83.3(2)7
П63

ПОСТСИМВОЛИЗМ
КАК ЯВЛЕНИЕ КУЛЬТУРЫ

Материалы международной
научной конференции
4–6 марта 1998 г.

Российский Государственный Гуманитарный Университет

Москва 1998

Э-147
1

МИНИСТЕРСТВО
ОБЩЕГО
И ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО
ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ
ФЕДЕРАЦИИ

РОССИЙСКИЙ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ГУМАНИТАРНЫЙ
УНИВЕРСИТЕТ

ПОСТСИМВОЛИЗМ КАК ЯВЛЕНИЕ КУЛЬТУРЫ

Выпуск 2

Материалы
международной научной конференции
4-6 марта 1998 г.

Москва 1998

Ханс Гюнтер
(Билефельд)

ВАРВАРСКО-ДИОНИСИЙСКОЕ НАЧАЛО В РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ НАЧАЛА XX ВЕКА

Мысль Ницше о необходимости оживления декадентской культуры дионисийским духом сыграла значительную роль в России. Настоящая статья не ставит своей чадачей проанализировать амбивалентную оценку немецким философом соотношения этих понятий. Ограничившись короткими примечаниями к самому Ницше, мы будем рассматривать два варианта идеи обновления культуры дионисийским "варварством", которые возникли на основе русского ницшеанства.

Слово "варварство", которым в античности обозначали чужие, находящиеся вне греческой культуры явления, употребляется Ницше для характеристики самой грубой стороны дионисизма. Еще в "Рождении трагедии" речь идет о том, что дорическое государство находилось "в непрерывном противодействии титанически-варварской сущности дионисического начала"[1]. Читатель понимает, что дело не столько в интерпретации греческой трагедии, сколько современной европейской культуры. Это, например, выясняется из описания дионисических чар трагедии: бурный вихрь схватывает все отжившее, гнилое, разбитое, зихиревшее, крутя, объемлет его красным облаком пыли, и, как коршун, уносит его ввысь" (Ницше I, 138). Ницше утверждает, что "время сократического человека миновало" (Ницше I, 139), и рисует перед нами апокалиптические перспективы: "Все, что мы зовем теперь культурой, образованием, цивилизацией, должно будет в свое время предстать перед безошибочным судьей - Дионисом" (Ницше, I 135).

Мысли "О пользе и вреде истории для жизни" продолжают критику зараженного исторической болезнью александрийского века. Говорится о миссии "того юношества, того первого поколения борцов и истребителей змей, которое идет в авангарде более счастливого и более прекрасного образования и человечности", не имея ничего, "кроме многообещающего предчувствия" (Ницше I, 228). Эту молодежь, не обладавшую образованием, но зато имеющую крепкое здоровье, можно обвинять в "грубости и неумеренности - но она еще недостаточно стара и умудрена опытом, чтобы сдерживать свои порывы" (Там же).

В 80-е годы борьба философа с декадансом радикализуется и принимает более обобщенный характер. С одной стороны, Ницше разочаровывается в искусстве Вагнера, которое своей утонченностью, как ему кажется, само представляет "выражение оскудевшей жизни" (Ницше II, 551). С другой стороны, все чаще встречаются пророческие высказывания о появлении в

обществе каких-то грядущих "варваров". Изнеживающему действию духа противопоставляются "новые варвары, т.е. циники, искусники, завоеватели, обладающие волей к власти"[2]. В связи с приходом к власти сильной новой расы господ задается вопрос: "Где варвары двадцатого века?" (Nietzsche IV, 690) В другом месте речь идет о том, что варваров нельзя искать лишь в глубине, но есть варвары, идущие с высоты, "завоевывающие и господствующие натуры", как, например, Прометей (Nietzsche IV, 846).

Уже было упомянуто о существовании двух линий ницшеанской мысли преодоления декаданса дионисийским варварством в России. С одной стороны, русские футуристы и примитивисты стремятся к оживлению мертвого, исчерпанного искусства, привлекая до- или внекультурный материал. В отличие от "эстетического варварства" Л.Блок и другие авторы развивают мысль о смене технической цивилизации стихийной культурой народа.

В своей статье "Магия слов" (1909) Л.Белый предвосхищает футуристическую концепцию воскрешения слова. Умирание живой речи характерно для эпохи всеобщего упадка. Но живое звучащее "семя-слово" срывает с себя оболочку отвлеченного понятия и порождает новый органический период культуры, в котором слово "блестит и сверкает девственной, варварской пестротой"[3], Таким образом, "вырождение переходит в здоровое варварство"[4]. Творчество определяется как борьба с разлагающимися трупами прозаических слов, потерявших звуковую образность: "Мы должны быть варварами, палачами ходячего слова, если уже не можем мы вдохнуть в него жизнь"[5].

Футуристические манифесты подчеркивают именно внекультурные особенности поэтического слова. Считается, например, "что язык должен быть прежде всего языком и если уж напоминать что-нибудь, то скорее всего пилу или отравленную стрелу дикаря"[6]. Крученых и Хлебников требуют, "чтоб писалось туго и читалось туго неудобнее смазных сапог или грузовика в гостиной"[7]. В статье "Искусство как прием" В.Шкловский в целях затруднения восприятия предлагает обновление языка литературы диалектами, варваризмами, просторечием и т.д.

В литературном и художественном творчестве раннего русского авангарда разные виды примитивизма используются для достижения нового мироощущения. Можно различать собственно примитивизм, который опирается на т.н. примитивные или архаические культуры, фольклоризм, который черпает вдохновение из народной и деревенской традиции, и инфантилизм, который использует материал детского эстетического восприятия[8]. В альманахе "Синий всадник" (1912) мы находим статью Давида Бурлюка о "Диких России" (Ларионов, Гончарова, Сарьян, Машкой, Бурдюки и др.), творчество которых коренится в традиции "варварскою" искусства египтян, ассирийцев, скифов и т.д. "Дикое" искусство (термин происходит от

французского "Fauves") уподобляется мечу, разбивающему цепи академизма. В том же
альманахе немецкий художник А.Макке пишет о "Масках" примитивных народов.

Не удивляет, что в критике не раз подчеркивается "варварская" натура футуризма. Г.Тастевен характеризует футуристов как завершителей символизма, но, вместе с тем, обнаруживает в их творчестве варварско-примитивистские черты[9]. Для А.Закржевского футуристы "замечательны не как люди искусства, не как художники и поэты, а как огненные безумцы и бесстрастные разбиватели скрижалей, на которых тяжелая рука времени нпчертпла свою мертвую ложь"[10], Они характеризуются, как наследники Ницше, стремящиеся перейти от культурности к первобытности. Н.Бердяев, который имеет перед глазами прежде всего итальянский футуризм. отличающийся пафосом машины и скорости, рассматривает кризис искусства на фоне борьбы между варварством и упадочностью. "Футуризм должен был народиться в Италии, сгибающейся под тяжестью своего великого культурного прошлого, обессиленной этим былым величием: футуризм и есть новое варварство на вершине культуры. В нем есть варварская грубость, варварская цельность и варварское неведение. Это варварство должно было прийти на смену упадочности"[11]

Концепция А.Блока о здоровом варварстве народной стихии резко отличается от эстетической "грубости" футуризма и примитивизма. В статье "Стихия и культура" (1908) Блок окружает ницшеанскую антиномию аполлонического и дионисийского поэтической символикой и адаптирует ее к ситуации в России. Автор исходит из разрыва между интеллигенцией, которая живет в аполлоническом сне вечного прогресса и бесконечности культуры, и стихией народной, которая своей вулканической энергией пробивает тонкую кору цивилизации. Сталкивается месть культуры с распалившейся местью стихийной и земной.

После 1917 г. под впечатлением исторических событий расширяется метафорическая гамма поэта. Революционная стихия предстает в ярких образах бурного потока, грозового вихря и снежного бурана и т.д. Но прежде всего подчеркивается овеянная вагнеровским духом[12] задача художника услышать "великую музыку будущего"[13]. Вместе с тем, "вековая распря между "черной" и "белой" костью, между "образованными" и "необразованными", между интеллигенцией и народом" (Блок IV, 235) описывается уже не в метафорическом, а реальном плане, причем разрушение соборов, усадеб и парков объясняется возмездием за грехи отцов.

В докладе о крушении гуманизма (1921) Блок расширяет масштабы борьбы между цивилизацией и культурой. В метафорическом ряде акцентируется образ уничтожающего огня, что говорит об обострении антиномии между

противоположными полюсами. Вырождающаяся культура превращается в дивилизацию, лишенную духа музыки, и цивилизованные люди теряют культурную цельность. Примером служит Римская империя, которая погибла под ударами германских племен. Блок напоминает о том, что еще до нашей эры Тацит пел "мощь и свежесть грядущей в мир новой, варварской расы" (Блок IV, 336). Именно варварские массы являются бессознательными хранителями культуры и духа музыки. Голоса варварских масс и великих художников сливаются в дикой, нестройной музыке, которая не только невыносима цивилизованному слуху, но "для многих из нас и смертельна" (Блок IV, 345).

Несмотря на скорбь о потере гуманизма, в докладе преобладает какое-то самоубийственное опьянение варварской стихией. Революция кок бы принимается в качестве того Страшного суда Диониса над цивилизацией, о котором писал Ницше. Подобная смесь страха и любования стихийной силой была характерна для стихотворения В.Брюсова "Грядущие гунны" (1904). Описывается гибель культурных ценностей: "И что, под бурей летучей, / Под этой грозой разрушений, / Сохранит играющий Случай / Из наших заветных творений?" Но, вместе с тем, чувствуется восхищение свежей стихийной силой, когда речь идет о том, что одряхлевшее тело оживляется "волной пылающей крови". Эта мысль достигает своего апогея в фатализме самой концовки: "Но вас, кто меня уничтожит, / Встречаю приветственным гимном"[14]. Эти стихи, говорящие о жертве интеллигенции на алтаре народной революции, сближают Брюсова с Блоком.

Однако у Блока существует и другая линия решения конфликта между интеллигенцией и народом, линия "реабилитации" культуры[15], вызванная испугом перед апокалиптической "распалившейся стихийностью мести". Поиски синтеза аполлонического и дионисийского у Блока характерны, в особенности, для доклада 1919 г. о романтизме. Там речь идет о непрерывной борьбе культуры со стихией, в которой смешиваются ненависть и любовь. Романтическое сознание, направляющее человека на "новую связь со стихией", уподобляется тому острову, "на котором культура была бы одновременно предана стихии и защищена от ее бушующих волн" (Блок IV, 358). В выступлении Блока о Пушкине в 1921 г, центральным является понятие гармонии: "Хаос есть первобытное, стихийное безначалие; космос - устроенная гармония, культура; из хаоса рождается космос; стихия таит в себе семена культуры; из безначалия создается гармония" (Блок IV, 414). Перед поэтом как "сыном гармонии" стоит задача приобщиться к "родимому хаосу" и заключить глубинные звуки в прочную форму слова. Для выполнения этой задачи ему требуются "покой и воля".

Примирению конфликта варварства и упадочности посвящена именно последняя часть лекции Н.Бердяева "Кризис искусства" 1917 г. Эпохи декаданса и утонченности, наступающие в истории, не бесплодны, поскольку они своей рефлексивностью и открытием неведомого дают огромный опыт. Но

так как они отрешены от своего жизненного источника, возникают "варварство духа и варварство крови и плоти, черпающие силы из глубочайших темных истоков бытия, извлекающие соки из темных корней всякой жизни" 16. Таким обновляющим и спасающим варварством, например, было в античности христианство. По отношению к современности Бердяев считает, что культура, покровы которой окончательно разорваны, в классическом смысле не является единственным путем оформления хаоса, и что существует возможность претворения самой культуры в творчество жизни. "Лишь, на этом пути ворвавшиеся в культуру варварские звуки и варварские жесты могут быть соподчинены новому космическому ладу и новому космическому ритму"[17]. Только знание обеих сторон развития культуры поможет преодолеть, конфликт между "варварами-футуристами" и "культурниками". Жизнетворчество, согласно Бердяеву, превратится в продолжение Божьего творения мира.

Варварско-диоиисийское начало присутствует и в концепции скифства[18], которое нашло свое выражение в известном стихотворении А.Блока "Скифы" начала 1918 г. Мотив скифства связан с положением России между Западом и Востоком, Европой и Азией. Черты восточничества, свойственные еще группе "Гилея", были направлены против "ярма Европы" [19], о чем свидетельствовало, например, столкновение русских футуристов с Маринетти. В противовес утонченной европейской культуре русские футуристы делают ставку на "азиатскую" грубость, первобытность, архаичность и космичность.

В основе стихотворения Блока лежит конкретная историческая обстановка. По поводу возможного перерыва переговоров между Россией и западными силами поэт в январе 1918 г. записывает в дневнике: "Мы - варвары? Хорошо же. Мы и покажем вам, что такое варвары. И наш жестокий ответ, страшный ответ - будет единственно достойный человека" (Блок V, 234). Последние строки стихотворения представляют собой как бы предложение мира: "В последний раз - на светлый братский мир / Сзывает варварская лира". Скифство означает двуликий характер России-Сфинкса, которая понимает западную культуру, но, если ее обидят, обернется к Европе своей "азиатской рожей" (Блок II, 255). Скифство - это угроза Западу варварством.

В связи с этим вспоминается отношение к скифству, которое выражено в стихотворении О.Мандельштама "О временах простых и грубых" 1915 г., в котором "звериная зевота" привратника ассоциируется с образом скифа. Овидий, "мешая в песнях Рим и снег", поет "арбу воловью в походе варварских телег". Эти слова можно интерпретировать как преодоление варварской стихии аполлоническим духом.

Мандельштам не играет и не пугает скифством, потому что культура в России всегда находилась под угрозой. Русский эллинизм в понимании поэта это "хрупкая ладья" в открытом море грядущего, это тепло очага, дом человека, которому угрожает землетрясение. Для Мандельштама русское слово -

Акрополь, крепость, "оснащенная эллинским духом на неутомимую борьбу с беформенной стихией, небытием, отовсюду угрожающим нашей истории"[20]. От волны дионисийского варварства нельзя ожидать обновления культуры, так как оно скорее затопит разбросанные острова культуры, о которых говорил Блок. Кроме того, варварство революционной эпохи, по оценке Мандельштама, - переходное явление. Он предчувствует застывание революционного движения в монументальных формах будущей социальной архитектуры.

Интересно сопоставить эти мысли со статьей "Революция и культура" 1905 г. в которой Н.Бердяев откликнулся на высказывания Горького о русской интеллигенции. Цитатой из стихотворения Брюсова о грядущих гуннах автор подкрепляет свое чувство страха перед некультурностью русской революции. Поскольку в России нет всенародной культуры, "стихией революции нужно управлять, должно подчинять ее своим идеям, отделять в ней десницу от шуйцы (...), а не раболепно подчиняться ей"[21]. Иначе разрушительная энергия революции, как считает Бердяев, может привести к победе "надвигающегося мещанства" [22].

В отличие от аполлонического пафоса Мандельштама, Бердяев проявляет большую склонность к позитивной оценке роли дионисийства в истории русской культуры. Поэтому импульсы русского авангарда *к* обновлению искусства "эстетическим варварством" оцениваются им более положительно. Представление о создании новой культуры средствами народной стихии, однако, глубоко чуждо обоим, потому что они знали, что раскрепощение варварской стихиии в русской революции - опасное явление. Более того, они чувствовали, что волна революции застынет в "монументальности" или "мещанстве", которые враждебны дионисийству в любой форме.

[1] *Ницше Ф.* Сочинения: В 2 т. М., 1990 С.71. Издание в дальнейшем цитируется как "Ницше", том и страницы указываются в скобках.

[2] *Nietzsche F.* Werke. Bde. 1-4. Frankfort a. M.-Berlin-Wien, 1976. T.4. S.449. Издание в дальнейшем цитируется как "Nietzsche", том и страницы указываются в скобках.

[3] *Белый Л* Символизм. М., 1910. С.434.

[4] Там же. С.435.

[5] Там же. С.436.

