдвиг в «плотность»; диалог с другим в культуре);

Переход от акмеизма к авангарду характеризуется сдвигом в область субъективных «природных» ценностей, объявляемых мистическими, выход за рамки рафинированной культуры, в которой не было места хаосу (от Т. о – к Т. с., изменение понимания природы Т., разлом баланса структуры ТА, в форме – сдвиг в «плотность» как телесность и динамику; коммуникация превращается в демонстрацию автором себя самого как идеала.

Здесь требуется сделать оговорку: историческая логика развития литературного процесса выглядела следующим образом – акмеизм и авангард возникают практически одновременно, т. е. следует рассмотреть сущность сдвига от символизма к авангарду и от символизма – к акмеизму. Акмеизм по сути дела прорабатывает эстетическую модель символизма, акцентируя функции художественной формы; авангард самым радикальным образом воплощает «заветы символизма» о «Преображении Вселенной» (на субъективном уровне), акцентируя функции формы внесловесной и предельно динамичной.

3. Типологическая общность креативной стратегии всех указанных дискурсов как единого целого.

При всей специфике, характерной для каждого дискурса в отдельности, их всех объединяет одна тенденция, проявившаяся в креативной стратегии, – это максимизации и экспансия Т. (при всех различиях в понимании этой категории), проявившаяся в стремлении «преодоления» словесного материала и, в конце концов, в выходе за границы искусства – такая логика креативной стратегии объясняется авторской жадной «продлить» себя в «творческом миге» и обрести иллюзорное или реальное бессмертие (этот «вызов небесам» был логичным развитием позиции автора в романтизме); фактически, это стремление «замещения» собственным творчеством несовершенной реальности.

5. Перспективы работы. Проективные возможности использования предложенной методологии

Предложенный подход позволяет решать проблему «границ» каждого дискурса относительно друг друга, и определять «буферные зоны» между ними, а также выявлять типологические черты креативной стратегии отдельного поэта или писателя, не только в их «чистом», но и в «эклектичных» вариантах, при переходе от одного вида стратегии к другому.

В каждой главе в разделе Практика демонстрируется анализ творчества отдельных писателей, где выявляются пограничные явления (между символизмом и авангардом, между декадансом и символизмом и т. д.). Например, в главе об эстетике авангарда, творчество Е. Гуро, В. Маяковского, В. Хлебникова рассматривается с позиций как типичного, так и нетипичного эстетического «поведения» для авангарда, к которому они формально принадлежали.

Вышеописанная комбинация предложенных критериев эстетической деятельности определяет креативную стратегию того или иного дискурса; основополагающим здесь является источник инспирации, так как все остальные критерии находятся в непосредственной от него зависимости.

Конкретный писатель в разные периоды своего творчества может склоняться то к одной, то к другой креативной стратегии. Здесь можно говорить о двух вариантах – эволюционировании (переходе от одной стратегии к другой) как о более простом варианте, тогда как более сложный заключается в моделировании промежуточных, пограничных стратегий, которые нельзя квалифицировать с определенной точностью, но в которых можно выделить критерии, характерные для нескольких дискурсов.

Например, творчество таких писателей как В. Нарбут и М. Зенкевич, уже нельзя квалифицировать только как акмеизм или только как авангард со всей определенностью в виду его «пограничности»; сам «сдвиг» состоит не только в «оплотнении» и динамизации (а отчасти уже и деформации) стиховой ткани, – это следствие изменения ценностных отношений: Т. о. для этих поэтов видится «негативным хаосом», хотя периодически происходит возвращение на позиции ценностей культуры как гармонии (как было замечено в главе об эстетике авангарда, типичный авангард рассматривает хаотическую материальную энергию вне этических оценок).

Можно добавить, что редко кому удалось сохранить верность принципам одного когда-то выбранного дискурса (в качестве редкого примера можно назвать Ф. Сологуба, чья приверженность декадансу до конца его жизни не вызывает сомнения). А. Блок, М. Кузмин, А. Белый и многие другие писатели и поэты претерпели ощутимую эволюцию в эстетике и поэтике. Названные имена традиционно связываются с символизмом (М. Кузмина – и с символизмом, и с акмеизмом), но можно говорить даже о следах авангардной эстетики в позднем творчестве всех троих, – деструктивность, хаотичность, энергия внешнего мира становится содержанием «Петербурга» А. Белого, «Двенадцати» А. Блока, «Враждебного моря» М. Кузмина. Форма также стала динамизироваться, структурные сдвиги ощущаются на всех ее уровнях. Этот хаос можно было бы назвать «музыкой», но в ней уже не было ничего сакрального, Т. о. изменило свою природу. Блоковская категория «стихийности» очень близка авангарду (автор уже не испытывает ужаса перед разрушением), но полного перехода мы не наблюдаем – Блок не займет позиции крайнего субъективизма и волюнтаризма. Не избежал он и акмеистических «вечаний», хотя впоследствии отнесся к акмеизму резко отрицательно. После разочарований и кризисов середины 1900-х гг. он на время обретает успокоение в ценностях Культуры, искусство

становится для него последним прибежищем в «страшном мире» (цикл «Итальянские стихи»).

Можно продолжать приводить примеры, но это уже тема для другой работы.

ПРИЛОЖЕНИЕ:

«Жизнетворчество» Л. Н. Вилькиной. Письма Л. Н. Вилькиной к К. А. Сомову

Л. Вилькина – не создала ничего значительного в своей поэзии и прозе, главное ее достижение – хорошие переводы М. Метерлинка (совместно с Н. Минским), переиздаваемые и по сей день.¹ О жизни и творчестве Л. Вилькиной современный читатель и исследователь узнал благодаря публикации к ней писем В. Брюсова.² Сравнительно недавно напечатаны письма Д. Мережковского к Л. Вилькиной³, но пока еще не опубликовано ее собственное эпистолярное наследие⁴.

Л. Вилькина – фигура всецело принадлежащая эпохе декаданса/символизма, и колорит этой эпохи отражается во всех подробностях в материалах личных, не предназначавшихся для печати. Она разыгрывала модные символистские сценарии в своем салоне на Английской набережной, где она выбрала для себя роль соблазнительницы и женщины-девочки, живущей по законам искусства.⁵ Внешность у нее была чрезвычайно выигрышная для этой роли – стройная, худенькая, в духе модных картинок женских журналов начала века и к тому же – болезненная⁶ (быть здоровой, крепкой и цветущей было совершенно «не уместно» в декадентских салонах).

Л. Вилькина не без успеха манипулировала окружающими с помощью своей привлекательности, а до того, как занялась вплотную литературной работой, пробовала играть на сцене (из писем З.А. Венгеровой): «Сюда [в СПб.] приехала Белла Вилькина из Москвы, гда она готовится в Сары Бернар. Она удивительно красива, и счастлива сознанием своего влияния на людей.» 28.12.1892г.; «Вчера вечером была в театре смотреть Madame Sans-Gene по-русски. Интерес заключался в том, чтобы посмотреть, как выглядит со сцены Бэла; именно выглядит, потому что она на выходных ролях. Но костюмы прачки и субретки ей очень к лицу, и она положительно очень хороша и эффектна.» 29.12.1894.⁷

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.⁸ Хотя Вилькина очень не любила З. Гиппиус⁹ (это чувство было взаимным – З. Гиппиус не могла быть совершенно равнодушной к увлечениям своего мужа¹⁰), – но в своей манере «жизнетворчества», а отчасти и в стихах, Л. Вилькина вольно или невольно подражала «прекрасной Зинаиде».¹¹

Л. Вилькина в своей жизни, по крайней мере, два раза попадала в весьма щекотливые обстоятельства, и каждый раз она старалась быть сторонницей «прогрессивных» взглядов модернистской среды.

У нее, как и у З. Гиппиус, (а также Вяч. Иванова и Л. Зиновьевой-Аннибал) был свой опыт тройственного союза: Л. Вилькина согласилась на переезд в

1904 г. в их квартиру с Н. Минским З. Венгеровой и на существование некоторое время ménage à trois – этот союз не был отмечен особыми духовными исканиями, подобно тому, как это наблюдалось у З. Гиппиус – Д. Мережковского – Д. Filosofova, где З. Гиппиус задавала тон.¹² Родными З. Венгеровой и Л. Вилькиной это совместное проживание было воспринято как скандал¹³. Инициатором переезда являлась З. Венгерова, преданно любившая Н. Минского всю свою жизнь (она стала его женой в 1925 году – Л. Вилькина скончалась в 1920).¹⁴ Как пишет Р. Нежински, Л. Вилькина не была лишена чувства ревности, несмотря на все свое желание быть и/или казаться современной.¹⁵ То, что этот союз был лишен внутренней духовной основы, единства – пусть и сложного, как это было у З. Гиппиус, Д. Мережковского и Д. Filosofova, свидетельствуют высказывания З. Венгеровой, которая отзывалась о Л. Вилькиной весьма противоречиво – с жалостью, презрением, иногда – с одобрением, но чаще – негативно: «Она очень больная женщина, сидит взаперти, занимается, пытается писать – по душе своей очень любящая и сосредоточенная натура, с сильными страстями, принимает жизнь всерьез, страдает, любит, ревнует – в общем симпатичная и жалкая женщина, особенно теперь с ее болезнями.» 12.1.1897.; «Белла будет очень польщена твоим приездом. Она теперь в авантаже – за ней ужасно ухаживают, пишут красками, рисуют, лепят. Бальмонт влюбился в нее, считает ее самой красивой женщиной вообще, пишет стихи и так далее.» 27 декабря <1898>; «Ты в дружбе даже – с “Людмилой Минской”, что, я думаю, несовместимо с дружбой со мной.» 15 октября <1900>г.; «Белла утончается, превращаясь в запятую, занята “культом своей красоты” и приискиванием поклонников.<...> Она, кажется, навсегда застынет на искании счастья в “ухаживаниях”, чтобы не менялось вокруг нее. Мертвый и бесплодный человек, и каждый раз, когда я вижу ее и пытаюсь с ней говорить <...> мне страшно за ее душу.» 22 ноября <1901>г.; «<...> Бела М. пишет стихи, флиртует и “торчит в красоте”». 20 февраля <1904> г.¹⁶

Переезд З. Венгеровой на Английскую набережную диктовался прежде всего стремлением быть ближе к любимому человеку, Л. Вилькина приняла эту ситуацию – единственным мотивом ее поведения могло быть только желание строить свою жизнь по моделям, созданными в среде символизма.

Еще одним важным – и экстравагантным событием в жизни писательницы был роман (?) с К.Сомовым.¹⁷ Ни в дневниках, ни письмах самого К. Сомова (изданных, правда, с громадными купюрами)¹⁸, ни в воспоминаниях А. Бенуа¹⁹, бывшего долготетним его другом, Л. Вилькина нигде не упоминается. Первое краткое упоминание в научной литературе о своеобразных отношениях художника и писательницы можно найти в монографии Н.А. Богомолова о М. Кузmine.²⁰ Дело в том, что к тому времени (1907г.- 1908 г.), когда у К. Сомова и Л. Вилькиной складываются романтические отношения (по-видимому, по инициативе последней), художник женщинами интересовался лишь с точки зрения сугубо эстетической и общался с кругом деятелей культуры, демонстрировавших свою приверженность традиции платонической любви (в первоначальном значении этого слова), – в круг этот входили М. Кузмин, В. Нувель, Вяч. Иванов²¹ и др. В эти годы Вяч. Иванов и общавшийся с ним тогда

Н. Бердяев (впрочем, как и Мережковские – но у них была своя специфика²²) много внимания уделяли теории и практике любви, «рождающей в Красоте», и «преодолению» пола²³. 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.²⁴

И Мережковские, и Ивановы по-своему шли к этим высотам²⁵, что касается Л. Вилькиной, – она 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). Вот характерные цитаты из писем Л. Вилькиной к К. Сомову, иллюстрирующие модные в то время теории «любви и пола»:

СПб. <5.6.1908>

«<...>Люблю вас всем своим разумом и всем телом – с обладанием, без обладания – это совершенно безразлично.»

Париж, <10.08.1908>

«<...> О моей женской природе (и ее эфемерных требованиях) – забудьте. Ведь Нежность не есть требования пола? Вот только ее я вам отдаю.<...>»²⁶

Этот нестандартный роман был затеян, вероятно, ею вполне намеренно, хотя нельзя исключить и значение обаяния К. Сомова в то время, о котором писал и восторженный И. Гюнтер, и ироничный В. Брюсов, – каждый по-своему: «Элегантный остроумный Сомов был незаурядной личностью. Среднего роста, не без изысканности, с добрым и теплым взглядом, тонкими пальцами, умным и насмешливым ртом ...»; «Сомов – милый мальчик, но очень милый. Глазки ясенюшки, губки розовые, говорит тихо, улыбается. Ему бы жить в 30-х годах, и героини Пушкина сходили бы по нем с ума.»²⁷

А. Бенуа, хорошо знавший его, отмечал, что: «Он <Сомов >вообще обладал склонностью дружить с дамами, а дамы, что называется, льнули к нему, охотно делая его своим конфидентом.»²⁸

Л. Вилькина в очередной раз (в ее «списке» уже значились К. Бальмонт, В. Брюсов, Д. Мережковский, В. Розанов, – из менее известных – С. Рафалович) развивала роман с человеком искусства, ей хотелось почувствовать себя очередным воплощением Музы, а кроме того, такие нетрадиционные отношения манили новизной любовной игры. Правда, побыть Музой на сей раз ей не удалось, портретов и посвящений не было, и даже – в одном из писем она выражает обиду, что К. Сомов подарил свой рисунок В. Ландовской²⁹, – Л. Вилькина от него таких подарков не получала. Так как К. Сомов не слишком много внимания уделял Л. Вилькиной, встречаясь с любовниками и друзьями, то у нее были вполне основательные причины для ревности и страданий – и для острых ощущений в духе fin-de-siecle.

