МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
имени М.В. ЛОМОНОСОВА
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

На правах рукописи

СКЛЯРОВ Олег Николаевич

Неотрадиционализм в русской литературе XX века: философско-эстетические интенции и художественные стратегии

Специальность 10.01.08 – Теория литературы. Текстология

Диссертация
на соискание ученой степени
доктора филологических наук

Научный консультант:
профессор, доктор филологических наук
Клинг Олег Алексеевич

МОСКВА – 2014

СОДЕРЖАНИЕ

Введение ……. 5

Часть 1

Литературный неотрадиционализм как неклассическая модификация традиционального типа творческого сознания ……. 51

Глава 1.

Традиционализм и традиционное творческое сознание в литературе: исторические формы и сущностные характеристики …… 51

§ 1. 1. Проблема традиции в историко-культурном освещении и в контексте современной традициологии …….. 51

§ 1. 2. Поливариативность и универсализм
культурной традиции ……. 72

§ 1. 3. К вопросу о базовых принципах единства культурной традиции. Эллинско-христианские корни европейской культуры …… 75

§ 1. 4. К вопросу о содержании и границах понятия «традиционализм» (предварительные замечания) …… 79

§ 1. 5. Традиционализм в свете исторической поэтики. Специфика «рефлективного традиционализма» и «эйдетического» художественного сознания …….. 82

§ 1. 6. Философско-аксиологические и эстетико-поэтологические основы традиционального творческого сознания …… 96

Глава 2

Неотрадиционализм как особый тип философско-эстетической ориентации в русской литературе неклассического периода – 121

§ 2. 1. Проблема традиции в эпоху индивидуального творчества. Пути становления нового традиционализма в русской литературе XIX века….. 121

§ 2. 2. Проблема традиции в неклассическом искусстве. Поляризация творческого сознания в русском постсимволизме …….. 136

§ 2. 3. Дивергентный тип творческого сознания и его реализация в художественных стратегиях авангардизма …….. 148
§ 2. 4. Неонормативистский тип творческого сознания и его реализация в художественных стратегиях соцреализма ……. 160
§ 2. 5. Между «поэтикой произвола» и идеологическим диктатом. Обзор концепций, посвященных «срединной» линии в русской словесности XX столетия ……. 166
§ 2. 6. Гипотеза В. Тюпы о неотрадиционализме. Конвергентное сознание как неклассическая модификация
традиционалной ментальности …… 203
§ 2. 7. Релятивность неклассического сознания и проблема релятивизма в аксиологии и художественной семантике (экскурс) …….. 208
§ 2. 8. Концепт «неотрадиционализм» в современных исследованиях о русской литературе XX века (К истории термина) …… 220
§ 2. 9. Теоретико-методологический контекст нового традиционализма в гуманитарной культуре XX столетия …….. 232
§ 2. 10. Неотрадиционализм как философско-эстетический и литературно-художественный феномен. Поэтологические интенции и художественные стратегии неотрадиционального творчества …….. 245
Часть 2
Неотрадиционализм в философско-эстетическом сознании и художественном творчестве русских писателей XX века …… 273
Глава 1. Неотрадиционализм в философско-эстетической рефлексии и лирической поэзии 1-й половины XX века …… 273
§ 2. 1. 1. «…все мы – одна система вселенского кровообращения…»: Творческий путь и философско-эстетические
воззрения Вячеслава Иванова …… 273
§ 2. 1. 2. «В заговоре против пустоты и небытия». Онтологическая проблематика в раннем творчестве О. Мандельштама …… 297

§ 2. 1. 3. «Музыка» как преодоление хаоса и небытия («Концерт на вокзале» О. Мандельштама) ……. 313

§ 2. 1. 4. Будничное в свете таинственного («Гляжу на грубые ремесла…» В. Ходасевича) …… 332

§ 2. 1. 5. Первая «Баллада» В. Ходасевича: «пушкинская парадигма» и символистская теургия ……. 347

§ 2. 1. 6. Природа и искусство перед лицом универсума («Куст» М. Цветаевой) ……. 366

§ 2. 1. 7. Петербургский топос как пространство истории и культуры («Ведь где-то есть простая жизнь и свет…» А. Ахматовой) …… 389

§ 2. 1. 8. Интертекстуальность как форма осознанного взаимодействия с традицией (Стихотворение А. Ахматовой «Творчество») ……. 407

§ 2. 1. 9. «Мысль, описавшая круг» Л. Гинзбург как художественно-философское исследование …… 420

Глава 2. Неотрадиционализм в русской поэзии 1970-х – 2000-х годов….. 451

§ 2. 2. 1. Диалектика обыденного и вечного в стихотворении И. Бродского «24 декабря 1971 года»…….. 451

§ 2. 2. 2. Пространство смысла в «Невидимых» Б. Кенжеева …… 465

Заключение ……..…….480

Библиография ……486

ВВЕДЕНИЕ

Рубеж XIX – XX столетий в Европе и в России ознаменовал завершение эпохи классической художественной культуры и начало периода неклассического искусства[1]. Творческое сознание стремительно и необратимо выходит в это время из веками существовавших парадигматических рамок. Традиционные идейно-ценностные иерархии, начиная с предромантизма постепенно терявшие свою непререкаемую внешнюю авторитетность, утрачивают не только нормативную общеобязательность, но и конвенциональную общезначимость. В то же время становится все более очевидным, что абсолютная вне-традиционность в творчестве невозможна, а привычная антитеза «преемственность – новаторство» должна уступить место осознанию факта множественности линий культурного наследования. Обнаруживается неизбежность непроизвольно-бессознательных либо эстетически закономерных (а потому неотвратимых) совпадений и перекличек с творениями прошлого, как и несомненность того, что даже самые радикальные авангардистские течения так или иначе соприкасаются в своей практике с каноническими формами минувших эпох.

В неклассическое время значительно расширяется арсенал способов освоения накопленного культурного опыта. Многое из того, что автору или читателю начала века казалось смелым новшеством, нарушением канона, в действительности оказывалось возвращением к более ранним пластам предания через голову ближайших культурно-исторических формаций. На смену вошедшему в обычай противопоставлению традиционного и контр-традиционного подходов к искусству приходит необходимость различать разные модусы взаимодействия с опытом предшественников, поскольку даже агрессивно-нигилистические нападки на культурное предание есть, в сущности, парадоксальная форма соприкосновения с ним. Тогда как

[1] См.: Теория литературы: В 2 т. / Под ред. Н.Д. Тамарченко – М., 2004. Т. 1. С. 101-103. Т. 2. С. 253-267.

традиционность в узком смысле (в виде «линейного» продолжения устоявшегося и всем известного) отныне – лишь один из возможных и далеко не самых плодотворных способов реализации диалога с «большим временем» культурной истории.

С другой стороны, в результате постклассического освобождения искусства от диктата всеобщих норм осознанная приверженность традиции становится делом личного выбора и персональной инициативы творца, возможностью среди других возможностей, так как не является больше самоочевидной, всеми признаваемой ценностью и социокультурным императивом.

Вследствие крушения прежней, аксиологически устойчивой картины мира, бытие вновь предстает в облике безбрежной свободы, чреватой хаосом. В этих условиях перед художниками и мыслителями XX века открывались разные пути и стратегии «творческого поведения»: безоглядность эксперимента и упоение произволом (интенция авангардизма); твердая решимость не считаться с тектоническими сдвигами в эпохальном сознании и продолжать мыслить в докризисных категориях (последовательный «анти-модернизм» И. Бунина, И. Шмелева и др.); стремление «обезвредить» опасную свободу посредством новых нормативистских доктрин (соцреализм)[2] или, наконец, готовность – признавая необратимые ментальные изменения в мире культуры, – продолжать верить в высшую гармонию миропорядка, воплощенную в духовно-культурном предании человечества, и изнутри обретенной свободы заново искать формы приобщения к этой гармонии как к некой изначальной и неуничтожимой сущности бытия. Последний из перечисленных вариантов творческого самоопределения (в литературе) является предметом основного внимания в данном диссертационном исследовании.

[2] «…в соцреализме, в отличие от мучительного, пугающего, сумбурного хаоса модернизма, вновь воцарялся космос. Космос даже не нормативный, а скорее директивный. Космос, убивающий ищущую мысль и не допускающий отступления от канона» (*Лейдерман Н., Липовецкий М.* Жизнь после смерти, или Новые сведения о реализме // Новый мир, 1993, №7. С. 163).

Актуальность исследования

В литературоведении XX века понятие «традиция», как и в целом аксиоматика преемственности, подверглось ощутимой дискредитации. И даже там, где идея культурного наследования избежала прямого поругания, концепт традиции оказался существенно потеснен такими терминами поэтики, как «цитата», «реминисценция» и «подтекст»[3], а позднее – всеобъемлющим понятием «интертекстуальность». В культурологии 80-х годов проблематика традиции была отчасти реабилитирована, однако ценою определенного выхолащивания самого концепта[4]. На протяжении ряда десятилетий понятие «традиция» преимущественно использовалось либо в качестве обозначения дифференцированных и частных аспектов соприкосновения с опытом прошлого, либо, в консервативном изводе традициологии, – в некоем не до конца отрефлексированном и по умолчанию комплиментарном значении, подразумевающем надежный иммунитет к культурному беспамятству и нигилизму. Во втором случае нередко с упорством отстаивалось пассеистически-охранительное и в сущности контрпродуктивное понимание традиции как альтернативы любому инновационному движению[5]. В постмодернистском литературоведении, при всем его внимании к подробностям и оттенкам интертекстуальных связей, концепт традиционности претерпел существенную смысловую редукцию. Низведенный до обозначения локальных (бессознательно-случайных либо намеренно-игровых) перекличек с предшественниками, он был не только фактически отождествлен с феноменом интертекстуальности, но и оказался по существу изъят из концептуальной сопряженности с понятиями «преемственность», «наследование» и «предание», полагающими основной

[3] *Хализев В.Е*. Теория литературы. М., 2005. С. 366-367.
[4] См.: *Аверьянов В.В*. Традиция и динамический консерватизм. М., 2012. С. 199 – 210.
[5] Предельным выражением неприятия культурно-исторического развития является учение Рене Генона и его последователей о «примордиальной» Традиции, верность которой предполагает радикальное отречение едва ли не от всех культурных завоеваний Нового времени.

акцент на сознательно-ответственном участии творца в духовной «эстафете» поколений, в соборно мыслимом «общем деле» культурного созидания.

Таким образом, привычная оппозиция традиционности и контр-традиционности, устаревшая и потерявшая актуальность в одном своем аспекте (ввиду осознания неминуемой зависимости творца от достигнутого ранее), ничуть не устарела и не утратила насущной значимости в другом измерении, а именно – в плане принципиального самоопределения субъекта творчества по отношению к культурному наследию как *целому*, к ее базовым основам и к ее аксиологическому статусу.

В современном литературно-критическом и литературоведческом обиходе понятия «традиция», «традиционность», «традиционализм» зачастую употребляются нестрого и в силу этого приобретают самые разные, подчас противоположные коннотации. В одних случаях они могут подразумевать соответствие поэтики канонам классического (а чаще – попросту усредненного) реализма и невосприимчивость писателя к тому расширению стилевого диапазона искусства, которое принес с собою XX век. В других случаях могут означать верность автора традиционным духовно-религиозным ценностям и привычным, общепринятым формам их литературной манифестации. Иногда имеется в виду приверженность национально-культурной архаике, фольклорно-мифологическим истокам народного сознания и т. п. Если добавить к этому широко распространенную в науке и журналистике практику отождествления традиционализма с фундаментализмом и радикальным антиисторизмом (см. об этом в §§ 1. 1 и 1. 5 первой главы), то проблема теоретического прояснения и уточнения круга понятий, связанных с концептом традиции, предстает особенно актуальной. В еще большей мере это относится к неклассическим формам бытия традиции и к новым формам творческого традиционализма, складывающимся в искусстве XX столетия.

Другой аспект актуальности нашего исследования определяется необходимостью поиска убедительной альтернативы вновь и вновь

возобновляющимся попыткам свести целостную картину отечественной словесности XX века к непримиримому противоборству духовно-ответственного и «свободного» подходов к творчеству. Недостаточная продуктивность подобных дихотомических моделей, на наш взгляд, обусловлена тем, что постклассическая открытость к новому, готовность к изменениям и метаморфозам априори противопоставляется здесь священным ценностям традиции. В результате искусству слова, да и всей культуре в целом, поневоле навязывается жесткий выбор между Ответственностью и Свободой (и, как следствие, между преемственностью и индивидуальной инициативностью творческих исканий), – ложная альтернатива, основанная на ошибочном убеждении, будто между охранительным нормативизмом и циничным произволом нет и не может быть никакого «срединного» пути. Стремление осмыслить базовые предпосылки и сущностные основы такого «срединного» творческого мышления, проследить конкретные формы его творческой реализации в русской литературе стало одним из важнейших побудительных мотивов данного диссертационного исследования. Основной замысел предпринятой нами работы продиктован насущной необходимостью теоретически преодолеть соблазны дихотомических упрощений применительно к новейшему литературному сознанию. В ходе исследования нами двигало желание выявить в пространстве новейшей русской словесности такие «месторождения» или линии развития, которые, будучи в полной мере причастны постклассическому сознанию модерна, тем не менее не только не порывают с культурным наследием прошлого, но – напротив – с новой силой актуализируют классические универсалии и вечные аксиологемы.

Сильнейшее инспирирующее воздействие в деле постановки и решения поставленной задачи оказали на нас работы В. Жирмунского о неоклассических тенденциях в поэзии постсимволистского поколения, идеи и наблюдения С. Аверинцева о традициологических аспектах творчества Вяч. Иванова, О. Мандельштама и О. Седаковой, труды В. Хализева о «потаенном

мыслительстве» и «китежанской» линии в словесности, философии и гуманитарной науке XX столетия, исследования М. Эпштейна (о «метареализме»), Н. Лейдермана (о «постреализме»), О. Клинга (о постсимволизме), С. Бройтмана, И. Есаулова, О. Седаковой, И. Роднянской и ряда других ученых, предметом пристального внимания которых была задача осмысления «срединных» явлений в новейшей литературе, тяготеющих к продуктивному синтезу незыблемых аксиологем классического традиционализма и важнейших достижений русского и европейского модернизма.

Решающую роль в деле выявления и типологического изучения такого рода явлений сыграли разработки В. Тюпы, выдвинувшего в середине 90-х годов гипотезу о существовании в искусстве XX века особого «вектора» ментально-художественных устремлений, соединяющего в себе онтологизм и ответственность классического мышления с диалогической открытостью и свободой постклассического творческого сознания[6]. Для обозначения данной линии исканий, равно альтернативной авангарду и соцреализму, ученым был предложен термин «неотрадиционализм». Необходимо признать, однако, что в работах о неотрадиционализме В. Тюпа создает лишь общий типологический эскиз явления и не ставит перед собой задачу всесторонней его проработки и исчерпывающей теоретической систематизации. Специалисты, вслед за В. Тюпой включившие названное понятие в свой исследовательский инструментарий, в большинстве своем пользуются им либо как вполне определенным и устоявшимся, не подвергая научной рефлексии (Е. Тахо-Годи, М. Хатямова, Е. Тырышкина), либо в качестве своеобразного аналога или эквивалента таких историко-литературных номинаций, как «русская семантическая поэтика», «неореализм», «метареализм», «постреализм» и т.п. (Н. Петрова, Ж. Баратынская). В отдельных случаях термин «неотрадиционализм» трактуется слишком

[6] *Тюпа В.И*. Поляризация литературного сознания // Literatura rosyjska XX wieku. Warszawa, 1992; *Тюпа В.И.* Четыре парадигмы художественности в литературном сознании XX века // Русская культура и мир. Нижний Новгород, 1993; *Тюпа В.И*. Постсимволизм. Теоретические очерки русской поэзии 20 века. Самара, 1998.

широко или включается в принципиально иные контексты и, приобретая новые коннотации (как, например, в работах И.А. Есаулова), частично меняет свое изначальное значение, намеченное в трудах В. Тюпы.

Необходимость восполнения теоретических пробелов в осмыслении неотрадиционализма (как историко-литературного феномена и как литературоведческого концепта), а также необходимость прояснения существующих на сегодня разноречий в понимании сущности названного явления составляют еще один, крайне важный аспект актуальности нашего диссертационного исследования.

Проблемное поле исследования

Проблематика диссертации определяется необходимостью преодолеть ряд теоретико-методологических затруднений и противоречий, обусловленных следующими обстоятельствами:

- Непродуктивность распространенных концепций литературного процесса, в рамках которых идея преемственности и культурного наследования либо дезавуируется как анахронизм и изживший себя квази-императив, препятствующий свободному творческому поиску, либо утверждается в качестве безусловной ценности, но при этом мыслится в неразрывной связи с идейно-художественным консерватизмом и пассеизмом (и в том и в другом случае неклассическое мышление и свобода эстетических исканий априори противопоставляются ценностям традиции);
- Отсутствие надлежащей четкости в разграничении между известным поэтико-эстетическим значением термина «традиционализм», реализуемым в фундаментальных трудах по истории литературы и исторической поэтике (С. Аверинцев, А.В. Михайлов, С. Бройтман, В. Хализев, В. Тюпа), и другими значениями этого термина, бытующими в гуманитарной культуре современности (например, у последователей учения Р. Генона);
- Существование литературоведческого термина «неотрадиционализм» в не до конца отрефлексированном и потому не вполне определенном значении. Несогласованность между различными применениями данного термина и,

как следствие, – между разными его значениями, возникающими в новых контекстах;

- Недостаточная проясненность в вопросах о соотношении

1) литературного неотрадиционализма, сложившегося в неклассическую эпоху, и классического («рефлективного») традиционализма,

2) неотрадиционализма и пост-традиционалистских линий философско-эстетической / литературной эволюции,

3) концепта «неотрадиционализм» и смежных с ним или мнимо-тождественных ему концептов, как то: «классичность», «традиционность», «неоклассицизм», «традиционная культура», «национально-культурная идентичность» и т.д.,

4) концепта «неотрадиционализм» и таких теоретически идентичных ему концептов, как «русская семантическая поэтика», «неореализм», «метареализм» (М. Эпштейн), «постреализм» (Н. Лейдерман) и т.д.;

- Неполная ясность в вопросе о разграничении, с одной стороны, известных исторических форм традиционализма, принадлежащих до-индивидуалистическим эпохам развития культуры (и тесно связанных с авторитарно-нормативистскими, монологическими стратегиями письма), и, с другой стороны, его субстанциального (мета-исторического) ядра, сохраняющего свое актуальное присутствие в литературном процессе Нового и Новейшего времени. Недостаточная отчетливость в понимании исторических метаморфоз традиционального творческого сознания и, в частности, его поэтико-эстетических трансформаций в условиях неклассического времени;

- Незавершенность / неполнота философско-эстетических и, в частности, эстетико-аксиологических и онтологических характеристик неотрадиционального типа творческого мышления;

- Недостаточная определенность в вопросе о взаимодействии в неотрадициональном творческом сознании, с одной стороны, исконных / константных универсалий традиционализма и, с другой стороны, пост-

традиционалистских и постклассических новообразований, проявившихся в словесности XX - XXI веков;

- Наличие пробелов в теоретическом осмыслении связи (корреляции) между философско-эстетическими интенциями и художественными стратегиями неотрадиционализма;

- Недостаточная определенность литературоведческого статуса термина «неотрадиционализм» в системе таких категорий, как «литературное направление / течение», «школа», «творческий метод», «тип художественного сознания», «художественная система» и т.п. Следствием подобной непроясненности становится, например, составление развернутых списков «писателей-неотрадиционалистов» по аналогии со списками представителей той или иной литературной группировки[7] либо упоминание неотрадиционализма в одном типологическом ряду с наименованиями стадиальных формаций и художественных методов (как то романтизм, реализм и т.п.).[8]

Кроме того, важной составляющей проблемного поля диссертации являются вопросы 1) о хронологических границах того историко-литературного периода, в рамках которого мы можем идентифицировать неотрадиционализм как определенное, целостное и исторически конкретное явление, 2) о философско-эстетических и литературно-художественных «оппонентах» (антиподах) неотрадиционализма на исторических отрезках, выходящих за хронологические пределы постсимволистского и советского периодов. (Изначальная идентификация неотрадиционализма исключительно в «тройственном противостоянии» (В. Тюпа) с авангардом и соцреализмом

[7] То, что «обоймы» авторов, относимых к неотрадиционализму, всё время разнятся, а некоторые персоналии одновременно фигурируют в составе антагонистистичных друг другу общностей (например – неотрадиционализма и авангарда), наводит на мысль о некоторой приблизительности и произвольности подобных списков.

[8] На практике нередко происходит взаимное наложение категориальных обозначений, вследствие чего один и тот же автор, например Мандельштам, может быть одновременно квалифицирован как модернист, постсимволист, акмеист, неоклассик, неотрадиционалист и авангардист. На наш взгляд, подобное совмещение характеристик теоретически возможно и в некоторых случаях оправдано, однако требует надлежащей теоретической рефлексии используемых определений, принадлежащих зачастую к разным типологическим рядам.

накладывала на использование данного концепта известные хронологические ограничения.)

Нельзя не упомянуть и еще один важный аспект проблематики, нуждающийся в прояснении. С одной стороны, по умолчанию предполагается генетическая, преемственная связь неотрадиционализма XX века с рефлективным традиционализмом античности и средневековья. С другой стороны – мы не можем не считаться с установленным в работах В. Тюпы соответствием коммуникативных стратегий исконного традиционализма критериям «нормативно-ролевого менталитета», который, своеобразно возродившись в XX веке в обличье соцреализма, приобрел черты исторического антипода нового традиционализма[9]. В результате естественным образом напрашивается вопрос: какая же из литературных формаций («субпарадигм») XX столетия должна рассматриваться в качестве законного наследника рефлективного традиционализма – неотрадиционализм с его «конвергентным сознанием» и диалогичностью или соцреализм, который, согласно наблюдениям В. Тюпы, практикует те же авторитарные и монологические формы дискурсивности, что и литература классицистического типа?

На сегодня очевидно, что намеченная В. Тюпой концепция неотрадиционализма, обладая огромным потенциалом продуктивности, открывая широкие теоретико-методологические перспективы, настоятельно взывает к дальнейшему уточнению и углублению, к дальнейшей конкретизации сущностных свойств неотрадициональных философско-эстетических интенций и практической специфики неотрадиционально ориентированного творчества. На данный момент отчетливо обозначены только самые общие контуры названного комплекса явлений и лишь некоторые основополагающие признаки неотрадициональных стратегий письма, преимущественно относящиеся к области менталитетной компаративистики, неориторики, теории коммуникации и отчасти – поэтики

[9] См.: *Тюпа В.* Дискурсные формации. М., 2010. С. 113-124.

и стилистики. Остается много неясностей и теоретических лакун в понимании того, каковы первичные, базовые философско-аксиологические и ценностно-онтологические предпосылки неотрадиционального творческого сознания, в чем состоит и как реализуется субстанциальная общность исконного традиционалистского мышления и нового (неклассического) традиционализма, как проецируются фундаментальные философско-эстетические принципы неотрадиционального сознания в область художественного творчества и как они воплощаются в конкретных практиках письма.

Степень изученности темы

Теоретико-методологический фундамент изучения неклассической традициоцентричности в русской литературе XX века был заложен исследованиями В. Жирмунского, К. Мочульского, В. Вейдле, Л. Гинзбург. Огромный вклад в разработку данного направления литературной традициологии внесли Д.Е. Максимов, Ю. Лотман, З. Минц, С. Аверинцев, М. Гаспаров, С.Г. Бочаров. В последние десятилетия исследование специфических форм актуализации традиционных универсалий в неклассическом художественном сознании было успешно продолжено в трудах В. Хализева, И.П. Смирнова, Р. Тименчика, Ю. Левина, Д. Сегала, Т. Цивьян, С. Бройтмана, Н. Лейдермана, В. Келдыша, М. Голубкова, И. Роднянской, А. Жолковского, М. Эпштейна, О. Клинга, В. Тюпы, Н. Богомолова, В. Мусатова, Л. Колобаевой, А.Л. Зорина, О. Лекманова, Т. Давыдовой, И. Сурат, Н. Дзуцевой, В. Полонского и др. Работа ***В. Жирмунского*** «Преодолевшие символизм» по праву может быть названа первым значительным шагом на пути постижения особенностей «срединного» художественного мышления в поэзии модернизма. Особое место в этом ряду занимает книга ***Л. Гинзбург*** «О лирике» и прежде всего – ее разделы, посвященные поэзии начала 20 столетия («Наследие и открытия», «Вещный мир», «Поэтика ассоциаций»), где анализ кардинально новых стратегий письма сочетается с осмыслением специфических форм освоения

традиции (ср.: «…взаимодействие традиции, наследия прошлого с утверждением нового, вечное взаимодействие, которым живет эстетический акт»[10]). Поистине фундаментальное значение в контексте проблематики нашего исследования имеют труды ***С. Аверинцева*** об истоках европейской литературной традиции и об исторических типах художественного сознания[11]. В части осмысления философско-эстетических интенций неотрадиционализма не менее важную роль сыграли исследования С. Аверинцева о Вяч. Иванове и Мандельштаме[12]. Заметный вклад в разработку данной проблематики внесли труды ***С. Бройтмана*** о формах реализации неклассического мышления в постсимволистской лирике, ***С. Бочарова*** о неклассической традициоцентричности у Ходасевича и о «генетической памяти»[13] литературы (работа «”Памятник” Ходасевича» – одна из основополагающих в контексте нашей темы). Освещение особенностей «срединного» пути в русской новейшей литературе было бы неполным без учета концепции «неореализма», принадлежащей ***В. Келдышу***, гипотезы ***Ю. Левина, Д. Сегала, Р. Тименчика, В. Н Топорова и Т. Цивьян*** о «русской семантической поэтике» (одна из первых исследовательских моделей, ставящих во главу угла диалогическую открытость и вероятностность смыслообразования в постсимволизме), концепции «метареализма», предложенной ***М. Эпштейном*** (указание на приоритет «сверхсознания» и «метаболичность» образного ряда в новой онтологической лирике), типологической модели ***Н. Лейдермана и М. Липовецкого***, в рамках которой ключевое место отводится «постреализму» и «неоакмеизму» – формациям, органично сочетающим в себе пафос новизны и открытости с сознательной ориентацией на «космографическое» (логосное) мышление. Неоценимым

[10] *Гинзбург Л.Я*. О лирике. Л., 1974. С. 5.

[11] *Аверинцев С.С*. Древнегреческая поэтика и мировая литература // Поэтика древнегреч литературы. М., 1981; *Аверинцев С. С., Андреев М. Л., Гаспаров М. Л., Гринцер П. А., Михайлов А. В.* Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания. М.: Наследие, 1994. С. 3-38.

[12] *Аверинцев С.С*. Судьба и весть Осипа Мандельштама // Мандельштам О. Сочинения в 2 т. Том 1. М., 1990. С. 3-34; *Аверинцев С.С*. «Скворешниц вольных гражданин». Вячеслав Иванов: Путь поэта между мирами. СПб., 2001.