[6] Манифесты и программы русских футуристов. Munchen, 1967. С.56.

[7] Там же. С.53.

[8] *Bencic Z* Инфантилизм //Russian Literature, XX1-1. Amsterdam, 1987. P.П. См. также. *Nilsson N.-A.* "Первобытность" - "Примитивизм" // Russian Literature.XVII-1. Amsterdam, 1985. P.39-44.

[9] Футуризм М., 1914. С.47.

[10] Рыцари безумия. Киев, 1914. С.III.

[11] *Бердяев Н.А* Кризис искусства //*Бердяев Н.А.* О русских классиках. М., 1993. С.309.

[12] См. об этом: *Kluge R.-D.* Westeuropa und Russiand im Weltbild Aleksandr Bloks. Munchen, 1967.

[13] *Блок А.* Собр. соч.: В 6 т. T.IV. М., 1982. С.238. Издание в дальнейшем цитируется как "Блок", том и страницы указываются в скобках.

[14] *Брюсов В.* Собр. соч.: В 7 т. Т.1. М., 1973. С.433.

[15] *Szilard L* Аполлон и Дионис (к вопросу о русской судьбе одной мифологемы) // Umjetnosl Rijeci XXV (Knjifcevnost, avantgarda, revolucija). Zagreb, 1981. S.162.
[16] *Бердяев Н.А.* О русских классиках. С.309
[17] Там же. С.309.
[18] О скифстве см.; *Hoffman S.* Scythian Theory and Literature. 1917-1924 // Art, Society, Revolution Russia 1917-1921. Stockholm, 1979. P. 138-164, *Dobringer* E. Der Literaturkritiker R.V.Ivanov-Razumnik und seine Konzeption des Skythentums. Munchen, 1991.
[19] Лифшиц Б. Полутороглазый стрелец. Нью-Йорк, 1978. С.144.
[20] *Мандельштам О.* Сочинения, Т.2. М., 1990. С.180.
[21] *Бердяев Н.А.* О русских классиках. С. 259.
[22] Там же. С.257-258

И.А.Есаулов (Москва)

"ДНЕНАДЦАТЬ" А.БЛОКА И ПРОБЛЕМА ГРАНИЦ МЕЖДУ РУССКОЙ И СОВЕТСКОЙ КУЛЬТУРАМИ

Самая знаменитая и загадочная поэма символиста Блока была создана в постсимволистскую эпоху "утверждая пафос революции"[1]. Она "стала первой страницей и советской литературе"[2]. Таким образом, при анализе данного текста возникают проблемы контекстов понимании, актуализации различных культурных традиций.

И перпой же строфе поэмы заявлена не только оппозиция черного и белого (тьмы и света), на что неоднократно обращалось внимание[3], но и неустойчивость этого видимого контраста. Существенной особенностью начала поэмы является как раз не онтологизация символики черного и белого и определенная семантика данной символики (на что провоцирует читателя само заглавие поэмы), а, напротив, манифестация зыбкости границ между тьмой и светом.

"Вечер" и "снег", наделенные атрибутами черного и белого, уже по своей природе не могут обладать константностью: временной ряд (вечер) и пространственный (снег) сами по себе вовлечены в бесконечные природные циклические превращения. Неустойчивость подчеркивается как четырехкратным повтором слова "ветер" в первой же строфе, так и строкой "На ногах не стоит человек". Переход от символики мирового ветра как такового к населенной людьми земле имеет предельно универсальный характер: речь идет о *каждом* человеке (во второй строфе, где слово "ветер" упомянуто в пятый раз, человек становится неуверенным *ходоком;* если ранее в тексте его действие передавалось отрицательным "На ногах не стоит", то теперь обобщенный *"всякий* ходок" изображается *скользящим* - "скользко", "скользит"). Именно акцентуация этой неустойчивости и является единственной подлинной доминантой поэмы.

Можно усмотреть и своеобразную коллизию между мнимой неподвижностью белого снега, лежащего на земле (земной тверди), и подвижностью ветра. Уповающий на устойчивость тверди "ходок" авторской волей сталкивается со своеобразной двойственностью мира: за кажущейся очевидностью всегда таится ее оборотная и опасная для человека сторона: *"Под* снежком - ледок". Интересно при этом, что "снег" трансформируется в "снежок" (дважды повторяется), что - на фоне неизменности могущественного *ветра* - может свидетельствовать и о своего рода лингвистической неустойчивости, за которой мерцает его онтологическая неопределенность, ясная для автора, но не для "ходока".

Ироничность, появляющаяся в поэме начиная с ее второй строфы (уменьшительные "снежок", "ледок" корреспондируют со слоном "ходок" и такой же мере, в какой восклицание "ах, бедняжка!" соотносится со столь же ироническим представленным возгласом "Ох, большевики загонит в гроб!"), дополнительно релятинирует как будущую "ссрьсзность," героев, так и саму потенциальную онтологичпость» свта и тьмы. Следует вообще отмстить *изначальное* авторское "всеведение", отличающее его кругозорот точек зрения героев поэмы: ветер гуляет *"на всем* Божьем свете", а не только на пространстве гибнущей старой России. Поэтому Россия является в данном тексте символом *всего* Божьего света - как грешная Катька становится профанным символом "Святой Руси".

Время действия поэмы можно определить по упоминанию о плакате "Вся власть Учредительному Собранию!" Эту отсылку можно интерпретировать по-разному: как указание на начало января 1918 года - с его политическими реалиями; как время святок - с его темой "святочного карнавала"[4]; как литургическое время от Рождества до Крещения (Богоявления), когда "вплоть до кануна Богоявления, нечистая сила невозбранно устраивает пакости православному люду и потешается над всеми, кто позабыл оградить свои дела крестом"[5], "начинаются бесовские потехи"[6]. В последнем случае более ясной становится как семантика *ветра (вьюги, пурги),* так и явный лейтмотив бесовства, традиционно связываемый с вьюгой [7] Заметим при этом, что в структуре поэмы можно усмотреть художественно-словесное присутствие обеих границ литургического времени: латентное указание на Рождество в первой главе мерцает в обращении к "Матушке-Заступнице" (Богородице), а явление блоковского "Исуса Христа" читателю неожиданно происходит в финальной строке двенадцатой главы.

Герои поэмы - красногвардейский отряд "двенадцати" - отнюдь не "несут всему миру благую весть о возрождении человека к новой жизни"[8], но являются в пределах художественного мира поэмы силами разрушения, при этом именно *потешаясь* над всеми символами христианской святости. Ритуальные кощунства, которыми переполнена поэма, невозможно свести ни к святочному шествию (поскольку вместо величаний Христа наличествует как раз Его поругание), ни даже к карнавальному действу (поскольку оно предполагает амбивалентность увенчания/развенчания, но не самодостаточное торжество глобального отрицания "старого мира"). Если шествие "двенадцати" - это все-таки карнавал (как настаивает Б.М.Гаспаров), то, используя фразеологию Б.Гройса, можно сказать, что он, сопровождаемый веселым смехом, "ужасен - не дай Бог попасть в него"[9]. Подчеркнем, речь идет о тоталитаризме не бахтинского (как у Гройса), но именно блоковского

"карнавала". Однако следует напомнить, что в православном контексте понимания тоталитарность является лишь одним из синонимов бесовства.

Исследователи обычно указывают на образ *пса* в поэме как па олицетворение Мефистофеля. Однако "пес" неразрывно связан не только с "буржуем", но и со "старым миром" (дважды "старый мир" прямо *уподобляется* "нищему", "голодному" и "холодному" псу), Таким образом, уже поэтому "старый мир", приговоренный к полному разрушению'О, наделяется, согласно художественной логике блоковской поэмы, явными демоническими атрибутами. Поэтому последнее пожелание героев этому миру - *"Привались..."* - можно истолковать в той же мистической парадигме.

Но "двенадцать" не случайно авторской волей "идут без имени святого": им "не жаль" не только "паршивого пса" и "старого мира", но "ничего не жаль". Любопытны сами определения отвергаемого "пса": он не только "паршивый", но *голодный* и именно *нищий.* Тем не менее, голодный, нищий и "безродный" пес для революционной "голытьбы" парадоксальным образом находится в едином и отвергаемом соседстве с классово чуждым "буржуем". Причина такого отвержения не имеет ничего общего ни с классовым подходом, ни с любым "историцизмом" вообще, но имеет вполне мистический характер.

Символом "старого мира" для героев-"товарищей" закономерно является "Святая Русь", наделяемая при этом кощунственными "телесными" атрибутами. Финальная *стрельба* красногвардейцев по Христу начинается уже во второй главе ("Пальнем-ка пулей в Святую Русь"), поскольку она закономерно сопровождается *отречением* от Спасителя: "Свобода, свобода, / Эх, эх, без креста!"И Убийство Катьки, изображаемое в середине поэмы, является одним из этапов на пути "вперед, вперед, вперед!" ("революцьоным" шагом). Очень существенно, что при этом не только "старый мир" наделяется бесовскими признаками, но и "Святая Русь", с ним связанная, также по-видимому не свободна от подобных авторских коннотаций. Более того, уже на этом уровне анализа неожиданно обнаруживается и вовлеченность в тот же бесовской круг и финального образа поэмы: "старый мир", "Святая Русь", "Исус Христос" сближаются не только как объекты злобной агрессии "товарищей", но и попутно дискредитируются намеренно кощунственными атрибутами (для Христа таковым является кровавый флаг).

Впрочем, до этого подобной же дискредитации уже подверглись политические оппоненты победителей: "большой плакат" поочередно "народными устами" старушки мысленно разрезается на гораздо более уместные "портянки для ребят", а надпись на нем авторской композиционной организацией текста соседствует с репликами проституток, у которых тоже "было собрание". В поэме нет, конечно, прямого публицистического определения собравшихся в "Учредиловке" как политических проституток, однако текстуальное соседство разогнанного уже ко времени создания блоковской поэмы Учредительного Собрания с собранием проституток и без

тот вссьма красноречиво. Однако изображение старушки ("как курица"), несмотря на ее "правильное" недоумение, лишено всякой "амбивалентности", будучиоднозначносатирическим-точнотакже.какиизображение"буржуя", "писателя", "попа", "барыни", "солдата". Любопытно, что в ряде случае» эти фигуры "старого мира" имеют не человеческие, а животные характеристики, поэтому их "не жаль" не только героям поэмы, но и читателю, - если он займет уготованнуюемуавторскойструктуройтекставесьмаопределеннуюпозицию.

Наиболее загадочный для поэтики этого произведения могив связан с фигурой врага [12] "двенадцати". Загадочен, прежде всего, сам нарастающий *страх* героев перед этим неведомым врагом, поскольку па протяжении всей поэмы именно "двенадцать", у которых "злоба кипит в груди", являются субъектом глумливого насилия ("Эх, эх! / Позабавиться не грех!"), а персонажи "старого мира" - их неизбежными - карнавальными ли? - жертвами ("Уж я ножичком / Полосну, полосну"). Казалось бы, на этой покоренной ими земле, под безблагодатным небом ("Черное, черное небо"), опасаться "товарищам" некого и нечего, потому герои и грозятся раздуть "мировой пожар", кощунственно требуя при этом Господнего благословения.

Однако уже в первой главе, представляющей целую галерею деморализованных фигур "старого мира", но еще *до* первого упоминания о "двенадцати", можно обратить внимание на любопытную концовку: "Товарищ! Гляди / В оба!" Из второй главы читатель узнает, что "Неугомонный не дремлет враг!" (и именно в этом месте предлагается пальнуть пулей в "Святую Русь"), а также вновь звучит призыв к "товарищу": "винтовку держи, не трусь!" Оставаясь в пределах текста, абсолютно невозможно ответить на вопрос о поводах для *страха* "товарища". Однако и в 6 главе вновь упоминается та же формула: "Неугомонный не дремлет враг!" После угроз полоснуть "ножичком" и "выпить кровушку" как раз в 10 главе, где изображается разыгравшаяся пурга, следует новое упоминание о *враге;* он уже *близок:* "Близок враг неугомонный!". Наконец, в 11 главе *враг* дважды упоминается: оказывается, "Их ("двенадцати". - *И.Е.)* винтовочки стальные / На незримого врага..."; "Вот - проснется */Лютый враг..."*

В народной религиозной демонологии эвфемизмом *враг* обозначается *антихрист.* Не случайно он наиболее "близок" к красногвардейцам ("Близок враг неугомонный!") именно во "вьюжной" 10 главе. Именно здесь неблагонадежный Петька (и ранее обнаруживающий приверженность не только "злобе", но и "любви") обращается за помощью к Христу: "Ох, пурга какая, Спасе!" 13

Однако выше мы уже отмечали изначальную зыбкость границ между светом и тьмой в поэме. В финале она проявляется в том, что Христос Блока неожиданно текстуально сближается с тем самым "врагом" (антихристом), которого как раз и опасаются герои, В частности, Христос "невидим" (как и *незримый* враг); Он не просто *соседствует* с инфернальной вьюгой ("за

вьюгой невидим"), но и *определяется* автором через нее "поступью *надвьюжной", "снежной* россыпью"; "В очи ("двенадцати". - *И.Е.)* бьется красный флаг", который несет Христос, но и вьюга, связанная с бесовством, также "пылит им в очи". Как раз во второй строфе 11 главы, где упоминается "враг", акцентируются также *"переулочки* глухие" и *"сугробы п*уховые". В 12 же главе неназванный еще автором Христос уже преследуется красногвардейцами: "Кто *в сугробе* - выходи!"; "Кто там ходит беглым шагом, хоронясь за все дома?" Нельзя не обратить внимание и на то, что обращенные в 11 главе "на незримого врага" винтовки "товарищей" в 12 главе уже стреляют - в Христа. Однако звукопись, передающая эту стрельбу - "Трах-тах-тах!", обрамляет собой строки, свидетельствующие о ее бессмысленности: "И только эхо / Откликается в домах... / Только вьюга долгим смехом / Заливается в снегах". *Смех вьюги* и *отклик эха* едва ли не в большей степени могут характеризовать врага-антихриста, нежели сопровождать последующее явление Христа...

Конечно, можно вспомнить и дневниковую запись Блока: "Если вглядеться в столбы метели *на этом пути* (выделено А.Блоком. - *И.Е.),* то увидишь "Исуса Христа" 14, в которой заметно в высшей степени нетрадиционное и совершенно неожиданное для русской словесности соседство "бесовских" метельных столбов и находящегося именно *"в* столбах метели" образа Спасителя. О том же соседстве свидетельствует и другая помета в записной книжке: "Что Христос идет перед ними - несомненно, страшно то, что опять Он с ними, а надо Другого..."15 Однако эти примеры из внехудожественной действительности только лишь продолжают саму *художественную* логику авторского сближения - почти до неразличения - Божественного и дьявольского, которая является одной из самых существенных особенностей поэмы "Двенадцать".

Как может быть интерпретирована эта близость верховных сакральных образов в блоковской поэме? По крайней мере, совершенно ясно, что блоковский "Исус Христос" и не "освящает" стихию революции и не противостоит ее "бесовству". Отсутствует как благословение, так и заклятие - именно потому что раздваивается, теряет свою онтологическую цельность сам блоковский образ Христа.

В последнее время с различных сторон исследуется природа новой сакральности и новой религиозности советской эпохи и советской литературы. Сакрализация вождя, представления о героях как мучениках и апостолах, а не палачах ("мы разносчики новой веры", - подчеркивает, например, Маяковский) чаще всего рассматриваются не в контексте мирового становления тоталитаризма XX века, а в контексте русской истории. Однако существенная особенность этой религиозности состоит в том, что она не только использует христианские каноны как внешний материал для собственной "канонизации",

но стремится к полной перекодировке этого материала и строится на глобальной трансформации православного христианского сознания.

Поэма Блока интересна с этой точки зрения тем, что здесь можно обнаружить как важнейший исходный этап этой новой революционной сакрализации, так и сам механизм духовной подмены. Как нам уже приходилось отмечать[16], эстетика символизма была отнюдь не спободна от рискованной иронической игры с рядом фундаментальных для традиционной русской духовной культуры архетипов. Очень существенно, что зачастую использовались вполне традиционные модели (например, понятие соборности), однако при этом их семантические ядра не только размывались, но и кардинальным образом переосмысливались. Одним из самых выразительных примеров является феномен абсолютно произвольного обращения с христианским материалом Д.С.Мережковского.