В это же время (1906г. – 1907 г.) Л. Вилькина устраивает вечеринки со своими тетками – З. и И. Венгеровым, М. Кузминым, В. Нувелем, К. Сомовым³⁰, которые М. Кузмин шутил именовал «ойгиями»³¹, – здесь явно

просматривается соответствие между такого рода сборищами (эмансипированные дамы и мужчины-гомосексуалисты, объединенные общими интересами по отношению к искусству) на Английской набережной и – на Башне у Вяч. Иванова – этакий вторичный вариант Гафиза³². Как мы видим, Л. Вилькина была склонна проигрывать чужие сценарии. Ее письма к К. Сомову – прежде всего документ эпохи, этим и интересны, так как нельзя сказать, что писательница отличалась особым изяществом стиля или глубиной мысли. Судя по этим письмам и по отрывочным более ранним публикациям, образ жизни Л. Вилькиной был типичным для представительницы символистской богемы – это вечерний (и ночной) образ жизни с обязательным посещением театров, ресторанов (чаще всего в ее письмах упоминается «Вена»), лекций на животрепещущие темы, литературных вечеров³³. Мелькают модные в то время имена в литературе и живописи – как современной, так и прошлого времени (Ведекин³⁴, Фрагонар³⁵). Конечно, Л. Вилькина была довольно обеспечена, чтобы вести такой образ жизни и много времени проводить за границей (Бельгия, Швейцария, Франция, Испания), что отчасти было необходимо ей по причине слабого здоровья, а отчасти – объяснялось семейными обстоятельствами (с 1905 – по 1913 год Н. Минский был вынужден эмигрировать из-за преследований по политическим мотивам, после царской амнистии ненадолго приехал в Россию, но в 1914 г. покидает ее навсегда). Л. Вилькина выехала за границу к мужу спустя некоторое время после его отъезда³⁶ затем одна периодически наезжала в Санкт-Петербург. Но уже со второй половины 1908 г. ее письма к К. Сомову приходят только из Парижа. Последнее ее письмо к нему датировано 30.6.1910г.

Л. Вилькина публиковалась в периодических изданиях, начиная со второй половины с 1890-х гг., в 1906 г. издала сборник сонетов и рассказов «Мой сад», но в культурных кругах была известна прежде всего как хозяйка салона, художественное ее творчество всерьез не принималось (были редкие исключения, но, по-видимому, хвалившим ее мешала быть объективными «повязка Купидона»³⁷).

Стихи Л. Вилькиной 1910-х – 1920-го гг. (в то время, когда она фактически жила в эмиграции и – вплоть до конца жизни) появлялись в отдельных изданиях, – по этим текстам трудно судить о какой-либо эволюции, разве что иногда прослеживаются попытки поэтессы писать в духе эго-футуризма (стремление передать динамизм городской жизни, игра иноязычными словами):

Площадь Пигаль

На тротуарах шум и гам
Бежит, ступая по ногам,
Лакей, держа поднос.
Зажглися крылья мельницы
И ищет сопостельницы
Приезжий бритт иль росс.
В стаканах, в рюмках без числа
Блестит за гранями стекла
Аперитивов яд.

В каморках девы радости
Готовят маску младости
И чинят свой наряд.
Сверкнули буквы высоко:
"Ла-Мор", "Аббей", и "Монико",
К соблазну парижан.
Мычат отто просторные,
Кричат камло проворные:
"Ля-прэсс", "Этрасинжан"...³⁸

По существу, ее роль дамы-декадентки была единственной, ей доступной для исполнения, и сыграна она была в петербургских декорациях – в эмиграции было уже не то окружение, не та атмосфера. Более позднее творчество Л. Вилькиной уже ничего не меняет в ее сложившемся облике, и в истории литературы она останется фигурой всецело принадлежащей рубежу веков. «Творимая легенда» Л. Вилькиной создавалась в русле символизма (как раннего, так и позднего) и особенных изменений не претерпела. Такова уж специфика явлений культуры второго ряда – они довольно устойчивы и имеют тенденцию не к трансформации, а к самотиражированию.

Письма Л.Н. Вилькиной к К.А. Сомову

Письма публикуются выборочно. Из 41-го письма (часть из которых короткие записки, есть открытки, одна телеграмма) здесь представлены 14. Все письма Л. Вилькиной не датированы. Даты указываются по почтовым штемпелям на конвертах (если конверт не сохранился или штемпель не читается, дата указывается предположительно, по содержанию). Часть писем – без штемпелей, т.к. отправлялись, видимо, с посыльным (в СПб.). Письма публикуются в соответствии с правилами современной орфографии и пунктуации, кроме тех случаев, когда авторское написание имеет принципиальное значение.

<СПб.> <1907>

Будет или не будет собрание в Университете³⁹ – все же зайдите ко мне, хотя бы на минуту <подчеркн.> Хорошо? Ответьте, придете ли и когда.

Л.

РО ГРМ. Ф. 133. Ед. хр. 216. Л. 4.
Конверт без штемпеля.

<СПб.> <1907>

Четверг

Почему вы не пришли, не приходите сегодня, как это было нами решено. Я не упрекаю, но мне больно. Когда вы долго – долго будете без меня, вы можете забыть меня настоящую, близкую, и опять в вас останется одно холодное и

чужое представление обо мне. И кто (он, она?..) задержал вас? Или просто я «надоела» вам? Мне грустно – напишите несколько слов.

Людмила

Англ. наб. 62

РО ГРМ. Ф. 133. Ед. хр. 216. Л. 8.

Письмо-секретка без штемпеля.

<СПб.> <1907>

О визите вам должна <подчеркн.> была сказать. Думаю о вас (все-таки) с величайшей нежностью. Нет, тут более чем накожное. Мне отраднo вглядываться в ваши глаза – мой друг – моя любовь – источник мук⁴⁰ ... Как вы чувствуете: люблю я вас немного?..

До свидания

Не забываете

Ваша Бэла

И еще просьба: милый друг, перестань...те сплетничать обо мне – вашим соразвратникам.⁴¹

РО ГРМ. Ф. 133. Ед. хр. 216. Л. 9.

Конверт без штемпеля. Адрес на конверте не указан, только адресат: «Кон-ну Анд-чу Сомову».

<СПб.> <1907>

Ах, лакомка, всегда вы выберете превкусные конфеты! Милый, а вас я долго не увижу? Кто принес конфеты? Если вы сами – я плачу, что не была дома. Массажистка задержала. Не можете забежать днем? Я буду до 4-х дома. А что с вечерним кутежом⁴²? Не будет? Впрочем, меня привлекает это только потому, что проведу с вами вечер. До свидания милый ... мой

Бэла.

РО ГРМ. Ф.133. Ед. хр. 216. Л. 15, 16, 17.

Письмо-секретка, без следов заклейки, без штемпеля.

<СПб.> <1907>

Милый Константин Андреевич, вот вы сидите в своем длинном черном сертукe* – с лупой или без лупы, работаете и думать забыли обо мне. Ну, а я ... Не сердитесь за приставање и отклоните, если не во время. Где вы сегодня, так около 10 1/2 вечера? Хотите меньше обедать, <нрзб.> лучше поужинать? Если кроме меня хотите других – созовите. Дайте знать Платеру⁴³, Баксту,

Кузьмину** и т.д. – пусть придут туда же. Согласна на какие угодно компромиссы. Но ответьте. А если нельзя, то нельзя.

Костя Сомов, нежный мой, до свидания.

Людмила.

Да, еще: ужин, конечно, (и отныне, и вовеки) товарищеский, т.е. я плачу за себя. Это вообще правило. Иначе стеснительно.

РО ГРМ. Ф.133. Ед. хр. 216. Л. 18, 19, 20.

Письмо-секретка, без следов заклейки, без штемпеля.

* – так в оригинале.

** – так в оригинале.

<СПб.> <1907>

Субботу*

Милый друг,

как здоровье? И еще ... как это, по-вашему: за все это время вы ни разу не думали обо мне – с нежностью? Ответьте правдой. Я ведь храбрая и жизнь принимаю не как «плакса». Но надо же мне хоть сколько-нибудь вас понять. <зачеркн.> Хотела «пофилософствовать», да знаю – ни к чему. Ну, ладно. Целую ваши побледневшие губы и прошу это письмо не оставлять на письменном столе и во всяком случае не показывать ни Кузьмину, ни его хлыщу-любовнику⁴⁴, ни Нувелю.

Бэла.

Ответьте вскорости <нрзб.>

[Приписка на полях, сверху, наискось:]

Хотела послать цветы, да дорого, а я теперь в периоде безденежья. За эти 6 недель прожила баснословную сумму.

РО ГРМ. Ф.133. Ед. хр. 216. Л. 31.

Листок линованной бумаги, конверта нет.

* – так в оригинале.

<СПб.> <27.V. 1907?>

Без вины виновата вернулась домой час ночи. Зина⁴⁵ уверила, что понедельник не приедете, чуть не сошла с ума от отчаяния, ждала субботу воскресенья, даже заказала обед. Умоляю, не казните* очень прошу приезжайте завтра или послезавтра

Ваша Бэла

РО ГРМ. Ф. 133. Ед. хр. 216. Л.35.

Телеграмма (простой карандаш). Отправлена из Санкт-Петербурга в Мартышкино (дача Сомовых под Ораниенбаумом).

* «умоляю не казните» – вставлено поверх строки.

<СПб.> <1907>

Ради Христа, простите за такую мещанскую бумагу⁴⁶. Другой нет. Не поняла, зачем была ваша последняя фраза. Чтобы я не подумала, что вы меня немного любите? Чтобы я не умерла от счастья или не заснула с этой мыслью. Не бойтесь, вы так мало меня знаете, что не можете любить. За веселость, куртизанство, легкость – не любят, а жалеют. Как странно, вот пишу так, а внутри чувствую, что все-таки не должна я быть совсем безразлична и, что и для вас я – среди толпы чужих – роднее. Ну, так, для глаза, ну хотя – бы когда ваш взор остановится на мне, вы уверены найти у меня выражение нежности. Ведь так? А это много, очень много. Ах, люди друг для друга – <нрзб.> Но милый мой, не обороняйтесь. Я никогда не обвиню вас в том, что вы меня любите, и вам нет надобности нарушать очарования, чтобы доказать, что все «в шутку». Повторяю еще: если есть возможность (каждое слово подчерк) будем избегать наших невинных ласк. Вам все же придется напоминать, что вы представляетесь, а мне – что не надо вас любить.

До свидания – <нрзб.>

Бэла

[Приписка в конце листа «вверх ногами»:]

Будьте милым, пришлите мне адрес Гофмана⁴⁷ – я опять забыла, а завтра у Сологуба не буду и никого из этого кружка не увижу. А конфеты – только я их и видела! Ах, Костя Сомов, как жизнь бархатна у тебя на коленях!

РО ГРМ. Ф.133. Ед.хр. 216. Л.38, 39.

На конверте штемпель не читается, год проставлен на письме архивистами (простой карандаш).

<San Sebastien> <10.06.1907?>

Вторник

Мой адрес: Espagne

St.Sebastien

Poste-restante

M-m L.Wilenkine

[приписка наискось вверх ногами с левом верхнем углу]:

Я не хочу, чтобы мои письма читались кем-нибудь кроме вас.