[13] См. одноименный сборник работ ученого (М., 2012).

подспорьем в осмыслении философско-аксиологических, мировоззренческих предпосылок неотрадиционализма являются работы ***В. Хализева*** о В. Жирмунском, А. Ухтомском, М. Пришвине, А. Платонове, о «потаенном мыслительстве» и «китежанской» линии в отечественной культуре XX века, в которых исследуется специфика своеобразного «царского» пути между обезличивающим идеологическим единомыслием и безответственностью творческого произвола[14]. Безусловно, одной из этапных в теоретико-методологическом отношении является монография ***О. Клинга*** «Влияние символизма на постсимволистскую поэзию в России 1910-х годов», ставшая одним из первых серьезных трудов, где научно преодолевается устаревшая схема литературного процесса начала XX столетия, основанная на излишне прямолинейном противопоставлении а) символистской и постсимволистской поэтики, б) оппонирующих друг другу постсимволистских формаций, трактуемых в качестве обособленных и почти не проницаемых сегментов модернистской словесности. Многие важные наблюдения и обобщения в нашей диссертации были бы невозможны без внимательного изучения работ ***И. Роднянской***, в числе которых наибольшее значение для нас имели такие статьи, как «Свободно блуждающее слово: К философии и поэтике семантического сдвига» и «Пророки конца эона. Инволюционные модели культуры как актуальный симптом», а также ее работы о Блоке, Н. Заболоцком и А. Платонове. Особое и очень существенное значение для разработки в диссертации проблем, связанных с различными типами пост-традиционалистского творческого сознания, имели труды ***В.М. Толмачева*** о модернистском этапе в развитии мировой литературы и, в особенности, его статья «О границах символизма» (Вестник ПСТГУ, 2004/3), где высказываются чрезвычайно важные наблюдения о природе восходящего к романтизму индивидулистского миропонимания. Данная линия размышлений ученого столь существенна для нас потому, что литературный

[14] Центральное место здесь принадлежит статье 1995 г. «Опыты преодоления утопизма», где ученый, не оперируя термином «неотрадиционализм», по сути ведет речь о фундаментальных основах неотрадиционального мышления.

неотрадиционализм 20 столетия формировался и обретал свое лицо в принципиальном противостоянии именно с этой ментально-аксиологической тенденцией. Целый ряд весьма значительных наблюдений и обобщений, касающихся особенностей рецепции классического наследия в новейшей русской словесности, содержится в замечательном труде ***В. Мусатова*** «Пушкинская традиция в русской поэзии первой половины XX века» (1998), смело поднимающем тему о парадоксальной плодотворности тех трансформаций, которые претерпел пушкинский «код» в творчестве русских лириков первой трети прошлого столетия. Значительный шаг вперед в осмыслении литературной ситуации периода перехода от классического типа сознания к неклассическим стратегиям письма сделан в книге ***В. Полонского*** «Между традицией и модернизмом: Русская литература рубежа XIX - XX веков: история, поэтика, контекст» (2011). А десятилетием ранее – в монографии ***Н. Дзуцевой*** «Время заветов: Проблемы поэтики и эстетики постсимволизма» (1999), где высказаны необычайно ценные обобщения, касающиеся интенций традициоцентричности в эстетических исканиях и поэтическом наследии Вяч. Иванова и В. Ходасевича. Перечисляя наиболее глубокие исследования, посвященные анализу форм художественного освоения опыта прошлого писателями неклассической формации, нельзя не упомянуть яркий и содержательный труд ***И. Сурат*** «Мандельштам и Пушкин», во многом продолжающий начинания В. Жирмунского, С. Бочарова, В. Мусатова, направленные на изучение форм реализации «пушкинской парадигмы» в литературе Серебряного века и предвоенных десятилетий. Крайне ценным источником существеннейших догадок и гипотез, относящихся к проблеме взаимодействия в неклассическом творческом сознании «вечных» констант традиционализма и наиболее ценных открытий модернизма, стали для нас статьи и эссе ***О. Седаковой*** («Символ и сила: Гетевская мысль в романе Доктор Живаго», «Рассуждение о методе», «Искусство как диалог с дальним», «После постмодернизма», «Новая лирика Райнера Мария Рильке» и мн. др.).

Несомненно, решающее значение в исследовании новых модусов традиционализма в модернистской словесности имели труды ***В. Тюпы***, первым предложившего термин «неотрадиционализм» в качестве обозначения особого вектора творческих исканий, реализующего конвергентный (солидаристский, ответственно-свободный, интерсубъективный и диалогический) тип ментальности[15]. В обосновании ментальной специфики названного феномена исследователь опирается в первую очередь на выдвинутую М. Бахтиным идею «диалога согласия», предполагающего «сближение, но не слияние» разнонаправленных сознаний[16]. Основополагающей в плане теоретического осмысления названного явления должна быть признана книга В. Тюпы «Постсимволизм. Теоретические очерки русской поэзии 20 века» (Самара, 1998), в которой неотрадиционализм рассматривается как особая «субпарадигма» постсимволизма, равно альтернативная произволу и нормативности и самоопределяющаяся в «тройственном противостоянии» с авангардной и соцреалистической линиями художественного мышления[17]. После выхода этого труда концепт «неотрадиционализм» был взят на вооружение целым рядом исследователей[18] и даже попал в понятийный тезаурус академических учебников[19]. Известное преимущество номинации «неотрадиционализм» (перед используемыми другими учеными названиями «срединного» вектора исканий, большинство из которых – префиксальные производные от реализма), на наш взгляд, состояло в том, что данный концепт открывал простор для постановки важных вопросов об исторических метаморфозах творческого сознания в его соотнесенности с коммуникативными стратегиями общения, но вне жесткой привязки к определенным типам

---

[15] Отличительные признаки неотрадиционального творчества, по В. Тюпе, – интенция «ответственности» и «солидаристская стратегия конвергентного письма» (*Тюпа В.И*. Постсимволизм. Теоретические очерки истории русской поэзии XX века. Самара, 1998. С. 103, 129; Теория литературы: В 2 т. / Под ред. Н.Д. Тамарченко. М., 2004. Т. 1. С. 103).

[16] *Бахтин М.М*. Собр. соч.: В 7 т. Т. 5. М.: ИМЛИ, 1997. С. 364.

[17] *Тюпа В.И*. Постсимволизм: Теоретические очерки русской поэзии 20 века. Самара, 1998. С. 106.

[18] В. Хализевым, И. Есауловым, Н. Дзуцевой, М. Хатямовой, Е. Тырышкиной и некот. др.

[19] *Хализев В.Е*. Теория литературы. М., 1999. С. 235; Введение в литературоведение. Под ред. Л.В. Чернец: 4-е изд. М., 2011. С. 577 – 583.

поэтики и мировоззрения[20]. Тем самым в значительной мере актуализировался междисциплинарный потенциал исследовательского поиска. В. Тюпа вводит в научный обиход не только сам термин «неотрадиционализм», но и такие его корреляты, как *конвергентное сознание* и *дискурс ответственности*.

Следует признать, однако, что в книге очерков «Постсимволизм…», позиционируемой автором как научно-методическое пособие, В. Тюпа создает лишь общий типологический эскиз интересующего нас явления и не ставит перед собой задачу всесторонней его проработки и исчерпывающей систематизации. В вышедшей десятилетие спустя книге В. Тюпы «Литература и ментальность» (М., 2008)[21] существенно корректируется прежнее положение о тесной типологической привязке неотрадиционализма к постсимволизму (с первоначальной точки зрения вводимый концепт обретал свое концептуальное значение исключительно в рамках треугольника «неотрадиционализм – авангард – соцреализм»[22]), а сфера применимости понятия расширяется на весь неклассический период развития отечественной литературы. Одновременно намечаются предпосылки для переключения проблематики нового традиционализма из историко-литературного и сугубо литературоведческого русла в междисциплинарный контекст новейших гуманитарных исследований[23].

В последующих работах, и прежде всего в книге «Дискурсные формации» (2010), В. Тюпа, продолжая размышлять о природе «солидаристского», диалогического сознания, существенно расширяет пространство научного осмысления феномена. Ключевые исследовательские акценты переносятся из

---

[20] Мы считаем необходимым различать тип творческого сознания (как своего рода матрицу базовых аксиологических ориентаций) и мировоззрение (как систему определенных взглядов и верований). С этой точки зрения тип сознания первичен по отношению к мировоззрению, которое может быть понято как конкретное социокультурное наполнение, реализация исходных ментальных установок.

[21] Книга «Постсимволизм. Теоретические очерки русской поэзии 20 века» вошла в состав новой книги в качестве одного из разделов.

[22] См.: *Тюпа В.И*. Литература и ментальность. М., 2008. С. 181.

[23] Краткий автообзор работ о неотрадиционализме см. в статье: *Тюпа В.И*. Полифония русской эстетической мысли 1920-х годов // Эстетическое самосознание русской культуры. 20-е годы XX века / Сост. Г. Белая. М.: РГГУ. 2003. С. 111-126.

области поэтики и эстетики в область менталитетной компаративистики, неориторики и дискурсологии. Концепт «неотрадиционализм», сохранив свое прежнее значение, отходит здесь на второй план и возводится к более универсальным типологическим категориям, таким как «конвергентное сознание», «неориторическая дискурсная формация», «дискурс ответственности» и т.п. Сосредоточившись на ментально-коммуникативных и дискурсологических аспектах проблематики, В. Тюпа не углубляется в изучение генетической связи новых традициоцентрических устремлений с классическим («рефлективным») традиционализмом. Характеризуя творческие установки традициоцентрично ориентированных писателей XX столетия, исследователь гораздо больше внимания уделяет ментальным и риторическим новообразованиям двух последних веков, в частности – таким свойствам неклассических художественных стратегий, как вероятностность и вариативность смыслополагания, полицентричность, интерсубъективность, аллюзивность, высокоразвитый диалогизм и т.д. Рефлективный традиционализм ассоциируется ученым с «дискурсом власти», что приводит к сближению/объединению классического традиционализма и соцреализма в рамках единого «нормативно-ролевого» менталитета[24]. Такое решение вопроса, на наш взгляд, оставляет своего рода «лазейку» для тех, кто хотел бы воздвигнуть непреодолимый барьер между «морально-риторическим» («эйдетическим») мышлением минувших эпох и новейшим конвергентно-диалогическим сознанием. Ведь в части коммуникативных стратегий законным наследником исконного («ветхого») традиционализма и впрямь выглядит новейший нормативизм (практикующий те же регламентарные и монологические формы дискурсивности), а никак не бахтинский «диалог согласия» с его открытостью к тайне чужого «я». Но если согласиться с идеей о полной противоположности неклассического конвергентного сознания сознанию «эйдетическому»[25], то не совсем понятно, к чему бы

[24] *Тюпа В.И*. Дискурсные формации. М., 2010. С. 100 – 140.
[25] Термин, используемый С. Бройтманом для характеристики традиционалистского сознания.

называть неклассическое явление именем кардинально антагонистичного ему феномена («нео-традиционализм»).

В середине 90-х годов сразу несколько ученых принимает на вооружение предложенный В. Тюпой термин «неотрадиционализм». Активнее других им пользуется И. Есаулов. Необходимо отметить, однако, что в его работах данному обозначению придается несколько иной актуальный смысл. Во-первых, ученый практически приравнивает постсимволизм к неотрадиционализму, понимая последний как путь «духовного возвращения русской культуры на магистральную линию ее развития»[26]. Во-вторых, – опираясь на богословскую категорию «соборности»[27], довольно тесно привязывает неотрадиционалистское мышление к религиозно-христианскому, а точнее – православно-церковному, что с одной стороны сообщает термину конфессиональный оттенок и создает почву для вытеснения философско-эстетического критерия вероисповедным, а с другой стороны порождает искушение приписать «православную» идентичность всем писателям, чье творчество представляется соответствующим «соборному» типу художественного сознания. В. Хализев, используя термин «неотрадиционализм» в ряде статей[28] и в фундаментальном учебном пособии для высшей школы («Теория литературы», 1-е издание вышло в 1999 году, позднее труд несколько раз переиздавался)[29], склонен различать собственно неотрадиционализм, как модернистское течение, и неореализм – как течение, в целом устоявшее под натиском модернизма и вобравшее в себя наиболее плодотворные устремления эпохи.

---

[26] *Есаулов И.А*. Постсимволизм и соборность // Постсимволизм как явление культуры. Сборник материалов международной конференции. Выпуск 3. М., 1995. С. 5.

[27] Ср.: «Под соборностью мы понимаем особое духовное начало, присущее православной ментальности» (Там же. С. 6).

[28] См. статьи: *Хализев В.Е*. Опыты преодоления утопизма (о философии в России 1920-1940-х гг.) // Постсимволизм как явление культуры (под ред. И. Есаулова). М., 1995; *Хализев В.Е.* Место и роль авангардизма, модернизма и классического реализма в русской литературе XX века // Русская литература XX-XXI веков: проблемы теории и методологии изучения: Материалы Международной научной конференции: 10-11 ноября 2004 г. М., 2004. С. 13 – 16.

[29] *Хализев В.Е*. Теория литературы. М., 1999. С. 235.

Не остались чужды предложенному В. Тюпой концепту и многие другие ученые. Термин «неотрадиционализм» признается в качестве релевантного и используется в диссертационных исследованиях, монографиях и статьях Н. Дзуцевой, М. Хатямовой, Н. Грякаловой, Е. Тырышкиной, М. Перепелкина, А. Машковой, Н. Петровой, Ж. Баратынской и еще ряда специалистов[30].

Таким образом, термин оказался принят значительной частью литературоведческого сообщества, однако до сих пор во многих случаях употребляется нестрого, в приблизительном, не до конца проясненном или по умолчанию самоочевидном значении. (Так, например, Е. Тахо-Годи в исследовании о художественной прозе А.Ф. Лосева использует этот термин вне прямой соотнесенности с концепцией В. Тюпы и практически никак не объясняя его значение[31].) Можно сказать, что к данному моменту концепция *нового традиционализма*, нашедшая множество авторитетных сторонников в филологическом сообществе, пока не приобрела завершенных очертаний целостной научной теории, хотя ее плодотворность и перспективность не вызывают сомнений. Показательно, что круг писателей, относимых разными учеными к неотрадиционализму, не отличается стабильностью. Данный факт наводит на мысль о некоторой приблизительности и произвольности этих списков[32].

Понятно, что при таком использовании термин «неотрадиционализм» несколько расплывается в своем значении, утрачивает научную определенность, начинает дублировать и подменять другие термины и, в

---

[30] См., например: *Перепелкин М.А*. Творчество Ольги Седаковой в контексте русской поэтической культуры: Смерть и бессмертие в парадигме традиции. Автореф. дис. … канд. филол. наук. Самара, 2000; *Петрова Н.А*. Поэтика О. Мандельштама в аспекте становления поэтического реализма: Автореф. дис. … д-ра филол. наук. Пермь 2001; *Машкова А.Г.* Словацкий натуризм: К вопросу о специфике литературного процесса в Словакии 1920-1940-х годов. Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Москва, 2005; *Хатямова М.А.* Формы литературной саморефлексии в русской прозе первой трети 20 века. Автореф. дис. … д-ра филол. наук. Томск, 2008; *Баратынская Ж*. Поэтика «вечного возвращения» Арсения Тарковского как феномен конвергентного сознания. Гамбург, 2011.

[31] *Тахо-Годи Е.А*. Художественный мир прозы А.Ф. Лосева и его истоки. Автореф. дис. … д-ра филол. наук. М. 2004; *Тахо-Годи Е.А*. Художественный мир прозы А.Ф. Лосева. М., 2007.

[32] Впрочем, подобные разноречия косвенно отражают одну из важных черт рассматриваемого явления. Поскольку неотрадиционализм – не литературное направление, а вектор исканий, интенция сознания, присутствующая в разной степени у представителей разных школ, то само составление таких списков представляется не вполне целесообразным.

конечном итоге, рискует оказаться необязательным, избыточным. Опубликованные автором данной диссертации (в 2012 и 2014 гг.) две монографии о неотрадиционализме[33] – попытка внести посильный вклад в решение задачи всестороннего описания и теоретического осмысления неотрадиционального типа литературного творчества.

Отдельно хотелось бы отметить две докторских диссертации, в которых достаточно полно и убедительно осмысливаются характерные черты дивергентного творческого сознания, то есть сознания, прямо противоположного конвергентному мышлению неотрадиционализма и являющегося объектом полемического отталкивания для традициоцентрично ориентированных писателей 20 века. Речь идет о работах «Русская литература 1890-х – начала 1920-х годов: от декаданса к авангарду» Е.В. Тырышкиной (Новосибирск, 2002) и «Футуризм: Идеология, поэтика, прагматика» И.Ю. Иванюшиной (Саратов, 2003). В них дан основательный анализ авангардизма с интересующих нас позиций, рассмотрены те процессы и тенденции в контр-традициональных линиях русской неклассической литературы, альтернативой которым выступает неотрадициональная творческая аксиология.

Целью исследования

является теоретическое осмысление сущностных основ неотрадиционального творческого сознания и конкретных форм его реализации в философско-эстетических исканиях и литературно-художественной практике русских писателей XX столетия.

Кроме того, ввиду определенных структурных особенностей диссертации каждая из двух частей работы имеет свои цели, достижение которых подчинено общему замыслу исследования.

В теоретической части предпринимается попытка осмыслить и теоретически обосновать концепт «неотрадиционализм» в свете общих

[33] *Скляров О.Н.* «Есть ценностей незыблемая скала…»: Неотрадиционализм в русской поэзии 1910 – 1930-х годов. М., 2012; *Скляров О.Н.* «В заговоре против пустоты и небытия». Неотрадиционализм в русской литературе 20 века. М., 2014.

вопросов философии и аксиологии творчества; в частности – исследовать инвариантное содержание традиционального творческого сознания (во взаимосвязи его онтологических и поэтологических аспектов) и предпосылки его исторической вариативности, осмыслить закономерности и особенности конкретно-исторического «преломления» традиционных универсалий и аксиологем в литературе пост-традиционалистского периода, а также – исследовать специфику сопряжения и взаимодействия в неотрадициональном творческом сознании инвариантных («базовых») начал классического традиционализма[34] и неклассических форм их реактуализации (в философско-эстетических исканиях и художественном творчестве). Здесь мы руководствуемся методологически основополагающим для нашей работы указанием А.В. Михайлова: «…первейшей необходимостью было бы связать общую сторону морально-риторической системы[35]… в целом с показом её исторически-разворачивающихся воплощений, обликов»[36]. Однако, расширяя область применения данного принципа, мы распространяем его не только на исторический период господства рефлективного традиционализма, но и на так называемую неклассическую эпоху.

Названные цели непосредственно связаны с **основной гипотезой** предпринятого исследования, состоящей в предположении, что литературный неотрадиционализм является неклассической модификацией традиционального типа творческого сознания, сформировавшегося в период господства рефлективного традиционализма и способного эволюционировать (внешне трансформироваться) в ходе культурной истории, меняя и совершенствуя свои акцидентные свойства (риторические стратегии, тип дискурсивности), но сохраняя при этом внутреннюю ценностно-смысловую самоидентичность.

---

[34] Под классическим традиционализмом везде подразумевается рефлективный традиционализм (в терминологии С. Аверинцева).

[35] «Морально-риторической системой» А.В. Михайлов называл комплекс идейно-ценностных представлений рефлективного традиционализма.

[36] *Михайлов А.В*. Методы и стили литературы. М., 2008. С. 48.

В аналитической части диссертации ставится цель исследовать – посредством анализа отдельных художественных текстов и индивидуальных творческих «траекторий» отдельных писателей – конкретные пути и формы творческой реализации неотрадициональных интенций в условиях неклассической художественной культуры XX столетия.

Достижение названных целей мыслится автором диссертации в тесной связи со стремлением глубже осознать историческую уникальность того комплекса явлений в русской словесности, которому соответствует термин «неотрадиционализм», и одновременно осмыслить степень укорененности названного круга явлений в лоне универсальных парадигм духовно-культурного и эстетического бытия европейской (эллинско-христианской) цивилизации.

Сопутствующей и естественным образом предполагаемой целью настоящего исследования является также намерение максимально поспособствовать 1) более полному теоретическому обоснованию концепта «неотрадиционализм» в системе существующих понятий исторической поэтики, 2) прояснению литературоведческого статуса данного концепта и его легитимизации в науке в качестве определенного и стабильного в своем значении теоретико-литературного термина, 3) более точному определению сферы применения и пределов применимости данного термина в современном литературоведении.

Задачи исследования:

- Краткий обзор современной проблематики традиции и актуальных вопросов литературоведческой традициологии; обзор основных вех эволюции традициологического сознания в европейской культуре и отечественном литературоведении;
- Уточнение содержания и специфики термина «традиционализм» в контексте смежных понятий традициологии. Отграничение концепта «традиционализм» в качестве устоявшегося термина исторической поэтики от смежных с ним и омонимичных ему понятий, используемых как в

литературоведческом обиходе, так и в других областях гуманитарной культуры;

- Рассмотрение сущности и специфики рефлективного традиционализма (в терминологии С. Аверинцева) как определенного типа философско-эстетической и художественно-творческой ориентации в литературе;

- Рассмотрение базовых ценностных оснований и важнейших философско-эстетических принципов традиционализма, составляющих инвариантное ядро всех исторических форм и разновидностей традициоцентричного сознания. Теоретическое обоснование понятия «традициональное творческое сознание»;

- Рассмотрение эволюции традиционального сознания в русской литературе пост-традиционалистского периода. Анализ процесса становления новых исторических форм традиционализма в философско-эстетических исканиях и художественной словесности XIX столетия и рубежа XIX – XX веков;

- Обзор научных концепций, посвященных описанию и осмыслению в русской литературе XX столетия «срединной» линии идейно-художественных исканий, равно альтернативной радикальному произволу авангардизма и новейшим нормативистским доктринам, регламентарно ограничивающим свободу эстетического поиска;

- Осмысление философско-эстетических интенций нового (неклассического) традиционализма, складывающегося в русской литературе постсимволистского периода (1910 – 1920-е годы);

- Описание истории возникновения и использования термина «неотрадиционализм» в отечественном литературоведении 1990-х – 2010-х годов;

- Рассмотрение теоретико-методологического контекста литературного неотрадиционализма в гуманитарной культуре XX столетия;

- Выявление и анализ неотрадициональных интенций в философско-эстетических и художественно-творческих исканиях русских писателей;

- Рассмотрение (на примере отдельных текстов) конкретных форм и стратегий реализации неотрадициональных интенций в художественном творчестве русских писателей XX столетия.

Объект исследования – особый сегмент русской словесности XX века, философско-эстетически и художественно самоопределяющийся в интенциях принципиальной альтернативности по отношению как к дивергентным[37] (своевольно-индивидуалистским) интенциям авангардизма и постмодерна, так и к неонормативистским интенциям соцреализма (и сущностно подобных ему доктрин). Иначе говоря, та особая «ветвь» новейшей русской литературы, которая, вобрав в себя опыт общеевропейского модернизма и пережив тотальное обновление, связанное с вступлением культуры в неклассический эон своего развития, не присоединилась ни к радикальному анти-традиционализму авангардного искусства, ни к регламентаристским устремлениям приверженцев новой («вторичной») нормативности в сфере творчества. В том, что касается научных определений и наименований данной линии литературной эволюции, мы будем исходить из факта существования нескольких литературоведческих концепций, имеющих своим объектом «промежуточный» сегмент в отечественной словесности XX столетия, и, соответственно, – из факта существования в современном научном обиходе разных терминов, обозначающих этот пласт («неореализм», «метареализм», «постреализм» и др.). Принимая во внимание равноудаленное положение названной линии литературного развития между её историческими «оппонентами» (см. выше), мы в ряде случаев (в начальных разделах исследования) будем использовать по отношению к ней такие наименования, как «срединная линия», «срединный вектор творческих исканий / творческого мышления / творческой ориентации» и т.п.

Учитывая то, что принадлежность того или иного автора/текста к обозначенному «сегменту» не всегда является безоговорочной, объект исследования изначально не мог иметь безусловно отчетливых очертаний.

[37] *Тюпа В.И*. Литература и ментальность. М., 2008. С. 38-46; *Тюпа В.И*. Дискурсные формации. М., 2010. С. 24.

Альтернативное дивергентности и нормативизму литературное «пространство» рассматривается как то предварительно обозначаемое поле исследования, в рамках которого мы рассчитываем выявить, идентифицировать и описать неотрадиционализм как таковой. Таким образом, границы изучаемого явления, сами будучи до известной степени гипотетическими, осознаются как одна из составляющих предмета исследования (см. ниже). Данное обстоятельство побудило обратиться в диссертации к анализу некоторых «пограничных» явлений, типологический статус которых нуждался в прояснении.

Кроме того, в объект исследования входят некоторые из литературоведческих концепций и гипотез, посвященных «срединной» линии в русской постклассической словесности. В частности – комплекс идей В. Жирмунского, касающихся постсимволистской формации в русской поэзии, идеи Е. Замятина о «неореализме» и «синтетизме», концепция «русской семантической поэтики», концепция «постреализма» (Н. Лейдерман) и некоторые другие. Особое место в кругу явлений, образующих основное поле осмысления в диссертационном исследовании, занимает концепция неотрадиционализма, выдвинутая В. Тюпой. Специфичность положения, занимаемого данной концепцией в нашей работе, заключается в том, что она служит одновременно и ключевой составляющей теоретико-методологической базы диссертации и, в известной мере, – важной частью объекта изучения.

Некоторые разделы труда имеют свой собственный объект рассмотрения, что обусловлено общей логикой исследования. Так, в 1-й главе в центре внимания оказываются труды ученых, исследовавших традиционализм как тип творческого мышления и как тип поэтики.

Предметное поле исследования

Формулируя предельно обобщенно, **предметом** настоящего исследования является неотрадиционализм, взятый нами как особый (проявившийся в русской литературе неклассического периода) тип философско-эстетической

и художественно-творческой ориентации в его инвариантных основах и в конкретно-исторической специфике.

Мы исходим из того, что сам концепт «неотрадиционализм» на данный момент успел достаточно прочно закрепиться в литературоведческом лексиконе. Вместе с тем очевидно, что далеко не все грани явления, обозначаемого данным термином, в надлежащей мере изучены и определены. В силу этого в **предметное поле** диссертации входит также и сам теоретический конструкт, маркируемый термином «неотрадиционализм». Таким образом, часть обобщений, к которым мы предполагаем прийти в итоге исследования, рассматривается нами как своего рода теоретическая экстраполяция (в область философии и аксиологии творчества) тех положений, которые уже получили свое научное обоснование в работах В. Тюпы.