Что касается Блока, то он порой ощущал подспудную опасность такого рода иронической игры для русской культуры. Уже в статье "Ирония" Блок поставил проблему "разлагающего смеха", замечая: "Все мы пропитаны провокаторской иронией Гейне. Той безмерной влюбленностью, которая для нас самих искажает лики наших икон, чернит сияющие ризы наших святынь". Для настоящего ироника[17] онтологической разницы между тьмой и светом, антихристом и Христом не существует - точно так же, как "перед лицом проклятой иронии" невозможно разграничить Беатриче Данте и Недотыкомку Сологуба: "все обезличено".

Для Блока ирония - это "болезнь индивидуализма" и "болезнь личности". Однако поэма "Двенадцать" свидетельствует о том, что попытка преодоления этого индивидуализма коллективистским началом, окрашенная в дионисииские тона[18], вполне совпала с революционной установкои: метельные "бесы" золотого века русской поэзии трансформировались в "апостолов" новой советской эры. Самодостаточный и абсолютный индивидуализм "ego" обернулся абсолютным коллективизмом "мы". И.П.Смирнов отметил, что в эстетике символизма Другой не имеет *собственного* "онтологического статуса"[19]. Венчающий блоковскую поэму субъект хотя и наделен определенным именем, но, подобно всякому Другому, также лишен самостоятельного онтологического лица, целиком находясь в сфере авторских "представлений", а следовательно и "представлений" читателя (литературоведа), могущих быть в данном случае сколь угодно произвольными.

Инфляция духовного содержания, продолженная и развитая эстетикой авангарда, явилась абсолютно необходимой почвой для утверждения нового тоталитарного искусства периода советской "культурной революции" - и других этапов русской Катастрофы.

[1] *Максимов Д.* Поэзня и проза Ал. Блока. Л., 1981. С.148.

[2] *Пьяных М.* Слушайте революцию: Поэзия Александра Блока советской эпохи. М., 1980. С.7.

[3] См., например: *Минц З.Г.* Александр Блок//История русской литературы. В 4 т. Т.4. Л., 1983. С.544-545.

[4] См : *Гаспаров Б.М.* Тема святочного карнавала в поэме А.Блока "Двенадцать" // *Гаспароя Б.М.* Литературные лейтмотивы. М., 1994. С.1994. С.4-27.

[5] Максимов С.В. Собр. соч.: В 20т. Т. 17. СПб., 1912. С.34.

[6] *Сахаров И..П.* Сказания русского народа. Народный дневник. Праздники и обычаи. СПб., 1885. С. 159.

[7] Ср: "В плане тематики литературной поэмы восходит к Пушкину: бесовидение в метель (Весы)" (Петроградский священние, О Блоке // Путь, № 26. Париж. 1931, С.,90). Данная работа, опубликованная также в 114выпуске "Вестника Российского Студенческого Христианскою Движения" (1974) за подписью "Свящ. И.Флоренский" и в 6 номере "Литературной учебы" (1990), до сих пор практически не вошла в научный литературоведческнй оборотт, хотя ряд ценных наблюдений используется (без ссылки на данную работу) в некоторых блоковедческих исследованиях.

[8] *Смола О.П.* "Черный вечер. Белый снег": Творческая история и судьба поэмы Л.Блока "Двенадцать.". М., 199.3. С.88.

[9] Гройс Б.. Тоталитаризм карнавала // Бахтинский сборник-П!. М., 1997. С.78, В тгом контексте крайне сомнительной представляется интерпретация "композиционною принципа" поэмы Ц.Г.Эткиндом, усмотревшим в "Двенадцати" художественную реализацию Блоком карлейлевского образа "демократии, опоясанной бурей"; причем "демократию" исследователь находит п 4-9 главах по>мм *()ткчт> К.* Том, внутри: О русской пинии XX иска. СПб,, 1497 С. 129).

[10] Ср.: "герои-красногвардейцы исполнены настроений борьбы за нопый мир и революционною возмездия уходящей старой России" *(Минц 3 Г,* Указ. соч. С.545).

" Ср.: "Троекратное и не всегда в поэмме внутренне мотивированно повторяющееся "Свобода, свобода. Эх, эх, без креста", мотивируется параллельностью в чине оглашения "Отрекся ли еси сатаны" - Огрекохся, и "Сочетаешься ли еси Христу" - Сочетаваюсь. В этом отношении поэма - повторение второго крещения, отрицание крешельных отрицания, отказ от хрещальных стяжаний..." *(Петроградский священник* Указ. соч. С.91). Можно добавить к этому, что мы наблюдаем и обратное евангельскому превращение учеииков-"апостолов" в революционных мстителей. Такого же типа метаморфозу можно усмотреть в повести Горького "Мать", когда "апостол" Павел становится "освободителем" Савлом, поднимающим народ на восстание. Подробнее см.: *Есаулов И.А.* Жертва и жертвенность // Глоссариум литературы соцреализма (в печати).

[12] Ср.: *Пьяных М.Ф* "Двенадцать" А.Блока: Особенности сюжета и образной структуры // Советская поэзия двадцатых годов. Учен. зап. ЛГПИ им. Герцена. Т.419. Л., 1971. С.45-51.

[13] На неслучайность этой "оговорки" героя обращает внимания М.Ф.Пьяных (Указ. соч. С.42)

[14] *Блок Л* Собр. соч.: В 8 т. Т.7. М.-Л., 1963. С.ЗЗО.

[15] *Блох А.* Записные книжки. М., 1965. С.388-389.

[16] См.: *Есаулов И.Л.* Категория соборности в русской литературе. Петрозаводск, 1995. С.263-264, 276-286.

" Ср. бахтинскую реплику: "ироничны эти двенадцать красногвардейцев И они как бы иронично поданы... Вся ситуация эта подана у него иронически. Я бы сказал, и Христос у него чуть-чуть..." (Беседы В.Д.Дувакина с М М.Бахтиным. М., 1996. С 93).

[18] См. работу Х.Понтера в настоящем издании.

[19] *Смирнов И П* Авангард и постсимволизм (элементы постсимволизма в символизме) // Russian Literature. Amsterdam, 1988. XX111-II. P. 164.

Юрий Мурашов
(Билефельд)

ЖЕРТВА И ЛОГИКА ДАРА В РУССКОЙ ДРАМЕ ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX ВЕКА

По мере того, как в конце XIX века в сюжетный состав искусства проникают мифологические темы и по мере того, как искусство в целом переосмысливается как мифотворчество, в драме появляется тема жертвы и (дионисийского) жертвоприношения. Несмотря на множество эстетических концепций и на бурную динамику их разработки в первой трети XX века, сюжетный комплекс жертвы и жертвоприношения является довольно устойчивым в поэтических системах символизма, авангарда/футуризма и социалистического реализма.

В восстановлении мотива жертвы и жертвоприношения в драме русского модернизма (в связи с ремифологизацией искусства) основную роль играет трагедия "Тантал" (1905) Вяч. Иванова; она является исходной точкой специфической реализации мотива жертвы как в авангардно-футуристической, так и в соцреалистической драме: в трагедии Маяковского "Владимир Маяковский" (1913), в своеобразно драматизированной сверхповести Велимира Хлебникова "Зангези" (1922), в драмах "Противогазы" С.Третьякова (1924) или "Бронепоезд 14-69" (1927) Вс.Иванова и в "Оптимистической трагедии" (1932) Вс.Вишневского, в пьесе "Высшая мера" ("Die Massnah-me", 1930) Б.Брехта.

И более того, осмысляя сюжет жертвоприношения в рамках категории дара как особой формы (мифической) коммуникации и самоопределения человеческой культуры по отношению к божественной сфере, трагедия "Тантал" включается в широкий круг дискурса вокруг категории дара, возникшего в двадцатые годы в этнологии и культурологии (Марсель Мосс, Жорж Батай[1]).

I. СИМВОЛИЗМ

Сюжетная основа трагедии "Тантал" Вяч.Иванова - миф о царе Тантале, сыне Зевса и нимфы Плуто, в вину которому вменяется заносчивость (hypris) и которого боги наказывают вечными муками. Вяч.Иванов воспринимает миф в версии более или менее близкой к версии Пиндара. В античном понимании Тантал оказывается виновным в двух отношениях. Он, во-первых, нарушает привилегию божественного бессмертия попыткой украсть с олимпийского пиршественного стола амброзию, божественный напиток бессмертия. Во-вторых, его вина состоит в его дерзости критически испытать культурное познание богов: он угощает бога-отца своим собственным сыном - его божественным внуком - сомневаясь, таким образом, в способности Зевса понимать существенную разницу между природной сферой и сферой

собственно человеческо-культурных произведений, т.е. разницу между природой и культурой. Тантал подозревает Зевса в том, что он хтонически неразвитое существо, которое пожирает жадно и безразлично все, что ему ставят на стол. Из-за этого сомнения в безусловности божественного начала Танталу приходится страдать в аду (hades) муками вечного страха и жажды. В своей драме Иванов связывает миф Тантала еще с двумя другими известными мифами о человеческой заносчивости (hypris): с мифом о Сичифе, который восстает прочив смертности человеческой судьбы, и с мифом об Иксионс, который, не уважая авторитет бога-лидера Зевса, устремляет свои эротические желаниянамать-богинюГеру.

Связывая три независимые мифа н один драматический строй, Иванов специфически интерпретирует античный сюжет заносчивости (hypris). Жертвоприношение собственного сына Пелопса на пиру олимпийских богов у Иванова не является результатом дерзкого испытания божественного (само)познания, но своеобразным подарком, т.е. даром, который смертный Тантал предоставляет бессмертному богу. Революционная дерзость этого поступка в том, что Тантал отвечает на дар и благо олимпийских богов собственным даром (т.е. жертвоприношением сына Пелопса) и, таким образом, разрушает иерархию и однонаправленность благодатной системы. В процессе взаимного обмена дарами олимпийская божественная сфера деградирует и ставится на один уровень с человеческой сферой. Заносчивость/богоборчество/богоборение Тантала у Вяч.Иванова состоит в дерзком предположении, что человек в состоянии адекватно отблагодарить за божественный дар, освободиться от безусловной зависимости (от религии - religio в прямом смысле слова) и от божественной инстанции власти и авторитета, якобы откупиться посредством обратного дара.

Жертвоприношение сына Пелопса как инверсия божественной благодати является не только моментом драматического действия и диалогических обсуждений, но и репрезентируется на словесном, этимологическо-анаграмматическом уровне текста в форме инверсии "дар"/"рад" - как, например, в экспозиционном диалоге между Танталом и предводительницей хора:

Тантал: За *дар* улыбчивой благодаренье вам, / о души легких
веяний и чистых струй, / отрадные дыханья отрешенных гор! -
Предводительница хора: Твоих обилий дань и струй и веяний, /
тебе *дар* утра, Тантал, от даров твоих. - *Тантал:* Не дань
мила: вы *дар у одаренного I* с отрадой благодарности
отъемлете. - *Предводительница хора:* Ты полн, владыка! И тебя
ль мне *одарить"? I* (...) - *Тантал'.* Чего б алкал я, тем я сыт.
(...) / *Предводительница хора: I* Щедр неисчерпно рог богов
(...)/ С небес нисходит милость благодарная. *Тантал:*
Довольно! Вечно ль я - лишь чадо милости, / лишь сын царевой

лпски. лишь - Обилия сын? / Иным, чем сам он. Тантал родил
Кронид, / И неподобен человек жильцам небес,/ Он одарил, -
но где дары? Они - я сам. / Один в себе, несу я мир
божественно. / Но тесен мир моим алканиям. Boron / молить об
утоленьи, девы? (...) / Нет, девы! Из себя - себя творить,
собой / обогащать и умножать себя, воззвать / из недр своих
себя иного - волю я. - *Предводительница хора:* Тебя ль,
неблагодарным обличу я, царь? / Тебе ль кто дань приемлет с
умилением, / как *дар;* чей *дар* смирен, как дань (...) -
Тантал: Дарами, девы, волен я бессмертных чтить; / ни их
дары мне неугодны, чужды мы. / Я есмь; в себе я. Мне мое:
мое же - я сам, я, сущий. - *Предводительница хора: Даром,*
сущих возвеличен ты.[2]

Это осмысление пожертвования Пелопса как попытка инверсии благодатной системы и ее деиерархизации в формах эталитарного обмена проникает и в макроструктуру (взаимоотношение персонажей, структура пространства и времени и т.д.) и в микроструктуру трагедии (символы, речевые фигуры и т.д.).

2. АВАНГАРД

Футуристическая трансформация сюжета жертвы в трагедии Маяковского "Владимир Маяковский" и в сверхповести Хлебникова "Зангези" происходит на основе своеобразной трансформации жанровой формы в эпическую форму. Традиционная автономность и замкнутость драматического события у Маяковского, как и у Хлебникова, разрушается. Текст симулирует коммуникативную ситуацию (устно-)эпического рассказчика, выступающего перед публикой. Эта переработка жанровой формы трансформирует и логику жертвоприношения: автор-герой берет на себя роль протагониста в акте жертвоприношения.

На этой формальной и сюжетной трансформации строится трагедия Маяковского. Эпическая переработка жанра у Маяковского состоит в отождествлении драматического героя Маяковского с самим автором и даже с самим драматическим актером Маяковским, который сам играл свою пьесу в двух единственных постановках 1913 года. Драматическое разъединение автор-текст-актер в трагедии Маяковского также отождествляется в одном действующем лице, которое выступает в роли эпического рассказчика, выражая текст своим голосом и всем телом (жестами и мимикой)[3]. Рассказчик/автор/актер/персонаж Маяковский является и субъектом и объектом своеобразных актов жертвоприношения; он одновременно и шут, и трагический герой, который жертвует собой перед публикой. Показательным для этого шутовско-трагического жеста авторского пожертвования являются

первые строки пролога: "Маяковский: Вам ли понять, / Почему я? / - спокойный, / насмешек грозою / душу на блюде несу / к обеду идущих лет"4.

Не на уровне персонажа, как у Маяковского, а на уровне поэтической репрезентации действительности свершается у Хлебникова эпическая трансформация драматической формы. Текст "Запгези" строится, *с* одной стороны, из драматических реплик; с другой *же* стороны, сфера (фиктивной) действительности дробится на разные "плоскости". Драматическое действие, переходя из одной плоскости в другую, беспрерывно семантически перекодируется. Четкая, дискретная разница между фикцией и реальным миром размывается (это главная особенность всякого драматического произведения, которое осуществляется в театре в форме рампы). Эту (ре-)эпизацию драматического жанра Хлебников обозначает понятием "сверхповесть".

Как у Маяковского, так и у Хлебникова реплики главного персонажа устремлены на самого читателя/слушателя/зрителя текста, перед которым главный персонаж Зангези выступает в роли своеобразного дароприносителя-учителя. В процессе (мифической) жертвоприносящей коммуникации Зангези с публикой все дискретные формы слыслопроизведения растворяются. На разных уровнях ("плоскостях") семантические оппозиции типа фиктивность/реальность, сон/сознание, смерть/жизнь, смех/горе и т.п. нейтрализуются и оказываются изоморфными^, фонетически-звуковая, материальная перформативность текста является результатом именно этой (мифической) изоморфности. На уровне языка как телесно-акустического события семантической дискретности не существует. Элиминация дискретности смысла - это суть логики дара или жертвоприношения у Иванова и у Хлебникова: в коммуникативном взаимодействии тело-смысл слово преодолевает сферу знаковой репрезентации смысла, проявляя чистую, живую силу самого звука:

"Войны даем вам / И гибель царств / Мы, дикие звуки, /
Мы, дикие кони./ Приручите нас: / Мы понесем вас /
В другие миры, / Верные дикому / Всаднику / Звука"6.