Только что получила карточки и письмо. Портреты чудные. Право, мне стоило больших усилий не коснуться* этих забавно-милых, детски лукавых и несколько капризных губ. Милый, милый, какая волна нежности заливает мое верное сердце. А презабавные усы над верхней губой! И надо всем этим скадка** на лбу – не все значит лукавим. Бывало и мучимся. Ах, Костя Сомов, за что я вас так вижу... и так детски люблю. Думаю я о вас часто, даже, может быть, (с точки зрения приличия) – слишком часто. Не бывает такой встречи, события, мнения, чтобы вы не были названы. И уже мне говорят: ну да, Сомов, тот, конечно, по-вашему ... и т.д. Теперь я стала осторожнее. Нет, все это глупости. А вот, – всерьез. Сомов, милый, бархатный, вы способны на приятное безумие? Ах, знаю, что нет. Слишком вы для этого ... полны и – скупы. Ну, Костя Сомов, один раз в жизни? а? Вот в чем дело: не хотите ли, из Мартышкино в Себастьян? Вы не можете себе представить, как здесь хорошо. Какой воздух, небо, море. А сколько красивых юношей! Друг мой, а как бы я вам не мешала! Как бы ухаживала! Подумайте. На месяц, а? Пораспросите Ал. Н.Бенуа, он знает Испанию⁴⁸. Это час от Биарица. Я поселила бы вас в недорогом, но хорошем отеле... На месяц. Нельзя? Подумайте об этом и ответьте. Не говорю о том, как бы я вам обрадовалась – прельщаю только морем, испанками и испанцами, каждонедельными боями быков... Не знаю, когда я вернусь в Россию. Одна без мужа боюсь. И – боюсь, что к вам слишком привяжусь. Вы знаете – я не Михаил Алексеевич⁴⁹, и стрела не так легко вынимается из моего сухощавого тела (сердца). Я еще похудела. Вы довольны? Здесь некоторые (незнакомые) шепчут мне: *princesse charmante*.

Хорошо это?

Я все бы отдала... чтобы лежать у вас на коленях.

Ну, довольно – вы еще загордитесь!

Ваша Бэла.

РО ГРМ. Ф. 133. Ед. хр. 216. Л. 49, 50.

Письмо написано почтовой бумаге с надписью: Gran Casino De San Sebastien. Отправлено из Сан-Себастьяна в СПб., переслано в Ораниенбаум (Мартышкино). Конверт при нем (тоже с грифом казино) небрежно разорван.

* – так в оригинале (без мягкого знака).

** – так в оригинале (пропущена буква «л»).

<Париж> <10.7.1908>

77, rue de Varenne, 10 июня

Милый Костя Сомов,

Простите, что я так скоро напоминаю вам о себе, но для меня вечность промелькнула с тех пор как ваши милые губы коснулись в последний раз моих рук. Когда, прощаясь потом, Кузмин и Гюнтер⁵⁰ хотели поцеловать эти же руки – я не дала. И долго потом целовала следы ваших губ...

Не сердитесь. Вы знаете мое упрямство не от меня. Иудейское – от матери. А отец дал мне православное право на безволие. Вот мои извинения.

Ах, мой милый, я ведь хотела писать о совсем другом, а пишу опять об этом. Но – это: последние тучи... не рассеянной бури. Вот что: вы меня напугали, сказав, что будете в Париже и, м.б., не захотите меня видеть. За что, друг мой? Впрочем, не утверждаю, но если захотите и если вам будет удобнее, чтобы я к вам, а не вы ко мне зашли, то только дайте знать, и я прибегу. Но, м.б., вам будет интересно увидеть монастырь, где мы живем. Это в самом деле очень интересное здание с капеллами, кельями и длинными стеклянными корридорами. Моя келья с высоким окном, выходящим на далекое от меня небо, все переполнена думами о вас, а на гладкой крашеной стене – ваш портрет. Ах, Костя Сомов, еще раз прошу – простите мою назойливость. И если возможно (хотя знаю, что это невозможно) совсем изредка – вспомните о моем существовании. Мои письма – рвите – их не будет много – не бойтесь. Разорвите, милый, и прежние, не хочу, чтобы попадали слова, исшедшие из глубокой глубины, – на глаза Валея⁵¹ и других. И верьте, что моя преданность равняется моей нежности и любви.

Ваша Бэла.

РО ГРМ. Ф. 133. Ед. хр. 216. Л. 60-65.

Письмо-секретка. Отправлено из Парижа в Мартышкино.

<СПб.> <5.6.1908>

Четверг

Всю ночь проплакала. Ясно представляла, как ваши милые губы, одно прикосновение которых заставляет меня дрожать, – прикасались к грубому чужому телу. Милый мой, я не только не могу на вас сердиться, но я напротив, прошу у вас искреннее прощение за то, что не была достаточно для вас красива, желанна. Мы любим и не любим независимо от нас самих и не мне вас упрекать в том, что прикосновение вашей руки доставляет мне столько счастья, а мой рука не дает вам никакого удовольствия. Друг мой, так не сердитесь на меня за это. И потом, вот еще: не советуйте мне вас «разлюбить». Не полюбить – еще немного зависит от нас. Но «разлюбить» абсолютно не в наших силах. Я люблю вас еще с прошлого года, я мечтала о вас в каждый миг за границей, я жила с вечной мыслью о вас – я потому отдалась вам. Мне казалось, что вы немного любите меня. А вы хотели просто «поиграть» что ли. Не упрекаю вас, честное слово. Вы в полном праве. И ничего не хочу и не прошу. Но вот одно: я ваша не только телом, но всем существом. Моя мысль о вас (настоящем, жалком, гордом и беспомощном) до того нежна, любяща, что мне просто смешно, когда ты говоришь, чтобы я стала тебе чужой. Мой дорогой, единственный любовник, ведь то, что было, ты отрицать не будешь? И не выдашь нашу тайну Валеям и Потемкиным⁵²? Вот единственно о чем я имею право просить. А не нравлюсь я тебе – моя вина. Прости, если можешь. Ласки свои навязывать не стану. Еще просьба, если приедете в Пет. до моего отъезда (10го), то давайте

обедать не у Зины, и не с Зиной. Пойдем после обеда в каком-нибудь скромном ресторане – куда-нибудь или ко мне. Или же пообедаем у Зины и уйдем. Да? Когда приедете – или дайте знать посыльным, или зайдите, или, если зайдете и не застанете, оставьте записку, что придете обедать к Зине или куда. Но у вас нет ко мне нехорошего чувства? Убейте, не могла бы сказать, как вы ко мне относитесь. Но это не меняет моего отношения. Люблю вас всем своим разумом и всем телом – с обладанием, без обладания – это совершенно безразлично. И безгранично благодарна за ту ласковость, которая, как теперь оказалось, вам стоила усилий. Прости – еще раз прошу. Я была искренна и верила в правду твою. Не осуди. И не бойся – навязчивой я не буду. Твоя Б.

РО ГРМ. Ф. 133. Ед. хр. 216. Л. 73-78.
Письмо-секретка. Отправлено из СПб. в Мартышкино.

<Париж> <17.10.1908>

Простите за еще одно обращение к вам – в самом деле, последнее. У меня желание, которое, б.м., вы не откажете мне исполнить: разорвите мои письма! Не то чтобы я изменилась, но мне больно думать, что когда ваши милые небольшие, столь карие (при светлых волосах!) глаза будут пробегать строчки написанные от глубоко нежного чувства – в них загорится тот мелкий мною нелюбимый огонек... Разорвите, прошу.

Бэла.

Не без последнего упрека:
а Ванде-то Ландовской⁵³ вы подарили рисунок на память. И даже предоставили ей на выбор. Это переполнило мою чашу. Огорчило до глубины души. Ну, все равно...

РО ГРМ. Ф. 133. Ед. хр. 216. Л.88.
Письмо отправлено из Парижа в СПб.

<Париж> <1908>

Костя, солнце мое, все хочу, чтобы вы совсем забыли обо мне и потому пишу. Желая весело встретить Новый год – окруженным прелестными эфебами.- Обо мне вспомните среди счастья вашей жизни. А я думаю о вас с глубокой нежностью.

Бэла.

РО ГРМ. Ф. 133. Ед. хр. 216. Л. 92,93.
Письмо отправлено из Парижа в СПб. Французская марка срезана вместе со штемпелем. Санкт-Петербургский штампель «22.12.1908».

<Париж> <30.6.1910>

32, rue George-Land

Сегодня приехала в Париж Венгерова и, между прочим, рассказывала и о вас – все что знает, что слышала. Так мало! И я опять почувствовала остроту моей нежности к вам... О, как хорошо было с вами, мой единственный – хотя и «полу»- любовник... Простите за эту сентиментальную записку издалека. Я вас никогда не забываю – не потому что ваш портрет висит у меня в спальне и не потому, что у меня не было других любовников. Нет, я так вся, до глубины души и тела – глубиной души и тела «чувствую» вас. Знаю ваши новые привязанности. Не ревную. Желаю от всего сердца счастья и радости. Знаю тоже, что вы и не счастливы, и не радостны. Простите, что еще раз напомнила о себе. Вы, б.м., и забыли, кто такая Людмила.

Письмо отправлено из Парижа в СПб.
РО ГРМ. Ф. 133. Ед. хр. 216. Л. 99, 100.

Примечания:

1. *Метерлинк М.* Пьесы. М.: Искусство, 1958; *Верхарн Э.* Стихотворения. «Зори». *Метерлинк М.* Пьесы. М.: Худож. лит., 1972; *Метерлинк М.* Сокровище смиренных. Томск: Изд. Водолей, 1994 и др.
 2. В.Я. Брюсов. Письма к Л.Н. Вилькиной. Публ. С.С. Гречишкина и А. В. Лаврова // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1973 год. Л.: Наука, 1976. С.126 – 135.
 3. Биографические сведения о Л.Н. Вилькиной и перечень ее публикаций см. в словарях: Русские писатели. 1800 -1917. Т.1. М., 1989. С.442-443.; Dictionary of Russian Women Writers / Eds. M. Ledkovsky, Ch. Rosenthal, M. Zirin. London, 1994. P.711-713.
 4. Письма Д.С. Мережковского к Л.Н. Вилькиной. Публ. В.Н. Быстрова // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1991 год. СПб.: Академический проект, 1994. С.209 – 251.
 5. Основная его часть хранится в РО ИРЛИ, фонд Н.М. Минского – З.А. Венгеровой (Ф. 39. Оп. 3), ГБЛ (Ф. 386. 80. 13, 14, 15 – письма к В.Я. Брюсову), частично публикуемые в этом разделе письма Л. Н. Вилькиной к К.А. Сомову – в РО ГРМ (Ф.133. Ед. хр. 216).
 6. Брюсов В.Я. Письмо к А.А. Шестеркиной от 4 ноября 1900 г. // Валерий Брюсов. Литературное наследство. Т. 85. М.: Наука, 1976. С.627.; Брюсов В.Я. Письмо Полякову С.А. от 23 ноября 1902 г. // Валерий Брюсов и его корреспонденты. Литературное наследство. Т. 98. Кн. 2. М.: Наука, 1994. С.65.
 7. В цикле М.А. Кузмина «Прерванная повесть» под «тонкой модницей» подразумевается Л.Н. Вилькина. См.: *Кузмин М.* Избранные произведения. Л.: Худож. лит., 1990. С.30, 504.
 8. О слабом здоровье Л.Н. Вилькиной часто пишет З.А. Венгерова: См. Письма Зинаиды Афанасьевны Венгеровой к Софье Григорьевне Балаховской-Пети / Publications, commentaries et notes de Rosina Neginsky // *Revue des etudes slaves.* 1995. Т.67. Fasc. 1. P. 466; Fasc. 2/3. P. 506; Fasc. 4. P.700.
 9. Письма Зинаиды Афанасьевны Венгеровой к Софье Григорьевне Балаховской-Пети ... Fasc. 1. P.205, 231.
- Имя Вилькиной Венгеровой пишет различно – Белла, Бела, Бэла.

8. *Азадовский К.М., А.В. Лавров.* З.Н. Гиппиус: метафизика, личность, творчество // З.Н. Гиппиус. Сочинения. Стихотворения. Проза. Л.: Худож. лит., 1991. С. 3-49; *Stanley J. Rabinowitz.* A Fairy Tale of Love? // *Oxford Slavonic papers.* 1991. № 24.

9. «<...>Не могу вам передать всю глубину отвращения, которое мне внушает эта вечно клеветущая, вечно ссорящая, вечно злословящая женщина. <...>» Письмо Л.Н. Вилькиной к Д.С. Мережковскому (июнь 1905 г.) // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1991 год. СПб.: Академический проект, 1994. С. 219-220.

10. Вот, например, одно из высказываний З.Н. Гиппиус по поводу Л.Н. Вилькиной: «Но он [Минский] утешался устройством у себя каких-то странных сборищ, где, в хитонах, водили, будто бы, хороводы, с песнями, а потом кололи палец невинной еврейке, каплю крови пускали в вино, которое потом и распивали. Казалось бы, это ему и некстати и не по годам – такой противный вздор; но он недавно женился на молоденькой еврейке, Бэле Вилькиной. Она, претенциозная и любившая объявлять себя “декаденткой”, вероятно и толкнула его на это. Кокетливая, она почти влюбила в себя Розанова. Но Розанову, с его тогдашней тягой к иудаизму, нравилось, главное, что это смазливое существо – еврейка...» (*Гиппиус-Мережковская* З. Дмитрий Мережковский. Париж, 1951. С. 145).

Эта цитата нуждается в некоторых комментариях и коррективах: Н.М. Минский официально женился на Л.Н. Вилькиной в 1905 г., когда ее вряд ли можно было назвать «молоденькой» – ей было 32 года. Раздражение З.Н. Гиппиус (чего стоит эта убийственная характеристика – «смазливое существо»!) можно объяснить также и фактом увлечения Д. С. Мережковским Л. Н. Вилькиной (в 1905 – 1906 гг.) и тем, что Н. М. Минский, бывшим в свое время поклонником З. Н. Гиппиус, сделал такой «недостойный» выбор. З.Н. Гиппиус была прототипом главной героини трагедии Н. М. Минского «Альма», вышедшей отдельным изданием в СПб. в 1900 г.