Некоторые аспекты предметной области исследования нуждаются в дополнительных уточнениях. Так, одним из ключевых компонентов предметного поля в работе является рецепция традиции в творческом сознании традициоцентрично ориентированных представителей русского модернизма. Однако основной акцент делается не на выявлении конкретных литературных связей, определенных линий наследования, тех или иных приемов привлечения «чужого слова», а на изучении общей мотивации обращения к проверенному временем «фонду» литературных и общекультурных универсалий. Предметом преимущественного интереса, таким образом, становится особый модус восприятия традиции как фундаментальной аксиологемы, общий «вектор» целостного самоопределения художника по отношению к базовым основам общеевропейского (эллинско-христианского) культурного предания, постулируемого как исторически динамичный и субстанциально самотождественный духовный универсум. Вследствие этого приоритетное внимание в работе будет направлено не на феномен интертекстуальности, не на сферу творческих «перекличек» или факты литературных заимствований и

«ученичества», а на основополагающие признаки и формы реализации особой *традициональной ценностной установки*, предполагающей волю к связи, единству, свободному согласию перед лицом общей Истины и к утверждению непрерывности (*континуальности*) культурного бытия и безусловной значимости духовных накоплений человечества. Интерес к именно этому аспекту рассматриваемых в диссертации литературных явлений в известной мере сообщает всему труду аксиологический[38] характер, делает его по преимуществу исследованием ценностных интенций, фундаментальных философско-эстетических мотиваций неотрадиционального творческого мышления. В отличие от работ В. Тюпы о неотрадиционализме, в которых, при всем внимании ученого к ментальной специфике «конвергентного сознания»[39], основной упор делается на изучении художественных и коммуникативных стратегий письма, в данной диссертации на первый план выходит анализ творческой аксиологии и поэтологии конвергентного типа, осмысление особой *философии творчества*, воплотившейся в идейных исканиях и литературных созданиях традициоцентрично мыслящих писателей неклассичской эпохи.

Добавим также, что некоторые разделы диссертации имеют свой собственный предмет рассмотрения, что обусловлено логикой исследования. Например, в 1-й главе в фокусе исследовательского внимания находятся основные принципы и характерные черты творческого сознания, присущего рефлективному традиционализму, а также специфика и сущностные (инвариантные) основы традиционального творческого мышления в отвлечении от преходящей исторической конкретики. В параграфе 2. 1 предметом рассмотрения становится процесс вызревания и постепенного формирования ключевых интенций неотрадиционального сознания в русской словесности XIX и ребежа XIX-XX веков.

---

[38] Аксиологический принцип рассмотрения творческого мышления и художественного материала в последнее время активно включается в методологию литературоведения. См., например: *Попова Е.В*. Ценностный подход в исследовании литературного творчества: дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.08. М., 2004.

[39] *Тюпа В.И*. Дискурсные формации. М., 2010. С. 124-136.

Материал исследования

При выборе материала анализа предпочтение отдавалось наиболее репрезентативным персоналиям и текстам, а в жанровом плане – лирике и малым жанрам художественно-философской прозы (включая литературно-критическую эссеистику)[40]. В аналитических разделах диссертации основное внимание сосредоточено на нескольких ключевых для понимания нового литературного традиционализма фигурах. Это прежде всего Вяч. Иванов, О. Мандельштам, А. Ахматова, В. Ходасевич и Л. Гинзбург. Изначальная установка на выборочное привлечение материала позволяет не оговаривать невключение того или иного автора в сферу детального рассмотрения. Возможные пути осмысления творчества писателей, причастных к неотрадициональной формации, но оказавшихся в данном случае вне круга специального изучения (М. Булгаков, А. Платонов, Арс. Тарковский и др.), теоретически намечены в диссертации. Мы исходим из того, что разработанная методология и критериальный аппарат при необходимости могут быть распространены на явления, исключенные из сферы анализа, что, на наш взгляд, указывает на дальнейшие перспективы в изучении литературного неотрадиционализма и могло бы составить предмет грядущих литературоведческих штудий.

Понятийный аппарат исследования

Понятие «традиция» используется в диссертации в расширенном, интегративном значении, в качестве своеобразной философской аксиологемы и такого универсального концепта, по отношению к которому понятия «литературная традиция», «национальная традиция» (и т.д.) являются лишь частными аспектами. Соответственно, говоря о традициоцентричности, традициональном мышлении, новом традиционализме и т.п., мы в большинстве случаев будем иметь в виду *общекультурную традицию*,

[40] Имеются в виду статьи, эссе и философско-эстетические этюды Вяч. И. Иванова, О. Мандельштама, «промежуточная» проза Л.Я. Гинзбург и т.д.

духовно-культурное наследие как целое[41], а также *идею верности традиции*, взятую как основополагающий поэтологический принцип. (При этом мы категорически дистанцируемся от того понимания традиции, которое культивируется в трудах последователей «интегрального традиционализма» Р. Генона и Ю. Эволы[42].)

Понятие «творческое сознание», активно используемое нами в диссертации, мы употребляем в значении, близком к значению категорий «литературное сознание», «художественное сознание» и «тип художественного сознания», играющим существенную роль в современной исторической поэтике и менталитетной компаративистике (В. Тюпа, Л. Закс, В. Заманская, Е. Созина и др.). Тем не менее в большинстве случаев мы будем предпочитать названным категориям концепт «творческое сознание», который постулируется нами как более универсальное обозначение, охватывающее не только сугубо литературные и художественные аспекты, но и всё, что касается философии творчества в целом. В контексте нашего исследования творческое сознание рассматривается как категория, не отождествимая с категориями «мировоззрение» и «идеология», поскольку речь будет идти не о завершенной и жизненно-конкретной системе взглядов (религиозных, социокультурных или эстетических), а об исходных бытийно-ценностных ориентациях и устремлениях, определяющих скорее формальную структуру и общую направленность сознания, нежели его конкретное содержание (тот случай, когда, согласно замечательной формуле Л.Я. Гинзбург, «форма… переживания ценности высвободилась и сама для себя подыскивает содержание»[43]). Поэтому важная роль в понятийном аппарате работы отводится такому обозначению, как «интенции» (сознания, творческого поиска и т.д.), призванному подчеркнуть процессуальный, проблематический, векторный характер исследуемых феноменов. Кроме

[41] Речь идет не об эклектическом симбиозе всех существующих мировых традиций, а прежде всего о русско-европейском (эллинско-христианском) культурном предании.
[42] Понятие «примордиальная Традиция» (лат. primordialis, фр. primordiale — «изначальная», «исконная») – один из ключевых концептов в учении Р. Генона.
[43] *Гинзбург Л.Я*. Записные книжки. Воспоминания. Эссе. СПб., 2002. С. 368.

того, не отождествляя по существу понятий «сознание» и «мышление», в некоторых случаях мы употребляем их в качестве контекстуальных синонимов.

Также мы считаем целесообразным включить, вслед за В. Тюпой, в понятийный тезаурус нашей работы понятие «традиционный» (и, соответственно, «неотрадиционный»), смысловое наполнение которого отлично от привычных значений таких номинаций, как «традиционный» и «традиционалистский». Мы исходим из того, что понятие «традиционный» уже имеет устойчивые коннотации и в обиходном употреблении, как правило, подразумевает следование сложившемуся канону, заимствование известных форм и вызывает устойчивые ассоциации с «привычным», «обыкновенным» и т.д. Подобная (ретроспективная по существу) установка, как нам представляется, составляет лишь частный и достаточно узкий аспект тех интенций сознания, которые можно назвать традициоцентричными[44]. Что касается определения «традиционалистский» (или «традиционистский»), то оно, как и большинство подобных номинаций с суффиксом -ск-, ощутимо несет в себе оттенок направленческой принадлежности и полагает акцент не столько на сущности явления, сколько на его отнесенности к некой исторической общности. Кроме того, в силу определенных языковых привычек нам нелегко воспринимать такого рода обозначения без негативных обертонов (ср.: «декадентский», «авангардистский», «большевистский» и т.д.). Слово «традиционный» в этом отношении воспринимается более нейтрально, не предполагает обязательных пассеистических и фракционных коннотаций и может быть использовано для обозначения таких свойств творческого сознания, которые знаменуют его принципиальную традициоцентричность, устремленность к идеалам преемственности, духовной солидарности и ценностного единства.

[44] О соотношении понятий «традиция» и «традиционность» см.: *Аверьянов В.В*. Традиция и динамический консерватизм. М., 2012. С. 76 – 82.

В качестве обозначения неклассической модификации традиционального творческого сознания мы будем использовать понятие «конвергентное сознание», введенное в научный оборот В. Тюпой[45] (ранее одним из первых его употребил М. Бахтин) в середине 90-х годов, а наиболее развернутое обоснование получившее в его книге «Дискурсные формации» (2010). Для обозначения противоположного конвергентному своевольно-индивидуалистского типа сознания будет использоваться номинация «дивергентное сознание», также заимствуемая нами у В. Тюпы, который обозначает ею ментальный тип, получивший свою литературную реализацию в авангардизме и постмодерне.

Важную роль в диссертации играют такие (отчасти синонимичные) понятия, как «поэтология» и «творческая аксиология». Прибегая к ним, мы будем подразумевать совокупность ключевых для писателя философских и эстетико-аксиологических принципов, мотивирующих и обосновывающих творческую деятельность, её характер и общую направленность. В этой трактовке понятие «поэтология» используется нами как терминологический аналог понятия «философия творчества».

Хронологические рамки исследования

В целом исследование охватывает весь XX век, однако ввиду основополагающей значимости начального (постсимволистского) этапа развития неотрадиционализма преимущественное внимание в диссертации сосредоточено на «узловом» участке обозначенного временно́го пространства, а именно – на 10-х – 30-х годах XX столетия. В ряде случаев к рассмотрению привлекаются литературные явления, хронологически относящиеся к первому десятилетию XXI века (таковы некоторые стихотворения из книги Б. Кенжеева «Невидимые», ставшей предметом анализа в параграфе 2. 2. 2; однако основной корпус данного издания составляют тексты, созданные поэтом в 1980-е – 1990-е годы).

[45] *Тюпа В.И*. Постсимволизм. Теоретические очерки истории русской поэзии XX века. Самара, 1998. С. 28, 115, 131.

Теоретическая база диссертации

- В общефилософском и философско-аксиологическом плане теоретическую базу исследования составили идеи русских мыслителей, разрабатывавших проблематику «всеединства» (В. Соловьев, С. Франк и др.), идеи Н. Бердяева о смысле творчества, об историзме и историчности духовной культуры, аксиологические идеи Г. Риккерта и М. Шелера, гипотеза П. Тейяр де Шардена о «ноосфере», философско-культурологические труды П. Флоренского и А.Ф. Лосева, концепция диалогизма М. Бубера, отдельные положения философской антропологии и герменевтики (В. Виндельбанд, Г.Г. Гадамер, «К философии поступка» М. Бахтина). Отчасти были учтены идеи П. Чаадаева (тема единства европейской цивилизации), А. Хомякова (концепт «соборности»), К.Г. Юнга (учение об «архетипах») и А. Ухтомского (интуиции о роли «другого» в самосознании и о «заслуженном собеседнике»).

- В культурологическом и историософском плане – работы Г. Флоровского (особое значение имели глава «Разрывы и связи» в книге «Пути русского богословия» и статья «Евразийский соблазн»), Э.Р. Курциуса, А.Д. Тойнби, П. Сорокина, Х. Зедльмайра, Ю. Лотмана, В. Хализева, М. Виролайнен, исследование И. Роднянской «Пророки конца эона. Инволюционные модели культуры как актуальный симптом».

- В философско-эстетическом плане – работа В. Соловьева «Первый шаг к положительной эстетике»; труды Вяч. И. Иванова, посвященные проблемам поиска нового духовно-культурного единства и анализирующие кризис индивидуализма в культуре модерна; труды М. Бахтина, относящиеся к сфере «эстетики словесного творчества»; работы В. Бибихина («Язык философии», «Новый Ренессанс», «Слово и событие» и др.), В.В. Бычкова («Русская теургическая эстетика»), Н.Д. Тамарченко («“Эстетика словесного творчества” М.М. Бахтина и русская философско-филологическая традиция»).

- В аспекте исторической поэтики и компаративной риторики – труды Э.Р. Курциуса, А. Веселовского, Ю. Лотмана, С. Аверинцева, А.В. Михайлова, С. Бройтмана, В. Тюпы.

- В собственно традициологическом аспекте – работы Г.Г. Гадамера («Истина и метод»), Т.С. Элиота («Традиция и индивидуальный талант»), Г. Флоровского («Преходящее и вечное в учении русских славяновилов», раздел «Разрывы и связи» в книге «Пути русского богословия»), В.Н. Лосского («Предание и предания»), С. Аверинцева (работы об истоках европейской литературной традиции), Л. Гинзбург (глава «Наследие и открытия» в книге «О лирике»), В. Аверьянова («Традиция и динамический консерватизм»).

- В части рассмотрения типологии и эволюции форм художественного сознания – труды А. Веселовского, М. Бахтина, С. Аверинцева, А.В. Михайлова, С. Бройтмана, Д. Кемпера, И.П. Смирнова, В.М. Толмачева, В. Тюпы, В. Заманской, Е. Тырышкиной, Е. Созиной.

- В части изучения творческих интенций, поэтики и художественных стратегий традициоцентрично ориентированных писателей-модернистов – исследования В. Жирмунского, К. Мочульского, В. Вейдле, Л. Гинзбург, С.Г. Бочарова, Ю. Левина, И. Роднянской, В. Мусатова, Л. Колобаевой, О. Клинга, Н. Дзуцевой, О. Седаковой, И. Сурат, Н.Б. Ивановой, В. Полонского.

- В теоретико-литературном плане – труды В. Жирмунского, Г. Поспелова, И.Ф. Волкова, Н. Тамарченко, В. Хализева, А. Эсалнек, О. Клинга.

Особое и центральное значение для нас имели статьи и эссе Вяч. И. Иванова, который первым из деятелей русского модернизма сумел (не употребляя термина «неотрадиционализм») осмыслить и сформулировать важнейшие положения, связанные с синтезом индивидуальных устремлений и общих начал, дав исходный импульс разработке той проблематики, которая легла в основу философии неотрадиционализма.

Методы исследования

В целом работа строится на сочетании историко-генетического, структурно-типологического и эстетико-аксиологического методов рассмотрения материала. В аналитической части исследования используются методы мотивного, архетипического и интертекстуального анализа; в параграфах, посвященных комплексному, монографическому рассмотрению отдельных произведений, применяются методы, сочетающие в себе элементы герменевтического, семиоэстетического и структурно-семиотического подходов; существенное внимание уделяется анализу художественной символики и субъектной структуры текста. В то же время логика исследования в ряде случаев потребовала привлечения методов и приемов, заимствованных из философии, искусствознания, культурологии, культурной антропологии, менталитетной компаративистики. Решая поставленные задачи, мы руководствовались положением о необходимости использования различных методологий, на чем настаивали еще А. Н. Веселовский, М. Бахтин, В. Перетц и многие другие авторитетные ученые. В аналитическом разделе диссертации определяющими для нас были позиции Д. Лихачева, считавшего основным стержнем литературоведения интерпретацию, опирающуюся на анализ, и И. Роднянской, полагающей, что «ядро» и «сердце» изучения словесности – это «*герменевтика* и *экзегеза* художественного произведения»[46], а также – стремление показать, «как через пластическую фактуру вещи дает о себе знать духовная мотивация художника».[47]

Научная новизна исследования

На данный момент это первая диссертация, полностью посвященная литературному неотрадиционализму. До сих пор учеными рассматривались либо смежные и частично совпадающие с неотрадиционализмом пласты словесности, либо смежная проблематика, либо отдельные её аспекты.

---

[46] *Роднянская И.Б*. Движение литературы. В 2-х тт. - М., 2006. Т. 1. С. 8-9.
[47] Там же. Т. 2. С. 497.

Данное диссертационное исследование не только впервые делает неотрадиционализм основным предметом изучения, но и впервые вводит в качестве доминантного философско-аксиологический и поэтологический ракурс рассмотрения названного явления. Впервые философско-аксиологические интенции неотрадиционализма рассматриваются в системной целостности и в тесной связи с реализующими их художественными стратегиями. В новом, специфическом единстве в работе интегрируются параметры, имеющие отношение к поэтике, менталитетной компаративистике, аксилогии, онтологии искусства, что в целом намечает широкие перспективы междисциплинарного углубления исследуемой проблематики.

Важным аспектом новизны данного труда является перемещение исследовательского акцента с установления и описания самого факта причастности традиции на изучение эстетико-аксиологической мотивации «творческого поведения», принципиально избирающего сознательную традициоцентричность (когда так называемое «чужое слово» в известном смысле перестает быть *чужим* и утверждается как *родное*, бережно хранимое[48]).

В диссертации вводится в научный оборот и теоретически обосновывается понятие «традиционное сознание». Существенной особенностью данного концепта является то, что определяющими признаками подразумеваемой им традициоцентричности являются не сугубая обращенность к прошлому и не стилистическая «традиционность» письма, а пафос метаисторической ответственности, понимание личного творчества как осуществления «общей связи», «круговой поруки», континуальности культуры, как свободного и преемственно-солидарного служения сверхличным целям, превосходящим ценности отдельного человеческого существования.

[48] *Аверинцев С.С.* Единство общечеловеческого культурного предания как тема поэзии и мысли Вяч. Иванова // Вячеслав Иванов – Петербург – мировая культура: Материалы международной научной конференции 9-11 сентября 2002 г. Томск-М.: Водолей Publishers, 2003. С. 12.

В отличие от В. Тюпы, мы делаем основной акцент не на риторических стратегиях неотрадиционализма, а на первичных (базовых) ценностных интенциях традиционального сознания, которые, на наш взгляд, более универсальны, чем те или иные формы дискурсивности (хотя и полагаем, что движение от монологического типа дискурсивности к диалогическому адекватно исторической логике развития культуры).

Как следствие, в центре нашего внимания оказываются не постклассические и «постнеклассические» новообразования (им в работе уделяется должное внимание), а главным образом инвариантные (эллинско-христианские) начала нового традиционализма, по отношению к которым новейший диалогизм, персонализм, интерсубъективность, реляционность являются не внешним дополнением, а раскрытием собственных потенций традиционального сознания, результатом его исторического развития.

Другой аспект новизны заключается в том, что впервые в рамках единого теоретико-методологического охвата рассматривается почти вековая история отечественного неотрадиционализма и столь различные (еще недавно казавшиеся полярными) явления, как «теургическая» поэзия начала века, акмеизм, аналитическая проза Л. Гинзбург и испытавшая сильное влияние авангарда и постмодерна современная лирика. Таким образом, термин «неотрадиционализм» впервые распространяется на всю современную литературную эпоху, включая постсоветский период.

Положения, выносимые на защиту:

- Неотрадиционализм может быть выявлен и определен как сформировавшийся в литературе неклассического периода и восходящий к рефлективному традиционализму особый вектор философско-эстетической ориентации, обусловливающий творческие принципы и художественные стратегии писателя, однако допускающий вариативность конкретных форм мировоззрения, поэтики и стилистики письма.

- Неотрадиционализм может быть идентифицирован как неклассическая модификация традиционального типа творческого сознания, возникшего и исторически оформившегося в эпоху рефлективного традиционализма, но в инвариантном своем содержании сохранившего актуальное присутствие в последующих эпохах развития словесности. Следовательно, в диахронном (вертикальном) плане неотрадиционализм XX столетия принадлежит традиционному типу творческого сознания, а в синхронном (горизонтальном) – неклассической ментально-художественной парадигме.
- Неотрадиционализм представляет собою сложный синтез базовых установок традиционализма (сформировавшихся в лоне «эйдетического» мышления[49]) и новейших интенций культурного мышления, связанных с существенным усложнением общей «картины мира» и индивидуального самосознания в неклассическую эпоху. При этом неклассические (новоприобретенные) интенции являются в неотрадиционализме не просто дополнением к исконно-традициональным установкам, но в определенной мере производны от них, раскрываются как реализация глубинного потенциала традиционального сознания, результат его исторической эволюции.
- Инвариантные (базовые) интенции традиционального сознания, составляющие философско-эстетическое ядро неотрадиционализма, – это онтологизм мировосприятия, презумпция благой осмысленности бытия, утверждение объективно-сверхличной природы высших ценностей, аксиологически мотивированная традициоцентричность, пафос ответственности и причастности всеобщему, логоцентричность и центростремительность мышления, солидаристское («соборное») понимание творчества, императив творческого «служения» высшему (сверхличному и абсолютному) началу.

[49] *Бройтман С.Н.* Историческая поэтика. М., 2004. С. 117-216.

- Неклассические свойства присущего неотрадиционализму творческого сознания, сообщающие ему статус принципиально новой (не имеющей аналогов в прошлых веках и эпохах) модификации традициональности, – это персонализм и историчность мировосприятия, принцип духовной суверенности художника, пафос индивидуальной свободы творческого поиска, обращенность в будущее и открытость к новому, неприятие любых форм пассеизма, экзистенциальность, диалогичность, интерес к *Другому*, потребность в читательском сотворчестве, тяготение к интерсубъективности, инспиративности и аллюзивности в смыслообразовании.
- Взаимоотношения нового традиционализма с классическим (рефлективным) традиционализмом имеют двоякий характер. Неотрадиционализм наследует базовые интенции последнего, но отвергает (преодолевает) присущий ему авторитарный тип дискурсивности, проявляющийся в тяготении высказывания к нормативности, регламентарности, дедуктивности, монологичности и т.п. «Нормативно-ролевой» (В. Тюпа) тип дискурсивности постулируется нами как акцидентный и исторически обусловленный атрибут классического традиционализма, не отражающий напрямую сущностного содержания традиционной системы ценностей. Рецидивное и в известном смысле рудиментарное бытие в литературе XX века «нормативно-ролевой» тип риторики переживает в художественной практике социалистического реализма и аналогичных ему регламентаристских практиках письма.
- Для неотрадиционализма актуален переход от надличного и внесубъективного восприятия ценностей к интерсубъективному (диалогическому) их восприятию, от априорного согласия к искомому и совместными усилиями обретаемому согласию, от неавтономной причастности общему к автономной причастности миропорядку, от императивного и регулятивного мышления к проблемному,

эвристическому и проективному, от априорно-завершенной и самотождественной картины мира к вероятностной, от авторитарно-декларативного стиля мышления к аллюзивно-инспиративному, от монологических стратегий общения к коммуникативно-диалогическим.

- Исторически русский неотрадиционализм возник в противоборстве с радикальным авангардом и соцреализмом, как продуктивная альтернатива, с одной стороны, творческому произволу «уединенного сознания» и, с другой стороны, – новой принудительной «нормативности», нашедшей выражение в идеологически ангажированной словесности советского периода. Однако в рамках всего XX века неотрадиционализм, как диалогический, свободно-ответственный тип мышления, может быть противопоставлен не только авангардизму и соцреализму (это исторически локальный случай), но и другим модификациям дивергентного и номативистского менталитета (поставангарду, постмодерну, новейшим формам идеологизма и дидактизма и т.п.).
- Неотрадициональный тип мышления может проявляться

- на уровне общих аксиологических и философско-эстетических ориентаций писателя, выраженных более или менее декларативно и манифестарно;
- как творческий принцип, обусловливающий художественные стратегии: в частности, в мотивике и художественной символике текстов, в предпочтениях той иной «картины мира», в расстановке ценностных акцентов, в художественной архитектонике произведения, в специфике субъектности, в характере интертекстуальности и в коммуникативно-риторических (дискурсных) особенностях письма.

- На уровне конкретных художественных стратегий неотрадициональная творческая ориентация (конвергентное сознание), как правило, проявляется

- в стремлении к предельной универсализации субъекта литературного высказывания и смыслового пространства текста при сохранении индивидуальной свободы и суверенности мировосприятия;

- в стремлении к диалогической открытости художественного высказывания (предполагающей инспиративность и аллюзивность смыслообразования) при непременном признании высшей, абсолютной и вместе с тем «интерсубъективной» смысловой инстанции («нададресата», в терминологии М. Бахтина), способной в перспективе «большого времени» (М. Бахтин) *рассудить* самобытных и ментально нетождественных друг другу участников «диалога»;

- в тяготении к освященным традицией универсалиям, архетипам и символам (стилистическим, образным, мотивным, сюжетным, тематическим), к универсальным идеям и представлениям, которые, однако, не просто дублируют и транслируют уже известные схемы, не просто повторяют известное «каноническое» миропонимание, но как бы заново его открывают, проецируя универсальное в область экзистенциального, эвристически прокладывая новые пути из современного в вечное и из вечного в историческое, из неповторимой и единичной ситуации автора/героя к вневременному и непреходящему ценностному универсуму.

- Неотрадиционализм как комплекс творческих интенций имеет векторный характер; пересекается и сложно взаимодействует с другими типами и модусами ориентации; на уровне художественных стратегий может по-разному и в разной мере проявляться у различных неотрадиционально-ориентированных писателей, а также – у одного и того же писателя в разных его текстах и на разных этапах его творческого пути.
- Неотрадиционализм не может рассматриваться как литературное направление, течение, школа, художественный метод или тип поэтики. Неотрадиционные интенции и стратегии могут проявляться у представителей самых разных общностей, фракций и течений, поэтому

более целесообразно понимать неотрадиционализм как особый, сознательно абстрагируемый (в исследовательских целях) уровень или аспект творческой ориентации, который можно квалифицировать как неклассическую разновидность (модификацию) традиционального типа творческого сознания; как особый «вектор» (или «полюс») в неклассической парадигме творческого сознания; как особый комплекс философско-эстетических интенций или, несколько упрощенно, – как особый тип философско-эстетической ориентации. В силу того, что все эти обозначения корректируют и уточняют друг друга, они могут использоваться в режиме теоретической взаимодополнительности.

- Причина, по которой неотрадиционализм никогда не был оформлен в определенное течение или группировку с единой четкой доктриной, не только в том, что это сравнительно новый и исторически молодой тип творческого сознания, и не только в том, что личные ментальные траектории писателей были подвержены колебаниям, но прежде всего потому, что в силу своей принципиальной открытости, проективности и диалогичности неотрадиционализм не предрасположен к доктринальной «завершенности» и оформлению в виде непротиворечивой идейной «платформы». Своеобразие неотрадиционализма не идеологично, а интенционно и векторно по своей сути, т.е. проявляется больше в исходных устремлениях и ориентациях, нежели в оформленных и закрепленных результатах.
- Неотрадиционализм как тип ценностной ориентации не связан напрямую ни с какими формами религиозной ортодоксии и конфессиональности, однако генетически зиждется на эллинско-христианской основе, определяющей историческое своеобразие и духовное ядро русско-европейской цивилизации.
- Неотрадиционализм не обособляется и не замыкается в себе, а продолжает «диффузно» (О. Клинг) взаимодействовать со смежными типами сознания, впитывая многое из их опыта.

Теоретическая и практическая значимость

Проведенное исследование позволяет более полно и точно определить философско-эстетическую и художественную специфику той особой линии развития неклассической отечественной словесности XX века, которая в равной мере альтернативна как фатальной несвободе доктринально-нормативистского искусства, так и безграничному произволу радикально-индивидуалистического творчества. Это дает возможность теоретически преодолеть крепко укоренившиеся представления о литературном процессе XX столетия как об истории непримиримого противоборства «архаистов» и «новаторов», поборников духовной ответственности и сторонников эстетической свободы. Выполненное исследование создает условия для преодоления упрощенных дихотомических моделей, основанных на противопоставлении взаимоисключающих явлений, позволяя увидеть в вершинных достижениях новейшей словесности сложный синтез нового и вечного, современного и вневременного, независимо-индивидуального и солидарно-ответственного.