Существенная разница между символистским и футуристическим осмыслением жертвы состоит в том, что у Иванова этот сложный процесс является предметом самой драматической репрезентации, в рамках которой внутренний коммуникативный механизм этого процесса драматически анализируется. У футуристов этот процесс - момент самого коммуникативного отношения между текстом и автором/реципиентом.

3.ДРАМА СОЦРЕАЛИЗМА

Если в символизме, как и в футуризме, сюжет жертвы/пожертвования только опосредованно (аллегорически) указывает на историческую

действительность, то в драмах агитпропа двадцатых годов и в драме соцреализчма тридцатых этот сюжет является моментом самой исторической действительности. Процесс истории и становление (советского) социума в лих драмах существенно осмысляется как своеобразное действие жертвоприношения. Амбивалентность жертвоприносительных действ (дар-символический обмен) как и трагичность разрыва между субъектом и общностью исчезают в соцреалистической концепции "оптимистической трагедии".

Эту трансформацию можно описать, сопоставляя драму С.Третьякова "Противогазы" и пьесу Вс.Иванова "Бронепоезд 14-69" с драмами тридцатых годов, т.е. "Оптимистической трагедией" Вишневского и "Высшей мерой" Брехта.

В центре всех четырех драм - тема смерти как (добровольного) жертвенного поступка во благо общества и исторического процесса. Смысл истории и общности, в конечном счете, открывается только под знаком смерти. В драме двадцатых годовпроблематика смерти/жертвы разрабатывается на самом уровне драматического действия, на котором она всегда и оказывается амбивалентной. Третьяков четко противопоставляет жертвенно-ценную смерть за благо общества индивидуальной самоубийственной смерти. На том же уровне драматического действия у Вс.Иванова жертвенная смерть преодолевает и все формы индивидуальной трагическо-героической смерти.

В драмах социалистического реализма не только эта амбивалентность смерти исчезает, но и сам сюжет жертвы с уровня драматического действия переносится на уровень дискурса. Это очевидно у Брехта. В его драме "Высшая мера" проблема жертвы обсуждается ex catedra перед партийным судом, в то время как само драматическое событие служит лишь более или менее явной иллюстрацией логике жертвоприношения. По структуре довольно близка к драме Брехта "Оптимистическая трагедия" Вишневского. Тот же самый авторитетный статус и ту же функцию партийного суда у Брехта выполняют у Вишневского ряд персонажей ("первый старшина"/ "второй старшина"), которые хотя и включены в действие, но только в функции хора, передающего определенную интерпретацию действия - интерпретацию, в которой проблематика жертвы очищена от всех амбивалентностей во имя "оптимистического" понимания смерти.

[1] *Mauss Marsel*. Essai sur le don // Annee Sociologiqe. I. 1923/24; *Bataille George,* Die Aufhebung der Okonomie. В этом контексте можно рассматривать и роман В.Набокова "Дар" (1935/36). В постмодернизме проблематика дара обсуждается у Жака Дерриды. См.: *Derrida Jacques.* Donner le Temps I. La fausse monnaie, Paris. 1991.

[2] *Иванов Вяч.* Собр. соч. Брюссель, 1971-1980. Т.2. С.26-27. Курсив мой. - *ЮМ.*

[3] О разнице прагматики эпоса и драмы см.: *Kerckhove Derrick de.* A Theory of Greek Tragedy V Sub-stance: A review of theory and literary criticism. 29. 1981. P.23-36; *Havelock Eric A,* The Oral Composition of Greek Drama // Quaderni urbinati di cultura classica. Vol. 35. NaovaSerie 6.1980. P.61-113.

[4] *Маяковский В.. П*оли. собр. соч.: В 13 т. Т.I. М.. 1955. С. 153.

[5] К проблеме изоморфизма мифической коммуникации см.: *Лотман Ю.М, Минц З Г.* Литература и мифология // Груды по знаковым системам. 13. Семиотика культуры (Учен. зап. Тартуского гос. ун-та: вып.546). Тарту, 198I.С.35-55.

[6] *Хлебников Велимир.* Творения. М., 1986. С.146.

В. И.Тюпа

(Новосибирск)

ЭСТЕТИКА НЕОТРАДИЦИОНАЛИЗМА

Неотрадиционализм мыслится нами как одна из постсимволистских проб эволюции художественного сознания — наряду с авангардом (нередко переходящим в неопримитивизм) и культурой авторитарнее сознания (в российском варианте — соцреализм)[1]. Представленный в русской поэзии линией от акмеизма до Бродского, включая позднего Пастернака и Цветаеву, неотрадиционализм — явление, далеко не ограничивающееся поэзией, широкое, межнациональное, богатое индивидуальными вариантами. Богатство индивидуальных проб неотрадиционально сти весьма затрудняет осмысление типологического единства этой существеннейшей субпарадигмы неклассической художественности XX столетия. Подход со стороны эстетики — этой аксиоматики художественного мышления — выявляет, на наш взгляд, глубинную общность многообразных феноменов неотрадиционализма.

Как авангардистская, так и соцреалистическая практики письма исходят из дезонтологизированной картины мира. "Пугающее развитие самосознания" в области искусства (Маритен о Пикассо), отказываясь от эстетического объекта и гипертрофируя роль эстетического субъекта, приводит авангард к формалистической эстетике материала и приема. Соцреализм, противополагая инертной объектности мира преобразующую энергию авторитарного сверхсубъекта, возвращает эстетику к нормативности "рефлективного традиционализма" (С.С.Аверинцев).

Художник-неотрадиционалист отличается прежде всего тем, что исходит из эстетического отношения как неслиянности и нераздельности эстетического субъекта с эстетическим объектом. (Ср. раздумья пастернаковского Юрия

порядка, свойственным всему множеству интенсиональных актов осуществляемых, разумеется, реальными людьми"[9].

Поскольку произведение искусства мыслится как адресованная другим (и потому текстуальная) манифестация эстетического объекта, постольку оно оказывается "плодом сверхиндивидуального и вневременного творчества"[10] Это резко отмежевывает эстетику неотрадиционализма как от креативных эстетик романтического типа, так и от рецептивных эстетик (классицистической или реалистической). В противовес лермонтовскому "В уме своем я создал мир иной..." Пастернак, например, пишет о поэтическом творчестве: "Язык, родина и вместилище красоты и смысла, сам начинает думать и говорить за человека", поскольку "состоянием души" поэта "которому он ищет выражения", управляет "состояние мировой мысли и поэзии" (Доктор Живаго. Часть 14, разд. 8). Бродский в своей нобелевской лекции говорил, что к "перефразированию на исходе XX столетия Плотина" поэта побуждает непосредственное знание того, что "не язык является его инструментом, а он — средством языка", который, создавая ощущение зависимости "от всего, что на нем уже высказано, написано, осуществлено", в то же время "подсказывает или просто диктует следующую строчку вследствие чего мысль писателя "заходит дальше, чем он рассчитывал"[11].

Диалогическое взаимодействие сознаний, которому только и может открыться подлинный, а не мнимый эстетический объект, обеспечивается общностью языка и уровнем развития его коммуникативных возможностей Отсюда общая для всего неотрадиционализма мысль (восходящая к Горацию и не приемлющая провозглашенного Бартом авангардистского бунта против языка), что "долг поэта именно как поэта ... это долг перед своим *языком:* обязанность, во-первых, сохранить этот язык, а во-вторых, его усовершенствовать и обогатить"[12] . Совершенно аналогичную ответственность хранителя и собирателя лидер англоязычного неотрадиционализма возлагал на

художника перед лицом традиции: "Крупный поэт не просто восстанавливает прерванную традицию, но, помимо всего прочего, соединяет в своей поэзии как можно больше случайных нитей традиции"[13].

Традиции в данной парадигме художественности отводится ключевое место. Сфера эстетических объектов (эйдосов) и сфера эстетических субъектов (индивидуальных высказываний) сопрягаются сферой национальной и, шире, общечеловеческой традиции, мыслимой как виртуальная реальность гигантского гипертекста, а не хаотическая интертекстуальность. Задача художника - актуализация некоторого сегмента этой ноосферы, где уникальным образом преломляется в сущности единый эстетический гиперобъект , дробящийся во множестве своих интерсубъективных проекций (эйдосов).

[1] См: *Тюпа В.И.* Неотрадиционализм, или четвертый постсимволизм // Постсимволизм как явление культуры. М., 1995.
[2] *Мандельштам О.Э.* Слово и культура М.,1987. С. 145, 120.
[3] *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. М.,1975. С.70.
[4] Там же. С.29.
[5] Ален. Рассуждения об эстетике. Н.Новгород, 1996. С.61.
[6] Там же. С 91.
[7] *Элиот Т.С.* Назначение поэзии. Киев-Москва, 1997. С.113.
[8] Там же. С.56.
[9] *Ингарден Р.* Исследования по эстетике. М.,1962. С.528.
[10] Там же С.528.
[11] *Бродский И.* Сочинения. Т.I. С.14-16.
[12] *Элиот Т.О.* Указ, изд С.186.
[13] Там же. С.95
[14] "...Нечто узкое и сосредоточенное ... по всеохватывающей своей широте на отдельные слова не разложимое" *(Пастернак Б.П,* Доктор Живаго. Часть 9, разд.4).

С.Н.Бройтман
(Москва)

К ГЕНЕЗИСУ ПОСТСИМВОЛИЗМА (РАННИЙ МАНДЕЛЬШТАМ И БЛОК)

Не проясненный до сих пор вопрос о сущности постсимволизма может быть корректно поставлен только после ряда специальных исследований, в которых будет рассмотрен сам момент перехода от символизме к новой поэтике. Творчество раннего Мандельштама (1908-1912) представляется в этом смысле особенно показательным. О.Мандельштам более других акмеистов (кроме разве что Гумилева) связан с символизмом, но в его поэзии символистская эстетика переживает и наиболее очевидную трансформацию. В чем суть этой связи и этой трансформации на уровне поэтики? Этот вопрос мы рассмотрим на материале творческих перекличек раннего Мандельштама с Блоком и Ф.Сологубом - наиболее значимыми для него поэтами-символистами.

Реминисценции из Блока у раннего Мандельштама распадаются на две неравные группы. Первая, небольшая, отсылает к пророческим темам блоковской "тезы" ("Гамаюн, птица вещая", "Экклезиаст", "Философская поэма"). Но подавляющее большинство перекличек ориентировано либо на произведения Блока периода "антитезы" (книгу "Нечаянная радость" и лирические драмы 1906 года), либо на связанные с ними более ранние стихотворения. Эта большая группа реминисценций воспроизводит мотивы "утраты", разные варианты "недостачи" ("нищеты", "лохмотий"), снижения и потери (двойничества, балаганности, "незнакомки"), "детского" (так называется один из разделов "Нечаянной радости"). Особо отметим и явную соотнесенность образов, символизирующих водную порождающую стихию, обычно в ее сниженном варианте ("болото", "пузыри земли" у Блока, "омут", "пучина" у Мандельштама).

Для понимания смысла этих творческих перекличек нужно учесть, что именно в "Нечаянной радости" Блок предпринял эстетическую "критику отвлеченных начал" символизма и создал "сниженную", "детскую" и одновременно скептическую версию его, заметно противостоящую "царственному" и "синтетическому" опыту Вяч. Иванова (отчасти Бальмонта и Брюсова), но сближающуюся с трагико-иронической поэтикой И.Анненского и Ф.Сологуба. Значение этих двух поэтов для раннего Мандельштама уже отмечалось[1]. Но в этом же ряду стоит для младшего поэта и Блок.

Теперь следует сказать, что у Мандельштама эксплицированно не только трагико-ироническое видение мира, но и тот *специфический род бытия единого,* который представлен именно в "Нечаянной радости".

Уже замечена (хотя и вне связи с поэтикой Блока) важная роль у раннего Мандельштама негативных конструкций - отрицательных эпитетов,

синтаксических форм, содержащих отрицание, причем в некоторых случаях оно оказывается фиктивным, выполняя функцию сравнения; если же позитивная часть такого "сравнения" опускается, то осуществляется переход к апофатическому, или меональному, описанию, свидетельствующий о "неназываемости" или невыразимости данного содержания в положительных категориях либо о том, что это содержание не поддается интерпретации в категориях, носящих оценочный характер[2]. Этот мотив естественно переходит в утверждение ценности "незнания", "молчания", "пустоты"[3].

Все это - развитие тенденций, присутствующих в "Нечаянной радости", особенно в ее "болотных" стихах. Мотив "пустоты" и "молчания" имеет особенно глубокие аналогии в "Нечаянной радости", ибо он -отвечает самой природе "болотного мира": болото у Блока не только пустое и лишенное качеств пространство, это особый мир, в котором нарушается эмпирическая мерность и начинают происходить пространственные аберрации. А-мерное болото у Блока, оказывается, как впоследствии у Мандельштама меональный образ "пустоты", неким минус-приемом, причем это не тривиальное отрицание эмпирической реальности, а ее "потенцированное отрицание", которое "вводит нас в совершенно новую область бытия"[4].

Ранний Мандельштам эксплицирует блоковский минус-мир, гораздо шире, чем его предшественник, прибегая к меональным описаниям, которые мыслятся им как способ преодоления "отвлеченных начал" символизма и его догматов. Это поэтический вариант "апофеоза беспочвенности", "опыта адогматического мышления", концептуально осознанный и Блоком: "Догматизм как утверждение некоторых истин всегда потребен в виде основания (ибо надо исходить из какого-нибудь основания). Но не лучше ли "без догмата" опираться на бездну - ответственности больше, зато вернее"[5]. Позже поэт скажет, что хороший художник тот, кто строит не на хаосе, а из хаоса[6]

Мандельштам тоже начинает строить из хаоса, принявшего у него меональную форму "пустоты", или неопределенного абсолюта. Здесь поэт соприкасается, помимо Блока, с поэтикой своего другого учителя - Тютчева, но показательно, что тютчевский "хаос" он видит в характерных для "Нечаянной радости" образах "лишенности", "молчания-тишины" и "пустоты" :

Пока такой же нищий не будешь
Не ляжешь, истоптан в глухой овраг,
Обо всем не забудешь, и всего не разлюбишь,
И не поблекнет, как мертвый злак.

Я так же беден, как природа,

В простом окладе синего неба
Его икона смотрит в окно.
Убогий художник создал небо.
Но лик и синее небо - одно.

Я так же прост, как небеса,

Мандельптамовская "бедность" и "простота" (как в других случаях "малость" и "детскость") в данном контексте не только состояние "я" и мира, но путь к обретению единства с высшим началом. Интересно, что Мандельштам не процитировал здесь прямо, а оставил только подразумеваемыми начало стихотворения Блока и финал стихотворения Тютчева:

Вот он - Христос - в цепях и розах
За решеткой моей тюрьмы,
Вот агнец кроткий в белых ризах
Пришел и смотрит в окно тюрьмы.

Пускай страдальческую грудь
Волнуют страсти роковые,
Душа готова, как Мария,
К ногам Христа навек прильнуть.

Благодаря такому контексту, высшее начало у Мандельштама парадоксально характеризуется как "маленькое", "бедное" и "простое", но за ним оказывается неназванный Христос. "Лишенность", "меональность" становится движением к началам и даже "доначалам" бытия.

Такой образный ход в свете дальнейшей эволюции поэта предстает не только как следование определенной традиции символизма - в его глубине намечается и диалог с этой традицией. Позже Мандельштам видел в символизме не только "лоно новой русской поэзии", но и "перерождение чувства личности, гипертрофию творческого "я", которое смешало свои границы с границами вновь открытого увлекательного мира"[7]. В его собственных ранних стихах место "гипертрофированного" я занимает своеобразная и нетривиально понимаемая отзывчивая пустота, по-разному интерпретируемая в научной литературе. П.П.Громов видел в этом устранение активности субъекта и считал, что ранний Мандельштам абсолютизировал "фатальную непреодолимость "общих", мировых начал", хотя последующая эволюция поэта была связана с поисками исторической активности человека[8]. И позже исследователи подчеркивали, что "я" у раннего Мандельштама "нулевое", "не нарастившее социально-культурных связей"[9]. Согласно другой точке зрения, поэт не подчиняет личное мировому, а осваивает "чуждые и большие вечные (символистские. - С.Б.) объекты (...) чисто человеческими и детскими способами", согревая их "теологическим теплом" и одомашнивая" Ю. Для корректной интерпретации отмеченной особенности поэта важно увидеть, какое направление принимает его творческая интенция.