По поводу отношений В. В. Розанова и Л.Н. Вилькиной см.: «Распоясанные письма В. Розанова» / Вступление, публ. и прим. М. Павловой // Литературное обозрение. № 11. 1991. С. 67-71.

11. В.Я. Брюсов. Письма к Л.Н. Вилькиной... С. 126.

Сонеты Л.Н. Вилькиной «Влюбленность», «Обладанье», «Ей» и др. и ее дневниковые записи о безграничном стремлении к свободе (См. в: Письма Д.С. Мережковского к Л.Н. Вилькиной... С. 248) по своему идейному содержанию явно заимствованы у З.Н. Гиппиус.

12. *Гиппиус* З. О бывшем // Возрождение. Paris. 1970. № 218. С. 52-70; № 219. С. 57-75; № 220. С. 53 – 75.

13. Письма Зинаиды Афанасьевны Венгеровой к Софье Григорьевне Балаховской-Пети ... Fasc. 1. P. 205.

Л. Вилькина (настоящее имя – Изабелла, после крещения в православие в 1891 г. – Людмила) была родной племянницей З.А. Венгеровой (критик и переводчица), И.А. Венгеровой (пианистка) и С.А. Венгерова (критик, литературовед).

14. Об истинном отношении З.А. Венгеровой к Н.М. Минскому (которое З. А. Венгерова предпочитала именовать «дружкой») свидетельствует ее письмо к нему от 1898 г.: «<...> Вы будете полновластно владеть моей душой, в которой не будет желаний. <...> Во мне говорит инстинкт, стремление быть ближе к Вам – потому что только мне одной дано до конца любить Вас.» (Письма Зинаиды Афанасьевны Венгеровой к Софье Григорьевне Балаховской-Пети ... Fasc. 2/3. P. 474.)

15. Письма Зинаиды Афанасьевны Венгеровой к Софье Григорьевне Балаховской-Пети ... Fasc. 1. С. 205, 206.

16. Там же. Fasc. 2-3. P. 479, 489, 498-499, 510.

17. Насколько эти отношения были близкими, остается загадкой. Если верить письмам Л. Н. Вилькиной, К. А. Сомов был ее любовником (вероятно, очень недолго). Ответные письма К.А. Сомова не дают конкретных сведений на этот счет (РО ИРЛИ. Ф. 39. Ед. хр. 930).

18. Константин Андреевич Сомов. Письма. Дневники. Суждения современников. М.: Искусство, 1979.

19. *Бенуа А.Н.* Мои воспоминания. В 5 кн. М.: Наука, 1990. Кн. 4-5. С.78-93.
20. *Богомолов Н.А.* Михаил Кузмин: статьи и материалы. М.: Новое литературное обозрение, 1995. С.103.
21. Там же; также см.: *Cheron G.* The Diary of Mixail Kuzmin. (1905-1906)// Wiener Slawistischer Almanach. Band 17. 1986. S. 416-418.
22. О концепции любви у З.Н. Гиппиус см.: *Matich Olga.* Zinaida Gippius: Theory and Praxis of Love // Readings in Russian Modernism. To Honor Vladimir Fedorovich Markov. М.: Nauka, 1993. P.237 – 250; Гиппиус З. Contes d'amour // Возрождение. 1969. Paris. № 211. С.25-47.
23. *Иванов Вяч.* О любви дерзающей // Иванов Вяч. Родное и вселенское. М.: Республика, 1994. С. 87-90 (впервые: Факелы. СПб., 1907. № 2).
24. *Бердяев Н.* Метафизика пола и любви // Перевал. 1907. № 5. С. 7-17; № 6. С. 24-36.
25. И З.Н. Гиппиус, и Вяч. Иванов с Н.А. Бердяевым были едины в своей сакрализации брака как троичной структуры, где верхней точкой было единение с Богом, но З.Н. Гиппиус все же не смогла преодолеть своего чисто романтически-декадентского отворачивания к плоти, она создала свою концепцию «влюбленности», где «оба были равны».
26. РО ГРМ. Ф. 133. Ед. хр. 216. Л. 73-78, Л. 82-83.
27. Иоганнес фон Гюнтер и его «Воспоминания»// Александр Блок. Новые материалы и исследования. Литературное наследство. Т. 92. Кн. 5. М.: Наука, 1993. С.345; Письмо В. Брюсова к А. Шестеркиной от 15 февраля 1902 г.// Валерий Брюсов. Литературное наследство. Т. 85...С.649.
28. *Бенуа А.Н.* Указ. соч. Кн. 4-5. С.247.
29. В.Ландовская (Ванда Ландовски) – польская клавесинистка и пианистка, исполнительница старинной музыки (1879-1959). О ней см.: Константин Андреевич Сомов... С.111, 121, 266; *Мочульский К.* Валерий Брюсов. Paris: YMCA-Press, 1962. С.130.
30. *Богомолов Н.А.* Указ. соч. С. 249.
31. Там же. С. 103.
32. Там же. С. 67-98.
33. Л.Н. Вилькина вела довольно активную культурную жизнь, посещая все наиболее интересные и «модные» мероприятия, например: заседания кружка «Вечера Случевского», присутствовала на диспуте об Эросе в квартире Иванова, где выступал Волошин 18 октября 1906 г., была на чтении трагедии Ф. Сологуба «Дар мудрых пчел», которое состоялось 28 октября 1906 г. в театре В.Ф. Комиссаржевской и т. д. См.: Из дневника Ф.Ф. Фидлера // Александр Блок. Новые материалы и исследования. Кн. 3... С. 834; Максимилиан Волошин в Петербурге: осень 1906 г. Письма к М.В. Сабашниковой / Вступ. заметка и публикация В.П. Купченко // Минувшее. Исторический альманах. 21. СПб., 1997. С. 298; Из дневников М.А. Кузмина // Александр Блок. Новые материалы и исследования. Кн. 2... С. 152.
34. Письмо Письмо Л.Н. Вилькиной к К.А. Сомову. Б.д. РО ГРМ. Ф. 133. Ед. хр. 216. Л. 2. Ведекинд Франк (1864-1918) – немецкий драматург. См.: История всемирной литературы. Т.8. М.: Наука, 1994. С. 330-332; A. Kutscher. Wedekind: Leben und Werk. Munchen, 1964.
35. Письмо Л.Н. Вилькиной к К.А. Сомову.<21.30.1908>. РО ГРМ. Ф. 133. Ед. хр. 216. Л. 55. Здесь Л. Н. Вилькина пишет о том, что «обожает Фрагонара», зная, что К.А. Сомов также его ценил. См.: Константин Андреевич Сомов... С. 313, 419. Фрагонар Жан Оноре (1732-1806) – французский живописец. См.: Искусство стран и народов мира. Краткая художественная энциклопедия в 5 тт. Т.5. М., 1981. С.215-216.
36. «Пока мы (я и Белла) сдаем квартиру, тогда она уедет к Н.М., и я тоже собираюсь за границу.» СПб. 14 дек. 1905 г. См.: Письма Зинаиды Афанасьевны Венгеровой к Софье Григорьевне Балаховской-Пети ... Fasc. 4. P.700.
37. Д. С. Мережковскому нравились некоторые стихотворения Л. Н. Вилькиной (см.: Письма Д.С. Мережковского к Л.Н. Вилькиной... С. 220), но В.Я. Брюсов давал ее творчеству негативную – и в целом справедливую оценку: «Не мог я по чести хвалить деревяшки Людм<илы> Ник<олаевны>, выдаваемые ею за сонеты, не мог, не мог, не мог!» – писал он А. А. Блоку 16 февраля 1907 г. См.: Александр Блок. Новые материалы и исследования. Кн.

1... С. 500. Рецензия В. Я. Брюсова на сборник Л. Н. Вилькиной «Мой сад» появилась в «Весах» (1907. № 1. С. 69-73).

38. Альманах «Гриф». 1903-1913. М., 1914. С. 52-53.

39. Возможно, речь идет о вечере в университете, где А. А. Блок, М.А. Кузмин и др. поэты читали свои стихи. Об этом вечере пишет М.А. Кузмин в своих дневниках, указывая, что Л. Н. Вилькина на нем присутствовала. К.А. Сомов им не упоминается:

«1 февраля 1907

<...> Повестка из университета, где пропечатаны "Незнакомка", "Куранты" и стихи Блока, Городецкого, Цензора и мои. <...> Я все время был с Сапуновым, был<и> Добужинский, Кустодиев, Гржебин, <Жилкин>, Нувель, Вилькина. <...>»;

«В университете 1 февраля 1907 г. состоялся “Вечер искусства”, организованный кружком молодых. Блок читал на нем стихи и драму “Незнакомка”». Об этом вечере см. также в воспоминаниях В.А. Зоргенфрея «А.А. Блок. (По памяти за 15 лет, 1906 – 1921 г.)» // Записки мечтателей. 1922. № 6. С. 134. См.: Из дневников М.А. Кузмина // Александр Блок. Новые материалы и исследования... Кн. 2. С. 155, 168.

40. «Мой друг – моя любовь – источник мук» – видоизмененная автоцитата из сонета Л. Н. Вилькиной «Товарищу»:

Но ты расторг сплоченный мною круг.
Отдай слова, которым не внимал ты.
Отдай мечты. Как мне, им чуждый стал ты, -
Мой враг – моя любовь – источник мук...

См.: *Вилькина Л.Н.* Мой сад. СПб.: Гриф, 1906. С. 58-59.

41. Скорее всего, имеются в виду М. А. Кузмин и В. Ф. Нувель.

42. См. прим. 30.

43. Платор – Николай Георгиевич (? – 1957) – коллекционер, устроитель выставок. См. о нем: *Бенуа А.Н.* Мои воспоминания. Кн. 4-5. С. 429-432; Константин Андреевич Сомов... С.150, 199, 544, 559.

44. Вероятно, речь идет о П. Маслове. См.: *Богомолов Н.А.* Указ. соч. С. 231.

45. Зина (здесь и далее) – З.А. Венгерова.

46. Письмо написано на плотной бумаге с отпечатанным на верху листа коричневой краской рисунком в квадратной рамке: голова юноши, (в венке, с серьгой), его рука, держащая за узду лошадь, сверху – растительный орнамент (листья).

47. Гофман – из контекста трудно установить, кто имеется в виду – Виктор Викторович Гофман (1884-1911) – поэт или Модест Людвигович Гофман (1887 -1959) – поэт, критик, литературовед. И тот, и другой вращались в среде символистов.

48. Весной 1907 г. А. Бенуа посетил Испанию. См.: *Бенуа А.Н.* Указ. соч. Кн.4-5. С. 453-454. О своем путешествии А. Бенуа писал К. А. Сомову:

«[Париж], 1 мая 1907 г.

<...> Я только что вернулся из Испании. Напрасно ты не поехал.» См.: Константин Андреевич Сомов... С. 453.

49. Очевидно, что Л. Н. Вилькиной было известно об отношениях М. А. Кузмина и К. А. Сомова осенью 1906 г. Несмотря на этот роман и дружбу, продолжавшуюся несколько лет, К. А. Сомов в 1916 г. писал в своем дневнике о бывшем любовнике и друге без какого-либо намека на нежные чувства в прошлом:

«31 декабря 1916 г.

<...> Днем у меня были Кузмин и Кожебаткин. Кузмин жалкий старичок, очень грязный и с совершенно черными ногтями, с седыми небритыми щеками. Мне было с ним скучно, показывал им свои рисунки. <...>» См.: Константин Андреевич Сомов... С. 169.

50. Гюнтер – см. прим. 27.

51. Валя (здесь и далее)- Вальтер Федорович Нувель (1871 – 1949). См. о нем: *Бенуа А.* Указ. соч.; *Богомолов Н.А.* Указ. соч. С. 216-304.
52. Потемкин Петр Петрович (1886-1926) – поэт. См.: Русская поэзия серебряного века. 1890 – 1917. Антология. М.: Наука, 1993. С. 665-669; *Ремизов А.М.* Петербургский буерак. Paris: LEV, 1981.
53. См. прим. 29.