В диссертации вводится в научный оборот понятие «традициональное сознание», использование которого дает возможность разрабатывать проблематику традиции вне тесной соотнесенности с ретроспективно-пассеистическими интенциями творческого мышления. Диссертация способствует легитимизации понятия «неотрадиционализм» в статусе теоретически разработанного литературоведческого термина, намечает новые перспективы междисциплинарного углубления в теоретико-литературной традициологии. Результаты проведенного исследования могут быть использованы при разработке программ историко-литературных и теоретико-литературных учебных курсов и при написании вузовских и школьных учебных пособий, в разделах, посвященных исторической поэтике, литературному процессу XX века и эволюции форм литературного сознания. Основные выводы и обобщения, сделанные в диссертации, создают

предпосылки для разработки существенно новой концепции отечественного литературного процесса неклассического периода.

Апробация результатов исследования

Основные положения диссертации излагались в докладах на научных конференциях в период с 2008 по 2014 год (в МГУ им. М.В. Ломоносова, в ИМЛИ им. А.М. Горького РАН, в Государственном институте русского языка им. А.С. Пушкина, в Православном Свято-Тихоновском гуманитарном университете, в Балтийском федеральном университете им. Иммануила Канта).

Принципы и результаты исследования апробировались в процессе преподавательской деятельности на филологическом факультете ПСТГУ.

Основное содержание и выводы диссертации отражены в **публикациях** автора, среди которых:

***Монографии*:**

1. «Есть ценностей незыблемая скала…»: Неотрадиционализм в русской поэзии 1910 – 1930-х годов. М.: Изд-во ПСТГУ, 2012. – 185 с.
2. «В заговоре против пустоты и небытия». Неотрадиционализм в русской литературе XX века. М.: Изд-во ПСТГУ, 2014. – 223 с.

Научные публикации в ведущих рецензируемых журналах, рекомендуемых ВАК РФ:

1. Лирический цикл «Куст» М.И. Цветаевой: семь интерпретаций // Вестник ПСТГУ III: Филология. 2010. Вып. 3 (21). С. 9-28.
2. «Мир, организованный вокруг текста»: размышления о книге И.З. Сурат «Мандельштам и Пушкин» // Вестник ПСТГУ III: Филология. 2011. Вып. 1 (23). С. 169-173.
3. «Говоря ненаучно…»: о двухтомнике И.Б. Роднянской «Движение литературы» // Вестник ПСТГУ III: Филология. 2011. Вып. 2 (24). С. 171-176.
4. «Гляжу на грубые ремесла…» В. Ходасевича как постсимволистский текст // Вестник ПСТГУ III: Филология. 2011. Вып. 4 (26). С. 56-66.

5. «Ведь где-то есть простая жизнь и свет…» А. Ахматовой: особенности мотивно-образной структуры // Вестник ПСТГУ III: Филология. 2012. Вып. 1 (27). С. 90-105.

6. «И Господь его знает, куда плывем…»: Мотив скитаний и позиция лирического субъекта в «Невидимых» Б. Кенжеева // Вестник ПСТГУ III: Филология. 2013. Вып. 1 (31). С. 71-82.

7. Итоги и предвосхищения. [Рец.:] Русское литературоведение XX века: имена, школы, концепции: Материалы Международной научной конференции (Москва, 26 – 27 ноября 2010 г.). М.; СПб.: Нестор-История, 2012. – 320 с. // Вестник ПСТГУ III: Филология. 2013. Вып. 2 (32). С. 141-150.

8. Онтология релятивности в неклассической словесности (К вопросу о новом традиционализме в русской литературе XX века) // Современные проблемы науки и образования. – 2014. – № 3.
URL: http://www.science-education.ru/117-13452

9. «То и празднуют нынче везде…»: Диалектика обыденного и сакрально-метафизического в стихотворении И. Бродского «24 декабря 1971 года» // Вестник МГОУ. 2014. № 3. URL: http://evestnik-mgou.ru/Articles/View/575

10. К вопросу о новом традиционализме в русской литературе XX века (аксиологический аспект) // Известия ВГПУ: Серия «Филологические науки». 2014. Вып. 8 (93). С. 52-60.

11. «Мысль, описавшая круг» Лидии Гинзбург как художественно-философское исследование // Вестник ПСТГУ III: Филология. 2014. Вып. 4 (39). С. 46-67.

12. Первая «Баллада» В. Ходасевича как неотрадиционалистский текст (Опыт интерпретации) // Известия ВГПУ: Серия «Филологические науки». 2014. Вып. 9 (94). С. 79-89.

13. Концепт «неотрадиционализм» в современных исследованиях о русской литературе XX века (К истории термина) // Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки. - 2014. - №11.
URL: http://www.online-science.ru/p/p1/

14. К вопросу о поляризации творческого сознания в неклассическую эпоху развития русской словесности // Современные исследования социальных проблем. 2014. № 7.
URL: http://journal-s.org/index.php/sisp/article/view/720145
15. Русский литературный неотрадиционализм 20 века в контексте философской и эстетико-аксиологической проблематики творческого сознания // Современные исследования социальных проблем. 2014. № 8.
URL: http://sisp.nkras.ru/e-ru/issues/2014.html

Работы, опубликованные в других изданиях:

16. Трагическое и ироническое в раннем творчестве Маяковского // Вопросы эстетики в контексте художественной литературы: Межвузовский сборник научных трудов. М., 1992. С. 41-47.
17. Творчество В.В. Маяковского. Лирический герой ранней поэзии. Библейские мотивы и образы // Русская литература. XX век. Справочные материалы. М., 1995. С. 218-226.
18. Соотношение духовной темы и духовной сути в детской словесности // Вестник ПСТГУ IV: №1. 2005. С. 75-89.
19. Стихотворение А. Ахматовой «Творчество»: Опыт прочтения // Материалы XV ежегодной Богословской конференции ПСТГУ. Т. 2. М. 2005. С. 25-33.
20. К вопросу о специфике и предпосылках онтологизма в ранней поэзии Мандельштама // Вестник ПСТГУ: Серия: «Филология. История». № 4. 2005. С. 37-55.
21. О масскультных элементах в прозе Ю.Н. Вознесенской // Вестник ПСТГУ III: Филология. 2007. Вып. 2 (8). С. 130-145.
22. Об одном «неудавшемся» стихотворении Владислава Ходасевича // Вестник ПСТГУ III: Филология. 2007. Вып. 4 (10). С. 63-94.
23. «Концерт на вокзале» О.Э. Мандельштама: пять разборов // Вестник ПСТГУ III: Филология. 2008. Вып. 2 (12). С. 22-38.

24. К вопросу о духовном смысле поэзии Н. Рубцова // Н.М. Рубцов и Православие. М., 2009. С. 323-328.

25. А.И. Солженицын в «Дневниках» о. Александра Шмемана // Александр Солженицын в диалоге со временем. К 95-летию писателя. Калининград, 2013. С. 54-61.

Учебное пособие:

Современный литературный процесс в России (рубеж XX – XXI вв.): Учебно-методическое пособие. М.: Изд-во ПСТГУ. 2009. – 90 с.

Структура диссертации:

Исследование состоит из введения, двух частей, включающих в общей сложности 4 главы, заключения и библиографии, состоящей из 270 наименований. Общий объем работы – 503 страницы.

Часть 1. Литературный неотрадиционализм как неклассическая модификация традиционального типа творческого сознания

Глава 1.

Традиционализм и традициональное творческое сознание в литературе: исторические формы и сущностные характеристики

§ 1. 1. Проблема традиции в историко-культурном освещении и в контексте современной традициологии.

В кругу устоявшихся и вновь возникающих истолкований понятия «традиция» (от лат. traditio – передача, предание) правомерно выделить два концептуальных «полюса», которые можно условно назвать *ретроспективным* и *проективным*:

1) традиция как преимущественная обращенность в *прошлое*, к первоистоку, «прецеденту», образцу, к абсолютному «началу», ритуализированное повторение изначально данного, сохранение его в неприкосновенности[50];

2) традиция как направленный в *будущее* динамический процесс накопления, освоения, дальнейшего раскрытия и трансформации (реактуализации) первоначальных аксиологем и культурных «матриц».

С точки зрения отвлеченной и беспристрастной оба названных подхода с необходимостью предполагают друг друга[51]. Однако опыт показывает, что сосуществование их редко бывает мирным. Первый из них является исторически более ранним. Господство его простирается на десятки веков (в Европе – почти до конца XVIII столетия)[52]. Впрочем, архаико-синкретическая эра не задавалась отвлеченными вопросами о сущности традиции, а просто жила ею (отсюда предложенное С. Аверинцевым понятие

---

[50] По В. Хализеву, «…опора на прошлый опыт в виде его повторения и варьирования…» (*Хализев В.Е*. Теория литературы. М., 2005, С. 363).

[51] По мысли В.В. Аверьянова, «традиция… не может рассматриваться как диалектическая пара (противоположность – *О. С.*) инноваций… а вбирает их в себя как оттенки и градации своего фундаментального качествования…» (*Аверьянов В.В.* Традиция и динамический консерватизм. М., 2012. С. 132).

[52] Подробнее об этом см. в работе: *Аверинцев С. С., Андреев М. Л., Гаспаров М. Л., Гринцер П. А., Михайлов А. В.* Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. Сб. статей. М., 1994. С. 3-38.

«дорефлективный традиционализм»). Говорить о каких бы то ни было теоретических «подходах» к пониманию преемственности можно только начиная с середины I тысячелетия до н.э. Именно тогда зарождается «риторическая» эпоха (А. Михайлов), она же – эпоха «готового слова» (термин А.Н. Веселовского, взятый на вооружение М. Бахтиным и А. Михайловым), эпоха «эйдетической поэтики» (С. Бройтман) или период «рефлективного традиционализма» (С. Аверинцев)[53]. Отметим также, что для средневекового периода европейской истории характерно отождествление традиции со Священным Преданием церкви.

Второй подход формировался постепенно и выдвинулся на первый план в Новое время[54]. Разумеется, утверждение его было подготовлено Ренессансом, актуализировавшим антропоцентрические интенции в культуре, однако сама эпоха Возрождения принадлежит скорее традиционалистскому периоду мировой истории. Ю.М. Лотман писал в связи с этим: «Человек Ренессанса стремился ощутить свои корни… и был убежден, что прерванная история человечества в его эпоху возобновляется»[55]. Позднее, в условиях господства классицизма, *канон* (как вдохновляющий образец и прецедент), по мысли С. Бройтмана, мало-помалу уступает место «закону» (т.е. внешнему правилу, формальному предписанию)[56], что в свою очередь провоцирует ощущение «нормы» как внешнего *принуждения,* связывающего творческую свободу.

В идеологии Просвещения традиция начинает отождествляться с предрассудками, заблуждениями и фанатизмом. Ю. Лотман: «То же, что считалось плодом Разума и Просвещения, должно было возникнуть не из традиции, верований отцов и вековых убеждений, а в результате полного от них отречения. Этот дух антитрадиционализма позволяет

---

[53] *Аверинцев С.С.* Древнегреческая поэтика и мировая литература // Поэтика древнегреческой литературы. – М., 1981. См. также: *Михайлов А.В*. Методы и стили литературы. М., 2008.

[54] См.: *Аверинцев С. С., Андреев М. Л., Гаспаров М. Л., Гринцер П. А., Михайлов А. В.* Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. Сб. статей. М., 1994. С. 27-38.

[55] *Лотман Ю.М*. Архаисты — просветители // Тыняновский сборник. Вторые Тыняновские чтения. Рига, 1986. С. 194.

[56] *Бройтман С.Н.* Историческая поэтика // Теория литературы: в 2-х томах. Под ред. Н.Д. Тамарченко. М. 2004. Том 2. С. 190.

противопоставить культурную ориентацию человека Просвещения во многом родственному для него самоощущению людей Ренессанса»[57]. Вполне естественно, что названные процессы протекают на фоне всеобщей секуляризации культуры, создающей предпосылки для принципиального размежевания *истории как таковой* и Священной Истории, мирской традиции и церковного Предания.

С середины XVIII столетия в Европе авторитет ретроспективно-регламентарной традиции чем дальше тем больше начинает восприниматься как помеха для творчества. В течениях европейского предромантизма (барокко, сентиментализм и др.) подготавливается эпохальный переворот, совершившийся на рубеже XVIII – XIX веков и приведший к утверждению новой культурной парадигмы, период господства которой называют по-разному: эпохой историзма, эпохой модерна, периодом «креативизма» (В. Тюпа), «индивидуально-творческой» эпохой, временем «поэтики художественной модальности» (С. Бройтман) и т.д. Дедуктивное мышление, оперирующее универсалиями и ценностями как «готовым словом», стремительно сдает свои позиции, уступая место индуктивным стратегиям сознания. Многовековой период господства всеобщего канона сменяется новой исторической формацией, на первый план в которой выдвигается индивидуальное творчество как способ свободной самореализации суверенного субъекта. Если «риторическая» эпоха, пришедшая некогда на смену архаике, провозгласила задачу теоретического обоснования традиции, то индивидуально-творческая эпоха поставила под вопрос саму ценность и необходимость культурного преемства, что повлекло за собою не только мощную инерцию скепсиса и отрицания, но и серьезные попытки философско-проблематического осмысления духовно-жизненной значимости опыта веков (в этой связи заслуживают быть упомянутыми, в частности, усилия таких мыслителей и теологов, как Э. Бёрк, Ф. Ламеннэ, Л. де Бональд и др.).

---

[57] *Лотман Ю.М.* Архаисты – просветители… С. 195.

Романтизм первой трети XIX века вошел в литературу на волне активного неприятия традиционных предписаний «нормативного» искусства, сковывающих (как представлялось) чудесную свободу художественного сознания. Между тем примерно в это же время обнаруживается, что от «естественной» традиции – как невольной памяти, связи, генетического родства – не так уж просто отмежеваться, поскольку она подстерегает на каждом шагу. Зреет осознание того, что преемственность сложнее и глубже простого ученичества, подражания, повторения. Романтики решительно вступали в конфликт с классицистскими регламентациями, но руководствовались не столько жаждой тотального разрыва с прошлым, сколько установкой на эстетически мотивированное «нарушение», сдвиг внутри заданного ценностно-смыслового пространства (причем само обостренное переживание этого «отклонения от нормы» было возможным лишь на фоне относительной устойчивости общей парадигмы). Отважно расширяя диапазон творческих стратегий, романтики при всем желании не могли полностью обойтись без многовекового фонда классических аксиологем и общезначимых универсалий. В основе всех новаторских дерзаний лежало стремление не столько отвергнуть традицию, сколько переосмыслить ее, освободить от инерции и всяческих стереотипов[58]. Взгляд на преемственность как на подчинение внешнему канону все больше потеснялся восприятием ее в качестве интуитивного, *органического* впитывания духовно-ценностного содержания минувших эпох. Все более заметную роль начинала играть *историчность* культурного сознания, проявляющаяся в стремлении соизмерять любые теоретические конструкты с реалиями и неповторимыми особенностями конкретного времени. Росло осознание *национальной* специфики традиционных ценностей и особой значимости «местного колорита» в философско-эстетических и художественных построениях. Сказывалась насущная необходимость

[58] То, что подобные интенции косвенно способствовали созреванию деструктивных и нигилистических умонастроений, - отдельная тема, которой мы коснемся ниже.

национально-ориентированного освоения сокровищ культуры, глубинного приобщения к родной «почве» и к самому существу *народного духа*, что в свою очередь заставляло впервые всерьез задуматься над вопросом о *множественности культур* и над проблемой «чужого» – *иного*, *разного* и принципиально отличного от «своего» (в полной мере проблема *Другого* приобретет актуальность не раньше XX века). Мощнейшим фактором жизнепонимания становилось ощущение культурного многообразия и «многоязычия» мира[59]. Параллельно с процессом исторической индивидуации самобытных национальных «психокосмосов», национальных «образов мира» формировалось представление о «мировой культуре» и, в частности, о «всемирной литературе» (выражение, канонизированное Гёте) как о сложной целостности и многополярном единстве. Отныне «языки взаимоосвещаются» (М. Бахтин), поскольку «один язык может увидеть себя только в свете другого языка». В этих условиях «каждый данный язык… как бы рождается заново, становится качественно другим для творящего в нем сознания»[60]. «…Вскормившие поэтов цивилизации, - замечает об этом времени С. Аверинцев, - еще не утрачивая собственной идентичности, становятся шире самих себя…»[61].

Впервые во всей своей колоссальной масштабности встает вопрос о соотношении «родного» и «вселенского» (тема, которая в XX столетии станет магистральной для Вяч. Иванова и Мандельштама[62]). С наступлением эпохи историзма и индивидуальности складывается новое понимание традиции – как «инициативного и творческого (активно-избирательного и обогащающего) наследования культурного… опыта, которое предполагает достраивание ценностей, составляющих достояние общества, народа,

---

[59] М. Бахтин: «Европейскому человечеству открылось… многообразие языков, культур и времён. <…> Всё… пришло в движение и вступило в процесс активного взаимодействия и взаимоосвещения» (*Бахтин М.М*. Литературно-критические статьи. М., 1986. С. 400).

[60] *Бахтин М.М*. Там же. С. 400, 401.

[61] *Аверинцев С.С*. Собрание сочинений / Под ред. Н.П. Аверинцевой и К.Б. Сигова. / Связь времен. Киев, 2005. С. 276.

[62] «Родное и вселенское» - название одного из главных сборников философской прозы Вяч. Иванова. Примечательно также мандельштамовское определение акмеизма как «тоски по мировой культуре».

человечества»[63]. По словам А.В. Михайлова, «…это время дает образцы самых широких, напряженных стилевых систем. Они рефлектируют всю совокупность традиционного, подводят итог всему литературному развитию за все века. Это время великих синтезов и великих личностей».[64] А.В. Михайлов называет это время – в противовес рассудочно-нормативному, осмотрительному классицизму – периодом *европейской классики*. В понимании ученого, это такой момент литературной эволюции, когда «традиционно-риторическое и реалистическое начала», «слово риторическое и слово антириторическое» находятся в кратковременном равновесии, поскольку пока еще «не могли отделиться друг от друга»[65]. В подобном понимании классического (не классицистского!) типа творчества с Михайловым полностью солидарен С. Аверинцев: «…для явления классика необходимо требуется достаточно острое напряжение между статикой традиции и динамикой нового, не допускающее однозначного решения ни в ту, ни в другую сторону»[66] (ср. у Михайлова: «Классика – это равновесие двух начал»[67]). В сущности речь идет о гармонии, но это уже не классицистическая гармония внутри однородной структуры, образуемой гомогенными элементами, а гармония, достигаемая посредством равновесия и соразмерности разнородных начал и гетерогенных элементов – «гармония парадоксальная, гармония контрапункта и контраста, а не беспроблемного соответствия»[68].

В качестве идеальных примеров осуществления подобного «подвижного равновесия» оба исследователя называют Гёте и Пушкина. Важной составляющей их поразительной гармоничности Аверинцев считает динамическое сопряжение глубокого интереса к «своему» («родному») с не менее глубоким и острым интересом к «чужому» (*другому, далекому*) –

---

[63] *Хализев В.Е.* Теория литературы… С. 364.
[64] *Михайлов А.В*. Методы и стили литературы. М., 2008. С. 93.
[65] Там же, С. 104.
[66] *Аверинцев С.С*. Связь времен. Киев, 2005. С. 269.
[67] *Михайлов А.В*. Методы и стили… С. 104.
[68] *Аверинцев С.С*. Связь времен… С. 278.

сопряжение, устремленное к тому, чтобы неслиянно и нераздельно соединить «родное» и «чужое» на просторах *вселенского*. Именно здесь, убежден ученый, следует искать корни той удивительной – зрячей и трезвой – *открытости* к опыту иных культур, которую Достоевский (на примере Пушкина) называл «всемирной отзывчивостью» и «всечеловечеством»[69]. Причем (как уже было отмечено выше со ссылкой на Бахтина) именно благодаря этой открытости к «чужому», в сопоставлении с ним и на фоне его, с небывалой остротой удается пережить красоту, богатство и уникальность «родного». Суть «классического всечеловечества» Аверинцев видит «в остром напряжении между традиционной культурной исключительностью и грядущим плюрализмом культур». Позиция Гёте и Пушкина состоит в том, что они, сохраняя «чуткость к разнообразию цивилизаций… одновременно удерживают столь же непосредственное ощущение нерелятивизируемого единства человечества, продолжают верить в вертикаль ценностной шкалы, в онтологический статус человеческих ”универсалий”». «Пройдет миг на часах истории, - продолжает ученый, - …и пережить это с такой цельностью перестанет быть возможно…»[70].

В посттрадиционалистский период (вплоть до конца 19 века, когда «классический» тип мышления окончательно сменился «неклассическим») медленно, но неуклонно совершается переход от «вариативности в пределах единой традиции» к «ориентации на существенно разные… линии культурного преемства»[71]. Разграничение «традиционного» и «нетрадиционного» постепенно сменяется проблемой различения разнообразных, гетерогенных элементов осваиваемого наследия. Вопрос о наличии самого факта связи с прошлым уступает место вопросу о конкретной специфике этой связи. С другой стороны, инициированная романтиками дерзновенная практика продуманного пренебрежения каноном

[69] Там же, С. 276.
[70] Там же, С. 276 – 277.
[71] *Есаулов И.А*. Традиция в литературе // Введение в литературоведение. Под ред. Л.В. Чернец: 4-е изд. М., 2011. С. 578.

– словно по иронии судьбы – на глазах превращалась в «романтический канон» (позднее он послужит основой авангардного подхода), включающий в себя такие атрибуты, как своеволие, индивидуализм, бунтарство, в качестве традиционных для данного типа мышления. Проективный и креативистский[72] подход к наследованию мало-помалу заслоняет собою прежние императивы верности и послушания заветам прошлого. «Золотое» равновесие пост-традиционалистской *классики*, на которое указывают в своих работах Аверинцев и Михайлов (см. выше), нарушается. Господствующим отношением к наследию веков – независимо от меры фактической связи с ним – становится критицизм, отталкивание, пафос преодоления. По словам видного современного традициолога В.В. Аверьянова, «…философский подход Нового времени изначально содержал установку на акцентирование дуальности традиции и альтернативного ей потенциала автономной личности (традиции и рациональности, традиции и творчества, традиции и критики, традиции и эксперимента и т.д.)»[73]. Так, мыслители-рационалисты Декарт, Бэкон, Гегель противопоставляли знаниям, унаследованным посредством традиции, идею так называемого «действительного знания». Влиятельнейшие социально-философские учения XIX века (Сен-Симона, Конта, Маркса) рассматривали общественно-культурное наследие преимущественно как материал для преодоления. Предание ассоциировалось с комплексом «пережитков» (Э.Тайлор), с «заблуждениями» (Дж. Фрэзер). Наконец, в трудах М.Вебера и Э.Дюркгейма были подведены своего рода «итоги рационалистической детрадиционализации европейского культурного сознания»[74]. У Вебера современность выступает как результат освобождения человеческой мысли от засилья и диктата «сакрального». Дюркгейм же выстраивает мифоподобную модель перехода от общества «механической» к

[72] Период с конца XVIII века до постсимволистского размежевания 1910-х годов В. Тюпа называет эпохой *креативизма*.
[73] *Аверьянов В.В*. Традиция и динамический консерватизм. М., 2012. С. 157.
[74] *Аверьянов В.В*. Там же, С. 159.

обществу «органической» солидарности, значение прямой преемственности в которой неотвратимо ослабевает.

В начале XX столетия (как в Европе, так и в России) под серьезное сомнение была поставлена уже не только ценность и необходимость преемственности, но и правомочность самого понятия «традиция». В кругу авангардистски ориентированных писателей, критиков и ученых зреет «представление о… преемственности, культурной памяти – как неминуемо связанных с эпигонством и не имеющих касательства к подлинной, высокой литературе»[75]. Ю. Тынянов писал, что традиция – это «понятие старой истории литературы», которое теперь «оказывается неправомерной абстракцией»[76]. Воцарившееся в русско-европейской культуре на рубеже 19 – 20 веков «неклассическое» сознание принесло с собою, вместо прежних (романтических) экспериментов по испытанию широты и гибкости («эластичности») традиционной системы координат, идею полного освобождения от внешней власти каких бы то ни было общезначимых иерархий. Однако и такое – казалось бы, предельное – «раскрепощение» на практике не имело да и не могло иметь характера абсолютного разрыва, безусловного отказа от традиционного наследия. Крушение монументальной системы внешних императивов, конвенциональных опор и общеобязательных правил только сильнее оттенило фактическую непреодолимость общих связей, неминуемой зависимости творца от сложившегося тезауруса культурных смыслов. В то же время избавление искусства от авторитарной опеки, принесшее с собою вместе с головокружительной свободой жутковатое ощущение полнейшей «беспочвенности» (один из ключевых концептов Л. Шестова), диктовало насущную необходимость заново, с небывалой остротой и силой поставить вопрос о глубинном соотношении нового искусства с вечными началами и универсальными категориями мировой культуры. На противоположном

[75] *Хализев В.Е*. Теория литературы… С. 366.
[76] *Тынянов Ю.Н*. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 272.

авангардизму полюсе философских исканий активизировались попытки проникновения в сущностное ядро традиции, поиски новых обоснований ценности предания; произошел несомненный всплеск интереса к проблеме преемственности и диалога поколений. В этом смысле весьма симптоматичными можно считать устремления таких видных апологетов традиции, как Т.-С. Элиот и Г.-Г. Гадамер[77].

Таким образом, поляризация философско-эстетических исканий в 20 столетии обозначилась с предельной остротой и, несмотря на позднейшие «примирительные» интенции постмодерна, приобрела характер принципиального противостояния[78]. На контртрадициональном «полюсе» этих исканий, под влиянием новейшей прогрессистской и неолиберальной идеологии, планомерно осуществлялась дискредитация традициональности как оплота косности и инерции, как явления, диаметрально противоположного творческому поиску и свободному исследованию. Причем внедрению и распространению антитрадиционистских убеждений способствовали не только радикальные эстетические доктрины авангардного толка (на отечественной почве они довольно быстро были вытеснены принудительно насаждаемой марксистско-ленинской доктриной), но и усиливающиеся веяния новейшего внерелигиозного позитивизма и сциентизма. В частности, на Западе (а с 80-х годов и в СССР) большой популярностью пользовалась социологическая концепция Макса Вебера, в рамках которой опора на традицию, трактуемая как иррациональный и рутинный социокультурный рефлекс, принципиально противопоставлялась рациональному мышлению и инновационной динамике развития общества. В советской России директивно утвержденный «сверху» соцреализм, хотя и

[77] Наиболее показательны в этом плане эссе Элиота «Традиция и индивидуальный талант» и книга Гадамера «Истина и метод». С другой стороны знамением времени может быть названо и учение Р. Генона, реабилитирующее «премордиальную» (т.е. исконную, архаическую) традицию, по сути противостоящую традиции культурной.