В символизме (в том числе и у Блока, но особенно явно у Ф.Сологуба) творческая интенция была направлена на внешнее по отношению к стиху пространство: художественный мир в лице лирического "я" совершал экспансию вовне, стремясь присвоить себе внехудожественную реальность и самому растворяться в ней. Самоценности художественного образа здесь был поставлен предел в лице инобытийного по своей природе символа. О.Мандельштам изменяет прежде всего эту преимущественную направленность вовне, при которой творческая энергия недовоплощалась и "утекала, подобно тому, как утекает электричество при недостаточной

изоляции"[11]. У младшего поэта эта энергия перестает "распыляться" и начинает обращаться вовнутрь - на создание самого художественного мира (а не преобразование внехудожественной реальности). Такой поэтический ход, осознающийся впоследствии как возвращение поэтической материи в свое внутреннее пространство, - одна из решающих находок Мандельштама и инвариантная особенность его поэтики. В стихотворениях 1908-1912 годов поэтическая материя, обращенная на себя, начинает "сгущаться" в виде бесконечно малого "меона", "маленькой вечности", в которой спрессована "большая вселенная". Позже это "бесконечно малое" предстает у поэта в образе "камня", тоже, однако, соотнесенного с блоковским первообразом ("туманом"). Оба поэта работают с одним и тем же актуальным мировым целым, но с разными его состояниями - бесконечно большим и бесконечно малым.

Описанная трансформация символистского ("блоковского") первообраза существенно изменяет соотношение единого и единичного, выработанное предшествующей школой. При том, что в символизме были осуществлены разные варианты сопряжения этих начал, высшим художественным открытием школы оказалось обретение свободных и органических переходов из друг в друга, обеспечившее "напряженность существования явлений сразу в двух планах, с одинаковой реальностью в обоих (...) Каждое жизненное явление как бы окружается, обволакивается воздушной струей, равно протекающей на всем необъятном пространстве от эмпирического до универсального"[12]. В результате в символизме возникает "прозрачный мост", через который просвечивают обе реальности, а не два мира, кажущиеся на первый взгляд (...) не связанными, так соседствуют друг с другом, что пространство между ними начинает вибрировать и устанавливать невыражаемые и невыразимые связи" 13.

Осуществленная Мандельштамом трансформация символистского первообраза привела к особого рода "недуальности" единичного и единого, при которой единичное и оказалось маленькой вечностью, бесконечно малым "квантом" того же единого. Внешне это выглядело как возвращение к классической конкретности, предметности и пластичности (что принято считать стилевыми особенностями акмеизма как постсимволистского течения). Но свойственная акмеизму новая пластичность - совсем не "классическая", а постсимволистская, вобравшая в себя опыт предшествующей школы, невозможная вне этого опыта и непонятная без него. Акмеистская предметность самоценна, но именно так, как самоценен предметный план символа. В определенном смысле акмеизм реализовал идеал символизма, и не случайно проницательный исследователь назвал раннего Мандельштама символистом "крайнего толка" 14. Но реализация идеала, достижение часто недостижимой в символизме самоценности предметного плана на деле стали сменой художественной парадигмы: привычный для художников старшего

поколения мир изменился, потому что стремительно сократилось расстояние между единичным и единым. У позднего Мандельштама об этом сказано:

Недостижимое, как это близко -
Ни развязать нельзя, ни посмотреть, -
Как будто в руку вложена записка
И на нее немедленно ответь...

[1] *Ронен О* О Мандельштам // Литературное обозрение. 1991. № I. С.10; *Гинзбург Л.Я.* Камень // Мандельштам О. Камень. Л., 1990. С.262; *Аверинцев С.С.* Весть и судьба О. Мандельштама // Мандельштам О. Сочинения: В 2 т. Т.1. М., 1990, С. 15.; *Бройтман С.Н.* Ранний О.Мандельштам и Ф.Сол,огуб // Известия РАН. Сер. литературы и языка. 1996. Т.55.№2.

[2] *Левин Ю И.* О соотношении между семантикой поэтического текста и внетекстовой реальностью (заметки о поэтике О.Мандельштама) // Russian Literature. Amsterdam, 1975. N 10-11, P.155, 158-159; *Аверинцев С.С.* Указ, соч. С 13, 15.

[3] *Левин Ю.И,* Указ, соч P.158-159.

[4] *Франк С.Л.* Непостижимое // Франк С.Л. Сочинения. М., 1990 С.292.

[5] *Блок А.* Собр. соч.: В 8 т. Т.6. М.-Л., 1963. С.41-42.

[6] *Блок А.* Записные книжки. М., 1965. С.160.

[7] *Мандельштам О.* Слово и культура. М., 1987. С. 174.

[8] *Громов П.* А.Блок, его предшественники и современники. М.-Л.. 1966. С.386,393-394.

[9] *Мусатов В.* Пушкинская традиция в русской поэзии первой половины XX века. М., 1991. С.243-247.

[10] *Ранен О.* Указ. соч.

[11] *Ходасевич В.* Колеблемый треножник. М., 1991. С 545.

[12] *Ермилова Е.В.* Поэзия "теургов" и принцип "верности вещам" // Литературно-критические концепции русской литературы конца XIX - начала XX в. М., 1975. С.206.

[13] *MeijerJ.* The Early Mandelstam and Symbolism // Russian Literature. 1979. VII. P.521.

[14] *Громов П.* Указ. соч. С.386.

Савелий Сендерович
(Итака, 1Нью-Йорк)

ВЛАДИМИР НАБОКОВ И ПОСТСИМВОЛИЗМ

Постсимволизм - понятие в русском контексте столь же законное, как и непризнанное до сих пор понятие Постромантизма. За Золотым веком русской литературы (он же век Романтизма) последовал век большого русского романа, который по более поверхностным признакам называют веком реализма. Большой русский роман - Тургенева, Гончарова, Толстого, Достоевского - возник на основе поэтической культуры века Романтизма; он внутренне жив по-своему трансформированными достижениями своего предшественника: он также создал тексты, обладающие глубиной; у его авторов наблюдаются индивидуальные мифологии; каждый из них создал особый поэтический мир с устойчивой системой мотивов, следуя которым можно восстановить смысловые измерения этого мира, и с поэтическим смысловым сцеплением (по выражению Л.Толстого) этих мотивов, так что мысль артикулируется и помимо прямого ее дискурсивного изложения; наконец, постромантический роман материально унаследует большое количество мотивов Романтизма1.

Наследником Символизма, типологически родственного Романтизму (В.Жирмунский), стала поэтическая культура, которую имеет смысл назвать Постсимволизмом. Она прежде всего образована поэтами, в первую очередь Ахматовой, Мандельштамом, Цветаевой, Пастернаком, Маяковским, Хлебниковым, Клюевым, Есениным, Ходасевичем и др. При всех их различиях между собой все они воспитаны на Символизме, но не разделяют символистского мистицизма, устремленности в другие, недоступные миры; не разделяют они и поэтики корреспонденции: "Все преходящее есть только подобие (Гете! - С.С.*)*. Возьмем к примеру розу и солнце, голубку и девушку. Для символиста ни один из этих образов сам по себе не интересен, а роза - подобие солнца, солнце - подобие розы, голубка - подобие девушки, а девушка - подобие голубки. (...) Страшный контрданс "соответствий", кивающих друг на друга. Вечное подмигивание. (...) Никто не хочет быть самим собой" (О.Мандельштам. "О природе слова"). Постсимволистов интересуют как раз самости, феноменальный аспект мира, уникальные единственности и данности, культурные и внутренние смыслы. При этом они наследуют большой запас символистских мотивов, которые для них уже не являются символами трансцендентной реальности. Характерно переосмысление понятия "символ" В.В.Виноградовым (по поводу Ахматовой): для него символ имеет чисто имманентное определение - это функция мотива в смысловой экономии поэтической речи, таким образом, для него каждое слово поэтической речи - символ, поскольку вбирает отражения смежных. Замечательный симптом общности этой культуры заключается в том, что все названные поэты

разделяют общий фонд мотивов - иногда даже трудно скачать, результат ли это взаимных влияний, или Wahlverwandschaft, но они состояли в постоянных диалогических связях друг с другом и отвечая на них по-своему, так что в определенном смысле можно говорить о едином коллективном тексте данной культуры.

С прозой дело обстоит гораздо сложнее, но В.Набоков представляет собой ясный случай прозаика-постсимволиста. Во-первых, он разделяет с названными поэтами общий фонд поэтических мотивов. Во-вторых, он состоит в диалоге со многими из них. В-третьих, есть кардинальное обстоятельство, сближающее его с поэтами: он лирический романист - не в смысле того, что он предается лирическим излияниям или обладает поэтичностью интонации, а в более фундаментальном смысле: он постоянно занят выражением своего внутреннего мира, внутренних проблем в формах романного повествования так, что характеры, ситуации, фабулы служат одновременно средствами выражения и сокрытия его лирической интенции[2]

* * *

В недавней статье Д.Сегал предложил рассматривать соотношение Символизма и акмеизма на основе соотношения *тайны* и *загадки,* как основных определителей смысловой структуры их текстов[3]. Набоков очень точно подходит под это соотношение: все его романы - это тексты-загадки в известном смысле. Сам писатель неоднократно сравнивал задачу романиста с установкой композитора шахматных задач. В интервью ВВС (1962) Набоков заявил: "У меня нет социальной задачи или нравственного урока; я не пользуюсь общими идеями, я лишь люблю составлять загадки с изящными решениями" *(Strong Opinions* 1973, 16). Родство Набокова с акмеистами - явление замечательное. Но различие по типу *тайна/загадка* слишком узко по отношению к проблеме Символизм/Постсимволизм.

Различие в данном случае накладывается на фундаментальное сходство. Сходство здесь проходит в плане поэтики семантического строя текста - как она была во многом верно описана авторами манифеста о семантической поэтике[4]. Это тот самый строй семантики, который был создан Романтизмом (а не акмеизмом, как полагают авторы того же манифеста)[5]. Он характеризуется в двух плоскостях: 1) сверхграмматическими связями семантических элементов текста (в поэзии - благодаря тесноте стихового ряда - Ю.Тынянов) и 2) наличием поэтических мифологий (Р.Якобсон). В прозе аналогом 1 и 2 является *партитурная структура текста,* которая характеризуется рядами рекуррентных мотивов, которые, сближаясь, создают отношения оппозиции и смежности, а пересекаясь, вступают в отношения амальгамации, результатом яего является смысловая супердетерминация компонентов текста[6].

Различие между Символизмом и Постсимволизмом на этом фоне состоит прежде всего в том, что первый характеризуется двоемирием - постоянной

установкой на другой, высший, трансцендентный, окутанный тайной мир, симптомы которого только и интересны в этом мире, тогда как второй своемирия не знает - поэтому его установка не экстенсивная и мистическая, а интенсивная и феноменальная. Распространено ошибочное представление о мистицизме Набокова, его признании потустороннего мира[7] и гностического учения[8]. Эти заблуждения основаны на номинальном подходе к его употреблению понятий потусторонности и иномирности. Унаследованные от Символизма, они имеют совершенно особый смысл у Набокова - как все, к чему ни прикасается этот писатель, не терпевший пошлости и расхожих идей. Набоков постоянно насмехался над мистиками *(маленькие мисты,* "Отчаяние"). Внимательное чтение высказываний Набокова о переходе границ и посмертном существовании ведет к пониманию того, чго он не может принять соблазнительной идеи вечной жизни, а его потусторонности - это потусторонности внутренние: ад подсознания и элизиум собственной памяти, из глубины которого ему постоянно звучат голоса любимых поэтов.

Не менее важно и различие в функциях интертекстуальных референций. Блок, Белый, Брюсов пользуются чужим словом, чужими мотивами произвольно, как безличным словарным запасом культуры, как элементами языка с усиленным зарядом - их интересует прежде всего суггестивный эффект. Постсимволисты находятся в сложном, рациональном смысловом диалоге с авторами, а не только мотивами; каждый автор, источник реминисценций или аллюзий, становится названной или неназванной фигурой личной поэтической мифологии с особыми устойчивыми смысловыми функциями.

В свете последнего обстоятельства выявляется осложнение в соотношении Романтизм/Постромантизм vis-a-vis Символизм/Постсимволизм. Как раз Постсимволизм возрождает и разрабатывает тот самый тип интертекстуальных референций, который был создан в русском Романтизме - представляющий интенсивный диалог с другими поэтами, тогда как более простой подхват мотивов характеризует Постромантизм и Символизм. И смежное соответствие; постсимволисты обращаются к тем же авторам, к которым обращаются романтики. Показательны не столько Вергилий и Данте, сколько Андре Шенье у Мандельштама и Набокова или лорд Байрон у Пастернака и Набокова.

* * *

Показательно отношение Набокова к Блоку. Блок оказал сильное влияние на юного Набокова[9]. Это влияние весьма заметно в стихах вплоть до 1923 г., собранных в книжках "Горний путь" и "Гроздь". Набоков признавался Э.Уильсону, что Блок принадлежит к тем поэтам, которые входят в твой организм и все не-блоковское кажется плоским *(Nabokov-Wilson Letters* 1979, 94). Проблематично, можно ли в этом признании усмотреть отзвук того состояния, что по введенному Гарольдом Блюмом слову называется "боязнью влияния" (как это делает Бетеа[10]): Набоков наслаждался интертекстуальной

игрой. Расхождение с Блоком у Набокова наметилось в идеологическом плане. Неопубликованная поэма "Двое" (1918) мнилась прямой полемикой с Блоком: карнавальной с мистической подоплекой стихии "Двенадцати" Набоков противопоставил трагедию двух влюбленных, миру общему - мир интимный''. И это разница глубокая: Блок весь направлен на улавливание музыки извне, будь то музыка далеких миров или ближайших улиц; Набоков слышит только внутренние голоса, так что даже голоса других поэтов, с которыми он находится в постоянном диалоге, приходят к нему изнутри, как голоса внутренней потусторонности его собственного сознания. Обратившись к прозе, Набоков получает возможность развить это обстоятельство в последовательную смысловую модальность. И тут он охотно обращается к Блоку, переводя его темы и мотивы в свою модальность.

Характерно, что обманывая ожидания, подготовленные банальной установкой, Набоков в своих романах предпочтительно обращается не к поэзии, а к прозе Блока.

В час, когда зазвонил телефон, сообщивший, что В.Д.Набоков погиб от руки убийцы, В.В.Набоков читал матери "Итальянские стихи" Блока *(Speak, Memory* 1989, 49). Но предметом аллюзий у Набокова-прозаика оказались статьи Блока об Италии, изданные в полном виде впервые в 1923 г. в Берлине. Кульминацией этого цикла статей является "Призрак Рима и Monte Luca". В ней рассказывается о прогулке, совершенной в окрестностях Сполето. По выходе за ворота города Блоку и его спутнице было предложено посмотреть остатки римского моста. Для этого им пришлось спуститься в *люк,* где под поверхностью земли они увидели в слабом свете огарка свечи осклизлую глыбу каменного свода - "призрак Рима". После этого они поднялись на крутую гору Monte Luca. По пути Блок вдруг "очутился на совершенно отвесном каменистом обрыве. Кустарника кругом не было", - продолжает он, - я оглянулся, сердце упало, и я сам чуть не полетел вниз". Стоя на "каменном уступе", он чувствовал: "Пропасть так тянула, что нужно было усилие не одних рук, но и воли, чтобы вскарабкаться по корням..." Ему удается добраться до тропы, по которой можно было спуститься с горы.