Библиография

- Аверинцев С. С.* Поэтика ранневизантийской литературы. М.: Наука, 1977. 320с.
- Аверинцев С. С.* Судьба и весть Осипа Манделъштама // Манделъштам О. Сочинения в 2 т. Том 1. М.: Худож. лит., 1990. С. 3-34.
- Аверинцев С. С., Андреев М. Л., Гаспаров М. Л., Гринцер П. А., Михайлов А. В.* Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания. М.: Наследие, 1994. С. 3-38.
- Адашкина Н.* Художественная теория русского авангарда // Вопросы искусствознания. М., 1994. № 1. С. 322-330.
- Азадовский К. М.* О «народном» поэте и «святой Руси» («Гагарья судьбина» Николая Клюева) // Новое литературное обозрение. № 5. 1993. С. 88-103.
- Азадовский К. М., Дьяконова Е. М.* Бальмонт и Япония. М.: Наука, 1991. 190 с.
- Азадовский К. М., Лавров А. В.* З. Н. Гиппиус: метафизика, личность, творчество // Гиппиус З. Н. Сочинения. Стихотворения. Проза. Л.: Худож. лит., 1991. С. 3-49.
- Александр Блок и Андрей Белый.* Переписка. М., 1940. 497 с.
- Алексей Ремизов.* Исследования и материалы / Отв. ред. А. М. Грачева. СПб.: Изд. Дмитрия Буланина, 1994. 286 с.
- Альманах «Гриф».* 1903-1913. М., 1914. 187 с.
- Андреева-Бальмонт Е. А.* Воспоминания. М.: Изд. имени Сабашниковых, 1996.
- Андрей Белый: Проблемы творчества.* Статьи. Воспоминания. Публикации. М.: Сов. писатель, 1988. 831 с.
- Анненский И. Ф.* Стихотворения и трагедии. Л.: Сов. писатель, 1990. 639 с.
- Антология акмеизма: Стихи. Манифесты. Статьи. Заметки. Мемуары / Вступит ст., сост. и прим. Т. А. Бек.* М.: Моск. рабочий, 1997. 395 с.
- Асмус В. Ф.* Философия и эстетика русского символизма // Литературное наследство. Т. 27-28. М., 1937. С. 1-53.
- Аристотель.* Поэтика. Риторика. СПб.: Азбука, 2000. С. 21-80.
- Ауэрбах Э.* Мимесис: Изображение действительности в западноевропейской литературе. М.: Прогресс, 1976. 557 с.
- Ахматова А. А.* Сочинения. Т. 1-3. Париж: YMCA-Press, 1983.
- Бальмонт К. Д.* Стихотворения. Л.: Сов. писатель, 1969. 490 с.
- Бальмонт К. Д.* Элементарные слова о символической поэзии // Бальмонт К. Горные вершины. М.: Гриф, 1904. С. 75-95.
- Баран Х.* Поэтика русской литературы начала XX века. М.: Прогресс; Универс, 1993. 368 с.
- Батай Ж.* Литература и зло. М.: Изд. МГУ, 1994. 167 с.
- Бахтин М. М.* Литературно-критические статьи. М.: Худож. лит., 1986. 543 с.
- Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. 422 с.
- Башмакова Н. В.* Слово и образ: О творческом мышлении Велимира Хлебникова. Хельсинки, 1987. 288 с.
- Белая Г.* Авангард как богоборчество // Вопросы литературы. 1992. Вып. III. С. 115-124.
- Белая Г.* Смена кода в русской культуре XX века как экзистенциальная ситуация // Литературное обозрение. 1996. № 5/6. С. 111-116.
- Белый А.* Арабески. М., 1911.
- Белый А.* Начало века. М.: Худож. лит., 1990. С. 304-316.
- Белый А.* Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994. 528 с.
- Белый А.* Символизм. М.: Мусaget, 1910. 673 с.
- Белый А.* Сочинения в 2 т. М.: Худож. лит., 1990.
- Белый А.* Sanctus amor (рец.) // Весы. 1908. № 3. С. 90-92.
- Бенуа А. Н.* Мои воспоминания. В 5 кн. М.: Наука, 1990.
- Бердяев Н. А.* Декадентство и мистический реализм // Русская мысль. 1907. №6. С.114-123.
- Бердяев Н. А.* Кризис искусства. М.: СП Интерпринт, 1990. 48 с. (Репринт издания 1918 г.).

- Бердяев Н. А.* Метафизика пола и любви // Перевал. 1907. № 5. С. 7-17; № 6. С. 24-36.
- Бердяев Н. А.* Философия свободы. Смысл творчества. М.: Правда, 1989. 608 с.
- Берковский Н. Я.* Романтизм в Германии. Л.: Худож. лит., 1973. 568 с.
- Бирюков С.* Зевгма: Русская поэзия от маньеризма до постмодернизма. Пособие для учащихся. М.: Наука, 1994. 286 с.
- Бирюков С.* Теория и практика русского поэтического авангарда. Тамбов, 1998. 232 с.
- Блок А. А.* Полное собрание сочинений и писем. В 20 т. Т. 1-5. М.: Наука, 1997.
- Блок А. А.* Собрание сочинений в 8 т. М.: Худож. лит., 1960.
- Блоковский сборник VII: А. Блок и основные тенденции развития литературы начала XX века / Ред. З. Г. Минц. Тарту, 1986. 162 с. (Учен. зап. Тарт. ун-та. Вып. 735).
- Блоковский сборник X: А. Блок и русский символизм: Проблемы текста и жанра / Ред. З. Г. Минц. Тарту, 1990. 183 с. (Учен. зап. Тарт. ун-та. Вып. 881).
- Бобринская Е.* Концепция нового человека в эстетике футуризма // Вопросы искусствознания. 1995. №1/2. С. 476-495.
- Бобринская Е.* «Предметное умозрение» (К вопросу о визуальном образе текста в кубо-футуристической эстетике) // Вопросы искусствознания. 1993. № 1. С. 31-48.
- Богомолов Н. А.* «Мы – два грозой зажженные ствола...»: Эротика в русской поэзии – от символизма до обериутов // Литературное обозрение. 1991. № 11. С. 52-58.
- Богомолов Н. А.* Итальянские письма Нины Петровской // Русско-итальянский архив. Trento, 1997. С. 115-155.
- Богомолов Н. А., Малмстад Дж. Э.* Михаил Кузмин: искусство, жизнь, эпоха. М.: Новое литературное обозрение, 1996. 317 с.
- Бодлер Ш.* Искусственные Раи. М.: ЛИА Р. Элинина, 1991. 135 с.
- Бройтман С. Н.* Из словаря «Русский символизм» // Дискурс. 1998. № 7. С. 92-97.
- Бройтман С. Н.* Русская лирика XIX – начала XX в. в свете исторической поэтики: Субъектно-образная структура. М.: Изд. РГГУ, 1997. 307 с.
- Брюсов В. Я.* Дневники 1891 – 1910. М., 1927. 345 с.
- Брюсов В. Я.* О искусстве. М., 1899. С. 14-27.
- Брюсов В. Я.* Письма к Л. Н. Вилькиной / Публ. С. С. Гречишкина и А. В. Лаврова // Ежегодник Рукописного Отдела Пушкинского дома на 1973 г. Л.: Наука, 1976. С. 126-135.
- Брюсов В. Я.* Собрание сочинений в 7 т. М.: Худож. лит., 1973-1975.
- Брюсов В. Я.* Среди стихов. 1894-1924: Манифесты. Статьи. Рецензии. М.: Сов. писатель, 1990. 720 с.
- Буало Н.* Поэтическое искусство. М.: ГИХЛ, 1957. 232 с.
- Бурлюк Д. Д.* Галдящие «бенуа» и новое русское национальное искусство. Б. м., б. г.
- Васильев И. Е.* Русский литературный авангард начала XX века (Группа 41°). Екатеринбург, 1995. 147 с.
- Вейдле В.* Умирание искусства // Самосознание европейской культуры XX века. М.: Политиздат, 1991. С. 268-292.
- Вилькина Л. Н.* Мой сад: Сонеты и рассказы. М.: Гриф, 1904. 212 с.
- Волошина-Сабашикова М.* Зеленая змея: мемуары художницы. СПб.: Андреев и сыновья, 1991. 412 с.
- Вольтинский А. Л.* Декадентство и символизм // Борьба за идеализм. СПб., 1900. С. 23-34.
- Воспоминания о Серебряном веке. М.: Республика, 1993. 559 с.
- Воспоминания об Андрее Белом. М.: Республика, 1995. 590 с.
- Время Дягилева: Универсалии Серебряного века: Материалы третьих Дягилевских чтений. Вып. первый. Пермь: Арабеск, 1993. 262 с.
- Гаспаров М. Л.* Избранные статьи. М.: Новое литературное обозрение, 1995. С. 237-306.
- Гаспаров В.* Еще раз о прекрасной ясности: эстетика М. Кузмина в зеркале ее символического воплощения в поэме «Форель разбивает лед» // Wiener Slawistischer Almanach. 1989. Band 24. S. 110-124.
- Гегель Г. В. Ф.* Эстетика. В 4 т. М.: Искусство, 1968-1973.

- Гинзбург Л. Я.* Записи 20-30-х годов // Новый мир. 1992. № 6. С. 159.
- Гинзбург Л. Я.* О лирике. М.-Л.: Сов. писатель, 1964. 384 с.
- Гинзбург Л. Я.* Претворение опыта. Рига – Л., 1981. С.161-162.
- Гиппиус-Мережковская З. Н.* Дмитрий Мережковский. Париж, 1951. С.142-160.
- Гиппиус З. Н.* О бывшем // Возрождение. Paris, 1970. № 218. С. 52-70; № 219. С. 57-75; № 220. С. 53-75.
- Гиппиус З. Н.* Стихотворения. СПб.: Академический проект, 1999. 592 с.
- Гиппиус З. Н.* Собрание стихов. 1889-1903 гг. М.: Скорпион, 1904. 344 с.
- Гиппиус З. Н.* Чертова кукла: Проза. Стихотворения. Статьи. М.: Современник, 1991. 585 с.
- Гиппиус З. Н.* Contes d'Amour (Дневник любовных историй) // Возрождение. 1969. № 211-212.
- Гнедов В.* Собрание стихотворений / Под ред. Н. Харджиева и М.Марцадури. Тренто, 1992. 276 с.
- Городецкий С. М.* Избранные произведения. В 2 т. М., 1987.
- Гофман М.* Романтизм, символизм и декадентство: Книга о русских поэтах последнего 10-летия. М., 1909. 189 с.
- Григорьев В. П. В.* Хлебников: от театра размеров к театру невозможного // Новое литературное обозрение. М., 1998. № 33. С. 108-117.
- Григорьев В. П.* Словотворчество и смежные проблемы языка поэта. М., 1986. 256 с.
- Гриц Т. С.* Проза Велемира Хлебникова // Литературное обозрение. 1996. № 5/6. С. 19-29.
- Гречишкин С. С., Лавров А. В.* Биографические источники романа Брюсова «Огненный ангел» // Wiener Slawistischer Almanach. 1978. Bd. 1. S. 79-107; Bd. 2. S. 73-96.
- Гройс Б.* Рождение социалистического реализма из духа русского авангарда // Вопросы литературы. 1992. Вып. I. С. 42-61.
- Грякалова Н. Ю.* Акмеизм: Мир, творчество, культура // Русские поэты «Серебряного века»: В 2 т. Антология. Т. 1. Л.: Изд. ЛГУ, 1991. С. 5-30.
- Грякалова Н. Ю. Н. С.* Гумилев и проблемы эстетического самоопределения акмеизма // Николай Гумилев: Исследования и материалы. Библиография. СПб.: Наука, 1994. С. 103-123.
- Грякалова Н. Ю.* От символизма к авангарду. Опыт символизма и русская литература 1910-х – 1920-х годов (Поэтика. Жизнетворчество. Историсофия). СПб., 1998. Автореферат дисс. на соиск. учен. степ. докт. филол. наук. СПб., 1998. 36 с.7
- Гумилев Н. С.* Стихи. Проза. Иркутск: Восточно-Сибирское книжное изд-во, 1992. 544 с.
- Гумилев Н. С.* Колчан. Стихи. М.-Пг.: Альциона, 1916. 102 с.
- Гурвич И.* Анна Ахматова и новое мышление // Russian Literature. 1997. Vol. XLI. № II. С. 121-195.
- Гуро Е.* Небесные верблюда. Ростов-на-Дону: Изд. Рост. ун-та, 1993. 284 с.
- Гуро Е.* Сочинения. Berkeley, 1996. 365 с.
- Гуро Е.* Шарманка: Пьесы. Стихи. Проза. СПб.: Сириус, 1909. 241 с.
- Гурьянова Н.* Толстой и Ницше в «творчестве духа» Елены Гуро // Europa Orientalis. 1994. № 1. С. 63-76.
- Гюнтер Х.* Художественный авангард и социалистический реализм // Вопросы литературы. 1992. Вып. III. С. 161-175.
- Дуганов Р. В.* Велимир Хлебников. Природа творчества. М.: Сов. писатель, 1990. 349 с.
- Дёринг-Смирнова И. Р., Смирнов И. П.* «Исторический авангард» с точки зрения эволюции художественных систем // Russian Literature. 1980. № VIII. С. 401-468.
- Евреинов Н.* Театр для себя. В 2 ч. Пг., 1915-1916.
- Ермилова Е. В.* Теория и образный мир русского символизма. М., 1989. 203 с.
- Жаккар Ж.-Ф.* Даниил Хармс и конец русского авангарда. СПб.: Академический проект, 1995. 471 с.
- Жизнь и смерть Нины Петровской / Публ. О. Гарэтто // Минувшее. 8. Париж, 1989. С. 7-138.*
- Жирмунский В. М.* Немецкий романтизм и современная мистика. СПб.: АХИОМА, 1996. 230с.
- Жирмунский В. М.* Преодолевшие символизм // Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л.: Наука, 1977. С. 100-121.