[78] Толерантный ко всему на свете постмодернизм исподволь обесценивал Традицию тем, что отказывался принимать её *слишком всерьез* (как реальность, налагающую на субъекта определенную ответственность). Данный факт определенно ставит постмодернистское сознание в один ряд с другими контртрадиционистскими движениями неклассической эпохи.

провозглашал в качестве одной из задач «учебу у классиков», фактически разрывал действительные, органические связи с культурным наследием прошлого, так как революционная идеология оказывалась не совместимой с почтительным вниманием к опыту дореволюционных поколений.

Если говорить об общеевропейских тенденциях, то в литературной сфере, по мере постепенного осознания неизбежности наследования «чужого» и неотвратимости связей с прошлым, неуклонно нарастало ощущение «репрессивного» характера традиции[79], породившее сначала авангардный бунт против «старья культуры», затем – утопию «отказа от языка», стремление «обмануть язык» (выражение Р. Барта), и наконец (вначале – в «свободной» Европе, потом – в отечественной постсоветской словесности) – постмодернистскую практику своеобразного отчуждения от факта принадлежности субъекта «всеобщему языку» путем беспристрастного препарирования многообразных «влияний» и «совпадений» как равноценных и аксиологически нейтральных, мировоззренчески безразличных «казусов» творчества, понимаемого как ни к чему не обязывающая «игра» с культурным наследием веков. Это позволило значительно снизить градус нетерпимости в отношении к традиции, поскольку отчужденный аналитизм (своего рода непричастность к изрекаемому, *алиби в бытии*[80]) создавал иллюзию независимости говорящего/пишущего от любых ценностей и смыслов. Тем самым неистребимое из памяти наследие прошлого оказывалось как бы «обезврежено» – осознано и взято под рациональный контроль подобно фрейдианским «комплексам» в психоаналитических практиках. Постмодернизм, «культурно» преодолевший бунтарство своих учителей-авангардистов, легко согласился быть толерантным к общечеловеческому (как варианты – общенациональному, религиозному и т.д.) преданию, однако при единственном условии – снятии с писателя-

[79] У Ролана Барта это умонастроение впоследствии выльется в разработку концепции неизбежной принудительности и тоталитарности языка.
[80] Имеется в виду позиция, противоположная бахтинскому «неалиби в бытии».

«скриптора»[81] каких бы то ни было онтологических обязательств перед экспонируемыми в текстах аксиологемами и постулатами, что в сущности означало интеллектуально-эстетическую всеядность, граничащую с полным безразличием. В русле этой линии исканий понятие «традиция» (почти реабилитированное в культурологии и социологии 80-х годов, хотя и ценою примитивизации и выхолащивания самого концепта[82]) в литературоведении оказалось почти полностью вытеснено сначала понятиями «цитата», «реминисценция» и «подтекст», а позднее – всеобъемлющим понятием «интертекстуальности» (термин впервые предложен Ю. Кристевой). Облаченная в эти рафинированные и «безопасные» для вольнолюбивого субъекта формы, традиция переставала ощущаться в качестве тиранической и надзорно-репрессивной инстанциии. Более того: «…стало естественно говорить о том, что оппозиция традиции и новаторства, культуры и антикультуры и другие противопоставления классического модерна потеряли свой смысл…»[83].

На самом деле за кажущимся идиллическим «благополучием» подобного примирения стародавних врагов скрывалась весьма и весьма тревожная проблема, угрожающая жизнеспособности организма Культуры в гораздо большей степени, нежели наивная «революционность» первопроходцев авангарда. Имя этой угрозе – тотальный скепсис и *дезонтологизация* всей духовно-культурной сферы, превращение ее в некий музееобразный пантеон «погибших богов» или собрание *симулякров* (одно из излюбленных понятий в лексиконе постмодернизма; введено в современный научный обиход Ж. Батаем и Ж. Бодрийяром). Тенденция, проявляющаяся в эмансипации личности от власти объективной истины и в освобождении от всяких этических и логических обязательств перед миропорядком, отчетливо обнаруживает в себе ныне опасную перспективу размывания

[81] Р. Барт, как известно, предлагал ввиду «смерти автора» (свершившейся дезавуации роли творца в создании текста) использовать понятие «скриптор» (т.е. пишущий).
[82] См. об этом: *Аверьянов В.В*. Традиция и динамический консерватизм… С. 199 – 210,
[83] *Аверьянов В.В*. Там же, С. 199 – 200.

фундаментальных ценностных оснований не только искусства, но и всех отраслей духовного бытия. Мы являемся свидетелями продолжающейся эскалации *дивергентного* типа сознания, дробящего человеческий мир на множество автономных, самодовлеющих и чуждых друг другу «миров», не признающих никакой универсальной аксиологической шкалы и совместимых лишь исключительно в плоскости биосоциальных инстинктов и формальных общественных договоренностей. Такова на данном этапе судьба дивергентных начал «уединенного» духа[84], на заре XX века утверждавшего непримиримую альтернативность индивидуальных «картин мира», а в последние десятилетия утверждающего полнейший плюрализм (отчужденное равноправие) многочисленных культурных «кодов», релятивность (относительность, условность)[85] смыслополагания и, в конечном счете, *фиктивность*, мнимость любых аксиологем и общекультурных конвенций. Впрочем, это лишь один из двух крайних полюсов современного традициологического мышления.

На противоположном полюсе исканий, в среде убежденных апологетов традиционных форм и культурной «идентичности», напротив, происходило усиление реставрационистских настроений, обусловленных поисками противоядия центробежным тенденциям, угрожающим разрушительными последствиями для всего человечества. В. Аверьянов отмечает проявившееся во второй половине XX века «бурное развитие теории традиции, обусловленное кризисом классического модерна…». Однако, как проницательно замечает ученый, в большинстве возникающих на этой волне доктрин «…традиционные явления отделяются от традиции как принципа их существования» и как «механизма их функционирования», вследствии чего транслируемые элементы нередко обретают мнимую завершенность «в самих

[84] «Уединенное сознание» - понятие, введенное в философско-литературный оборот Вяч. И. Ивановым и используемое В.Тюпой для обозначения ментальной подосновы дивергентного «дискурса свободы».
[85] В данном случае понятие «релятивность» берется нами в значении, близком к релятивизму. Однако в принципе такое сближение не является обязательным (см. об этом ниже).

себе»[86], в своей фетишизированной самодостаточности (ср. с предостережениями В.Н. Лосского о необходимости разграничивать локальные «предания» и целостное «Предание»[87]). Сторонниками идеи «возвращения к истокам» настойчиво отстаивалось (и нередко отстаивается до сих пор) ультра-консервативное понимание традиции как альтернативы любому инновационному культурно-историческому движению. В русле названного подхода понятия «традиция» и «традиционный» стойко ассоциируются с идеализированным прошлым, с докризисными, патриархальными и «органическими» формами национального бытия, с так или иначе трактуемым «золотым веком» культурной истории, с «родной стариной», а то и с возвратом к иррационалистической архаике, к до-культурной, магической сакральности. В результате вытесняется и дезавуируется понимание традиции как динамики исторического наследования, как освоения, «передачи», накопления и расширения культурного опыта[88]. Верность традиции начинает отождествляться с пассеизмом и антиисторизмом, с неподвижным равновесием, а также, говоря словами Г. Флоровского, «возникает опасность заслонить и подменить вселенское… предание преданием местным и национальным»[89]. К тому же традиция, как сквозная, метаисторическая связь времен, нередко подменяется так называемой «традиционностью», понимаемой как репродуцирование уже известного. При этом, по меткому наблюдению В. Аверьянова, «в традиционных явлениях вертикальное измерение традиции может истончаться или утрачиваться»[90]. Проводя это различие, Аверьянов

---

[86] *Аверьянов В.В*. Традиция как методологическая проблема в отечественной культурологии XX века: Автореф. дисс. … д-ра философских наук. М., 2011. С. 16, 18.

[87] «Предание и предания» - название важнейшей традициологической работы В.Н. Лосского.

[88] Основываясь на господствующем в церковно-христианской мысли понимании культурного творчества как раскрытии, выявлении *того, что изначально дано* (ср. с романтико-креативистской доктриной достраивания и восполнения Божьего творения), мы считаем возможным различать а) сущностное *содержание* наследуемого, исключающее кардинальное изменение, дополнение или «прогресс», и б) исторические формы (и инструментарий) культурного мышления, предполагающие эволюцию и методологическое многообразие.

[89] *Флоровский Г.*, протоиерей. Догмат и история. М., 1998. С. 12. Ср. с др. суждением Флоровского: «…сама по себе “древность” еще не доказывает истинности» (Там же. С. 377).

[90] *Аверьянов В.В*. Традиция и динамический консерватизм… С. 77.

опирается на ключевые положения концепции Б.С. Ерасова, полагавшего, что традиция, в отличие от традиционности, всегда выходит за рамки того или иного периода и требует перспективного видения, большой истории[91].

Кроме того, приходится признать, что в рамках пассеистского умонастроения почти никогда не бывает настоящей и глубокой постановки проблемы традиции. Всё сводится к более или менее стандартным доводам о неоспоримости авторитетов, к клишированным ссылкам на непререкаемое значение великих образцов, а в отношении к новому и непривычному – к подозрительности и вкусовщине, что порождает своего рода рутинный традиционализм, не способный внятно для других обосновать собственное кредо. Вместо такого обоснования, как правило, имеет место апология «традиционности» в некоем априорном, самоочевидном и по умолчанию позитивном значении.

Таким образом, с одной стороны – «болезнь внутренней уединенности каждого человеческого существования, чреватой вседозволенностью и незащищенностью, неприкаянностью и отчаянием, выросла в одну из ключевых духовных проблем XX века»[92]. С другой стороны – попытки справиться с этой «болезнью» снова и снова подтолкивают к отречению от всех открытий и завоеваний пост-традиционалистского (и постклассического) периода культуры. Следствием такой поляризации является невольное навязывание общественному мнению якобы неизбежной, но по сути ложной альтернативы: либо радикальный творческий «произвол», раз и навсегда порывающий с любыми формами зависимости от «общих ценностей», либо пассеизм (культ прошлого), охранительный нормативизм и реставрационистское оберегание уже известного, привычного от каких бы то ни было творческих трансформаций. Культурная непродуктивность каждого из этих векторов заставляет, однако, усомниться в необходимости выбора между двумя обозначенными крайностями. Поэтому особую актуальность

[91] См.: *Ерасов Б.С.* Социально-культурные традиции и общественное сознание в развивающихся странах Азии и Африки. М., 1983. С. 10, 11.
[92] *Тюпа В.И.* Литература и ментальность… С. 111.

ныне приобретают поиски «среднего», «царского» пути, позволяющего сочетать прошлое с будущим, «память» с «познанием»[93], свободу творческого почина с верностью освященным традицией универсалиям и святыням. К счастью, путь этот был нащупан и в целом не прерывался на протяжении всего 20 столетия.

Переходя к следующим разделам, хотелось бы подчеркнуть, что важной составляющей традициологии «срединного» мышления в русско-европейской культуре XX века является *христианский историзм*, сочетающий идею таинственной синхронии бытия с устремленностью к «последним временам». Это эсхатологическая обращенность сознания к грядущему «исполнению сроков», оценка настоящего в перспективе будущего «Судного дня». «“Чувство истории”, к которому взывал Элиот[94], – напоминает В. Тюпа, – есть по сути своей христианский историзм»[95]. В рамках подобного миропонимания «прошлое в такой же мере корректируется настоящим, в какой настоящее направляется прошлым»[96]. (У Ю. Лотмана можно найти четкое отграничение идеи «активной памяти» от историзма в гегельянской и позитивистской теории культуры: «Культурная память… не только панхронна, но противостоит времени. Она сохраняет прошедшее как пребывающее. <…> прошедшее не прошло <…> Смыслы в памяти культуры не “хранятся”, а растут».[97]) Согласно характеристике С. Аверинцева, в христианстве «история перестает сводиться к эпическому, почти природному ритму войн, побед, катастроф… она предстает как явление смысла, по своей сложности требующего интерпретации, как система дальнодействующих связей»[98]. В сущности об этом же образно говорит и пастернаковский Живаго, размышляющий о влиянии христианства на формирование

[93] См.: *Бахтин М.М*. Литературно-критические статьи… С. 403 – 404.
[94] Имеется в виду постулируемое Т.-С. Элиотом (в эссе «Традиция и индивидуальный талант») «ощущение прошлого не только как прошедшего» (Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. М., 1987. С. 170-171).
[95] *Тюпа В.И*. Литература и ментальность… С. 189.
[96] *Элиот Т*.-С. Там же. С. 171.
[97] *Лотман Ю.М*. Избранные статьи. Т. 1. Таллинн, 1992. С. 201 – 202.
[98] *С.С. Аверинцев*. Крещение Руси и путь русской культуры // Контекст. М., 1990. С. 64.

исторического сознания: «Века и поколенья только после Христа вздохнули свободно. Только после Него началась жизнь в потомстве, и человек умирает не на улице под забором, а у себя в истории, в разгаре работ, посвященных преодолению смерти, умирает, сам посвященный этой теме»[99].

Традиция в данном контексте понимается нами (в согласии с неотрадициональным кредо) как воспроизводство смысловой *континуальности бытия*, осмысленного, смыслоцентричного образа мира как *универсума*, в основе своей безусловно благого и бытийно оправданного; как *такого мира, в котором есть смысл* и потому возможны понимание, различение, ценность, оценка, поступок; мира, в котором человеческая жизнь и деятельность имеет безусловное, нерелятивизуемое значение. В этом случае «мировоззрение традиции (…традиции как самосознания) выступает… не как частное течение, но как неустранимая составляющая идентичности ”Мы”, очевидный для людей стержень коллективной ментальности, своего рода ”якорь спасения” для культуры…»[100]. Поэтому, как писал В.Ф. Эрн, «свободная традиция <…> есть не что иное, как внутреннее метафизическое единство человечества»[101]. С точки зрения *нового традиционализма*, который мы намереваемся осмыслить, в приведенном высказывании русского мыслителя особый вес имеет определение «свободная» (традиция), поскольку в неклассическое время именно свободный, инициативный и творческий аспект солидарности с усилиями минувших поколений («активная роль культурной памяти в порождении нового», по В. Хализеву[102]) выходит на первый план и приобретает решающее значение. Это обращенность не «назад», а к вечному *центру*, который никогда не позади, не за спиною, а в определенном смысле *вверху*, как солнце, *над* всем, чего удалось достичь в прошлом (согласно

[99] *Пастернак Б*. Доктор Живаго. М., 2012. С. 14.
[100] *Аверьянов В.В*. Традиция как методологическая проблема в отечественной культурологии XX века… С. 13.
[101] *Эрн В.Ф*. Борьба за Логос // Соч. М., 1991. С. 98.
[102] *Хализев В.Е*. Теория литературы… С. 365

Мандельштаму, это «то, что должно быть, а не… то, что уже было»[103]). В основе подобного понимания традиции, по Вяч. И. Иванову, «утверждение вертикальной линии, могущей быть проведенною из любой точки, из любого ”угла”, лежащего в поверхности какой бы то ни было молодой или дряхлой культуры» (((«На каждом месте… Вефиль и лестница Иакова, в каждом центре любого горизонта.»))) «…В этом смысле, – продолжает мыслитель, – не только монументальна культура, но и инициативна в духе. Ибо память… приобщает… “инициациям” отцов и … сообщает им силу новых зачатий, новых починов. Память – начало динамическое; забвение – усталость и перерыв движения…»[104].

Неоценимый вклад в разработку *динамической* концепции традиции внесли русские христианские мыслители и ученые 20 века о. Сергий Булгаков, Вяч. И. Иванов, Н. Бердяев, Г. Флоровский, Г. Федотов, В. Лосский, С. Аверинцев, В. Бибихин, отчасти о. Павел Флоренский и др. (хотя назвать единомышленниками некоторых из них крайне сложно[105]). В числе наиболее значимых, с точки зрения данной проблематики, могут быть названы такие тексты, как «Догмат и догматика» прот. С. Булгакова, «Вселенское предание и славянская идея» Г. Флоровского, «Смысл истории» Н. Бердяева, «Предание и предания» В. Лосского, письма Вяч. Иванова М. Гершензону из их совместной «Переписки из двух углов», «Древо на камне» Г. Федотова и др.

В плане изучения специфики христианского традиционализма большой интерес представляет изданный в 1937 г. в Париже сборник «Живое предание» (переиздан в 1997 г.[106]), включающий в себя статьи видных русских богословов, посвященные проблеме исторического бытия духовной традиции. Книга была вызвана к жизни горячей внутрицерковной полемикой вокруг некоторых богословских мнений о. Сергия Булгакова, однако

[103] *Мандельштам О.Э*. Полн. собр. соч. и писем в 3 томах. Т. 2. М., 2010. С. 52.
[104] *Иванов Вячеслав*. Родное и вселенское. М., 1994. С. 121, 122.
[105] Так, Бердяев считал себя непримиримым оппонентом Флоренского, а Флоровский и В. Лосский в целом ряде вопросов кардинально расходились с С. Булгаковым.
[106] Живое предание. Православие в современности. М., 1997.

хотелось бы думать, что традициологические идеи мыслителей и теологов, бывших на тот момент непримиримыми оппонентами друг друга, могут плодотворно взаимодействовать в современном культурном контексте.

Уже говорилось, что в русле церковно-христианской традициологии концепт преемственности всегда был теснейшим образом связан с религиозным почитанием Священного Предания. Как мы знаем, традиция в христианском сознании до определенного времени была не отделима от Предания Церкви и фактически тождественна ему. Однако и после того, как собственно культурная традиция (в секулярном понимании) эмансипировалась от сакрально-мистического наследования, крупнейшие деятели традиционалистской ориентации (в их числе – художники и поэты) сознательно или бессознательно, явно или имплицитно культивировали такое восприятие преемственной связи поколений, которое в некоторых основополагающих, архетипических своих чертах напоминало традиционно-религиозное, соборно-церковное отношение к Преданию (ср. у О.А. Седаковой: «…в этом, в невольном и ненамеренном создании своего рода общины я вижу какое-то странное и сложное, но подобие искусства церкви»[107]).

Ныне многие теологические интуиции русских религиозных философов и богословов 20 столетия приобретают животрепещущую актуальность в применении к вопросам культурологии, искусствознания и литературоведения, что создает почву для глубоких междисциплинарных обобщений. Так, для понимания сущности традиционального творческого мышления, литературно-художественного традиционализма огромное значение, на наш взгляд, может иметь вполне осознанное лишь в 20 веке теологическое положение о том, что верное истолкование канонических священных текстов возможно исключительно в контексте Священного Предания, по отношению к которому даже Богооткровенное Писание

[107] Продолжение цитаты: «…кто входит в общение с искусством… понимает, что он не одинок: его вводят в некую общность, которая необозрима…» (*Седакова О.А*. Moralia… С. 330). Ср. с утверждением Мандельштама «…теперь всякий культурный человек – христианин…» (Полн. собр. соч. и писем… Т. 2. С. 50).

выступает лишь как «одна из форм его»[108]. Понимание *Предания* как герменевтического ключа к *Писанию* – чрезвычайно важный в методологическом плане постулат, имеющий самое непосредственное отношение к высказанным в постклассическую эпоху (вне прямой связи с богословием) идеям о присущей человеку инстинктивной *дисциплинарности* и *дискурсивности* культурного сознания, всегда исходящего из «допредикативных очевидностей» (В. Тюпа), из априорных условий «бесконечного незавершимого диалога» (М. Бахтин) и неминуемо опирающегося на обеспеченное традицией «предпонимание» (Г.-Г. Гадамер)[109]. В русле подобного осмысления духовной культуры не остается весомых предпосылок для изоляционистского и утопически-сектантского восприятия сущности традиционалистской позиции, поскольку всякая замкнутость в тесных рамках ранее достигнутого или исключительно «своего» есть неизбежное выпадение из того мега-единства «большого времени… в котором ни один смысл не умирает»[110].

По мысли В. Аверьянова, «традиция как культурная система активна и жизненна, когда она сопрягает свое-высшее с настоящим и будущим, когда она воспламенена ожиданием своего-высшего»[111]. «…Творческое следование традиции, – по словам Д.С. Лихачева, – предполагает поиск живого в старом, его продолжение, а не механическое подражание <…> отмершему»[112] (ср. с известной мыслью Т.-С. Элиота, полагавшего, что современному писателю необходимо «…понимание той истины, что прошлое не только прошло, но

---

[108] «…Предание объемлет собой всю жизнь Церкви настолько, что и самое Св. Писание является лишь одною из форм его… Новое Писание Церкви, то есть по утере старых книг, стало бы таким же священным…» (*Иеромонах Софроний*. Старец Силуан. Париж, 1952. С. 39).

[109] В этой связи можно вспомнить не только герменевтическую концепцию Гадамера или идею М. Бахтина о диалогически-обусловленной, «отвечающей» природе любого высказывания, но и, например, сформулированный Л. Витгенштейном закон «дверных петель»: «Вопросы, которые мы ставим, и наши сомнения основываются на том, что определенные предложения освобождены от сомнения, что они словно петли, на которых вращаются эти вопросы и сомнения. <...> Если хочу, чтобы дверь поворачивалась, то петли должны быть неподвижны» (*Витгенштейн Л.* О достоверности // Вопросы философии. 1991. № 2. С. 67—120).

[110] *Бахтин М.М*. Эстетика словесного творчества. М., 1986. С. 372.

[111] Традиция и динамический консерватизм… С. 6.

[112] *Лихачев Д.С*. Прошлое – будущему: Статьи и очерки. Л., 1985. С. 52.

продолжается сегодня…»[113]). Важно при этом, что концепт «*продолжения прошлого*» означает здесь не «следование по стопам поколения, непосредственно… предшествовавшего» и «слепую, робкую приверженность к им достигнутому»[114], а – говоря словами В. Аверьянова – «способность традиции (”полной традиции”, традиции-системы) к обновлению своих манифестаций без утраты идентичности…»[115]. Понятое таким образом культурное предание освобождается от неизбывной прикрепленности к историческим формам прошлого, но «ориентирует на воспроизводство целостности, с ее пропорциями, иерархией, внутренним стержнем»[116]. Здесь коренится главное отличие вводимого нами концепта традиции («полной традиции», по В. Аверьянову) как от частных, локально-фрагментарных аспектов преемственности (допускающих индифферентность и даже неприятие по отношению к *целому культуры*), так и от «примордиальной Традиции» (лат. primordialis, фр. primordiale — изначальная, первозданная) последователей Р. Генона, отрицающих любые исторические трансформации «исконного» сакралитета и, в сущности, пытающихся дезавуировать либо вписать христианский дискурс в парадигму дохристианской духовности[117]. Дистанцируясь одновременно и от постмодернистской всеядности и от геноновского герметизма, мы опираемся на принцип, сформулированный В. Аверьяновым: «Традиция как система принимает инновации и усваивает их, но традиция в этом отношении представляет собой систему, которая адаптирует инновации, а не наоборот»[118].

Обобщая опыт новейших традициологических исследований, можно сказать, что функция традиции, с точки зрения динамического понимания предания, заключается «в сохранении… растущего и развивающегося, но при этом прочного каркаса идентичности…»; а отсюда очевидной становится

---

[113] Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. М., 1987. С. 172.
[114] Там же. С. 175.
[115] *Аверьянов В.В*. Традиция как методологическая проблема… С. 16.
[116] Там же. С. 17.
[117] «Исконная Традиция» в геноновском понимании неминуемо оказывается противоположностью культурной истории человечества. Не будет преувеличением сказать, что это *традиция минус история*.
[118] Традиция как методологическая проблема… С. 18.

необходимость «выработки способности существовать и раскрывать в себе высшие возможности, переходя через ”периоды хаотизации”, от одной неустойчивости к другой, и не расплескав при этом себя»[119].

§ 1. 2. Поливариативность и универсализм культурной традиции.

В пост-традиционалистский период (вплоть до конца 19 века, когда «классический» тип мышления окончательно сменился «неклассическим») медленно, но неулонно совершается переход от «вариативности в пределах единой традиции» к «ориентации на существенно разные… линии культурного преемства»[120]. Разграничение «традиционного» и «нетрадиционного» постепенно сменяется проблемой различения разнообразных, гетерогенных элементов осваиваемого наследия. Вопрос о наличии самого факта связи с прошлым уступает место вопросу о конкретной специфике этой связи.

Ныне проблематика традиции требует от нас решительного отказа от некоторых стереотипов и устаревших антитез, затемняющих адекватное научное видение предмета. Очевидно, что привычная оппозиция «следование традиции – разрыв с традицией», если трактовать ее прямолинейно и буквально, во многом исчерпала себя как непродуктивная. Если вести речь о фактическом наличии/отсутствии в текстах тех или иных отсылок, созвучий, сближений, перекличек, совпадений (сюжетно-тематических, стилистических, «идейных» и т.д.) с предшественниками, то совершенно ясно, что разграничение нужно проводить не между «традиционностью» и «внетрадиционностью», а между разными формами и линиями наследования, «определять, какой именно традиции “следует” тот или иной автор и “разрыв” с какой именно традицией он провозглашает…»[121]. Основные

[119] *Аверьянов В.В*. Традиция как методологическая проблема… С. 21, 23.
[120] *Есаулов И.А*. Традиция в литературе // Введение в литературоведение. Под ред. Л.В. Чернец: 4-е изд. М., 2011. С. 578.
[121] *Есаулов И.А*. Там же. С. 577.

достижения в литературоведении 20 века отмечены именно таким, дифференцированным подходом, а известные казусы современного возвращения к устаревшей дихотомии «преемственность – беспамятство» имеют в большинстве своем атавистический характер.

С другой стороны, в западном и постсоветско-постмодернистском литературоведении, при всем его внимании к подробностям и оттенкам мерцающих сквозь века интертекстуальных связей, сам концепт *традиции* подвергся значительной редукции, был низведен до уровня локальных (бессознательно-случайных либо намеренно-игровых) реминисценций и тем самым оказался изъят из сущностного тождества с понятиями «преемственность», «наследование» и «предание», полагающими основной акцент на сознательно-ответственном участии творца (мыслителя, художника, поэта) в священной «эстафете» поколений, в соборно мыслимом «общем деле» культурного созидания. Между тем очевидно, что только такое, сознательно-ценностное и целостное, восприятие связи поколений позволяет преодолеть инерцию редуцированного употребления понятия «традиция» и придать ему универсально-мировоззренческий, нравственно окрашенный смысл.

Понятое таким образом культурное предание освобождается от неизбывной прикрепленности к историческим формам прошлого, но «ориентирует на воспроизводство целостности, с ее пропорциями, иерархией, внутренним стержнем»[122]. Здесь коренится главное отличие вводимого нами концепта традиции («полной традиции», по В. Аверьянову) как от частных, локально-фрагментарных аспектов преемственности (допускающих индифферентность и даже неприятие по отношению к *целому культуры*), так и от «примордиальной Традиции» (лат. primordialis, фр. primordiale — изначальная, первозданная) последователей Р. Генона, отрицающих любые исторические трансформации «исконного» сакралитета и, в сущности,

[122] *Аверьянов В.В.* Традиция как методологическая проблема… С. 17.