Этот эпизод - несомненный прототип того, что имеет место у Набокова в "Подвиге" (гл. XXII). Мартын Эдельвейс в одной из своих швейцарских прогулок вдруг "оказался на выступе скалы, на каменном карнизе", под ним чудовищный притягивающий обрыв, перед ним скала без кустарника, и тут понадобилось напряжение физических сил и воли, чтобы выбраться на тропу. У Набокова эпизод разработан гораздо подробнее - во множестве внешних и психологических подробностей, тогда как у Блока это очень короткий рассказ, как и подобает притче. Помимо общего сходства ситуации, есть и сходство второстепенных деталей. Блок видит с горы белую монастырскую обитель

внизу, Мартын видит белую гостиницу. И там и там появляется бабочка, причем у Блока это прекрасный махаон - любимая бабочка Набокова, которой посвящены замечательные абзацы автобиографии, так что в "Подвиге" приходится расподобить это обстоятельство - здесь речь идет просто о черной бабочке - редкая у Набокова лепидоптерологическая неконкретность. Оба эпизода имеют своего рода символический характер, но символизм этот разного порядка. У Блока эпизод над обрывом - часть конструкции в которую входят и спуск в *люк,* в колодец истории, где он сталкивается с античностью, и подьем на Monte Luca, откуда открывается панорама высокого духовного значения. Вместе они составляют два полюса единого символа: люк/Luca (общий знаменатель: lux), единого впечатления: "смешанный аромат розы и времени", то есть мистико-символического и исторического, единого состояния, "которое от всякого ряда фактов из мира жизни приводит меня к ряду фактов из другого, из своего мира: из мира искусства". И тут же: "... описанное мною нисхождение под землю и восхождение на гору имеет много общих черт если не со способом создания, то с одним из способов постижения творений искусства". Это состояние "надо достигать упражнением": "Лучшая подготовка к такому постижению - такое самочувствие, которое возникает в человеке, попавшем в край махаонов на лесной опушке или в край акведука под горой". Словом, это некая перипатетическая медитация, в которой постигается единство истории и природы, что, по Блоку, соответствует искусству. Блоку это нужно потому, что он "человек не свободный" - он служит искусству, это подвиг его служения.

Кстати, не пропали для Набокова и акведуки. После следующего, уже добровольного, посещения горного уступа, Мартын спускается вниз, встречается с Грузиновым и тот, узнав, что он учился в Кембридже, говорит жене: "Там еще сохранились римские водопроводы" (...) Мартын никаких особенных водопроводов в Кембридже не видал" (гл. XLII). "Римские водопроводы" здесь имеют единственный смысл - знак отсылки к другому тексту (интертекстуальной референции).

Герой "Подвига" готовит себя к смертельно опасному приключению, но его подвиг имеет смысл, противоположный подвигам тех, кто вступает на путь опасности ради политической, патриотической, в общем какой-либо утилитарной цели (как другие персонажи "Подвига" - Грузинов, Зиланов, Иоголевич); это подвиг ради подвига как такового. В этом Мартын похож на поэта, но он подчеркнуто не поэт, он противоположен поэту, "искателю словесных приключений" ("Дар") - он свою жизнь превращает в подобие искусства. Словом, герой "Подвига" живет в модальности частного существования, но будучи иным, чем поэт, такой герой обеспечивает ту дистанцию между автором и героем, которая отличает роман от лирического излияния (до известной степени аналог - в "Евгении Онегине"). Аллюзия к Блоку в "Подвиге" служит напоминанием о высоком прототипе эпизода в

горах и одновременно о переводе события в план подчеркнуто интимный: Мартын Эдельвейс никому и ничему не служит, он выполняет задачу, смысл которой ясен и нужен только ему. Аллюзия противопоставляет индивидуальную, внутреннюю, от внешнего мира независимую модальность существования - существованию как служению, подчинению хотя бы и высшим, но внешним целям; космико-мистическому экстравертному контексту она противопоставляет интимно интравертное, экзистенциально напряженное состояние. Набоковский текст знает мистическую модальность сознания, но знает ее как чужую, в интертекстуальном плане контактируемую виртуальность.

Итак, пользуясь этим примером в качестве иллюстрации, а не доказательства, можно сказать: постсимволистские тексты маркированы аллюзиями к символистским, причем переводят мотив из плана мистического созерцания в интроспективный.

[1] См.: *Senderovich Savefy.* Romanticism as a Historico-Typological Category: Methodological Reflections // Romantic Russia I. 1996. P.17-43.

[2] См.: *Senderovich Savely.* Dickens in Nabokov: A Figure of Concealment // Nabokov Studies. 3. 1996. P. 13-32.

[3] См.: *Сегал Д.* Русская семантическая поэтика // Ежеквартальник русской филологии и культуры / Russian Studies. 1996. 2/1. С.7-52.

[4] См : *Левин Ю.И, Сегал Д.М., Тименчик Р.Д., Топоров В.Н, Циеьян ТВ.* Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма // Russian Literature. Amsterdam, 1974. 7/8. P.49-82.

[5] Демонстрацию этого положения см.: *Сендероеич Савелий.* Алетейя: Элегия Пушкина "Воспоминание" и проблемы его поэтики // Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 8. Wien, 1982.

[6] См:: Senderovich Saveliy A Fragment-of-a Semiotic Theory of Poetic Prose; The Chekhovian Type // Essays in Poetics (Keele, England). 14/2. 1989. P.43-64; *Его же.* Чехов - с глазу на глаз. История одной одержимости А.П.Чехова. Опыт феноменологии творчества СПб., 1994. Ч. 1.

[7] См., например: *Alexandrov Vladimir E.* Nabokov's Otherworld Princeton, 1991.

[8] См.: *Moynihan Julian.* Предисловие // *Набоков В* Приглашение на казнь Paris, 1967 (Репринт изд. 1938 г.). P 13-17; *Давыдов Сергей.* "Тексты-матрешки" Владимира Набокова. Mllncheri, 1982.

[9] См.: *Долинин А.* Набоков и Блок // Тексты докладов научной конференции "А.Блок и русский постсимволизм". Тарту, 1991. С.36-44; *Betea David M.* Nabokov and Blok // The Garland Companion to Vladimir Nabokov. New York, 1995. P.374-382.

[10] *Betea David M.* Op. cit. P.374,

[11] *Boyd Brian.* Vladimir Nabokov: The Russian Years. Princeton, 1990. P. 156-157.

Эрик Эгеберг
(Тромсё)

ГЕОГРАФИЯ УТОПИИ В ПОВЕСТИ А. П. ПЛАТОНОВА "КОТЛОВАН"

Литературные произведения отличаются друг от друга в перную очередь не по тем изображаемым объектам, которые содержится в них: в большинстве романов, рассказов и т.п. мы встречаем те же поля и леса, тс же дома и дороги, тех же людей и животных. То, что больше всего отличает одно сочинение от другого - само сочетание разных предметов, структура изображаемого мира. Понятие "структура" связано, с одной стороны, с иерархической упорядоченностью произведения, которая в свою очередь соотносится с оценочной системой, а с другой - с понятием "граница". Ведь мир для человека являет собой не нечто цельное, неразделимое - мы сразу различаем поля, леса, дома и т.д. Многие из черт, проходящих через внешний мир и делающих его доступным нам, кажутся нам очевидными, но встреча с другой культурой нередко показывает нам, что дела обстоят иначе: то, что мы считаем фактом природы, на самом деле является результатом определенного культурного процесса. Граница - часть данной культуры, и чем теснее предметы и понятия связаны с культурой (а не *с* природой), тем сильнее и зависимость границ от культуры. Если граница, разделяющая понятия "гора" и "долина", относительно тверда в разных культурах, то черта, проходящая между "добром" и "злом", "честью" и "срамом" в том или ином социуме может иметь совершенно другую форму. Мало того, сама отчетливость данной границы в двух разных культурах может быть неодинаковой.

Странность мира, изображаемого в произведениях Андрея Платонова, отмечается почти всеми, кто пишет о нем. Многие останавливаются на его языке, в котором те законы (т.е. границы), которые в обычном русском литературном языке регулируют сочетание слов и синтагм, не соблюдаются. Но то же несоблюдение общепринятых (в европейской культуре) границ можно обнаружить и на других уровнях текста; обстоятельство, которое часто связывается с утопическим элементом, наличествующим во многих сочинениях Платонова независимо от их определения как "утопических", "дистопических" или даже явно "антиутопических". Ведь утопия есть мечта об обретении или создании мира, коренным образом отличающегося от настоящего.

Самые важные границы, структурирующие действительность, касаются самого человека, отделяют его от других существ и предметов, разделяют живых и мертвых, определяют разные категории людей. Нетрудно установить, что у Платонова эти границы проходят не по тем линиям, к которым привыкли читатели, в особенности это относится к черте, отделяющей жизнь и смерть.

Как раз о роли смерти в произведениях Платонова написано немало, что не может вызывать удивление, если принять во внимание частоту смертных случаев в его произведениях. Но речь идет не только о смерти самой по себе, а о смерти в ее связи с жизнью. Поскольку преодоление смерти является составной частью - хотя иногда в скрытом виде - большинства утопий, то именно особое соотношение смерти с жизнью является их характерной чертой. Уже христианство, которое содержит несомненно утопическое начало, учит, что верующих в Христа "не умрет вовек" (Ип. И.26), но в то же время, что "вы умерли, и жизнь ваша сокрыта со Христом в Боге" (Кол. 3.3). Впрочем, перечень высказываний Библии о смерти и жизни, резко нарушающих привычное представление о них, может быть весьма длинным.

Марксизм в общем, а в особенности его советская разновидность, вел ожесточенную борьбу с религией и резко отвергал любые намеки на структурное сходство марксистской идеологии с христианством - намеки, которые стали появляться довольно рано. У Платонова в его повести "Котлован" такое сходство бросается в глаза.

Как в христианстве, так и в советском обществе, изображаемом Платоновым, смерть является не только окончанием каждой отдельной жизни, но и всеохватывающим событием, наделенном богатой символической нагрузкой, вследствие чего кончина того или другого человека может отступить на задний план, заменяться общим апокалиптическим настроением. Таким образом, для христианина принципиально безразлично, жив ли, мертв ли он: "А живем ли, для Господа живем; умираем ли, для Господа умираем. И потому, живем ли, или умираем, всегда Господни" (Рим. 14.8), говорит апостол Павел. У Платонова дела на первый взгляд обстоят иначе, но если внимательнее всмотреться в повесть "Котлован", то мы увидим, что и там смерть того или другого лица - совершенно обыденное событие, не вызывающее никакого шума, даже горя. Люди то и дело умирают - или убивают, не изъявляя никаких чувств: им, кажется, это безразлично. Зато произведение (впрочем, как и большой роман "Чевенгур") пронизано всеохватывающим ощущением, не маленькой, личной смерти, а большой, общей - смерти апокалиптической, конца жизни вообще. Правда, заканчивается сначала лишь старая, общая для всех жизнь и предусматривается новая, лучшая жизнь для избранников - жизнь, никогда не кончающаяся. Тут сходство с эсхатологическими представлениями христианства налицо, но в то же время обнаруживается глубокая разница: та вечная жизнь, которая в Библии обещается в потустороннем мире или на новой земле, в нашем мире у Платонова оборачивается смертью. В "Котловане" и "Чевенгуре" умирают не только буржуи, кулаки и прочие представители старого, отжившего мира, но и сами пролетарии. В первом из этих сочинений судьба людей будущего символически содержится в смерти девочки Насти, на кого возлагается вся надежда землекопов-пролетариев. Правда, имя этой девочки намечает две

противоположных линии возможного дальнейшего развития: или смерть самого Воскресения (Анастасии) уничтожает всякую надежду на жизнь в будущем, или имя Анастасия - предвестие - может быть, даже залог - грядущего воскресения. Но Платонов заканчивает свою повесть кончиной и похоронамималенькой Насти, ничем не подкрепляя надежды на воскресение.

Тема "жизнь и смерть", однако, не исчерпывается описанием самой смерти, будь она случайной или предусмотренной, частной или общей. Дело в том, что сам язык становится двусмысленным: когда инженер Прушевский говорит о башне, "куда пойдут на вечное, счастливое поселение трудящиеся всей земли", когда Вощев мечтает о том, что "будущий человек найдет себе покой в этом прочном доме", то "вечное, счастливое поселенце" представляет собой эвфемизм смерти, как и "прочный дом" - могилы[1]. Оказывается, что не только действительность трансформируется при перенесении с неба на землю; и тот язык, который применяется для описания потусторонней жизни, при изображении посюсторонней, земной жизни оборачивается серией эвфемизмов смерти.

Ослаблением привычной границы, отделяющей живых людей от покойников, и возникновение новой черты, проходящей как среди мертвых, так и живых, и предопределяющей смерть или жизнь людей на другом уровне, роднят повесть не только с Библией, но и с другими литературными произведениями, в которых отражается утопический образ мышления. Таким образом, в известном романе Евгения Замятина "Мы", где уже претворилось в действительность утопическое общество, это состояние достигнуто огромной ценой, повальной смертью: двухсотлетнюю войну, предшествовавшую учреждению Единого Государства, пережило лишь 0,2 % населения земного шара. Жизнь в этом "идеальном", стопроцентно рационально построенном Едином Государстве носит тот же двусмысленный характер по отношению к смерти, что и "вечное, счастливое поселение" в башне "трудящихся" в "Котловане" (где они, разумеется, никогда не будут трудиться): "И зато эти ноль целых и две десятых вкусили блаженство в чертогах Единого Государства". Опять эти эвфемизмы смерти! И далее: "Идеал (это ясно) там, где уже ничего не случается".

Появление границы, проходящей среди человечества, сопровождается у Платонова размыванием границы между людьми и животными. Это явление мы наблюдаем как у крестьян, т.е. у представителей старого мира в повести, так и у рабочих, представителей наступающей эры, которые принимают медведя Мишу в свою организацию. Уже "организованные" лошади ведут себя точно как идеальные члены колхоза. Это стирание границы между человеком и животным выполняет в повести, как нам кажется, несколько функций, но тут мы выделим только одну из них, связанную как раз с уже упомянутой чертой, разделяющей человечество на две части: именно контрастом эта вторая, стертая граница подчеркивает неестественность идеологически обоснованной

первой границы. Эта же неестественность усиливается и за счет ненатурального, человекоподобного поведения коней-колхозников и медведя-молотобойца, тогда как отношение крестьян к своим лошадям и прочему скоту скорее удивляет своей теплотой, эмоциональностью - знаком их изначального, тесного сосуществонанияв природных условиях.

Отношение человека к животному, напоминающее положение в "Котловане" (и вообще у Платонова), мы не находим в романе Замятина, в котором действие перенесено в далекое будущее, где уже проведена полная организация рациональной жизни, исключающей общение с животным миром. Интересно, что подобное будущее мерещится и правдоискателю Вощеву а "Котловане": "здесь будет дом, в в нем будут храниться люди от невзгоды и бросать крошки из оком живущим снаружи птицам".

О границе, отделяющей людей, достигших перехода в новую жизнь, от всего прочего, уже шла речь. Граница эта у Платонова, как у многих других носителей утопического образа мышления, находит и конкретное, вещественное воплощение: стену, охраняющую людей, живущих упорядоченной жизнью внутри дома-башни, от внешнего хаотического мира. Библейский прообраз этого мотива налицо, лишь с той оговоркой, что функцию платоновского дома выполняет город (ведь как дом, так и город - огороженное место): Новый Иерусалим, который "имеет большую и высокую стену" (Откр. 21.12) и куда не войдет "ничто нечистое" (Откр. 21.27).

Такую же чуткую, материальную границу, отделяющую упорядоченный ("чистый") мир от стихийного ("нечистого"), цивилизацию от природы, мы находим и у Замятина, где пространство, занятое Единым Государством, обнесено Зеленой Стеной. Жизнь за этой стеной, безусловно городской, и светлые, стеклянные здания огороженной площади напоминает Горний Иерусалим, чье светило "подобно драгоценнейшему камню, как бы камню яспису кристалловидному" (Откр. 21.11). Жизнь в Едином Государстве блаженно, если верить словам повествователя Д-503, но что это блаженство - жгучая ирония, поняли и советские власти, объявляя "Мы" "злобным памфлетом на Советское государство"[2]. У Замятина действует тот же закон, что и у Платонова: язык жизни на небесах превращается на земле в язык смерти.