- Жирмунский В. М.* Творчество Анны Ахматовой. Л.: Наука, 1973. 183 с.
- Жолковский А. К.* Блуждающие сны и другие работы. М., 1994.
- Жолковский А. К.* Страх, тяжесть, мрамор (Из материалов к жизнетворческой биографии Ахматовой) // Wiener Slawistischer Almanach. Bd 36. 1995. С. 119-154.
- Забытый авангард. Россия. Первая треть XX столетия / Сост. К. Кузьминский, Дж. Янечек, А. Очеретянский. Wien, 1988 (Wiener Slawistischer Almanach. Sbd. 21).
- Закржевский А.* В царстве женственной неги (поэзия Александра Блока) // В мире искусств. 1907. № 9-10. С. 17.
- Зенкевич М. А.* Сказочная эра: Стихотворения. Повесть. Беллетристические мемуары. М.: Школа-Пресс, 1994. 687 с.
- Зиновьева-Аннибал Л. Д.* Кольца. М.: Скорпион, 1904. 224 с.
- Зиновьева-Аннибал Л. Д.* Трагический зверинец. Рассказы. Томск: Водолей, 1997. 223 с.
- Злыднева Н.* Рукописное в поэтике авангарда // Русский авангард в кругу европейской культуры. М., 1993. С. 71-74.
- Иванов Вяч. И.* Борозды и межи. М., 1916. 139 с.
- Иванов Вяч. И.* Родное и вселенское. М.: Республика, 1994. 428с.
- Иванов Вяч. И.* Символисты и символизм // Заветы. 1914. № 2. Отд. 2. С. 71-84.
- Иванов Вяч. И.* Собрание сочинений. Т. 1-3. Брюссель, 1971-1979.
- Иванов Вяч. Вс.* Хлебников и типология авангарда XX века // Russian Literature. 1990. Vol. XXVII. № 1. С. 12-25.
- Иванов Вяч. Вс.* 1913 год. Триптих (Ш. Пастернак и бессмертие: 1913) // Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. В 2 т. Т. 2. М., 2000. С. 210-214.
- Иванова Л. В.* Воспоминания: Книга об отце / Подг. текста и комм. Дж. Мальмстада. М.: Культура, 1992. 428 с.
- Из переписки Н. И. Петровской / Публ. Р. Л. Щербакова и Е. А. Муравьевой // Минувшее. Т. 14. М.; СПб., 1993. С. 367-396.
- Исаев С. Г.* Поэтика и семиотика «взрыва» в прозе А. Блока // Александр Блок и мировая культура. Великий Новгород, 2000. С. 133-141.
- История русской литературы. В 4 т. Т. 4 / Ред. К. Д. Муратова. Л., Наука, 1983.
- История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли в 5 т. М.: Искусство, 1962-1970.
- Кант И.* Критика способности суждения. М.: Искусство, 1994. 367 с.
- Канчешф Э.* Заметки о понимании декадентской и символистской литературы // Константин Бальмонт, Марина Цветаева и художественные искания XX века. Вып. 4. Иваново, 1999. С. 204-213.
- Кихней Л. Г.* Философско-эстетические принципы акмеизма и художественная практика Осипа Мандельштама. М.: Диалог-МГУ, 1997. 232 с.
- Клинг О. А.* Футуризм и «старый символистский хмель» // Вопросы литературы. 1996. № 5. С. 56-62.
- Клинг О. А.* Влияние символизма на постсимволистскую поэзию в России 1910-х годов (проблемы поэтики). М., 1996. Автореферат дисс. на соиск. учен. степ. докт. филол. наук. М., 1996. 49 с.
- Клинг О. А.* Поэтический стиль М. Цветаевой и приемы символизма: притяжение и отталкивание // Вопросы литературы. 1992. № 3. С. 70-91.
- Клинг О. А.* Продуктивность художественных открытий // Вопросы литературы. 1983. № 1. С. 213-220.
- Клинг О. А.* Стилиевое становление акмеизма: Н. Гумилев и символизм // Вопросы литературы. 1995. Вып. 5. С. 101-125.
- Клуге Р.-Д.* Символизм и авангард в русской литературе – перелом или преемственность? // Литературный авангард. Особенности развития. М., 1993. С. 53-69.
- Клюс Э.* Ницше в России. Революция морального сознания. СПб.: Академический проект, 1999. 240 с.

- Кобринский А. А.* Поэтика «ОБЭРИУ» в контексте русского литературного авангарда XX века. В 2 кн. М.: Изд. Моск. культурологич. лица, 1999.
- Ковтун Е. Ф.* Русская футуристическая книга. М.: Искусство, 1990. 357 с.
- Колобаева Л. А.* Иван Бунин и модернизм // Научные доклады филологического факультета МГУ. Вып. 3. М., 1998. С. 173-188.
- Колобаева Л. А.* Концепция личности в русской литературе рубежа XX-XIX веков. М.: Изд. МГУ, 1990. 334 с.
- Константин Андреевич Сомов: Письма. Дневники. Воспоминания современников. М.: Искусство, 1979. 624 с.
- Корецкая И.* Над страницами русской поэзии и прозы начала века. М.: Радикс, 1995. 380 с.
- Корман Б. О.* Целостность литературного произведения и экспериментальный словарь литературоведческих терминов // Содержательность форм в художественной литературе. Куйбышев, 1990. С. 29.
- Корниенко С. В.* «Сетях» Михаила Кузмина. Новосибирск: Изд. НГПУ, 2000. 147 с.
- Крусанов А. В.* Русский литературный авангард: 1907-1932. В 3 т. Т. 1. СПб.: Новое литературное обозрение, 1996. 320 с.
- Крученых А.* Заумный язык у Сейфуллиной... Книга 127-я. Изд-е Всероссийского союза поэтов. М., 1925.
- Крученых А.* Сдвигология русского стиха. М., 1922. 80 с.
- Крученых А.* Собственные рассказы и рисунки детей. Собрание А. Крученых. Б. м., 1914.
- Крученых А.* Фактура слова: Декларация. М., 1923.
- Крученых А. Е.* Избранное / Под ред. В.Маркова. Munich: Wilhelm Fink Verlag, 1973. 421 с.
- Кузмин М. А.* Избранные произведения. Л.: Худож. лит., 1990. 576 с.
- Кузмин М. А.* Неизданная несобранная проза. Berkeley, 1990. (Modern Russian Literature and Culture. Vol. 8, 9).
- Кишицова Д.* Поэтика русского модернизма и раннего авангарда (Импульсы Романа Jakobsona) // Sbornik praci filosoficke fakulty Brnenske University. Brno, 1996. С. 221-228.
- Лавров А. В.* Андрей Белый в 1900-е годы. Жизнь и литературная деятельность. М.: Новое литературное обозрение, 1995. 335с.
- Лавров А. В.* Вокруг гибели Надежды Львовой // De visu. 2 (3). 1993. С. 5-12.
- Лавров А. В.* Мифотворчество аргонавтов // Миф. Фольклор. Литература. Л.: Наука, 1978. С. 167-168.
- Лавров А. В.* «Новые стихи Нелли» – литературная мистификация Валерия Брюсова // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1985. М.: Наука, 1987. С. 70-96.
- Ланн Ж. К.* Русский футуризм // История русской литературы. XX век. Серебряный век. М., 1995.
- Левин Ю. И., Сегал Д. М., Тименчик Р. Д., Топоров В. Н., Цивьян Т. В.* Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма // Russian Literature. 1974. № 7/8. С. 47-82.
- Лейдерман Н. Л.* Логика бунта: к характеристике художественной системы раннего Маяковского // Проблемы взаимодействия метода, стиля и жанра в советской литературе. Свердловск, 1990. С. 3-17.
- Лекманов О.* Книга об акмеизме. М., 1998. (Учен. зап. Московского культурологического лица № 1310. Сер. Филология. Вып. 4).
- Лившиц Б. К.* Полутороглазый стрелец. Стихотворения. Переводы. Воспоминания. Л.: Сов. писатель, 1989. 720 с.
- Литературное наследство. Т. 85. Валерий Брюсов. М.: Наука, 1976. 854 с.
- Литературное наследство. Т. 89. Александр Блок. Письма к жене. М.: Наука, 1978. 414 с.
- Литературное наследство. Т. 92. Александр Блок. Новые материалы и исследования. Кн. 1-5. М.: Наука, 1980-1993.
- Литературное наследство. Т. 98. Валерий Брюсов и его корреспонденты. В 2 кн. М.: Наука, 1991-1994.

- Литературно-эстетические концепции в России конца XIX – начала XX в. М.: Наука, 1975. 415 с.
- Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М.: Изд. МГУ, 1980. 639 с.
- Локс К. Повесть об одном десятилетии (1907-1017) / Публ. Е. В. Пастернак и К. М. Поливанова // Минувшее. Т. 15. М.; СПб., 1994. С. 40-41.
- Лосев А. Модернистская модель // Вестник Московского ун-та. Сер. 9. Филология. № 1. 1996. С. 14-17.
- Лосев А. Ф., Шестаков В. П. История эстетических категорий. М.: Искусство, 1965. 376 с.
- Лотман Ю. М. Между вещью и пустотой (из наблюдений над поэтикой сборника Иосифа Бродского «Уралия») // Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии. СПб., 1996. С. 731-732.
- Лукницкая В. К. Николай Гумилев: Жизнь поэта по материалам домашнего архива семьи Лукницких. Л.: Лениздат, 1990. 302 с.
- Лундберг Е. О футуризме // Русская мысль. 1914. № 3. С. 19-23.
- Львов В. Сатиры и нимфы (Литература за прошлый год) // Образование. 1908. № 1. С. 67.
- Львова Н. Старая сказка. М.: Альциона, 1914. 128 с.
- Магомедова Д. М. Автобиографический миф в творчестве А. Блока. М.: Мартин, 1997. 224 с.
- Магомедова Д. М. Концепция «музыки» в творчестве А. Блока. Автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. филол. наук. М.: Изд. МГУ, 1975. 27 с.
- Маковский Ф. Что такое русское декадентство // Образование. 1905. № 9. Отд. 1. С. 125.
- Малевич К. Собрание сочинений в 5 т. Т. 1. М.: Гилея, 1995.
- Мандельштам О. Э. Сочинения. В 2 т. М.: Худож. лит., 1990.
- Маритен Ж. Ответственность художника // Самосознание европейской культуры XX века. М.: Политиздат, 1991. С. 171-207.
- Марков В. Манифесты и программы русского футуризма. Munchen, 1967. 378 с.
- Марков В. О Хлебникове (попытка аналогии и сопротивления) // Марков В. О свободе в поэзии. СПб.: Изд. Чернышева, 1994. С. 170-213.
- Маяковский В. В. Полное собрание сочинений. В 13 т. М.: Худож. лит., 1955-958.
- Мережковский Д. С. Эстетика и критика. В 2 т. Т. 1. М.: Искусство; Харьков: Фолио, 1994.
- Минералова И. Русская литература серебряного века (поэтика символизма). М.: Изд. Лит. ин-та им. Горького, 1999. 226 с.
- Минский Н. Альма: Трагедия из современной жизни. В 3-х действиях. СПб., 1900. 127 с.
- Мицз З. Г. Блок и русский символизм // Литературное наследство. Т. 92. Кн. 1. М.: Наука, 1980. С. 98-172.
- Мицз З. Г. Неопубликованное произведение Елены Гуро «Бедный рыцарь» // Russian Literature XXIX (1991). С. 1-24.
- Мицз З. Г. Об эволюции русского символизма (К постановке вопроса: тезисы) // А. Блок и основные тенденции развития литературы начала XX века. Блоковский сборник. Тарту VII. Тарту, 1986. С. 7-24.
- Мицз З. Г. Футуризм и «неоромантизм» (к проблеме генезиса и структуры «История бедного рыцаря» Ел. Гуро) // Ученые записки Тартуского гос. ун-та. Вып. 822. Тарту, 1988. С. 109-121.
- Мир Велимира Хлебникова: Статьи. Исследования (1911-1998). М.: Языки русской культуры, 2000. 880 с.
- Мирза-Авакян М. Л. Из истории поэзии русского модернизма 1890-1900-х гг.: (Вопросы становления поэтических школ). Автореферат дисс. на соиск. учен. степ. докт. филол. наук. Ереван, 1975. 25 с.
- Мирза-Авакян М. Л. Образ Нины Петровской в творческой судьбе В. Я. Брюсова // Брюсовские чтения 1983 года. Ереван, 1985. С. 223-234.
- Михаил Кузмин и русская культура XX века: Тезисы и материалы конференции 15-17 мая 1990 г. Л., 1990. 256 с.
- Модернизм и постмодернизм в русской литературе и культуре / Под. ред. П. Песонена, Ю. Хейонена и Г. В. Обатнина. Helsinki, 1996. 486 с.