пытающихся дезавуировать либо вписать христианский дискурс в парадигму дохристианской духовности[123].

Как проницательно замечает В. Аверьянов, в большинстве доктрин, возникающих в лоне пассеистического умонастроения, «…традиционные явления отделяются от традиции как принципа их существования» и как «механизма их функционирования», вследствии чего транслируемые элементы нередко обретают мнимую завершенность «в самих себе»[124], в своей фетишизированной самодостаточности (ср. с предостережениями В.Н. Лосского о необходимости разграничивать локальные «предания» и целостное «Предание»[125]). Говоря словами Г. Флоровского, «возникает опасность заслонить и подменить вселенское… предание преданием местным и национальным»[126].

Вяч. Иванов, Г. Флоровский, Г. Федотов, С. Аверинцев и другие видные мыслители, нисколько не будучи «космополитами» или западниками в расхожем понимании этих слов[127], настойчиво выступали против пространственного и временн*о*го «провинциализма» в подходе к традиции, замыкающего преемственность в тесных рамках одного определенного этно-географического ареала или одной исторической эпохи, будь то Византия, Московская Русь, «славянский мир» или «православный Восток». Г. Флоровский: «Именно наследие *подлинной, и потому вселенской, истины* (курсив мой. – *О.С.*) обязывает к преодолению замкнутости, к преодолению того, что Владимир Соловьев удачно назвал “протестантизмом местного предания”»[128].

---

[123] «Исконная Традиция» в геноновском понимании неминуемо оказывается противоположностью культурной истории человечества. Не будет преувеличением сказать, что это *традиция минус история*.

[124] *Аверьянов В.В*. Традиция как методологическая проблема в отечественной культурологии XX века: Автореф. дисс. … д-ра философских наук. М., 2011. С. 16, 18.

[125] «Предание и предания» - название важнейшей традициологической работы В.Н. Лосского.

[126] *Флоровский Г.*, протоиерей. Догмат и история. М., 1998. С. 12. Ср. с др. суждением Флоровского: «…сама по себе “древность” еще не доказывает истинности» (Там же. С. 377).

[127] Интересно, что С. Аверинцев (по свидетельству целого ряда мемуаристов) называл себя «средиземноморским почвенником».

[128] Флоровский Г. Из прошлого русской мысли. М., 1998. С. 262.

Отсюда главным предметом нашего научного интереса становится общий модус восприятия исторически утвердившейся традиции, целостное самоопределение художника в системе ценностей (в аксиологическом *тезаурусе*[129]) единого, - как минимум общеевропейского, - культурного предания. В этом смысле мы полагаем возможным использовать понятие «традиция» в качестве одного из контекстуальных синонимов к понятию «мировая культура»[130], имея в виду, конечно же, не «мультикультурную» множественность мировых традиций, не эклектический интегризм, а «вселенский» пафос эллинско-христианского понимания культуры.

В дальнейшем, оперируя понятиями «традиция», «традиционализм», «новый традиционализм», «традициональность», мы преимущественно будем иметь в виду а) не так называемую «традиционность», т.е. фактическую зависимость от предшественников, принадлежность де факто к той или иной линии наследования, наличие тех или иных текстуальных связей (перекличек) с наследием прошлого, а осознанную традициологическую позицию писателя, его сознательное самоопределение по отношению к *целому культуры*, б) не литературную или национальную традицию в тесном значении этих понятий и не совокупность конкретных традиций, а *духовно-культурную традицию* в универсально-«вселенском» смысле.

§ 1. 3. К вопросу о базовых принципах единства культурной традиции. Эллинско-христианские корни европейской культуры

Постулируя «общечеловеческий» (всеобщий, всемирный, общепланетарный и т.п.) характер культурной традиции, мы используем это определение не в «мультикультурном» (эклектическом или космополитически-глобалистском) смысле, а в особом, гипотетическом

[129] Термин «тезаурус» (комплекс понятий, образующих смысловой каркас той или иной области знания) этимологически восходит к греч. thesaurós (сокровище, сокровищница).

[130] Ср. с формулировкой прот. Г. Флоровского: «…величайшая из человеческих традиций – культура, – в которой встречаются достижения предыдущих веков… соединяясь в единое целое» (Догмат и история. М., 1998. С. 61).

смысле, вытекающем из *вселенских* (универсалистских) устремлений эллинско-христианской культуры. В исторической конкретике крупнейшие деятели нового русско-европейского традиционализма не были ни эклектиками, ни «плюралистами» (в новейшем смысле) и ориентировались, конечно же, не на «мультикультурную» множественность мировых традиций, а преимущественно на концепты и символы, восходящие к античным (классическим) и библейско-христианским универсалиям. В духовном синтезе «Афин» и «Иерусалима» (столь решительно противополагавшихся Тертуллианом и Л. Шестовым) виделось им подлинное ядро *европейской* ментальности. В этом плане для нас принципиально важны не только универсалистские устремления В. Соловьева и Н. Бердяева или эллинско-христианский интегризм Вяч. Иванова, но и, например, *неопатристические* идеи о. Г. Флоровского, обосновывавшего императив вселенскости с опорой на опыт византийских отцов Церкви, умевших сочетать универсальную эллинскую ученость с живой верой в единого Бога. Одной из центральных в наследии Флоровского предстает тема русско-европейской духовности как «воцерковленного эллинизма» (ср. с идеями Вяч. Иванова и О. Мандельштама об *эллинизме* русского языка и с мандельштамовским пониманием «христианской культуры»[131]).

Г. Флоровский: «Именно наследие *подлинной, и потому вселенской, истины* (курсив мой. – *О.С.*) обязывает к преодолению замкнутости, к преодолению того, что Владимир Соловьев удачно назвал “протестантизмом местного предания”»[132]. Русскому богослову по-своему вторит О. Мандельштам: «Вне общего, материнского европейского сознания невозможна никакая малая народность. Выход… к вселенскому единству…

[131] См. статьи Мандельштама: «Скрябин и христианство», «Слово и культура». Ср. с высказыванием Т.-С. Элиота: «…культура Европы как таковой, – культура христианская…» (*Элиот Т.С.* Избранное. Т.I-II. Религия, культура, литература. Т. 1. М., 2004. С. 262).

[132] Флоровский Г. Из прошлого русской мысли. М., 1998. С. 262.

лежит для нас через возрождение европейского сознания, через восстановление европеизма как нашей большой народности»[133].

Понятие «европейское сознание» (the mind of Europe), как известно, является одним из ключевых в работах Т.-С. Элиота, посвященных единой культурной традиции. В курсе лекций под общим названием «Единство европейской культуры» поэт и видный теоретик нового традиционализма настойчиво возвращается к мысли о «том общем достоянии, хранителями которого мы являемся», а именно – о «наследии Греции, Рима и Израиля и достоянии Европы, создававшемся на протяжении последних двух тысяч лет»[134]. Там же Элиот формулирует важнейшее положение: «Только из-за наших общих истоков в литературах Греции, Рима и Израиля мы можем говорить о Европейской литературе…»[135]. Возводя отечественную (русскую) культурную традицию к традиции *европейской*, мы, в свою очередь, подразумеваем именно эти, антично-христианские, «опоры» русской духовности.

Нельзя не учитывать, конечно, что культурно-смысловое наполнение понятий «Европа», «европейский» потенциально допускает разные коннотации. С одной стороны Европа – «земля святых чудес», великая наследница Эллады, Рима, Иерусалима и Византии; с другой стороны – колыбель Реформации, буржуазных революций, неистовая поборница прав и свобод суверенной личности; и наконец, Европа – современный плюрально ориентированный Запад, обнаруживающий в себе очевидную тенденцию к распылению сакрального наследия прошлого. Большинство отечественных идейных течений, выступавших против пресловутого «европоцентризма» (от славянофильства до евразийства), самоопределялись в решительной полемике с ценностями новоевропейского сознания и буржуазной цивилизации, с идеей европейской «самодостаточности» и претензиями

---

[133] *Мандельштам О.Э*. Полн. собр. соч. и писем в 3 томах. Т. 2. М., 2010. С. 85.
[134] *Элиот Т.С.* Избранное. Т. 1. С. 176. См. также: *Ушакова О.М*. Единство европейской культуры как «европейская идея» Т.С. Элиота // Вестник Пермского ун-та. 2009. Вып. 2. С. 62 – 69.
[135] Там же. С. 383.

Запада на роль мирового законодателя мод. Говоря о преимущественно *европейском* характере нового традиционализма в русской неклассической словесности XX столетия, мы имеем в виду не «западническую» ориентацию, не европоцентристские амбиции и не «космополитическое» пренебрежение к национальной почве, а *всемирно отзывчивый*[136] европейский *универсализм*, укорененный в античной культуре и новозаветном Откровении и не противоречащий неповторимому национальному своеобразию духовного пути отдельных народов.

«Вселенские» притязания эллинско-христианского европеизма изначально не имели ничего общего ни с идеей расовой исключительности, ни с национально-индифферентным глобализмом в новейшем вкусе, стирающим культурные различия ради удобств социокоммуникации, но исходили из провозглашенной Новым Заветом веры в антропологическое единство человеческого рода и из постулируемой греческой философией (прежде всего – в аристотелианской её линии) убежденности в объективной бытийности законов духа и разума, не допускающей релятивизации общего в частных (субъективных) и «местных» (этнических, племенных) разночтениях. *Абсолютный* и *универсальный* характер этих законов, согласно логике классической рациональности, исключает любые предположения о какой бы то ни было «относительности» (плюральности) Истины под предлогом расовых или индивидуальных различий. За долгие века развития европейской ментальности и науки, как мы знаем теперь, нормы классической рациональности претерпели существенные коррективы, обусловленные постепенным осознанием *историчности* мышления, культурного «многоязычия» мира и *вариативности* миропознания. Но в том-то и заключается уникальность *нового традиционализма*, что, приняв всерьез многие положения и выводы неклассического сознания, он сделал и продолжает делать все возможное для того, чтобы фундаментальная (для

[136] Имеется в виду известный тезис Достоевского (из Пушкинской речи 1880 года) о «всемирной отзывчивости» русской души.

эллинско-христианской культуры) идея о непреложной объективности и общезначимости Истины сохранила своё безусловное значение.

Тем не менее подчеркнем еще раз: новый традиционализм в словесности XX столетия – это не реинкарнация античного, первохристианского или средневекового мировосприятия в обход новоевропейской истории, а интуиция исторического синтеза исконных универсалий с культурным опытом и духовными открытиями последних веков. О новом традициональном сознании неклассической эпохи, по-видимому, можно сказать то же, что О. Мандельштам сказал о европейской музыке Нового времени: «Горное озеро христианской музыки отстоялось после глубокого переворота, превратившего Элладу в Европу»[137].

§ 1. 4. К вопросу о содержании и границах понятия «традиционализм» (предварительные замечания)

Употребление понятия «традиционализм», являющегося опорным в данном исследовании, требует, на наш взгляд, некоторых предварительных оговорок и уточнений. Во-первых, этот термин, кроме исторической поэтики, применяется во множестве других научных дисциплин (в культурологии, теологии, философии, политологии, экономике, социологии и т.д.). Во-вторых, в ряде известных современных концепций он используется в таких значениях, от которых мы считаем необходимым дистанцироваться. И, наконец, весьма часто понятие «традиционализм» употребляется без особой терминологической строгости, как некая условная антитеза модернизму или как своего рода синоним консерватизма.

В последние несколько десятилетий традиционалистская проблематика преимущественно ассоциируется с известным направлением в философии и культурологии, опирающимся на идеи Р. Генона, Ю. Эволы, М. Элиаде – мыслителей и ученых, занимавшихся осмыслением и апологией

[137] *Мандельштам О.Э.* Полн. собр. соч. и писем … Т. 2. С. 38.

«традиционных» (архаичных, «исконных») моделей культуры (в современной российском контексте линию Р. Генона, например, активно разрабатывает философ А. Дугин). Популярность названной линии мысли отражает усилившееся в 20 веке – как бы в противовес прогрессистской и неолиберальной идеологии – стремление «вернуться к первоистокам», искусственно возродить «наивные», архаические, якобы исполненные цельности и «космической» гармонии, а в сущности – примитивные (в случае Р. Генона – *доисторические*) доминанты сознания. Радикальность такого рода интенций (подвергшихся неизбежной вульгаризации в массовом восприятии и взятых на вооружение некоторыми агрессивными течениями «новых правых»), их очевидная культурная «вторичность» позволяет усматривать в них несомненную романтико-утопическую и даже ультра-модернистскую подоснову[138]. При этом концептуальным стержнем «традиционализма» геноновского типа является обоснование таких представлений о *примордиальной Традиции* (лат. primordialis, фр. primordiale — изначальная, исконная, первозданная), которые акцентируют гностические, иррационально-эзотерические и, в конечном счете, оккультные аспекты предания, квалифицируют исконную мудрость предков как вне-культурное по своему характеру «тайное знание» и, в силу этого, оказываются несовместимыми с эллинско-христианскими идеалами логоцентричности, историзма и культурного творчества. Ввиду сказанного мы считаем принципиально важным отмежеваться от такого рода концепций как от имеющих мало общего с теми трактовками традиции и традиционализма, на которые мы собираемся опираться.

Кроме названных мыслителей, концепт традиционализма разрабатывали и другие ученые (С. Уилсон, Э. Шилз, К. Манхейм, С. Аверинцев и т.д.). Большинство из них так или иначе акцентировали различие между

[138] Р. Гальцева в связи с этим употребляет термин «футуро-пассеизм». И. Роднянская (в полемике с апологией архаических структур сознания у композитора и философа Вл. Мартынова) использует понятие «архео-авангардизм», а В. Аверьянов предпочитает термин «постмодерный традиционализм». См. об этом: *Гальцева Р.А., Роднянская И.Б.* К портретам русских мыслителей. М., 2012. С. 672.

стихийной (бессознательной) традиционностью архаических обществ, не мысливших бытия вне единого для всех образца и канона, и осознанным традиционализмом позднейших исторических формаций, тяготеющим к саморефлексии и системности. Инстинктивную конвенциональность фольклорно-мифологической стадии развития именовали по-разному: «традици*онизм*ом» (С. Уилсон), «примитивным традиционализмом» (Э. Шилз), «дорефлективным традиционализмом» (С. Аверинцев) и т.д. Однако со временем термин «традиционализм» стал применяться преимущественно для характеристики тех линий мышления, которые культивируют сознательно-концептуальное восприятие традиции как ценности. Их возникновение сделалось возможным лишь в так называемое «осевое время» (термин К. Ясперса)[139], когда исконный «синкретизм»[140] уступил место культурной дифференциации. В качестве же самостоятельной философской проблемы вопрос о традиции по-настоящему был осознан только в Новое время, когда сама необходимость неукоснительного подчинения авторитету предания была поставлена под сомнение. В 19 веке выделяется религиозно-философское течение традиционализма, – явление преимущественно французское, связанное с консервативным римско-католическим богословием (Ж. де Местр, Л. де Бональд, Ф. де Оливе, Ф. де Шатобриан, Ф. Ламеннэ и др.). Появляются и другие доктрины, преследующие цель философского обоснования преемственности в ответ на вызовы новейшего критицизма. Американский социолог Эдвард Шилз в середине 20 века предложил называть такой умышленно-апологетический традиционализм «идеологическим». Впоследствии польский историк и социолог Ежи Шацкий, не отказываясь от терминологии Шилза, постарается избавить понятие «традиционализм» от негативных коннотаций[141].

---

[139] Период, охватывающий (по К. Ясперсу) приблизительно 800 – 200 годы до н. э.

[140] Понятие-характеристика, введенное в историко-эстетический обиход А.Н. Веселовским.

[141] Анализ традициологических воззрений Э. Шилза и Е. Шацкого см. в работе: *Аверьянов В.В*. Традиция и динамический консерватизм (С. 192-199).

Отдельной и весьма важной проблемой было также уяснение соотношения понятий «традиционализм» и «консерватизм», поскольку долгое время давала о себе знать тенденция к их смешению и частичному (либо полному) отождествлению. Одним из первых на нетождественность названных понятий указал Карл Манхейм (со ссылкой на Макса Вебера) в 1927 г.[142] Позднее Е. Шацкий концептуально разграничил эти термины (на несколько иной основе, нежели Манхейм) и предпринял попытку показать, что традиционализм значительно глубже и сложнее того явления, которое обычно именуют консерватизмом[143]. Выработанный Е. Шацким подход (отчасти предвосхищенный Э. Шилзом и Р. Ароном) позволил во многом пересмотреть привычные представления о якобы принципиальной полярности/несовместимости традиционализма и творчески-инициативных устремлений в культуре[144] (хотя впоследствии понятия «консерватизм» и «традиционализм» еще неоднократно будут смешиваться и меняться местами).

Сравнительно недавно историк философской мысли В.В. Аверьянов предложил концепцию «динамического консерватизма», где в сходном с С.М. Сергеевым русле утверждает принципиальную совместимость традициоцентричного мышления с творческим подходом и готовностью к трансформациям, изменчивости, вариативности в части акцидентного (исторически ситуативного) наполнения сознания и культурных форм[145].

§ 1. 5. Традиционализм в свете исторической поэтики. Специфика «рефлективного традиционализма» и «эйдетического» художественного сознания

[142] См.: *Манхейм К*. Диагноз нашего времени // Консервативная мысль. М., 1994. С.593-597.
[143] См.: *Шацкий Е*. Традиция. Обзор проблематики // *Шацкий Е*. Утопия и традиция. М., 1990. С.365 - 382.
[144] Одно из убедительных воплощений современного подхода к традициологии – работа С.М. Сергеева «Творческий традиционализм как направление русской общественной мысли 1880 – 1890 гг.» (в кн.: Российский консерватизм в литературе и общественной мысли XIX века. М., 2003. С. 35 – 61).
[145] См.: *Аверьянов В.В*. Традиция и динамический консерватизм. М., 2012. С. 548-642.

В ряду многочисленных применений термина «традиционализм» особое место занимает литературоведческая концепция, введенная в научный обиход С. Аверинцевым и подхваченная рядом других авторитетных ученых (А.В. Михайловым, М. Гаспаровым, С. Бройтманом и др.). Речь идет о стадиальной типологии мирового литературного процесса, основы которой были заложены еще Э.Р. Курциусом в фундаментальном труде «Европейская литература и латинское Средневековье» (1948). В рамках этой концепции понятие «традиционализм» соответствует двум большим стадиям в развитии мировой, или как минимум европейской, словесности: 1) долитературной (синкретической, фольклорно-мифологической и т.д.), получившей название эпохи *дорефлективного традиционализма*, и 2) эпохи *рефлективного традиционализма*, начинающейся с момента зарождения авторской литературы и продолжавшейся примерно до последней трети XVIII века. Этими терминами обозначают не только названные исторические периоды, но и соответствующий им тип художественного сознания, а также тип поэтики[146]. Далее мы будем опираться преимущественно на эти значения (уточняя и дополняя их), в особенности – на *рефлективное* понимание традиционализма, а потому полагаем необходимым отграничить избранный нами подход от тех теорий, в которых традиция (традиционность, традиционализм) увязывается с идеей радикального «ухода из истории» и с абсолютизацией «исконных» (подчас – докультурных и внекультурных) форм сознания, противополагающих себя всякому историзму, свободному творчеству и рациональному («логосному») мышлению.

Многовековая эпоха литературно-художественного развития, пришедшая на смену архаическому «синкретизму» (термин А. Веселовского) и завершившаяся в предромантический период, породила тип мышления и тип поэтики, по отношению к которым ученые применяют разные обозначения:

---

[146] См.: *Аверинцев С.С.* Древнегреческая поэтика и мировая литература (в кн.: Поэтика древнегреческой литературы. М., 1981. С. 3-15); а также коллективное исследование: *Аверинцев С.С., Андреев М.Л., Гаспаров М.Л., Гринцер П.А., Михайлов А.В*. Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994. С. 3-38; *Бройтман С.Н*. Историческая поэтика // Теория литературы: в 2-х томах. Под ред. Н.Д. Тамарченко. М., 2004. Том 2.

«рефлективный традиционализм» (С. Аверинцев), «морально-риторическая система» (А. В. Михайлов), «эйдетическая поэтика» (С. Бройтман), «поэтика тождества» (Ю. Лотман)[147]. Кроме того, поэтику этой поры зачастую называют «нормативной» (В. Тюпа) и «риторической» (Э.Р. Курциус). Прослеживая весь путь эволюции данного типа сознания, А.В. Михайлов так формулирует задачу: «…первейшей необходимостью было бы связать общую сторону морально-риторической системы… в целом с показом её исторически-разворачивающихся воплощений, обликов»[148]. Характернейшим признаком начала этого периода авторы коллективного исследования «Категории поэтики в смене литературных эпох» считают «выделение литературы как особой формы идеологии и культуры»[149]. Многие ученые обращают внимание на то, что именно в это время появляются первые «поэтики» и «риторики», в которых литература впервые становится предметом рефлексии. На дорефлективной стадии традиционализма в той же мере культивировалось такое построение высказывания, при котором оно соответствовует ожиданиям, а не нарушает их (наблюдение Ю. Лотмана[150]). Однако в синкретической культуре канон действовал стихийно, теперь же ориентация на образец становится сознательной (см.: КП, 10). Системообразующими для словесности и литературной теории становятся понятия традиции, образца, нормы; тем самым искусство слова развивается по преимуществу «под знаком риторики, положения которой отвечали универсалистским, дедуктивным принципам современного ей мировосприятия» (КП, 11). С. Бройтман также считает чрезвычайно важными для уяснения ментального «ядра» традиционализма интенции риторичности

---

[147] См.: *Бройтман С.Н*. Историческая поэтика // Теория литературы: в 2-х томах. Под ред. Н.Д. Тамарченко. М., 2004. Том 2. С. 13. Далее в § 1.5 и 1.6 все ссылки на названное сочинение С. Бройтмана даются по этому изданию, в тексте работы, с указанием в скобках литер «ИП» и порядкового номера страницы.

[148] *Михайлов А.В*. Методы и стили литературы. М., 2008. С. 48. Далее в § 1.5 и 1.6 все ссылки на названное сочинение А.В. Михайлова даются по этому изданию, в тексте работы, с указанием в скобках сокращенного обозначения «МСЛ» и порядкового номера страницы.

[149] *Аверинцев С.С. и др*. Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994. С. 10. Далее в § 1.5 и 1.6 все ссылки на данное сочинение даются по этому изданию, в тексте работы, с указанием в скобках сокращенного обозначения «КП» и порядкового номера страницы.

[150] *Лотман Ю.М*. Структура художественного текста. М., 1970. С. 350-359.

и рефлексивности, «логицизм… универсалистско-дедуктивные тенденции, преобладание общего над частным…» и т.д. (ИП, 119), однако подчеркивает, что «выделенные признаки – лишь одна из тенденций…» (ИП, 120), тогда как наиболее существенной для понимания сути рефлективного традиционализма следует признать «эйдетичность» мышления, склонность к слитному, сращенному восприятию понятия и образа (ИП, 121)[151]. С. Аверинцев в свою очередь характеризует традиционалистскую поэтику как отражение «мышления преимущественно дедуктивного»[152]. В основе данного типа сознания, указывает ученый, лежит «гносеология, принципиально и последовательно полагающая познаваемым не частное, но общее…»[153]. Авторство на этом этапе выступает «лишь как частный случай, как разновидность канона» (КП, 12). Таким образом, категория авторства, уже отделившаяся от категории авторитета, еще не приобрела того персоналистического значения, которое возобладает в европейском искусстве с конца XVIII столетия. В рефлективном традиционализме господствует убеждение, что «автору для того и дана его индивидуальность, чтобы вечно участвовать в “состязании” со своими предшественниками в рамках жанрового канона»[154].

Традиционалистскому миропониманию присуща особая концепция человека. Признавая, что образ человека в культуре не раз менялся от античности до классицизма, А.В. Михайлов подчеркивает, что во всех этих модификациях всё же «общее есть»: человек в морально-риторической системе – это «всечеловек» (МСЛ, 38). В связи с этим исследователь обращает внимание на два момента: 1) человек в традиционалистской системе ценностей (не конкретный индивид, не «персона», а человек вообще) – предмет непрестанного внимания и заботы (признаваемая всеми «не-антропоцентричность» довозрожденческой культуры касается лишь

[151] См. также: *Лосев А.Ф.* Очерки античного символизма и мифологии. Т. 1. М., 1930. С. 135-281.
[152] Поэтика древнегреческой литературы… С. 8.
[153] Там же. С. 9.
[154] Поэтика древнегреческой литературы… С. 10.

категории индивидуальности); 2) человек в риторическом слове впервые «собирает» себя в некое (пока еще не персональное) единство, «приходит к себе», именно в слове впервые постигает себя (МСЛ, 38). Важно отдавать себе отчет в том, что такой человек «не психологичен». Строго говоря, он – не «субъект» и не «индивид» (МСЛ, 39). У него еще нет ничего «своего», «частного». Чувства, страсти, идеи овладевают им как внешние силы. Даже «душа» может осознаваться как «другое мне», как не «я», а данное мне (МСЛ, 40). В то же время, вопреки стереотипному мнению, авторское «Я» в традиционализме отнюдь не стёрто. Говоря об «эйдетической» эпохе, С.Н. Бройтман отмечает высокий уровень развития «личного самосознания», «в чем-то не уступающего нашему времени и всё-таки специфически традиционалистского» (ИП, 123). Однако личное начало реализуется здесь на иных, чем теперь, основаниях; это еще не автономная причастность «я» Богу и миру и даже не феномен ”я”, а скорее «эйдос ”я”» (ИП, 124)[155]. Глубина такого «я» «не является суверенным пространством самого индивида и… не принадлежит ему самому» (ИП, 125). «В своем погружении вовнутрь такое “я” скорее могло повстречать Бога, нежели свою собственную сущность»[156]. В момент зарождения традиционализма «характер» человека понимался исключительно внешне. Понадобились века на то, чтобы эта антропологическая позиция претерпела существенные коррективы.

В дальнейшем (постепенно и очень медленно) происходит интериоризация, «овнутрение» культурного и творческого мышления. Неразработанность персонального самосознания в изначальном традиционализме А.В. Михайлов считает не субстанциальным свойством данного типа ментальности, а своего рода незавершенностью, нуждающейся в завершении (МСЛ, 41), что дает основания видеть в персонализме некую потенциальную возможность, имплицитно присутствующую в системе морально-риторического миропонимания, возможность, данную как бы на

[155] Подробнее об этом см.: ИП, 118-123.
[156] *Михайлов А.В*. Поэтика барокко // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994. С. 347.

вырост. Таким «завершением» начатого и исполнением изначально заложенных в традиционализме возможностей стало, по мысли А.В. Михайлова, «становление внутренней личности» (МСЛ, 41). В пору разрушения традиционалистской системы миропонимания, отмечает ученый, «в её недрах словно заново вызрел тот идеал человеческой личности, который в Греции сложился как раз на самом пороге морально-риторической системы» (МСЛ, 41). Однако чем сильнее проявлялась интериоризация, эмансипация «Я», тем ощутимее «универсальные, всеобъемлющие цели словесного творчества отступают… на второй план» (МСЛ, 42).