Общепролетарский дом в "Котловане" и его преемник, всемерную башню, чаще всего сравнивают не с Новым Иерусалимом, а с другим библейским сооружением: с Вавилонской башней[3]. Второе, однако, не исключает первого, ибо сама Вавилонская башня воспринимается как некое земное подобие небесного здания ("высотою до небес"), нечто сврхчеловечное, за что Бог и разрушил ее. Примечательно также, что в Библии (Быт. 11.1-9) башня упоминается вместе с городом, тем самым как бы соединяя два разных воплощения "огороженного места" в "Котловане" и "мы".

В один ряд с городом и башней входит и космический корабль Замятина "Интеграл", который, наравне с Вавилонским столпом, представляет собой средство для достижения небесных высот. Являясь "стеклянным электрическим, огнедышащим", "Интеграл" перекликается не только с "белыми, спокойными зданиями, светящимися больше, чем было снега в *воздухе*", но и с хрустальным дворцом у Достоевского, фаланстерами Чернышевского и фурьеристов - и кристалловидным светилом небесного града. В "Котловане", где медведь кует железо, разумеется, никакого космического корабля нет, но тем не менее есть стремление ввысь, к звездам; Вощен ждет время, "когда там (т.е. в Млечном Пути) будет вынесена резолюция о прекращении вечности времени". Революция должна быть всемирной в самом широком смысле слова.

Итак, мы видим, что утопическое состояние, с одной стороны, является всеобъемлющим, - смываются границы, до того казавшиеся непреодолимыми. Но, с другой стороны, возникают границы там, где их раньше не было, или где их значение было незначительным. Самое интересное, пожалуй, то обстоятельство, что чертеж утопического мира является таким постоянным в головах разных утопистов (и антиутопистов).

[1] *Пастушенко Ю.* Поэтика смерти в повести "Котлован" // "Страна философов" Андрея Платонова: проблемы творчества. Вып. 2. М.. 1995. С,192.

[2] *Михайлов ОМ.* Замятин // Краткая литературная энциклопедия. Т.2. М., 1994. Стлб. 987.

[3] См., например: *Гюнтер Х.* Котлован и Вавилонская башня // "Страна философов" Андрея Платонова. Вып 2 С.145-151.

М.И.Дарвин
(Кемерово)

ПОЭТ И КНИГА В СИСТЕМЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА

(К вопросу об эволюции понятий: от романтизма к авангарду)

Сочетание понятий "поэт и книга" не является общеупотребительным. Релевантными по отношению к литературе принято считать выражения типа "поэт и творчество", "поэт и поэзия", "писатель и книга" и т.п. Однако необходимость выделения в контексте сложившихся общих определений более частных, инновационных, становится необходимой особенно тогда, когда мы начинаем менять характер вопросов, обычно задаваемых к традиционным явлениям словесно-художественного искусства.

В данном случае проблему поэта и книги предлагается рассмотреть в проекции на систему авторского творчества, когда появление книги начинает осознаваться поэтом как появление продукта собственного художественного труда, подобно тому, как им осознается рождение рукописи. Понятия "рукописи" и "книги" могут между собой соотноситься по-разному. *Отождествляться:* книга - это рукопись, превращенная в систему печатных знаков. *Противопоставляться:* рукопись - это индивидуально-интимное творчество, книга - это продукт коллективной деятельности, в которой, помимо автора-творца, принимают участие и ценители (ареопаг), и наборщики, и издатели, и осуществляющая контроль над всей этой деятельностью цензура. Если рукопись может считаться исключительной собственностью автора, то книга таковой исключительной собственностью его уже не является. Книга в большей степени, чем рукопись связана с профессионализацией писательского труда, а также историческим изменением категории автора. По справедливому определению Р.Шартье книга представляет собой такую "единую систему, где материальная форма предмета, которую держит в руках читатель, неотделима от множественности смыслов заключенного в эту форму произведения и во многом обусловливает особенности его восприятия".[1]

Исторически изменчивые отношения поэта и книги удобнее всего начать рассматривать с эпохи Пушкина, с "Разговора книгопродавца с поэтом", с произведения, неожиданно выразившего представление о продукте творческого труда как возможном товаре. Стихотворение, как это следует из названия, строится в форме диалога между поэтом и книгопродавцем, но по существу представляет собой описание как бы некой единой творческой рефлексии, развертывающейся перед нами с позиций двух идеологий: чистого гения и житейского прагматизма. Поэт и книгопродавец выступают в качестве

субъектов этих идеологий. Оба они причастны к творчеству, но видят его с разных сторон. Для книгопродавца "готовая поэма" поэта - товар, который можно купить и продать. У поэмы есть цена, буквально денежный эквивалент, на который в шутливой форме намекает книгопродавец: один листок рукописи -одна ассигнация.

Стишки любимца муз и граций
Мы в миг рублями заменим
И в пук наличных ассигнаций
Листочки паши обратим.

Искусство для поэта бесценно. Он творит во имя высших целей: "из вдохновенья, не из платы", поэтому развертывает идеологию "чистого гения", для-себя-поэта: ,

Блажен, кто про себя таил
Души высокие созданья
И от людей, как от могил,
Не ждал за чувство воздаянья!
Блажен, кто молча был поэт
И, терном славы не увитый,
Презренной чернию забытый,
Без имени покинул свет!

Подлинный поэт, "чистый гений", — это поэт анонимный, без имени и без славы, целиком отвергающий какую бы то ни было возможность коммуникации с читателем. На одном полюсе, молчащий поэт, на другом - немой, безответный читатель ("могила"). Однако декларируемая в данном случае абсолютная суверенность поэта парадоксальным образом вступает в противоречие с ощущением им своей тягостной зависимости от отвергаемых им условий творчества: людей славы, имени. Идеология "чистого гения" разбивается о сложившуюся практику творчества:

Лорд Байрон был того же мненья;
Жуковский то же говорил;
Но свет узнал и раскупил
Их сладкозвучные творенья.

Вместо поэта без имени в словах книгопродавца появляются поэты с именами: национальный (Жуковский) и инонациональный (лорд Байрон) варианты романтизма и высшей литературной аристократии. Но значимо не только это. В высказывании книгопродавца звучит мысль о том, что "их творенья" имеют не только эстетическую ценность (творения "сладкозвучные"), но и вполне материальную цену (творения "свет узнал и раскупил"). Важно еще и то, что одно связано с другим. Материальный успех зависит от признания поэта читателем, и эта такая особенность его таланта, которую сам поэт не ведает и ведать не может: "Вы разошлися по рукам,//Меж тем как пыльные громады//Лежалой прозы и стихов//Напрасно ждут себе чтецов".

Таким образом утверждается новая модальность автора, опровергающая традиционное прсдставление о разрушительной связи между вдохновением и торгом произведениями искусства, идею, согласно которой признание и слава есть единственное вознаграждение за знание и талант. С точки зрения книгопродавца писательский труд по справедливости может приносить денежные доходы. Новая модальность автора принципиально отлична от идеологии "чистого гения", поэта, предпочитающего избранную публику себе подобных, творческое одиночество, анонимность, невыставленность своего имени, рукописные формы письма (листок, тетрадь, альбом). Отныне автор не только скриптор, но и человек с именем, деятельно участвующий в продаже и издании собственных сочинений. Характерно, что в заключительном монологе в сознании книгопродавца возникает четкое разделение между двумя формами текстов художественного творчества; "творением" и "сочинением".

Предвижу ваше возраженье;
Но вас я знаю, господа,
Вам Ваше дорого творенье,
Пока на пламени труда
Кипит, бурлит воображенье;
Оно застынет и тогда
Постыло вам и сочиненье.
Позвольте просто вам сказать:
Не продается вдохновенье,
Но можно рукопись продать.

Возникает оппозиция рифмующихся слов: "творенье" - "сочиненье", "дорого" - "постыло". Можно сказать иначе: "сочиненье" - "застывшее творение", т.е. оконченный, успокоенный, самодовлеющий в себе труд. Сочинение в контексте пушкинского произведения определяется еще и как "готовая рукопись". В начале стихотворения книгопродавец, обращаясь с коммерческим предложением к поэту, высказывает: "поэма, говорят, готова". Важно отметить, что "творенье" и "сочиненье" разводятся здесь как формы личного и отчужденного творчества. Продажа рукописи - грустная, но неизбежная констатация момента расставания поэта с "творением" как интимной формы творчества и переходом его в новое онтологическое качество объективированной формы "сочинения", выходящей в свет будущей книги. "Разговор книгопродавца с поэтом" Пушкина по сути дела представляет интереснейшую инициацию автора, живущего в новых условиях: ситуации творчества и книжного рынка. Предпосланность "Разговора" первой главе "Евгения Онегина", несомненно, указывает на его программный характер. Пушкинский поэт и в данном случае воплощает собой некий "бытийный максимум",[2] во многом устанавливает *нормы и технологии* писательского дела и творческого труда. Недаром, известный афоризм "не продается вдохновенье,

но можно рукопись продать" приобрел самостоятельное хождение в качестве непреложной истины.

В послепушкинскую эпоху, кодифицируемую, обычно, как эпоху *реализма*. отношение поэт - книга не претерпело сколько-нибудь существенных изменений. Можно лишь говорить о некотором сужении пушкинского "бытийного максимума": выделении в качестве самодостаточной то идеологии "чистого гении" (для Фета, например, поэт, имеющий отношение к рынку, -- это "псевдопоэт"), то идеологии жизненного расчета (для Некрасова, напротив, поэт и капиталл - вещи совместные). Вместе с тем, можно отметить утверждение новой модальности автора. Во второй половине XIX века появляется изображение физического облика автора в книге. Благодаря этому текст в книге выстраивается как более индивидуальный.

В системе символизма книга поэта становится выражением формы художественного целого, "идеологией души" (А.Белый), "как роман, как трактат" (В.Брюсов). А.Блок все свои книги лирики назвал "трилогией вочеловечения". Символизм с его стремлением воплотить в творчестве весь мировой универсум оказался благодатной почвой для развертывания всего богатства мотивов "мир - книга". Для символистов (как, впрочем, и для последующих поколений поэтов, постсимволистов) характерно развитие *антропоморфных* топосов книги. Книга предстает как воплощение человеческой личности, как воплощение человеческого "я". "Не в твои ль глаза смотрю//С белых матовых страниц" (А.Ахматова); "Открытья пробил час странице//Лобзаний сладостных!" (М.Кузмин). Антропоморфные топосы книги связаны как с мотивами жизни, так и с мотивами смерти поэта. Характерна метафора книги-фоба. "Теперь я мертв. Я стал строками книги// в твоих руках... Похоронил я сам себя в гробницы//Стихов моих,//Но вслушайся - ты слышишь пенье птицы?/Он жив - мой стих! // Не отходи смущенной Магдалиной - // Мой гроб не пуст..." (М.Волошин). Метафора "книга - гроб" рождает оксюморонный образ "живого гроба". Поэт, умерший в книге, одновременно обретает в ней свою жизнь, точнее, возможность воскрешения в восприятии читателя. Поэтому наряду с процессом *воплощения* поэта в книге мы наблюдаем как бы обратный процесс его *перевоплощения (реинкарнации)* в читателе. Сам процесс чтения изображается как процесс мифологического погружения, путешествия в мир поэта, как иной мир, например, мир прошлого, ценностно дистанцированный от настоящего. "Неутомимо плыть ручьями строк" (Н.Гумилев), "Когда иду по строкам книг" (М.Кузмин). Разумеется, число вариантов антропоморфных образов книги, встречающееся в поэзии символизма и его окружения, на самом деле, значительно больше числа, отмеченного нами. Оговоримся, что наши наблюдения носят пока только предварительный характер. На этом этапе для нас важно заметить тенденцию.

Сложившуюся систему мотивов "мир -книга" резко меняет поэзия *авангарда*. Если символизм и исходящие из него или связанные с ним потоки

поэтического развития, как мы стремились показать, культивировали в основном антропоморфные образы книги, то в поэзии авангарда происходит сдвиг в сторону *витальности*. "Он составляет в эти миги // Когда он за сердце берет, // Предмет и содержанье книги, // А парк и клумбы — переплет" (Б.Пастернак). По наблюдению И.П.Смирнова "конъюнкция мир & книга имеет у Северянина, для которого релевантным было только данное, в том числе и данное разного рода объединительных операций, форму отрицательного параллелизма <...>. Чтобы понять мир нужно избавиться от знания книг:

Немневбездушныхкнигахчерпать
Длявдохновенияключи<…>
Я непосредственно сумею
Познать неясное земли" [3]

Стихии естественной жизни стремятся заполнить собой художественное пространство книги, стремятся стать собственным текстом и собственным словом:

Страницы века громче
Отдельных правд и кривд.
Мы этой книги кормчей
Живой курсивный шрифт
Затем-то мы и тянем,
Что до скончанья дней
Идем вторым изданьем,
Душой и телом в ней.
(Б.Пастернак)

В контексте авангардистской поэзии происходит всяческое снижение традиционной книги. Футуристы, например, как известно, издавали свои книги на плохой оберточной бумаге, эпатируя читателя примитивным оформлением. Нередко художественная функция сводилась к нехудожественной: газетной, агитационной. Смещались устоявшиеся представления: "поездов расписанье" "грандиозней святого писанья" (Б.Пастернак). Дискредитации подвергались и такие традиционные атрибуты художественной книги, как оформление и листаж (объем). Роскошному тому противопоставлялась небольшая демократическая книга, рассчитанная на невзыскательного читателя. В стихотворении В.Маяковского с характерным названием "Лучше тоньше, да лучше" эта оппозиция выражена совершенно недвусмысленно: "Книг // не могу терпеть, // которые // пудом - прессом // начистят // застежек медь, // гордясь // золотым обрезом <...>. Книга - // та, по-моему,// которая // худощава с лица, //

но вложены // в страницы- обоймы // строки // пороха и свинца. // Меня ж // печатать прошу // летучим дождем брошюр. Открытому аннулированию подвергаются, так сказать, и "сырые прототипы" книги: рукописи, альбомы, тетради. "Не надо заводить архива // Над рукописями трястись". Возникает ситуация бытия книги, лишенной рукописи. Книга, встраиваясь в жизнь ("живое творчество масс"), становясь неким сверхличным витальным существом, как бы подчиняет себе свободное индивидуальное творчество поэта, который, в свою очередь, подчиняясь абсолютной витальности, приобретая инстинкт зависимости от нее, постепенно утрачивает в художественном пространстве книги свободный сектор своей личности. Поэт превращается в часть грандиозного и фантастического текста жизни. Он только "живой курсивный шрифт". Рукопись, форма "творенья", которую мы находим в "Разговоре книгопродавца с поэтом" Пушкина, как ценность выпадает из культурного обихода этой эпохи. Однако на более поздних этапах развития постсимволизма, в процессе становления тоталитарной культуры понятие рукописи вновь актуализируется и оказывается противопоставленным книге, но уже в совершенно другом смысле. В своем известном произведении "Дом поэта" М.Волошин писал:

Мои ж уста давно замкнуты... Пусть!
Почетней быть твердимым наизусть
И списываться тайно и украдкой,
При жизни быть не книгой, а тетрадкой.

Рукопись противопоставляется книге здесь как нечто неофициальное официальному, свободное несвободному, подлинное неподлинному, творческое нетворческому и т.д. Начинается новый этап функционирования понятий поэта и книги.

[1] ***Шартье Р.*** **Автор в системе книгопечатания //Новое литературное обозрение. 1995. № 13. С. 188.**
[2] *Смирнов И.П.* Пснхоистория русской литературы от романтизма до наших дней, М, 1994. С.54.
[3] *Смирное И. П.*. Там же. С. 224.

В.Е.Хализев
(Москва)

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА НАЧАЛА XX ВЕКА В ТРУДАХ В.М.ЖИРМУНСКОГО 1914-1921 гг.