- Мочульский К.* Валерий Брюсов. Paris, 1962. 148 с.
- Мукаржовский Я.* Исследования по эстетике и теории искусства. М.: Искусство, 1994. 352 с.
- Нарбут В. И.* Избранные стихи. Paris: La presse Libre, 1983. 285 с.
- Нарбут В. И.* Стихотворения. М.: Современник, 1990. 445 с.
- Недоброво Н. В.* Анна Ахматова // Ахматова А. А. Сочинения. Т.3. Париж: YMCA-Press, 1983. С.470-489.
- Неизданный Федор Сологуб / Под ред. М. М. Павловой и А. В. Лаврова. М.: Новое литературное обозрение, 1997. 425 с.
- Нива Ж.* Русский символизм // История русской литературы. XX век. Серебряный век. М., 1995. С. 73-105.
- Никольская Т.* Игорь Терентьев – поэт и теоретик «Компании 41⁰» // Терентьев И. Собрание сочинений. Eurasiatica. Т. 7. Bologna, 1988. С. 22-36.
- Ницше Ф.* Сочинения в двух томах. М.: Мысль, 1990.
- Оболенская (Хабиас) Н.* Собрание стихотворений / Изд. подг. А. Галушкин, В. Нехотин. М.: Совпадение, 1997. 143 с.
- Ортега-и-Гассет Х.* Дегуманизация искусства // Самосознание европейской культуры XX века. М.: Политиздат, 1991. С. 230-263.
- Офросимов Ю.* Джеттатура // Новое русское слово. 1954. 17 января.
- Пайман А.* История русского символизма. М.: Республика, 1998. 415 с.
- Паперный В. З.* Культура Два. М.: Новое литературное обозрение, 1996. 384 с.
- Пастернак Б. Л.* Об искусстве. М.: Искусство, 1990. 399 с.
- Первый журнал русских футуристов. № 1/2 .Пг., 1914.
- Петровская Н.* Sanctus amor. М.: Скорпион, 1908. 125 с.
- Петровская Н.* Из «Воспоминаний» / Публ. Ю. А. Красовского // Литературное наследство. Т. 85. М.: Наука, 1976. С. 773-789.
- Песонен П.* Тексты жизни и искусства: Статьи по русской литературе. Хельсинки, 1997. (Slavica Helsingensia. 18). 194 с.
- Петров В.* Калиостро: Воспоминания и размышления о М. А. Кузмине / Публ. Г. Шмакова // The New Review. Новый Журнал. 1968. Кн. 163. С. 98-112.
- Письма Андрея Белого к Н. И. Петровской / Публ. А. В. Лаврова // Минувшее. Т. 13. М.; СПб., 1993. С. 198-214.
- Письма З. А. Венгеровой к С. Г. Балаховской-Пети / Publications, commentaries et notes de Rosina Neginsky // Revue des etudes slaves. 1995. Т. 67. Fasc. 1-4.
- Письма Д. С.Мережковского к Л. Н. Вилькиной / Публ. В. Н. Быстрова // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1991 год. СПб.: Академический проект, 1994. С. 209-251.
- Письма З. Н. Гиппиус В. Я. Брюсову // Российский литературоведческий журнал. № 5-6. М., 1994. С. 276-322.
- Письма Н. И. Петровской к О. И. Ресневич-Синьорелли и Ю. Айхенвальду / Публ. Э. Гарэтто // Минувшее. 8. Париж, 1989. С. 133-138.
- Письмо Н. И. Петровской к А. С. Яценко // Русский Берлин. 1921-1923. Paris: YMCA-Press, 1983. С. 230-231.
- Поляков В.* Книги русского кубофутуризма. М.: Гилея, 1998.
- Пощечина общественному вкусу. М.: Изд. Г. Л. Кузмина, 1913.
- Поэзия русского футуризма. СПб.: Академический проект, 1999. 752 с.
- Радин Е. П.* Футуризм и безумие. СПб., 1914. 95 с.
- Раскина Е. Ю.* Мотив «благочестивого творчества» («смирненного знания») в художественной программе акмеизма // Русская литература. 1999. № 3. С. 168-175.
- «Распоясанные письма» В. Розанова / Вступление, публ. и прим. М. Павловой // Литературное обозрение. № 11. 1991. С. 67-71.
- Ремизов А. М.* Весеннее порошье. СПб.: Сирин, 1915.
- Ремизов А. М.* Взхвиренная Русь. М.: Советская Россия, 1990. 398 с.

- Ремизов А. М.* Петербургский буерак. Paris: LEV, 1981.
- Ремизов А. М.* Собрание сочинений. В 8 т. СПб.: Шиповник, 1910-1912.
- Русская литература конца XIX – начала XX в. 1901-1907. М.: Наука, 1971. 592 с.
- Русская литература конца XIX – начала XX в. 1908-1917. М.: Наука, 1972.
- Русская литература конца XIX – начала XX в. Девяностые годы. М.: Наука, 1968. 423 с.
- Русская поэзия серебряного века. 1890-1917: Антология. М.: Наука, 1993. 784 с.
- Русский литературный авангард. Тренто, 1990. 289 с.
- Русский футуризм: теория, практика, критика, воспоминания / Сост. В. Н. Терехина, А. П. Зименков. М.: Наследие, 2000. 480с.
- Рыкающий Парнас. СПб., 1913.
- Савкина И.* Образ богоматери и проблема идеально-женственного в русской женской поэзии XX века// Русские писательницы и литературный процесс в конце XVIII – первой трети XX вв. Band 2. Verlag F. K. Gopfert – Wilhelmshorst, 1995. С. 155-168.
- Садок судей. [Сб. I. СПб.,] 1910.
- Садок судей. Сб. II. СПб., 1913.
- Сарабьянов Д. В.* Русский авангард перед лицом религиозной философской мысли // Вопросы искусствознания. 1993. № 1. С. 7-19.
- Сартр Ж.-П.* Бодлер // Бодлер Ш. Цветы зла. М.: Высшая школа, 1993. С. 318-449.
- Сарычев В. А.* Эстетика русского модернизма: Проблемы «жизнетворчества». Воронеж: Изд. Воронежского ун-та, 1991. 317 с.
- Сахно И. М.* Русский авангард: живописная теория и поэтическая практика. М.: Диалог-МГУ, 1999. 389 с.
- Светлое око мира (круглый стол по авангарду) // Человек. 1990. № 2. С. 75-82.
- Сегал Д. М.* Память зрения и память смысла (Опыт семантической поэтики. Предварительные заметки) // Russian Literature. 1974. № 7/8. С. 121-131.
- Секе К.* Дихотомия культуры и «субкультуры» в русском модернизме // Studia Slavica Hungariae. 42. 1997. С. 417-423.
- Серебряный век в России. Избранные страницы. М.: Радикс, 1993. 340 с.
- Серебряный век русской литературы. Проблемы, документы. М.: Изд. МГУ, 1996. 172 с.
- Сиднева Т.* Исчерпание великого опыта (о судьбе русского символизма) // Искусство XX века: Уходящая ли эпоха. Сб. ст. Т. I. Нижний Новгород, 1997. С. 452-470.
- Силард Л.* Теория карнавализации. От Вячеслава Иванова до М. Бахтина. Будапешт, 1989. 242 с.
- Смирнов И. П.* Барокко и опыт поэтической культуры начала XX века // Славянское барокко: Историко-культурные проблемы эпохи. М.: Наука, 1971. С. 335-361.
- Смирнов И. П.* Бытие и творчество. СПб., 1996. 192 с. (Приложение к альманаху «Канун». Вып. 1).
- Смирнов И. П.* Психодиахронология: Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней. М.: Новое литературное обозрение, 1994. 351 с.
- Смирнов И. П.* Художественный смысл и эволюция поэтических систем. М.: Наука, 1977. 184 с.
- Соловьев В. С.* Сочинения. В 2 т. М.: Правда, 1988.
- Сологуб Ф. К.* Символизм о символизме // Заветы. 1914. № 2. С. 75.
- Сологуб Ф. К.* Стихотворения. Л.: Сов. писатель, 1975. 453 с.
- Степанов Ю. С.* В трехмерном пространстве языка: Семиотические проблемы лингвистики, философии, искусства. М.: Наука, 1985. 332 с.
- Сюриса М.* Жорж Батай или Работа смерти // Иностранная литература. 2000. №4. С. 164-177.
- Тамарченко Н. Д.* Автор-творец // Литературоведческие термины (материалы к словарю). Коломна, 1999. Вып. 2. С. 5-6.
- Тастевен Г.* Футуристы: (На пути к новому символизму). С приложением главных футуристических манифестов Маринетти. М.: Ирис, 1914.
- Терентьев И.* Крученых грандиозарь. Тифлис, 1919. 123 с.

- Терентьев И.* Собрание сочинений. Eurasiatica. Т. 7. Bologna, 1988.
- Терентьевский сборник. М.: Гилея, 1996.
- Тименчик Р. Д.* Заметки об акмеизме // Russian Literature. 1974. № 7/8. С. 19-46.
- Тихвинская Л.* Кабаре и театры миниатюр в России. 1908-1917. М.: Культура, 1995. 412 с.
- Толстой Л. Н.* Что такое искусство? // Толстой Л. Н. Собрание сочинений В 20 т. Т. 15. М.: Худож. лит., 1964. С. 44-242.
- Топоров В. Н.* О «блоковском слое» в романе Андрея Белого «Серебряный голубь» // Russian Literature. Vol. XL. № II. 1996. С. 167-190.
- Трансцендентальный; Трансцендентный // Философский энциклопедический словарь. М.: Сов. энциклопедия, 1989. С. 665.
- Требник троих. Сборник стихов и рисунков. М.: Изд. Г. Л. Кузьмина и С. Д. Доленского, 1913.
- Туфанов А. В.* К зауми. Фоническая музыка и функции согласных фонем. Пг., 1924. 53 с.
- Туфанов А. В.* На пути к вечной юности // Северный гусляр. № 10-11. 1915. С. 35-38.
- Туфанов А. В.* Ушкуйники. Сост. Ж.-Ф. Жаккар и Т. Никольская. Berkeley, 1991. (Berkeley Slavic Specialities. Modern Russian Literature a. Culture. Studies and Texts. Vol. 27).
- Туфанов А. В.* Автобиография / Публ. Н. А. Богомоллова // Русский авангард в кругу европейской культуры. М., 1993. С. 89-93.
- Тырышкина Е. В.* «Крестовые сестры» А. М. Ремизова (поэтика и концепция). Новосибирск: Изд. НГПУ, 1997. 235 с.
- Тырышкина Е. В.* «Крестовые сестры» А. М. Ремизова: Интерпретация Апокалипсиса (функционирование мотива «чужого» текста) // Russian Literature. 1995. Vol. XXXVII. P. 109-126.
- Тырышкина Е. В.* «Синайский патерик» в «Крыльях» М. Кузьмина (христианский текст в нехристианском контексте) // Евангельский текст в русской литературе XVIII-XX вв. Петрозаводск, 1994. С. 300-307.
- Тырышкина Е. В.* А. М. Ремизов и идейно-художественные поиски символизма (к проблеме метода) // Русская литература XX века. Екатеринбург, 1992. С. 72-79.
- Тырышкина Е. В.* З. Гиппиус – Е. Гуро: идеал фемининности // VI AICCEESS World Congress, Tampere, Finland, 29 July – 3 August 2000. Abstracts. Tampere, 2000. С. 443-444.
- Тырышкина Е. В.* Л. Вилькина. В поисках собственного образа // Models of Self: Russian Women's Autobiographical Texts. Helsinki: Kikumora, 2000. С. 141-154.
- 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.
- Тырышкина Е. В.* От декаданса к футуризму – логика эстетической эволюции (русская литература конца 19-го – начала 20-го века) // Slavica Orientalis. 1999. № 4. С. 537-548.
- Тырышкина Е. В.* Принципы мимесиса в русском авангарде 1910-х – 1920-х гг.) // Текст: проблемы и методы исследования. Барнаул, 2000. С. 106-116.
- Тырышкина Е. В.* Пространственное моделирование мира в русском литературном авангарде (функционирование и трансформация модели «тело-храм») // Obraz swiatyni w kulturze europejskiej. Prace interdyscyplinarne. W 2 ch. Chesc. 2. Czestochowa, 2001. S. 109-121.
- Тырышкина Е. В.* 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.
- Тырышкина Е. В.* Сны и явь героинь «Крестовых сестер» А. М. Ремизова // Алексей Ремизов. Исследования и материалы. СПб., 1994. С. 53 – 57.
- Тырышкина Е. В.* Структура творческого акта в русском литературном авангарде (1910-е – начало 1910-х гг.) // Opera Slavica. Slavisticke Rozhledy. Brno, 2001. XI/1. С. 1-9.
- Тырышкина Е. В.* Сюжет Саломеи – Иродиады в литературе 19 – начала 20 в. // Literatura Rosyjska. Nowe zjawiska. Reinterpretacje. Katowice, 1995. С. 82 – 98.