Первоначально в эйдетической поэтике жанровая форма отождествлялась с текстом-образцом. Каноном эпической поэмы считалась «Илиада», каноном басни – Эзоп, трагедии – Эсхил и т.д. «Ранние греческие авторы, – отмечает С.Н. Бройтман, – стали… живым каноном…» (ИП, 189). А их творения воспринимались как своего рода *эйдосы жанров* (тогда как как «канон – это эйдос произведения…» (ИП, 122). Таким образом, традиционалистская рефлексия осуществляется внутри канона, не выходя за его пределы, как бы по законам обратной перспективы, когда рефлексирующий ощущает себя не в стороне, а внутри предмета рефлексии (ИП, 123).

Поскольку первообраз всего мыслимого заключен в Боге, художник волен (и обязан) неустанно шлифовать свое творение и совершенствовать попытки приблизиться к первообразу. Поэтому, указывает Бройтман, «будучи ”общими местами”», топосы должны все-таки обладать «лица необщим выраженьем» (ИП, 127). Творчество в традиционалистском понимании состоит в «открытии того, что уже предвечно было»; по этой причине «ценится… совершенство созданного, понимаемое как… б*О*льшая адекватность извечно заданному образцу…» (ИП, 128). В авторе «как в эйдосе, сращены лично-творческое и парадигматически-каноническое» (ИП, 130). В это время «поэтическая истина существует как истина моральная» (МСЛ, 19), а «красота едина с правдой и добром» (КП, 13). Поэзия и наука относятся в это время к сфере «знания» и не противопоставляются друг

другу. «И то и другое отпочковывается от единой ветви… *ведения*», а «…поэзия продолжает сохранять самое прямое отношение … к *истине*» (МСЛ, 17). Это знание («ведение») связывает человека с высшим, «необходимым, положенным, должным, подобающим – с вечно-неизменным и ценностно-нормативным» (МСЛ, 20). Потому-то поэзия в эту пору и аллегорична («…её крайний горизонт – неподвижное небо высших ценностей» (МСЛ, 20)), но аллегоричность, как мы попробуем показать ниже, – отнюдь не крайний предел традиционалистской поэтики.

Другие важные особенности искусства традиционализма – «всезнающий» автор и «готовый» герой. Привилегированную позицию автору, согласно С. Бройтману, обеспечивают два фактора: 1) «приобщенность традиции» и 2) «отсутствие у личности… суверенной внутренней территории…» (ИП, 138-139). Таким образом, «всезнание» автора предстает не как его личное свойство, а как сверхличное качество. Герой же является «готовым» не в том смысле, что он «предопределен личным авторским произволом, неизменен или склад из “общих мест”»; в глубинной сути своей подобная «готовость» – это «*совпадение со своей ролью*, которая задается Богом и судьбой и не зависит от авторского произвола» (ИП, 139). Или, говоря словами М. Бахтина, – «не… я-для-себя, но… то, что ему дано»[157]. Опираясь на Бахтина, Бройтман трактует традиционалистский характер не как «я-для-себя», а как «я-для-другого» (ИП, 140).

Особый интерес представляет концепция слова в эйдетической поэтике.

По мысли А.В. Михайлова, слово в этой системе «есть то, что осуществляет… единство знания, морали, поэзии». Такое слово, считает ученый, «удобно назвать словом *риторическим*» (МСЛ, 24).

Эта мысль получает развитие в работах С. Бройтмана, называющего эйдетическое слово «медиатором между человеком и Божьим миром» (ИП, 142). Подобное слово «не принадлежит автору или герою, оно преднаходится ими, задано божественным актом… и, как принято говорить, дано автору

[157] *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 153.

готовым: риторическая культура – культура готового слова» (ИП, 142). «На этой почве, – продолжает исследователь, – сложилась риторическая культура, которая относится к слову именно как к авторитетному, готовому и чужому…» (ИП, 143).

До XVIII столетия риторика включала в себя и эстетику. «Заведомо нагруженная моральным смыслом и освещенная лучом истины, – замечает А.В. Михайлов, – риторическая речь… уверена в себе», а «…слово претендует на завершенность… и четкость. В этих свойствах отражен моральный порядок мироздания» (МСЛ, 26). Такое слово достовернее, убедительнее и авторитетнее непосредственного чувства реальности. Как бы реальнее любого эмпирического наблюдения. Тут уже – «не образ, выпущенный словом на волю, для воссоздающей его фантазии читателя», а «слово, замкнувшее в себе силу образности»; оно «вбирает… в себя смысл, не “отпускает” его от себя» (МСЛ, 27). Читатель «узнает *свою* жизнь в этом слове», но «в могучей широте и идеальном преображении» (МСЛ, 28). Например, в «Божественной комедии» «жизнь бескрайне распахивается… зримо являет оба конца существующего мира, выстраивает на полную высоту всю *вертикаль* мирового смысла…»; «И всё это помещено *внутрь* слова…» (МСЛ, 28). Отражением и знамением незыблемого и совершенного миропорядка становится предельная упорядоченность речи, текста (ритм, строгая расчлененность, закругленность, мерное метрическое движение).

Если реалист движется от слова к жизни, то традиционалист – от жизни к слову, как к последнему и наиболее полному средоточию жизни. В морально-риторической системе, указывает А.В. Михайлов, слово не отсылает к «действительности» (как в реализме), а «само есть высшая действительность» (МСЛ, 29). Но, добавим от себя, не в смысле совпадения слова с вещью, не в смысле точного соответствия эмпирике, а в смысле онтологического превосходства слова над фактом. С. Бройтман: «…в эпоху синкретизма слово не было отделено от того, что оно обозначало»; и потому оно воспринималось как «нечто… имеющее прямой и буквальный смысл»

(ИП, 141). В эпоху эйдетической поэтики слово приобретает «субстанциальность посредника… между человеком и Божьим миром» (ИП, 142). В морально-риторическом сознании, полагает А.В. Михайлов, «жизнь познает себя… не просто *посредством* слова… но именно ***в*** нём; в слове жизнь реализуется… и конструируется как смысл…» (МСЛ, 29). Собственно наглядность, прямая визуальность, вообразимость говоримого не столь существенны. Это еще не чувственная культура реализма с её зависимостью от «физического», а культура умопостигаемого, метафизического, когда так называемая очевидность не играет решающей роли (см.: МСЛ, 32).

Эйдетическое слово ныне может показаться условностью, но для традиционалиста «условность» (производное от *у-словиться*) – совсем не то, что человека индивидуалистической эпохи. Такого рода «“условность” коренится в истолковании мира, которое не утрачивает своей значимости и воспроизводится снова и снова» (МСЛ, 33). Слово, являющееся орудием подобной «условности», – не слепок с вещи, но прочный сосуд смысла, гарант всех связей и соответствий. Таким словом не «изображают» мир, но держат его в статусе миропорядка.

В отличие от синкретического сознания, где свое и «авторитетное» неразличимы, в эйдетическом сознании, подчеркивает С. Бройтман, требуется «авторское усилие… чтобы восстановить изначальную целостность, освоить слово, любовно… слиться и идентифицироваться с ним». Для этого «автор… приглушает в своем собственном слове всё акцидентальное, все оттенки и обертоны смысла как случайные…» (ИП, 144). Такое («очищенное и “пресуществленное”», по Бройтману) слово «хочет быть понято в строго определенном (идеальном) и предзаданном смысле…» (ИП, 144). Поэтому оно является *одноголосым*, равным, как показал М.М. Бахтин, сознанию автора, приобщенному к абсолютной точке зрения. Получается, что «готовое слово», которое вроде бы «чужое», «становится в эйдетической поэтике более “своим”, чем в позднейшее время: оно… не поставлено в смысловые кавычки, а является… выражением последней

смысловой инстанции говорящего…» (ИП, 144).[158] Отсюда – впечатление монологизма речи. Производное от «готового» слова – «готовый» сюжет. Такой сюжет не принадлежит автору, не является его личным порождением, но пришел к нему из традиции. Все это, полагают авторы исследования «Категории поэтики в смене литературных эпох», «…побуждало предпочитать внелитературно заданную топику: "историю" или "миф", а не "вымысел"…» (КП, 15). Законы морально-риторической словесности упорядочивали реальность совершенно иначе, нежели это впоследствии делал реализм: «Важнее связей между реальными вещами и явлениями в самой жизни (… «по горизонтали») оказывались вертикальные смысловые связи вещей» (МСЛ, 47). Иногда кажется, отмечает А.В. Михайлов, что мир в морально-риторической системе распадается на множество плохо связанных вещей, но от них «протягиваются нити вверх и вниз, к двум концам смысловой вертикали». И «такое “распадение”, – убежден ученый, – не ”распад” мира… это иначе сложившийся мир» (МСЛ, 47). Отсюда вытекает вера в постоянство поэтологической аргументации. Концепция Времени в традиционализме такова, что в нем «факты… сосуществуют друг с другом», как в синхронном единстве; «всё… дано сейчас и здесь, будучи доступно … однородному употреблению» (МСЛ, 19).

В культуре Возрождения намечается то «перемещение в центр мировосприятия человеческой личности» (КП, 17), которое впоследствии приведет к крушению нормативного сознания в литературе. «Баланс личного и безличного в литературном сознании» решительно сдвигается в пользу первого: индивидуальная инициатива возрастает, «индивидуальная компетенция расширяется и одновременно — и главное — обретает выражение» (КП, 18). Однако осознание всего этого происходит в основном еще в традиционных формах. Образ мира меняется, но «материал, из которого он строится, фундаментальные поэтологические категории… по-

[158] См. об этом: *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского (главы «Идея у Достоевского», «Слово у Достоевского»).

прежнему сохраняют силу» (КП, 19). «Риторическое слово, – продолжают С. Аверинцев и соавторы, – оперирует готовым репертуаром смыслов и есть своего рода внешняя форма, по которой идет мысль, чувство, способ восприятия…» (КП, 19). Такой подход «делает труднодоступным "непосредственный" взгляд на действительность, ее прямой анализ, воспроизведение, передачу…»; самое конкретное наблюдение, самое точное и индивидуально-тонкое переживание «вынуждено найти себе место в этой готовой внешней форме» (КП, 20). Однако предел, поставленный традиционным жанровым сознанием, не воспринимается в традиционализме как насильственное ограничение, как фактор несвободы. Напротив, «его наличие позволяет с тем большей остротой почувствовать универсальность эстетической деятельности как сумму творчески-личных усилий и свою причастность к ней как форму выражения своей субъективности» (КП, 21).

Рассудочная аллегоричность – это только один полюс эйдетической поэтики (ИП, 147). Параллельно в это время складывается теория о смысловой четырехслойности текста. На другом «полюсе» поэтики развиваются метафоры, сравнения и выросшие из древнего параллелизма художественные символы (по убеждению Бройтмана, символ – не есть троп, в нем нет рационалистической подстановки значения, а есть опознаваемое по факту всеединство, общность человеческих и природных процессов; это основанный на принципе «единораздельности» (ИП, 216) образ, «восходящий к дотропеическому… языку параллелизма» (ИП, 148)). Символ лучше всех других приемов и образов, считает С. Бройтман, способен передавать атмосферу Тайны, в его основе – неслиянность и нераздельность глубинно созвучных явлений (См.: ИП, 216). Символ в это время пока ещё как следует не освоен и не осознан, не внедрен во всю свою мощь, но потенциально («на вырост») уже включен в систему эйдетической поэтики. То, что часто называют «средневековым символизмом», в большинстве случаев есть именно аллегоризм и эмблематизм. Но нельзя сказать, что эйдетизм и настоящий художественный символизм противоположны или

несовместимы. По мнению Бройтмана, «символ… не частный образный конструкт, а некий предел, к которому тяготеет эйдетическая поэтика» (ИП, 150). «Монологизму» традиционалистского авторства противостоят «вызревающие… формы мифологически глубинного восприятия слова» (ИП, 211). «Гамлет», – считает ученый, – уже рефлексия над нормативно-монологическим подходом, так как Шекспир разводит а) тайну, которая открылась Гамлету, и б) пресловутые «слова, слова, слова»; здесь как бы проклевывается «совсем не риторическое отношение к слову» (ИП, 214). Точнее, назревает догадка о том, что слово может быть ограниченным и даже пустым, что не все слова в равной мере обеспечены «золотым запасом» бытийности. Это не отрицание могущества слова, а догадка о его смысловых восхождениях и нисхождениях, о его переменной, текучей онтологичности, первое смутное предвосхищение неклассической ментальности. Шекспир, Сервантес, Басё, полагает автор «Исторической поэтики», обращены к Тайне и «готовы считаться» с тем, что (здесь он цитирует А.В. Михайлова) «тайна – это не *еще не познанное*, но непознаваемое» (ИП, 216).

Между тем в XVII - XVII веках риторическое слово в значительной мере «утрачивает мифопоэтическую ауру, приданную ему античностью и закрепленную в Средние века»; «Слово больше не творит мир, оно лишь его упорядочивает…» (КП, 21). У «плотины» принудительной риторичности как бы скапливается и нарастает готовое прорваться историческое сознание. Автономность и непроницаемость слова, его отгороженность от опыта отныне находятся под угрозой, поскольку «историзм для риторического слова испытание непосильное» (КП, 21). Первоначально, как мы помним, жанровая форма отождествлялась с текстом-образцом, который в свою очередь отождествлялся с каноном. Впоследствии «закон» и «канон» расходятся. Второе вытесняется первым. Власть абстрактного принципа («закона»), оторванного от «образа-носителя», способствует формированию «закрытой, авторитарной» и жестко-нормативной жанровой системы (см.: ИП, 190). Если канон *просторен*, то закон тесен и жёсток. Дает о себе знать

«момент небывало жесткой кодификации»; «создается система — закрытая, авторитарная, не допускающая исключений, в высокой степени наделенная самосознанием своей системности» (КП, 22). На сам «принцип традиционализма» всё это пока не посягает, но, убеждены С. Аверинцев и соавторы, «конечно, готовит его отмену в перспективе» (КП, 22). «Классицистский художник - подчеркивает С. Бройтман, – …одержим идеей… Между образом и идеей для него нет… границы, нет настоящей вненаходимости». Поэтому на идею возлагаются «надежды, которых она … не может осуществить». Отсюда, полагает ученый, «монологизм» традиционалистского авторства (ИП, 211).

В. Тюпа в книге «Дискурсные формации» (2010) В.И. Тюпа делает акцент на «нормативно-риторическом» характере рефлективного традиционализма и в своей типологии дискурсных формаций определяет её как «дискурс власти»[159], поскольку «любое высказывание… заключает в себе утверждение (или отрицание) легитимности каких-либо деяний, мыслей, переживаний», и хотя свободный выбор уже имеет место, любой акт здесь «подлежит ценностно однозначной оценке»[160]. «Высказывание… строится как озабоченное собственной легитимностью…», и говорящий оперирует языковыми знаками как «знаками с готовым смыслом»[161]. Такое слово «функционирует наподобие заданного термина», сопротивляясь даже синонимии (т.к. синоним уже допускает другое название известного, перекодировку), и «способно сохранять свое значение при перемещении из одного сознания в другое сознание и из одного контекста в другой»[162].

«Вообще XVIII век,— обобщают авторы коллективного исследования «Категории поэтики в смене литературных эпох», – это время готовности литературы к обновлению» (КП, 24), необходимость которого еще раньше обнаружили индивидуалистические тенденции в возрожденческой

[159] *Тюпа В.И*. Дискурсные формации. М., 2010. С. 106-113.
[160] Там же. С. 107.
[161] Там же. С. 109.
[162] Там же. С. 110-112.

литературе. «Риторическое слово для литературы XVIII в.. на деле оказывается орудием громоздким и неудобным, ибо влачит за собой многовековой груз мертвых смыслов» (КП, 25). Пафос нового слова, «прямо выводящего к идее, а через идею — к деятельности», «прямо, в слом традиции, соотнесенного с природой и человеком»,— вот «пафос, который подводит черту под эпохой риторического традиционализма» (КП, 26).

Надо признать, что сегодня действительно имеются известные основания для того, чтобы связывать рефлективный традиционализм с «нормативно-ролевым» менталитетом и «дискурсом власти», как это убедительно делает В.И. Тюпа. Вместе с тем нельзя не отметить, что собственно традиционализм и так называемый нормативно-ролевой менталитет совпадают лишь отчасти и субстанциально не тождественны. Перечисляемые В. Тюпой признаки и свойства последнего (авторитаризм, регламентарность и пр.) составляли не столько духовную сущность традиционализма[163], сколько его, так сказать, акцидентную историческую оболочку, служили определенной, исторически ограниченной «транскрипцией» данного типа миропонимания, которая, однако, многими принималась и принимается за субстанциальное ядро, что порождает стойкое представление о сущностной несовместимости традиционалистской и творчески-персоналистической аксиологии[164]. Между тем опыт неклассического традиционализма показывает, что в принципиальном противоречии с ценностями свободы, творческой суверенности и новейшего персонализма оказываются вовсе не сущностные устремления традиционального духа (онтологичность, солидаризм, ответственность и т.д.), а лишь его известные исторические модификации и

[163] Сущностные свойства традиционального сознания (онтологизм, приятие бытия как безусловного блага, презумпция Смысла, логоцентричность, пафос служения и ответственности, идеи солидарности, иерархичности и др.) достаточно полно проанализированы в трудах А.В. Михайлова, С. Аверинцева, С. Бройтмана.

[164] В. Тюпа убедительно показывает некорректность такого рода антитез, однако проводимое им объединение рефлективного традиционализма и социалистического реализма в рамках одного («нормативно-ролевого») типа ментальности / дискурсивности косвенно свидетельствует если не о недооценке сущностных основ традиционалистского сознания, то по меньшей мере о приоритетном для ученого значении коммуникативных стратегий исторического традиционализма по сравнению с метаисторическими, базовыми установками традиционального аксиологического мышления.

факультативные признаки, в частности – присущий средневековью и классицизму тип дискурсивности (в дальнейшем мы еще вернемся к этому вопросу).

Суммируя сделанные наблюдения, следует признать, что рефлективный традиционализм, с одной стороны, вызвал к жизни вечно плодотворные принципы творчества, не связанные жестко с теми или иными дискурсивными стратегиями и открытые к обновлению и развитию, а с другой стороны – откристаллизовался в истории поэтики как специфический тип дискурсивности, имеющий свои исторические пределы, на определенном этапе служащий помехой для творчества и взывающий к преодолению. Основываясь на проведенном анализе научной литературы, мы склоняемся к убеждению, что риторические стратегии классического традиционализма, тяготеющие к монологизму, «одноголосости», авторитарности (и т.д.), есть своего рода акцидентное (привязанное к определенному историческому периоду) обличье данного типа сознания. В разделе «Дискурс власти» в книге «Дискурсные формации» В. Тюпа рассматривает в основном именно такие, акцидентные свойства традиционализма, которые, рецидивно (и в известном смысле рудиментарно) проявившись в литературе постклассической поры, породили такое историко-культурное явление как социалистический реализм советской эпохи.

Новый традиционализм, сложившийся в XX столетии, шел по пути преодоления устаревших коммуникативных навыков, авторитаристских стереотипов минувших эпох, но параллельно с этим искал формы продуктивного освоения глубинных философско-аксиологических потенций традициональности.

§ 1. 6. Философско-аксиологические и эстетико-поэтологические основы традиционального творческого сознания

Решающее методологическое значение в плане изучения инвариантного и вариативного в традиционализме имело для нас указание А.В. Михайлова:

«…первейшей необходимостью было бы связать общую сторону морально-риторической системы … в целом с показом её исторически-разворачивающихся воплощений, обликов» (МСЛ, 48).

Изначально проблема эволюции «поэтического сознания и его форм» была поставлена А.Н. Веселовским[165]. Поиски в области ментально-типологической теории литературного процесса активизировались в 70-е годы XX столетия прежде всего в связи с подготовкой фундаментальной «Истории всемирной литературы». В ходе этих поисков неоднократно высказывалась мысль о том, что каждой большой эпохе присущ свой тип художественного мышления (художественного сознания, эстетического сознания, художественной деятельности т.п.), которым и определяется специфика искусства и литературы этой эпохи[166]. Поиск типологии художественного сознания отвечал все более остро осознаваемой потребности рассматривать литературу в широком культурном контексте. В сравнительно оформленном виде эта идея осуществилась в книге И. Г. Неупокоевой «История всемирной литературы. Проблемы системного и сравнительного анализа» (М., 1976).

Позднее данная методологическая тенденция была с блеском продолжена С. Аверинцевым в главах из книги «Поэтика древнегреческой литературы» и в коллективном труде «Категории поэтики в смене литературных эпох», где в частности говорилось: «…проблема эволюции "поэтического сознания и его форм"… поставленная А.Н.Веселовским, но не привлекшая до сих пор достаточного внимания, – является… важнейшим аспектом типологической исторической поэтики» (КП, 3). Важное значение в деле разработки проблематики сознания как такового, и культурно-творческого сознания в частности, имел труд М.К. Мамардашвили и А.М. Пятигорского «Символ и сознание» (СПб., 2011).

---

[165] *Веселовский А.Н.* Историческая поэтика. М., 1989. С. 42.

[166] См.: *Черноиваненко Е.М.* Литературный процесс в историко-культурном контексте: Развитие и смена типов литературы и художественно-литературного сознания в русской словесности XI-XX веков. Одесса, 1997. С. 5-8.

Исследование русской литературы с точки зрения функционирования в ней разных типов художественного сознания в 1990-е – 2000-е годы получило достойное продолжение в работах Н. Тамарченко, С. Бройтмана и В. Тюпы. В книге «Постсимволизм: теоретические очерки русской поэзии XX века» (1998) В. Тюпа акцентирует внимание на *состоянии* художественного сознания и выделяет его типы (модусы, или модальности ментальных актов). В соответствии с диахронией развертывания этих типов в истории человеческого общества В. Тюпой выделяются четыре основных состояния сознания: «роевое», «авторитарное» (или «нормативно-ролевое»), «уединенное» (или «дивергентное») и «конвергентное»[167]. Данная типология имела решающее теоретико-методологическое значение в нашем диссертационном исследовании.

Изучение категории «художественного сознания» все чаще происходит на стыке психологии, философии, культурологии и литературоведения. Так, Е.К. Созина в диссертации «Динамика художественного сознания в русской прозе 1830 -1850 годов и стратегия письма классического реализма» (Екатеринбург, 2002) рассматривает художественное сознание через призму концепций А. Пятигорского и М. Мамардашвили (см. выше). Активно разрабатывает проблематику художественного сознания и В.В. Заманская[168].

Опираясь на разработки перечисленных ученых, мы будем оперировать категорией «творческое сознание», употребляя данное понятие в значении, близком к значению концепта «художественное сознание», но несколько расширяя его границы. В контексте диссертации концепт «творческое сознание» охватывает не только литературно-художественное мышление как таковое, но и философию творчества в целом. Отталкиваясь от наблюдений, сделанных в § 1. 5, мы попробуем обобщить важнейшие (базовые) свойства творческого сознания, присущие традиционализму, но не связанные неразрывно с ментальностью и культурным стилем доромантических эпох и

[167] *Тюпа В.И*. Дискурсные формации. М., 2010. С. 100-140.
[168] См.: *Заманская В. В*. Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века. Диалоги на границах столетий. М., 2002.

способные, трансформируясь, продолжать свое существование в пост-традиционалистское время мировой истории.

Как уже было сказано в § 1. 5, «морально-риторическая система» (А.В. Михайлов) традиционализма, с одной стороны вызвала к жизни вечно актуальные принципы творчества, не связанные жестко с теми или иными дискурсивными стратегиями, а с другой стороны отпечаталась в истории как определенный тип дискурсивности, по-своему ограниченный, как тип «риторики», на определенном этапе служащий помехой для творчества, а при попытке реставрации порождающий разные формы эстетического утопизма и рудиментарные явления в искусстве.

Мы в нашем исследовании считаем целесообразным исходить из принципиального различения в рефлективном традиционализме а) аксиологического потенциала, т.е. его первичных, субстанциальных ценностных интенций, имеющих преимущественно метафизический и онтологический характер, и б) присущего ему типа дискурсивности (комплекса риторических стратегий), обусловленного историческими причинами, социально-идеологическими факторами и, в частности, – степенью зрелости культурного сознания. Первое – это интенции онтологизма, смыслоцентричности, причастности всеобщему, духовной солидарности, ответственности, благодарного приятия мира как Блага и Божиего дара. Второе – это коммуникативные стратегии, опирающиеся на нормативность, регламентарность, монологизм и т.п. Есть основания полагать, что данный тип дискурсивности далеко не в исчерпывающей мере выражает ценностное ядро традиционализма и в масштабах большого времени может быть квалифицирован как вторичный и преходящий (акцидентный) признак по отношению к первичным, метаисторическим ориентациям традиционального сознания. На определенной стадии истории ценностному ядру традиционализма отвечала и соответствовала нормативно-ролевая дискурсивность. В этом была своя исторически обусловленная органика. Но со временем в историческом традиционализме обнаруживается

весьма существенное противоречие – между а) типом дискурсивности, исторически запечатлевшем тягу к регламентарности и монологизму, и б) глубинными сущностными интенциями, которые не нуждаются в нормативности и монологизме как в необходимых и единственно возможных формах своей реализации, но нуждаются в новых формах раскрытия своего потенциала.

«Совершенно недостаточно, – справедливо указывает А.В. Михайлов, – понимать всю эту… предшествующую… реализму XX века литературу как литературу *нормативную*», поскольку «так понятая нормативность схватывает только одну сторону дела…»; к тому же «…сама нормативность существует в очень сложном комплексе свойств…» (МСЛ, 14-15). В другом место своего исследования А.В. Михайлов трактует «риторическое слово» как «превышающее… всякую нормативность» (МСЛ, 47). Не является всеобъясняющим признаком эйдетического традиционализма и сама традиционность мышления в узком смысле этого понятия. С. Бройтман полагает, что сама по себе «традиционалистская установка» еще не позволяет провести границу между дорефлективной и рефлективной стадиями развития сознания (ИП, 118).

Действительно, вряд ли можно считать собственно традиционность как таковую (т.е. зависимость от уже известного, приверженность обычаю, общепринятой «норме») универсальным и первичным смыслообразующим принципом морально-риторического типа мышления. В то же время очевидно, что преемственность (связь с преданием, верность общему опыту) – не настолько второстепенный признак, чтобы можно было вынести его за скобки. Традиционность – важный «маркер» эйдетизма, такая черта, которая, не будучи центральной, особенно красноречиво указывает в сторону обусловивших её основополагающих принципов. Рассмотрев их, мы получим возможность снова вернуться к феномену традиции / преемственности, но уже не в узком, а в более широком и углубленном понимании.