На протяжении последних лет наследие раннего Жирмунского обращает на себя все большее внимание. В 1996 году переиздана книга "Немецкий романтизм и современная мистика" (1914). Появились статьи А.П.Лаврова, Л.В.Михайлова, Г.М.Фридлендера, Е.Г.Эткинда об исследовании ученым немецкого романтизма.Но труды Жирмунского о русской литературе, относящиеся к 1910-м годам и началу 20-х, и поныне остаются вис нашего поля зрения. К тому же далеко не все благополучно с их републикациями и комментированием в академических изданиях 1970-80-х годов, где ранние работы ученого опубликованы с весьма существенными сокращениями, порой не оговоренными в примечаниях. (Подобной редукции научных текстов положила начало книга В.М.Жирмунского "Вопросы теории литературы" (1928), что отвечало воле автора и, по-видимому, было осуществлено им самим). Вследствие всего этого существенные пласты наследия ученого и сегодня остаются незамечаемыми, а его понимание - затрудненным и не вполне адекватным.

В статье "Преодолевшие символизм" был купирован ряд эпизодов, связанных с религиозной проблематикой творчества русских поэтов начала XX века. Жизнь в освещении символистов, писал Жирмунский, "развертывается <...> в глубокую религиозную трагедию", "поэзия есть религиозное служение", "поэты - это пророки". Еще: "Влияние их <...> поэзии совпадает с возрождением в русском обществе религиозного чувства с развитием так называемого религиозно-философского движения"[1]. Огромную значимость имеют религиозные темы и мотивы, отмечает ученый, как у символистов, так и у акмеистов, это - своего рода центр современной поэзии: "В стихах Ахматовой религиозность не менее подлинная (чем у символистов -В.Х.); но она носит характер не мистического прозрения, а твердой и простой веры, ставшей основой жизни; и эта отстоявшаяся, успокоенная, положительная вера входит в самую жизнь, приобретает сложившиеся, исторические, бытовые формы, проявляется в обстановке ежедневного существования, в обряде, в привычных религиозных действиях и предметах религиозного служения" (39).

Осталась, далее, вне позднейших публикаций значительная (завершающая) часть главы о Гумилеве, где говорится о его военных стихах: "Глубоко религиозное чувство сопутствует поэту при исполнении воинского долга"; "<...> вся ценность напряженной человеческой воли открывается перед лицом смерти" (51). Глава эта завершается так: "Военные стихи Гумилева и рядом с ними военные стихи Ахматовой, отражающие войну в русле

"оставшихся", в женской душе, - это лучшее и самое значительное, что создала до сих пор в русской поэзии мировая война. Если боязнь переживания простых и ярких, непосредственных чувств и мажорных слов и вызывает сомнения в их художественной ценности в слишком утонченном сознании некоторых эстетических критиков, Гумилев в праве ответить таким судьям:

Победа, слава, подвиг - бледные
Слова, затерянные ныне,
Гремят в душе, как громы медные,
Как голос Господа в пустыне (52)

И, наконец, в последней главе статьи ("К оценке поэтов "Гиперборея") самый большой завершающий абзац, где М.М.Жирмунский (кажется, единственный раз) предпринял опыт прогнозирования литературного творчества в России, обозначив свои ценностные ориентации (прежде всего - рслигиозно-нравственные и национально-культурные): "В акмеизме ли будущее нашей поэзии? Несомненно, **за** последние годы и в самом символизме, и вне его наблюдается поворот в сторону нового реализма. Но мы хотели бы, чтобы этот новый реализм не забыл приобретений предшествующей эпохи: чтобы он основывался на твердом и незыблемом религиозном чувстве, на положительной религии, вошедшей в историю и в быт и освещающей собою всю жизнь и все вещи в их стройном взаимоотношении. Нам грезится, что новая поэзия может стать более широкой - не индивидуалистической, литературной и городской, а общенародной, национальной, что она включит в себя все разнообразие сил, дремлющих в народе, в провинции, поместье и деревне, а не только в столице, что она будет вскормлена всей Россией, ее историческими преданиями и ее идеальными целями, совместной и связанной жизнью всех людей, пребывающих не в уединенной келье, а в дружном соединении друг с другом и с родной землей. Будем ли мы иметь возможность после войны приветствовать такую литературу, одновременно религиозную и подлинно реалистическую, зависит от событий исторической жизни, в которых литературе суждена лишь очень частная роль. Но если литературное будущее, которого мы ждем, не в поэтах "Гиперборея", в них все-таки ясно выразились потребность времени, искание новых художественных форм и интересные достижения"(56)2.

Подобным же образом в книге 1928 года были редуцированы тексты и устранена аналогичная проблематика других ранних работ Жирмунского. Книга "Поэзия Александра Блока" (1921) сокращена вдвое ("согласно воле автора", отметила Н.А.Жирмунская) и превращена в статью под названием "Поэтика Александра Блока". В ее тексте не осталось суждений о жизненном пути Блока как "религиозной трагедии", о покаянных стихах поэта, о славянофилах, Ап.Григорьеве, Достоевском, Вл.Соловьеве как предшественниках и кумирах Блока, о выражении в его поэзии "народной русской стихии". Отдельные места, связанные с мотивами русской истории у

О.Э.Мандельштама, устранены из статьи 1921 года "На путях к классицизму". Лишь выборочно переопубликована статья об ахматовской "Белой стае" (начало 1918 года).

Суждения В.М.Жирмунского о современной ему русской литературе, об ее возможностях и перспективах глубинно связаны с его концепцией немецкого романтизма. Главное в романтическом движении начала XIX века, считал ученый, - это не двоемирие и не переживание трагического разлада с реальностью (в духе Гофмана и Гейне), а представление об одухотворенности человеческого бытия, о его "прониэанности" божественным началом, Именно в этом усматривал он непреходящую значимость'романтизма и, в частности, его насущность для России начала **XX** века: "Наша мечта - это та же мечта о просветлении в Боге всей жизни, и всякой плоти, и каждой индивидуальности"[3]

При этом Жирмунский не был склонен к апологии немецкого романтического движения. Он говорил об ограниченности раннего (йенского) романтизма, склонного к эйфории и не чуждого индивидуалистическому своеволию, которые со временем преодолевались двумя путями. Первый - это обращение к христианской аскетике ("религиозное отречение"), второй - освоение связей человека (насущных и благих) с национально-исторической реальностью. Говоря о второй тенденции эволюции немецкого романтизма, ученый положительно (как шаг вперед) расценивал движение "чувства жизни" и эстетической мысли от диады "личность - человечество (миропорядок)", смысл которой космополитичен, к свойственному "гейдельбергцам" разумению неотъемлемой значимости посредствующих звеньев между индивидуальным и универсальным, каковы "национальное сознание" и "своеобразные формы коллективной жизни отдельных народов""[4]. Устремленность гейдельбергских романтиков к национально-культурному единению, их духовная причастность историческому прошлому своей страны характеризовались ученым в высоких, поэтических тонах. Такова статья 1914 года "Проблема эстетической культуры в произведениях гейдельбергских романтиков", написанная в необычной для автора полуэссеистской манере. Здесь национально-культурные проблемы гейдельбергцев впрямую соотнесены с тем, что имело место в русской литературе второй половины XIX века: "Такое же единство (национальной культуры - В.Х.), я полагаю, увидит читатель со временем в помещичьей и крестьянской России Тургенева, Толстого и Фета"5.

Труды Жирмунского о немецком романтизме и его статьи о русской литературе начала XX века (особенно - "Преодолевшие символизм") как бы высвечивают друг друга. Характеризуя творчество современных ему поэтов и делая прогнозы, ученый акцентирует в отечественной литературе прежде всего то, в чем видит стержень романтизма, усматривает в ней (обратившись к творчеству Ахматовой, Мандельштама, Гумилева) те благие начала, которые

знаменуют свободу от болезней романтической эпохи в Германии, свободу от индивидуалистического своеволия и - от трагического дуализма, двоемирия, аскетики.

Обозначенные нами факты свидетельствуют, что культурологически ориентированное литературоведение Жирмунского 1910-х гг. было причастно традиционалистской ветви религиозно-философского движения этого времени, о духовном родстве- ученого с такими поборниками укорененных в России верований и обычаев, как С.И.Булгаков, В.Ф.Эрн, А.А.Мейер, А.Л.Ухтомский, Г.И. Федотом, а также Ф.А.Степун и И.С.Арсеньев, которые, заметим, безоговорочно приняли и высоко оценили труды ученого о немецком романтизме. О национально-культурном традиционализме Жирмунского, помимо финального эпизода статьи "Преодолевшие символизм", впрямую свидстельствуютего вдохновенные слова о "стойкости в вере" русского народа, о его подвижничестве, о "чести и славе" России", и также горестное высказывание в письме Б.М.Эйхенбауму от 2 февраля 1918 года по поводу самоубийства Каледина: "<...> это для меня конец России"[7].

В послереволюционной обстановке Жирмунский, конечно же. не мог выражать свои идеи сколько-нибудь широко и свободно. Подобно многим творческим людям его поколения он высказывался "под сурдинку" (этим выражением, говоря о работе И.М.Гревса в Ленинградском университете 1930-х гг., воспользовался его друг А.А.Золотарев). И - со временем все дальше отходил от глубоко личностной проблематики своих ранних работ. Это было отречение от весьма существенного звена собственного научного прошлого. "Автоцензура", учиненная при работе над книгой 1928 года, отнюдь не знаменовала пересмотра ученым собственных научно-методологических позиций. Свидетельство тому - следующие слова в авторском предисловии: "В вопросах теории литературы я, как и прежде, оставляю за собой право идти своими путями"[8].

Как нередко случалось в советский период (вспомним одну из глав романа Пастернака, где доктора Живаго "вразумляют" его прежние друзья), агентами давления эпохи на ученого оказывались люди его же круга. В 1921 году Б.М.Эйхенбаум в письме Жирмунскому, высказываясь от лица революционной современности, сетовал, что тот "не пережил никакого перелома": "И вот это-то твое сопротивление, это *желание сохранить свое прошлое, свою самостоятельность* (выделено мною. - *В.Х.)* пугает меня в тебе и вызывает иногда раздражение <...>; пугает, что в тебе мало фанатизма"[9]. Позже, в 1928 году, Ю.Н.Тынянов и Р.О.Якобсон говорили об "академическом эклектизме" В.М.Жирмунского, от которого "необходимо отмежевание" Ю. Сам ученый, обороняясь от подобных обвинений, в том же 1928 году назвал себя "плюралистом", что дало повод официозным социологам (А.Прозоров, Г.Лелевич) произносить слова, отлучающие его от монистического

марксистского литературоведения как единственно правомочного[11]. Остается порадоваться (задним числом!), что никто из литераторов 1920-30-х гг., попрекая Жирмунского как "внеправленца", не сказал компрометирующей правды о его причастности религиозно-философскому движению в предреволюционной России. Констатация этой истины оказалась бы равносильной политическому доносу. Ученого с клеймом идеалиста и апологета "проклятого прошлого", контрреволюционера и шовиниста, конечно же, ожидали бы не лавры академика, а гонения подобные тем, что выпали на долю Н.А..Клюева, С.А.Клычкова и О.Э.Мандельштама; А.А.Мейера, С.А.Аскольдова и М.М.Бахтина; в более мягкой форме - М.А.Булгакова, А.Л.Ахматовой, К.Л.Пастернаки,

Суровая эпоха побудила и, можно скачать, заставила Жирмунского, как и многих других творческих людей его поколения, уйти в горестное молчание о важнейшем для него, о задушевном и выстраданном, что неизменно присутствовало в ранних трудах ученого, - обо всем том, что порождалось его, говоря языком А.А.Ухтомского, "первичными интуициями". Творческий путь ученого, если принять во внимание пунктирно и скупо обозначенные нами факты, предстает как симптом глубочайшей духовной драмы, которая во многом сходна с той, что была пережита М.М.Бахтиным[12].

О том, что В.М.Жирмунский (вопреки давлению грозной эпохи) оставался самим собой и сохранял верность своей изначальной мировоззренческой ориентации, говорит его последняя работа, посвященная творчеству Анны Ахматовой. Здесь (насколько это было возможно в тексте 1960-70-х гг., предназначавшемся для публикации) обозначались, а в значительной мере и развивались идеи, выраженные когда-то в статье "Преодолевшие символизм". Но это уже другая тема.

[1] *Жирмунский В М.* Преодолевшие символизм // Русская мысль. 1916 № 12. С. 26. Далее страницы этой публикации указываются в тексте.

[2] Достоин упоминания следующий факт; когда осенью 1916 года Жирмунский в одной **из** аудиторий Петроградского университета прочитал доклад, вскоре опубликованный в виде статьи о преодолевших символизм акмеистах, сидевшая в первом ряду А.А.Ахматова воскликнула, едва ученый кончил говорить: "Он прав!" (См.: *Эткинд Е.Г* Память и верность: вместо предисловия // *Жирмунский В.М* Творчество Анна Ахматовой. Л., 1973. С. 7).

[3] *Жирмунский В.М.* Гейне и романтизм // Русская мысль 1914. № 5. С. Пб.

[4] *Жирмунский В.М.* Религиозное отречение в истории романтизма- Материалы для характеристики К.Брентано и гейдельбергских романтике». М., 1919. С. 25.

[5] *Жирмунский В.М* Проблемы эстетической культуры в произведениях гейдельбергских романтиков // *Жирмунский В.М.* Из истории западноевропейских литератур. Л., 1981. С. 63.

[6] *Жирмунский В.М.* По Восточной Галиции с санитарным отрядом // Русская мысль. 1916, № I. С. 45,63.

[7] Перелиска Б.М.Эйхенбаума в В.М.Жирмунского // Тыняновский сборник. Третьи Тыняновские чтения. Рига, 1988. С. 297.

[8] *Жирмунский В.М.* Вопросы теории литературы. Статьи 1916-1926 гг. Л.. 1928. С.15.

[9] Переписка Б.М.Эйхенбаума в В.М.Жирмуиского. С.314.

[10] *Тынянов Ю.Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 282.

[11] Подробнее См. *К.Ю.* "Академический эклектизм" // Материалы международного конгресса "100 лет Р О Якобсона. М., 1996 С 43-45.

"Сейчас в России начальство требует от критики искоренения "буржуазной" идеологии - или молчания", писал Вп. Ходасевич в 1924 году, так что формализм "оказывается единственным прикрытием, в котором, не отказываясь от работы вовсе, можно говорить о литературе, не боясь последствий: пойди уличи в крамоле человека который скромно пододсчитывает пэоны в пятистопном ямбе Пушкина: а заговори он об этом же ямбе по существу крамола тотчас тотчас же всплывает наружу" *(Ходасевич Вл.Ф.* О формализме и формалистах // Собр. соч.: В 4. т. Т.2' М., 1996. С. 158).

[12] См. Бочаров С.Г. Об одном разговоре и вокруг него // Новое литературное обозрение. М.. 1993, № 2. С. 71-72, 75,83,86

СОДЕРЖАНИЕ

Х.Гюнтер. Варварско-дионисийское начало в русской культуре начала XX века.....3
И. А.Есаулов. Поэма А.Блока "Двенадцать" и проблема границ между русской и советской культурами.....10
Ю. Мурашов Жертва и логика дара в русской драме первой трети XX века.....17
В. И. Тюпа. Эстетика неотрадиционализма.....23
С .И. Бройтман. К генезису постсимволизма (ранний Мандельштам и Блок).....28
С. Сендерович. Владимир Набоков и Постсимволизм.....33
Э.Эгеберг. География утопии в повести А.П.Платонова "Котлован".....39
М.И. Дарвин. Поэт и книга в системе художественного творчества *(к* вопросу об эволюции понятий: от романтизма к авангарду).....44
К.Е Хализев. Русская литература начала XX века в трудах В.М. Жирмунского 1914-1921 гг.....50

Научное издание

ПОСТСИМВОЛИЗМ КАК ЯВЛЕНИЕ КУЛЬТУРЫ

Выпуск 2

Материалы международной научной конференции
Москва, 4-6 марта 1998 г.

Ответственный редактор *И.А.Есаулов*

Тираж 200 экз.
Заказ № 11/

Российский государственный гуманитарный университет
125267 Москва, Миусская пл., 6

Издательский центр РГГУ
125267 Москва, Миусская пл., 6