- Тырышкина Е. В.* Функции культуры старообрядчества в эстетико-философской концепции А. М. Ремизова // *Slavia Orientalis*. 2001. № 3. С. 287 – 297.
- Тырышкина Е. В.* Функционирование мотивов древнерусской культуры в «Крестовых сестрах» А. М. Ремизова // *Slavia Orientalis*. 1995. № 4. С. 6-14.
- 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 2000г. Астрахань, 2000. С. 92-97.
- Тырышкина Е. В.* Эстетика русского литературного авангарда (1910-е – 1920-е гг.): Учебное пособие по спецкурсу. Новосибирск: ИДМИ, 2000. 84 с.
- Тырышкина Е. В.* Эстетика символизма в русской литературе 1900-х – 1910-х гг. // *Przegląd Rusycyzyczny*. 2000. № 1(89). С. 7-21.
- Тырышкина Е. В.* «Sanctus amor» Н. Петровской в восприятии А. Белого // *Literatura Rosyjska w nowych interpretacjach*. Katowice, 1995. С. 30-40.
- Тырышкина Е. В.* Источник инспирации в русском литературном авангарде // *Russian Literature*. 2001. Vol. L (50). № 3. С. 534-548.
- Тюна В. И.* Аналитика художественного. М.: Лабиринт, 2001.
- Тюна В. И.* К новой парадигме литературоведческого знания // Эстетический дискурс: Семио-эстетические исследования в области литературы. Новосибирск: Изд. НГПИ, 1991. С. 4-16.
- Тюна В. И.* Парадигмы художественности (конспект цикла лекций) // *Дискурс*. № 3/4. 1997. С. 175-180.
- Тюна В. И.* Поляризация литературного сознания // *Literatura rosyjska XX wieku. Nowe czasy. Nowe problemy*. Warszawa, 1992. С. 87-105. (Seria “Literatura na pograniczach”. № 1).
- Тюна В. И.* Постсимволизм: Теоретические очерки русской поэзии XX века. Самара, 1998. 155 с.
- Успенский Б. А.* К поэтике Хлебникова: проблемы композиции // Успенский Б. А. Поэтика композиции. СПб.: Азбука, 2000. С. 283-290.
- Х. <Гиппиус З. Н.>* А. Блок. Стихи о Прекрасной Даме. М.: Гриф, 1904. <рецензия> // *Новый путь*. 1904. № 12. С. 247.
- Ханзен-Леве А.* Русский символизм: Система поэтических мотивов. Ранний символизм. СПб.: Академический проект, 1999. 507 с.
- Харджиев Н., Малевич К., Матюшин М.* К истории русского авангарда. Стокгольм, 1976. 376 с.
- Харджиев Н. И.* Статьи об авангарде. В 2 т. М.: Гилея, 1997.
- Хейт А.* Анна Ахматова: Поэтическое странствие. Дневники. Воспоминания. Письма. М.: Радуга, 1991. 383 с.
- Хлебников В.* Неизданные произведения. М.: Худож. лит., 1940. 329 с.
- Хлебников В.* Собрание произведений Велимира Хлебникова. Л., 1928-1935. Т. 1-5.
- Хлебников В.* Творения. М.: Сов. писатель, 1987. 735 с.
- Ходасевич В. Ф.* Колеблемый треножник. М.: Сов. писатель, 1991. С. 284-300.
- Ходасевич В. Ф.* Некрополь. М.: Сов. писатель, 1991. 365 с.
- Цимборска-Лебода М.* О поэтике Елены Гуро: Символическое и сакральное в «Бедном рыцаре» // *Europa Orientalis*. 1994. № 1. С. 105-136.
- Цуканов А.* Авангард есть авангард // *Новое литературное обозрение*. 1999. № 39. С. 286-292.
- Честертон Г. К.* В защиту обетов // Честертон Г. К. Собрание сочинений. В 5 т. Т. 5. СПб.: Амфора, 2000. С. 244-245.
- Чистякова М. Г.* Утопия «чистого сознания» в искусстве авангарда. Автореферат дисс. на соиск учен. степ. канд. философ. наук. Тюмень, 1999. 18 с.
- Чулков Г.* Оправдание символизма // Чулков Г. Наши спутники. 1912-1922. М.: Изд. Н. В. Васильева, 1922. С. 112-123.
- Чулков Г.* Покрывало Изиды // Чулков Г. Сочинения. Т. 5. СПб., 1912. С. 120-132.

- Шатир М. И.* Что такое авангард // Русская альтернативная поэтика. М., 1990. С. 3-6.
- Шапирштейн-Левс Я.* Общественный смысл русского литературного футуризма. М., 1922. 122 с.
- Шеллинг Ф. В. Й.* Система трансцендентального идеализма // Шеллинг Ф. В. Й. Сочинения. В 2 т. Т. 1. М.: Мысль, 1987. С. 218-256.
- Шеррер Ю.* Философско-религиозные искания в России в начале XX века // История русской литературы. XX век. Серебряный век. М., 1995. С.180-208.
- Шершеневич В. Г.* Футуризм без маски: компилятивная интродукция. М., 1913. 123 с.
- Шиллер Ф.* О наивной и сентиментальной поэзии // Шиллер Ф. Собрание сочинений. В 7 т. Т. 6. М.: ГИХЛ, 1957. С. 385-477.
- Шмаков Г.* Михаил Кузмин и Рихард Вагнер // Wiener Slawistischer Almanach. 1989. Band 24. S. 40-51.
- Шмидт Э.* Василиск Гнедов: на краю молчания // Новое литературное обозрение. 1998. № 33. С. 265-280.
- Эйхенбаум Б. М.* Анна Ахматова. Опыт анализа. Пг., 1923. 75с.
- Эйхенбаум Б. М.* О поэзии. Л.: Сов. писатель, 1969. 552 с.
- Эллис [Кобылинский Л. Л.].* Русские символисты. Константин Бальмонт. Валерий Брюсов. Андрей Белый. М.: Мусагет, 1910. 256 с.
- Энциклопедия символизма. Живопись, графика и скульптура. Литература. Музыка / Ж. Кассу, П. Брюнель, Ф. Клодон и др. М.: Республика, 1998. 429 с.
- Эпштейн М.* Искусство авангарда и религиозное сознание // Новый мир. 1989. № 12. С. 225-232.
- Эстетика немецких романтиков. М.: Искусство, 1987. 736 с.
- Эткинд А.* Содом и Психея. Очерки интеллектуальной истории Серебряного века. М.: ИЦ-ГАРАНТ, 1996. 413 с.
- Эткинд Е.* Единство «Серебряного века» // Звезда. 1989. № 12. С. 185-194.
- Эткинд Е.* Кризис символизма и акмеизм // История русской литературы. XX век. Серебряный век. М., 1995. С. 460-487.
- Ю. М. Лотман и тартусско-московская семиотическая школа. М.: Гнозис, 1994. 547 с.
- Яковлев Е. Г.* Заметки об эстетике русского авангардизма // Философские науки. 1989. № 9. С. 90-95.
- Bowl J. E.* David Burliuk, the Father of Russian Futurism // Canadian-American Slavic Studies. Vol. 20. № 1-2. 1986. P. 25-35.
- Calinescu M.* Faces of Modernity: Avant-Garde, Decadence, Kitsch. Bloomington a. London, 1977. P. 4-268.
- Cheron G.* The Diary of Mixail Kuzmin (1905-1906) // Wiener Slawistischer Almanach. Band 17. 1986. S. 416-418.
- Creating Life: The Aesthetic Utopia of Russian Modernism / Ed. by I. Paperno and J. D. Grossman. Stanford, 1994.
- Cultural Mythologies of Russian Modernism: From the Golden Age to the Silver Age / Ed. by B. Gasparov, R. Hughes, I. Paperno. Berkeley, University of California Press, 1992 (California Slavic Studies. XV).
- Doherty J.* The Acmeist Movement. Oxford, 1995. 316 p.
- Faryno J.* Введение в литературоведение. Warszawa: Panstwowe wydawnictwo naukowe, 1991. С.108-520.
- Faryno J.* Семиотические аспекты поэзии Маяковского // Umjetnost Rijeci. God XXV, Izvanredni svesak: Knjizevnost – Avangarda – Revolucija. Ruska knjizevna avangarda XX. stolejeca. Zagreb, 1981. S.225-260.
- Flaker A.* Symbolism or Modernism in Slavic literatures? // Russian Literature. 1979. Vol.VII. P.329-348.
- Flaker A.* Эстетический вызов и эстетическая провокация // Russian Literature. 1988. Vol. XXIII. С. 89-100.

- Guro E.* Selected Writings from the Archives / Ed. A. Ljunggren and N. Gurianova. Stockholm: Almqvist & Wiksell International, 1995. 423 с. (Stockholm Studies in Russian Literature. Vol. 28).
- Hansen-Love A. A.* Mandel'shtam's Thanatopoetics // Readings in Russian Modernism. В приношение Владимиру Федоровичу Маркову / Под ред. Р. Вроона, Дж. Мальмстада. М.: Наука, 1993. P. 121-157.
- Hansen-Love A. A.* Концепция случайности в художественном мышлении обэриутов // Русский текст. № 2.1994. С. 28-45.
- Janecek G.* Aleksej Krucenych's Literary Theories // Russian Literature. XXXIX. 1996. P. 1-12.
- Klimowicz T.* Nawiedzone (Baszkircewa – Piotrowska – Lwowa) // Studia rossica posnaniensia. 1993. Z. 24. S. 83-97.
- Ksicova D.* Secese. Slovo a tvar. Brno: Masarykova Univerzita, 1998. 318 s.
- Malmstad J. E.* Mixail Kuzmin: A Cronicle of his Life and Times // Кузмин М.А. Собрание стихов. Т. 3. Munchen, 1977. P. 20-86.
- Matich O.* The Symbolist Meaning of Love: Theory and Practice // Creating Life: The Aesthetic Utopia of Russian Modernism. Stanford, 1994. P. 24-50.
- Matich O.* Zinaida Gippius: Theory and Praxis of Love // Readings in Russian Modernism. В приношение Владимиру Федоровичу Маркову. М.: Наука, 1993. P. 237-250.
- Medaric M.* Модерн как предавангардный стиль: Михаил Кузмин // Russian Literature. XXXVI-I. 1994. С. 56-80.
- Minc Z.* Неопубликованное произведение Елены Гуро «Бедный рыцарь» // Russian Literature. XXIX. 1991. С. 1-24.
- Papla E.* Acmeism. Geneza i program. Wroclaw, Warszawa, Krakow, 1980. 211 s.
- Poggioli R.* The Theory of the Avant-garde. Cambridge, 1968.
- Povelihina Alla.* «Органическое» направление в русском авангарде XX века // Studia Slavica Finlandensia. T. XVI/1. Helsinki, 1999. С. 11-29.
- Schaffer D. R.* The Religious component of Russian Symbolism // Studies in Honor of Xenia Gasiorowska. Columbus, Ohio, 1983. P. 88-95.
- Slobin G. N.* Polish Decadence and Modernist Russian Prose // American Cintributions ti the Tenth International Congress of Slavists. Sofia, September 1988. P. 381-391.
- Smaga J.* Dekadentyzm w Rosji. Wroclaw, Warszawa, Krakow, 1981. 312 s.
- Smirnov I. P.* Авангард и символизм (элементы постсимволизма в символизме // Russian Literature. 1988. Vol. XXIII. С. 147-168.
- Tyryshkina E. V.* From Symbolism to Futurism (logic of aesthetic evolution) // XII Miedzynarodowy Kongress Slawistow. Krakow 27 VIII – 2 IX 1998. Streszczenia referatov i komunikatov. Literaturoznawstwo. Folklorystyka. Nauka o kulture. Warszawa: Energia, 1998. С. 211-212.
- Van Baak J. J.* Авангардистский образ мира и построение конфликта // Russian Literature. 1987. Vol. XXI. С. 1-10.
- Vogel L.* The Poet's Wife: Ljubov' Dmitrievna Mendeleeva // Aleksandr Blok Centennial Conference. Slavica Publishers, Inc. Columbus, Ohio, 1984. P. 379-403.
- Waszkielewicz H.* Modernistyczny starowieca. Krakow, 1994. 151 с.
- West J.* Russian Symbolism: A Study of V. Ivanov and the Russian Symbolist Aesthetics. London, 1970. 314 p.
- Weststeijn W. G.* Лирический субъект в поэзии русского авангарда // Russian Literature. Vol. XXIV-I. 1988. С. 235-257.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	3
Глава 1. Эстетика декаданса (1890-е – 1900-е гг.)	20
Глава 2. Эстетика символизма (1900-е – 1910-е гг.)	33
Глава 3. Эстетика акмеизма (1910-е гг.)	44
Глава 4. Эстетика авангарда (1910-е – начало 1920-х гг.)	59
Глава 5. За границами слова: креативная стратегия раннего русского модернизма как глобализация творчества.....	103
Заключение.....	117
Приложение: «Жизнетворчество» Л. Н. Вилькиной. Письма Л. Н. Вилькиной к К. А.Сомову	123
Библиография	139