Размышляя о «морально-риторическом» типе мышления, А.В. Михайлов отмечает, что «эта система отличалась огромной жизнеспособностью», поскольку внутри неё были «приведены в единство» все важнейшие аспекты духовного бытия человека, благодаря чему «…поэзия продолжала сохранять самое прямое отношение … к *истине*» (МСЛ, 16-17). За эйдетической установкой, могущей показаться сегодня следствием примитивного/наивного понимания бытийной корреляции сознания и реальности, на самом деле таится очень важная, можно сказать – основополагающая, интуиция, касающаяся принципиальной бытийности традиционального взгляда на мир. Это вовсе не абстрактная рационалистичность, как может показаться людям Нового времени (см. об этом: ИП, 121). Это принципиальная вера в онтологизм слова и сознания, утверждение фундаментальной бытийной сопряженности мыслимого и сущего. Для эйдетики, убежден С. Бройтман, канон не столько внешняя узда, сколько порождающий принцип, восходящий к «божественному прецеденту», к «творческому акту Бога» (ИП, 122). Кроме принципиального онтологизма, здесь налицо последовательно логоцентричная позиция, безоговорочная и незыблемая установка на преодоление дикой стихийности жизненного процесса, на высветление и освящение мирового целого как Космоса, как прекрасной упорядоченности. За всем этим стоит интенция «приобщения к божественному началу и противостояния хаосу», пафос «”держания” мира в состоянии гармонии» (ИП, 122). (Ср. с мыслью А.В. Михайлова о том, что риторическое слово не изображает мир, но держит его в статусе миропорядка.) Это помогает лучше понять горячую привязанность «морально-риторического» человека к требованиям канона, почти любовную или, во всяком случае, по-настоящему заинтересованную (нисколько не вынужденную) устремленность к соблюдению установленного порядка, правила, нормы.

На первый взгляд может показаться, что императив рефлексивности находится в противоречии с императивом послушания образцу. Однако это не так. С. Бройтман обращает внимание на то, что традиционалистская

рефлексия строится по законам обратной перспективы, когда рефлексирующий ощущает себя внутри предмета рефлексии (ИП, 123). Эйдетически мыслящий автор «не владеет созданием как демиург, а находится внутри него» (ИП, 131). Осознание предмета и процесса, умно-душевное погружение в объект искусства происходит не в формах овладения творением, а в виде реализуемой устремленности к тому, чтобы быть максимально причастным, приобщенным предзаданному, но таинственному Целому. Это пока еще не автономная причастность «я» Богу и миру, актуальная для художника позднейших времен (см.: ИП, 124). Глубина такого «я» «не является суверенным пространством самого индивида и… не принадлежит ему самому» (ИП, 125). Неверно думать, будто художник-традиционалист не хочет быть собой. Дело в том, что для носителя морально-риторического и эйдетического сознания «найти себя отнюдь не значит… настаивать на своем; чтобы найти себя, возможно потерять себя…»; это «…может означать забыть себя… забыть о себе и своем»[169].

Традиционалистское сознание не только не отрицало «личного», оно не отрицало «нового» и «оригинального»; специфика этого сознания в том, что и личное, и новое существовало внутри традиции, а «оригинальность – внутри канона» (ИП, 127). Топосы эйдетизма – отнюдь не мертвые штампы, а попытки приблизиться к первообразу, поскольку «всякая творческая инициатива должна быть обоснована первообразцом и иметь в нем опору» (ИП, 129). Творчество в традиционалистском понимании состоит в «открытии того, что уже предвечно было»; «автор – посредник, а не автономный субъект творчества…» (ИП, 130), и потому «ценится… совершенство созданного, понимаемое как… б*О*льшая адекватность извечно заданному образцу…» (ИП, 128). (Ср. с фрагментом из мандельштамовского «Разговора о Данте», где восхваляется «твердое златоустое слово» и звучит сетование о том, что «…в авторитете мы видим… лишь застрахованность от

[169] Михайлов А.В. Поэтика барокко… С. 347.

ошибок и не разбираемся в… грандиозной музыке доверчивости…»[170].) Герой же является «готовым» не в том смысле, что он предопределен субъективной волей пишущего; это «*совпадение со своей ролью*, которая задается Богом и… не зависит от авторского произвола» (ИП, 139). Соответственно, авторское «я» - это, говоря словами Пришвина, «не я сам, а явление меня другим людям» (ИП, 140).

А.В. Михайлов предостерегает от некритического восприятия современных, расхожих и слишком упрощенных коннотаций со словами «риторика» и «риторический». Ученый подчеркивает, что если мы хотим действительно постичь названный феномен (в его первоначальном значении), мы должны предпринять усилия по «…реконструкции… явления тонкого, духовного, можно сказать – почти неопредмеченного» (МСЛ, 24). Вопрос отнюдь не сводится к красноречию. Риторическая речь в исконно-традициональном понимании – это речь «заведомо нагруженная моральным смыслом и освещенная лучом истины», такая речь, в которой «источник убежденности… – высшая ценность» (МСЛ, 26). Риторическое слово «…претендует на завершенность… и четкость» потому, что в этих свойствах «отражен моральный порядок мироздания». Такое слово «не отпускает смысл», но и не замыкает его в темнице земного разумения. Авторитетное Слово, даже будучи строго определенным, оказывается просторно и обширно, ничуть не тесно.

Одним из фундаментальных свойств традиционально-эйдетического сознания является то, что оно «…утверждает существующее… в его скрытом… часто искаженном, но всё же всегда реальном совершенстве» (МСЛ, 27). Морально-риторическое миропонимание трезво сознавало резчайшее расхождение реальности и идеала. Но оно сохраняется до тех пор, пока представляется, что «идеальность смысла просвечивает сквозь все искажения и извращения его, сквозь всю грязь реального мира, что, несмотря на безобразие, застилающее лик бытия, всё же торжественно утверждает себя

[170] *Мандельштам О.Э.* Полное собрание сочинений и писем в трех томах. М., 2009. Т. 2. С. 177.

изначальная вертикаль мирового смысла» (МСЛ, 37). Отражением незыблемого и совершенного миропорядка становится предельная упорядоченность художественной речи. Стройность и иерархичность говорения-писания, по А.В. Михайлову, есть «обнаружение той смысловой вертикали, которая… сопрягает всё… жизненно-конкретное с высшим смыслом, с высшей ценностью…» (МСЛ, 28). Риторическое слова в качестве божественного посредника по своему статусу выше человека. В этой связи С. Бройтман дает отсылку к эллинско-христианскому пониманию Логоса-Слова как ипостаси Божества. «Таким убеждением, - отмечает исследователь, - риторическая философия слова радикально отличается от позднейшей уверенности в том, что слово искажает мысль» (ИП, 142) (ср. с тютчевским «мысль изреченная есть ложь»). Риторическая (эйдетическая) культура не то чтобы не догадывается о неполном совпадении слова и предмета, но эти «зазоры» воспринимает не в качестве «лжи» (Тютчев), а как ступени восхождения к полноте истины. Это всё та же уверенность в собственном надежном пребывании не вне, а внутри канона, благодаря чему никакие отклонения и промахи – при полной добросовестности говорящего – не воспринимаются как фатальные, непоправимые, как радикальное отпадение. Ведь истина никуда не делась, к ней всегда можно вернуться, поправив себя и исправив оплошность, точнее – *позволив канону поправить себя*. Подобное слово не хочет быть заложником факта, упираться в представший глазу участок действительности. Из «всякой выбранной писателем точки» - как из «светящейся точки», «загоревшейся точки смысла» - «проявляются, освещаются контуры вселенной, мироздания» (МСЛ, 30).

«Готовость» традиционного слова – не номенклатурность, а уверенность в том, что слово это «уже сбылось», причем очень важно, что оно «сбылось» не только «в прошлом» (главный пункт современного пассеизма), но сбылось «не в моей речи» (ИП, 142), т.е. сбылось независимо от меня или, говоря словами С. Бройтмана (опирающегося здесь на М. Бахтина), оно «сбылось» в речи «другого» («В идеале – это слово Бога…») (ИП, 142). Значит, самое

большее, на что я – в качестве говорящего / пишущего – могу претендовать, – это быть причастным этому авторитетному слову, а через него – Началу Начал, Всевышнему.

Другой очень важный момент. Задача говорящего/пишущего, имеющего дело со словом, с традиционально-эйдетической точки зрения, – «быть адекватным… всей традиции его (слова – *О.С.*) интерпретации» (ИП, 142). Здесь, пожалуй, таится одно из субстанциальных свойств интересующего нас типа сознания. Суть этого свойства в том, что в мире традиционального мышления следует быть верным вовсе не пресловутому «буквальному значению» слова (расхожее и ложное представление о традиционалистской строгости смыслополагания); такой буквализм – скорее изобретение сектантского мышления или возврат к безрефлексивности «синкретического» ума. Следует *быть верным всей традиции* понимания вещей (мира, бытия). (Ср. с контрастом между культурной памятливостью традициоцентрично ориентированных писателей-модернистов и стремлением радикальных авангардистов увидеть вещи «голыми глазами», забыв обо всех существующих истолкованиях. С этой же разницей в установках связано различие между протестантской экзегезой, абсолютизирующей текст Св. Писания, и церковно-христианской (православной и католической), склонной рассматривать Писание как часть Предания, не понятную вне контекста Священной Истории.)

«Свое» и «чужое» в эйдетической поэтике не разделены непроходимой чертой. Здесь работает мощное доверие к «не мною сказанному». Авторитетное слово «здесь… это то, с чем я встречаюсь в глубине собственной души, что является гарантом моей самости…» (ИП, 143).

Вот почему для традиционалиста «общее место» – отнюдь не пустая виньетка, а если даже и «условность», то в самом серьезном и веском значении этого понятия («у-словиться» - значит положиться на авторитет Слова). Следовательно, в традиционализме «…жизнь традиции … опирается на жизненную… общность» (МСЛ, 45), на солидарность, интуицию общей

связи и круговой поруки, а не только на идею превосходства прошлого над настоящим. Эйдетизм – это другой формат реализма, когда нет погони за правдоподобием и внешним сходством, но есть мощнейшая конвенциональная основа, общая для пишущих и читающих, которые сообща уверены в онтологической нагруженности и неоспоримости произносимых слов, в их плотной и прочной соотнесенности с реальностью. (Ср. со средневековым философско-теологическим пониманием реализма, которое пытался возродить и реабилитировать Вяч. И. Иванов.) Буйство «реализма» у Сервантеса – вовсе не нарушение канонов морально-риторической системы. Эти картины действительности «реализуют то, что было заложено» в ней изначально (МСЛ, 46). Это лишний раз свидетельствует (вопреки расхожим стереотипам) о «просторности», вместимости и гибкости риторической поэтики. По мысли А.В. Михайлова, и «Дон Кихот», и творчество Гриммельсхаузена, и создания эпохи барокко – «это всё еще мир смысловой вертикали, в котором человек может достичь конечного спасения» (МСЛ, 46). Таким образом, пресловутая «нормативность» эйдетики – не самоцель, а естественное русло, которое не застраховано от вскипаний и поворотов, если таковых требует сам предмет речи. А это значит, что традиционализм, стабильный в существе своем, вариативен и открыт к изменениям в аспектах, касающихся конкретных художественных стратегий.

В отличие от восточных литератур, европейская литература «с самого начала… вносит существенные модификации» в статичную картину бытия, привнося в свое видение «феномен динамического развития, роста» (МСЛ, 23). Так, «Божественная комедия», по А.В. Михайлову, есть одновременно и нечто «уникальное, небывало-дерзкое», и то, что всё-таки зиждется на традициональном фундаменте – «вырастает, подобно готическому храму, как плод усилий нескольких веков и многих народов» (МСЛ, 23). Тем самым в европейской традиции исподволь сглаживается противоположность между новизной и каноничностью, между оригинальностью и верностью первообразу. Именно это, по-видимому, создает условия для свободы поиска,

смелости, творческой раскованности, для «жмурок и пряток духа» (О. Мандельштам); созревает понимание того, что верность истоку не означает досконального повторения, зажатости эпигона; верность непреходящему допускает метаморфозы своих конкретных воплощений. Интересно, что даже играя и «резвясь» (например, в барокко), традиционалистская поэзия «преследует … морально-поэтический универсум…» (МСЛ, 24).

Ошибочно полагать, что традиционализм и символизм несовместимы. Подпочва и корень символического мышления – именно в традиционном миропонимании, а отнюдь не в индивидуалистском, т.к. символизация предполагает единство и связность всего сущего. Полнокровной художественной символизации противится только осмотрительный рационализм (как одна из акциденций традиционализма), но отнюдь не традиционализм как таковой. Он-то как раз, основываясь на интуиции всеединства, располагает к символизму, тогда как индивидуализм, разрывая связи, подрубает корни всякой символизации. Это невольно наводит на мысль, что художественный символизм (не в ограниченно-направленческом, а в универсальном смысле) – это своего рода энтелехия традиционализма, предназначенная раскрыться со временем во всей полноте. Эйдетизм исключает не многозначность как таковую, а окказиональность, произвольность и необязательность значений. Что касается полисемии, то эйдетизм её в сущности допускает и поощряет, признавая «многослойность» смысла. Для эйдетизма важна не однозначность любой ценой, а твердая «решетка» взаимосвязанных значений. Значит, сверхзадача традиционального мышления – не столько смысловой нормативизм, сколько «логосность» и онтологичность смысловых актов (а нормативизм – акцидентален, вторичен). Благодаря этому эйдетический образ может веками хранить свободное пространство для новых интерпретаций.

Интуиция Тайны – отнюдь не романтическое открытие. Эта интуиция вызревала в традиционализме, находясь в сложных, иногда конфликтных отношениях с другими тенденциями морально-риторического сознания. С

традициональной точки зрения прикоснуться к тайне – это не «разгадать» её, а удостовериться в ней именно как в тайне, приобрести опыт Тайны именно как Тайны и именно в этом качестве «ввести её в свой круг зрения»; тогда «тайное входит… в состав нашего знания, однако входит именно как тайное»[171].

Итак, теперь мы можем суммировать сказанное о традиционализме и попытаться обобщить наиболее важные, базовые характеристики традиционального мышления, составляющие его инвариантное, метаисторическое ядро.

Онтологические основы традиционального творческого сознания

Бытие мыслится как безусловная, сверхличная реальность, предшествующая человеку-творцу и любым его представлениям о ней. Ему не дано ни отменить, ни самочинно изменить сущностных основ этой реальности. При этом сам он принадлежит бытию и онтологически *причастен* высшим (божественным) началам мироздания. Достоверность персональной реальности человеческого субъекта всецело опирается на предшествующую ей достоверность сверхличного бытия (мое «я» действительно лишь постольку, поскольку надо мною и вне меня существует сама действительность).

Объективно-сущее постулируется не как непреоборимая иррациональная данность, но как разумный миропорядок, логоцентричный *универсум* («космос» в античности, «Божий мир» в христианстве). Мир пронизан *смыслом*, причём в обоих значениях слова «смысл»: и в значении благой упорядоченности (космичности), и в значении разумной целенаправленности (телеологичности). Постулируемая таким образом *презумпция смысла* делает возможной категорию *истины*.

Свое онтологическое достоинство и нерелятивизируемую ценность, с традициональной точки зрения, субъект обретает не в отрыве от твердого

[171] Михайлов А.В. Поэтика барокко… С. 332.

миропорядка, а именно в силу своей принадлежности (*причастности*) и свободной подчиненности таковому.

Все бытийные санкции субъект получает «свыше». Но то, что всякое персональное «Я» наделено нерасторжимой и неуничтожимой связью с *сущим*, придает чрезвычайную онтологическую весомость каждому акту и возлагает на человека серьезнейшую бытийную *ответственность*.

Логоцентричность мира не отменяет, однако, его *тайны*. Несмотря на преобладание в классически-традиционалистском мышлении рационалистических навыков, изначальное понимание бытия как тайны сохраняет свою непреложность. (Впоследствии романтизм в борьбе с просвещенческой рассудочностью обострил и акцентировал эмоциональное переживание таинственности человека и мироздания, но сам постулат о мистической, священной непостижимости сокровенных глубин жизни отнюдь не был открытием романтиков.)

Аксиологические основы традиционального творческого сознания

Объективный мироуклад для традиционально мыслящего субъекта – не только о-смысленное («логосное»), но и *иерархическое* единство, предполагающее устойчивую шкалу соподчиненных друг другу ценностей. Сам принцип логоцентричности мыслится здесь в качестве одной из базовых аксиологем и «аксиом», имеющих безусловный характер. Это мир, в котором всегда есть «верх» и «низ», благое и недостойное, должное и недолжное, есть сфера *абсолютного* (вершина ценностной иерархии, имеющая как правило сакральный статус) и есть ступени и степени восхождения к высшему.

Верховные ценности (Благо, Истина, Красота, Справедливость и т.д.) понимаются как отражение фундаментальных свойств самого Абсолюта.

В этом тотально иерархичном и «логосном» мире не может быть ничего ценностно нейтрального, аксиологически несущественного. Любой акт (явление, поступок) либо вступает в согласие с миропорядком и тем самым приобщается высшей ценности, либо нарушает его и оказывается в аксиологическом «минусе».

Данную человеку свободную волю (впервые осознанную только в христианстве) он может употребить как на непослушание всеобщему мироустройству и раздор с ним, так и на послушное следование предвечным духовным законам. В первом случае связь индивида со всеобщим бытием сохраняется, но приобретает негативный характер: субъект наносит урон не только себе, но и всему человеческому миру (сущностных устоев мироздания он поколебать не в состоянии, однако в земном плане вносит в реальность долю смуты и несовершенства). Во втором случае он не только исполняет свой личный долг (в религиозном выражении – служит Богу), но и вносит свою посильную лепту в дело одухотворения мира, участвует в вечном торжестве красоты и правды (со временем сугубо религиозные коннотации подобных установок слабели, однако на интуитивном уровне их направленность (по существу своему) сохранялась). Так снова, теперь уже на аксиологическом уровне, утверждается *ответственность* индивида перед всеобщим миропорядком.

Другой важной «аксиомой» эллинско-христианского традиционального сознания (и это прямо вытекает из вышесказанного) является то, что объективный мир (миропорядок) мыслится как безусловно *благой*, а бытие – как безусловное *благо* и священный *дар*, даже если непосредственный эмпирический опыт индивида противоречит данному постулату (изначально благость мира проистекала/прямо обосновывалась из факта его сотворенности всеблагим Богом; впоследствии, по мере секуляризации культурного сознания, чисто религиозные обоснования, перемещаясь в «подсознание культуры», почти не эксплицировались, однако постулат о фундаментал ценности и благости мира (бытия) сохранял свое значение в качестве основополагающей интуиции традиционального сознания). Т. е. зло, несовершенство никогда не мыслится как сущность мира, но лишь как привнесенное искажение, порча (вероучительный базис подобных установок – доктрина «грехопадения»). Отсюда – при всем возможном драматизме и даже трагизме конкретных обстоятельств – принципиальное жизнеприятие,

мироутверждение, «осанна» бытию и, как следствие, логическая невозможность мироотрицания. (Ср. с утверждением Вяч. И. Иванова в статье «Размышления об установках современного духа»: «Положительною ценностью является сама готовность принять полностью существование, считать его даром желаннейшим и драгоценнейшим, благословлять его не только за радости, которые оно обещает или доставляет, но и за страдания, которые оно неизбежно приносит…»[172].)

Гносеологический аспект традиционального сознания

Постулируемый традициональным сознанием смыслоцентричный универсум (в пределе возводимый к Богу как к первоисточнику всего сущего) мыслится не в качестве инертного объекта познания или предмета овладения, но как суверенная реальность, оставляющая за собой право «открыться» или «не открыться» познающему субъекту. (В отдельные периоды, например в эпоху Просвещения, эта установка была существенно поколеблена усилиями воинствующего рационализма и нарождающегося сциентизма, но в масштабах «большого времени» эти сдвиги были скорее исключением или, точнее, чужеродными, анти-традициональными тенденциями в контексте традиционалистской ментальности. Магизм архаического сознания, претендующий на «технически-договорные» и почти манипулятивные взаимоотношения со сверхличными силами, несовместим с традициональным сознанием христианского типа.) Высшее начало бытия *мистично* и в глубинной своей сути есть суверенная таинственная сила, сама определяющая возможности и бытийные пределы устремленного к ней человека.

В то же время, несмотря на наличие несомненной онтологической дистанции между «земным» и «небесным», сверхличная реальность (истинно сущее и сама *истина*) не отгорожена от познающего субъекта

[172] *Иванов Вячеслав*. Собр. соч. / Под ред. Д.В. Иванова и О. Дешарт; Т. 1-4, Брюссель, 1971 – 1987. Т. 3. С. 461. Сама идея «спасения души» как обретения «вечного *блаженства*» связана с пониманием божественного замысла мира как изначально предназначенного к блаженству, с пониманием мира как вышедшего из рук всеблагого Творца и призванного прорасти к своей изначальной (*блаженной*) сути: для субъекта быть *причастным* глубинной благости мира и есть *вечное блаженство*.

непреодолимой «стеной». (Постулируемый Кантом разрыв между «имманентным» и «трансцендентным», между миром «феноменов» и миром «ноуменов» никогда не был по-настоящему принят традиционным сознанием, хотя в целом кантианский взгляд на мир, серьезно повлиявший на всю новоевропейскую ментальность, не мог не отразиться и на традиционально-культурной гносеологии.) Абсолютное недостижимо и непостижимо в своей предельной (вернее было бы сказать – *беспредельной*) глубине, но это совсем не значит, что объективное бытие неприступно и «закрыто» для человека в принципе. В плане конкретики пути и формы приближения к истинному *ведению*, «высшему знанию» могли быть разными (верность образцу и авторитету, хранение предания, благоговейно-смиренное исследование, логическая добросовестность и т.д.). И всё же доминирует понимание познавательного процесса не как акта рационально-логического «схватывания», разгадывания, эзотерического «посвящения» или магического овладения («присвоения»), а как акта внутреннего, духовного *приобщения* к познаваемому (при этом *абсолют*, традиционно отождествляемый с Богом, - не столько «объект», сколько Субъект всякого приближения человека к абсолютному). Здесь действует духовно-психологическая установка, которую можно назвать *гносеологическим «смирением»* познающего субъекта.

Таким образом, познание Истины, с традиционной точки зрения, требует субстанциальной, онтологической *причастности*, которая возрастает благодаря встречной, взаимной, «синергийной» устремленности человека и высшего начала. Отсюда присущая христианскому (по своим истокам) традиционализму интуиция тесной сопряженности гносеологии и сотериологии. Вместе с тем, поскольку смертному человеку дано по-мыслить бытие, традиционное сознание признает действительное соответствие между бытийными сущностями и обозначающими их конвенциональными знаками – понятиями, категориями, образами, символами и т.д. (здесь исток и гносеологическая предпосылка «эйдетического» сознания). Понимание

природы этого соответствия постепенно эволюционировало от буквального, наивно-реалистического (уверенности в полном тождестве означающего и означаемого) к *символическому*, предполагающему разные степени соотнесенности и взаимной причастности знака и знаменуемой им бытийной реальности. (Нельзя забывать, что «символическое» восприятие мира тоже имело разные исторические модусы: аллегорический, эмблематический и т.д.) По мере эволюции традиционального мышления первоначальная идея эйдетичности человеческого познания не дезавуируется, но развивается и трансформируется, порождая новые, более сложные формы бытийной соотнесенности между словом (знаком) и предметом. В этом смысле эйдетизм (уже не как доктрина, а как интуиция) продолжает имплицитно оставаться фундаментальной основой присущего человеку стремления к реалистичности (достоверности, *истинности*) в познании мира и мощной преградой на пути всякого релятивизма.

Христианский историзм как ключевая составляющая традиционального сознания

Христианский историзм стал радикальным отходом от присущей дохристианскому сознанию аксиологической обращенности вспять, прикованности к абсолютизированному Прошлому. Христианство ввело в культурный кругозор европейской ойкумены эсхатологический концепт конца истории («Судный день»), «конца времен», который, однако, представляет собою не истощение и исчезновение бытия, а – напротив – момент предельной концентрации и торжества мирового смысла, апофеоз всеосмысляющего явления Высшей Истины. В результате история стала постепенно осознаваться как Путь (не только удаление *от чего-то* значительного, но и приближение к точке предельной значимости). Однополярное архаическое сознание с его абсолютизацией «начала и первоистока всего» преобразовалось в двухполярное (сакральное Прошлое – залог грядущего торжества высших начал). Важнейшим открытием христианства стала интуиция единовременности, синхронного единства всех

событий Священной истории. Существенный момент: имеет место уже не исключительно сакральное прошлое, но *Священная история*, то есть священным оказывается само движение исторического времени, которое есть не только оскудение, апостасия, но созревание, кристаллизация, окончательное оформление того, что изначально дано человеку как зачаток, задаток (неслучайны образы зерна, семени, закваски в евангельских притчах о Царствии небесном). История приобретает эсхатологическую перспективу. Это создает почву для нового, углубленного осмысления «будней» истории, то есть того, что в однополярном архаическом сознании могло бы дезавуироваться в качестве *ничтожной современности*. Христианство создало ценностно-смысловую систему координат, в рамках которой прошлое переставало быть чем-то исчезающим бесследно либо (в лучшем случае) вечно возобновляемым, воспроизводимым посредством ритуала. Грядущее предстало как реальность, творимая совместными усилиями Бога и человека, оказалось поставлено под знак победы над злом, окончательного торжества Истины, которое не отменяет прошлого, но *исполняет* его. В этом таится одновременная альтернатива и просвещенческой теории прогресса с ее идеей «исправления» предрассудков прошлого, и прежней концепции «золотого века», трактующей любое обновление как инволюцию и регресс. Идея надвременного со-бытиЯ прошлого и будущего, полнее всего разработанная в литургическом и евхаристическом богословии, со временем лишаясь первоначальной прямолинейности, навсегда входит в подсознание европейской цивилизации. Это идея о том, что «прошлое не прошло» (Т.С. Элиот), а продолжатся, длится. Линейные, циклические и пассеистические формы жизнемыслия преобразуются в сцентрированное и центростремительное понимание бытия, как круговой сосредоточенности всех явлений вокруг центральных событий Священной Истории, имеющих над-временной характер, длящихся присно, вбирающих в себя все другие события и сообщающих им ценность и приобщенность к «единому на потребу».

Концепция творчества в традициональном сознании (Поэтология)

Труд поэта, художника, мыслителя в русле традициональных эстетико-аксиологических представлений строго говоря не осознается как собственно *творчество нового* (ведь есть только один творец – Всевышний Создатель, Бог), а уж тем более – как творчество в романтико-индивидуалистическом и романтико-*креативистском* значении данного понятия, подразумевающем безграничное «самовыражение» и демиургическое господство над миром. Художество и философствование традиционального типа – не более (но и не менее!) чем искусство подражания предвечному божественному акту творения, посильное «участие» в нем, продолжение и раскрытие изначально данного, совершенствование своего умения приближаться к идеальному сверхчеловеческому образцу.

Сознательно «участвуя» в сверхличном торжестве Гармонии, старательно и свободно повинуясь ей, художник осуществляет своё высшее (в известном смысле - антропологическое) предназначение. Предельная самореализация творящего субъекта, таким образом, заключается не в эмансипативном его выходе из-под власти авторитетных бытийных инстанций и достижении предельной моральной автономии (как это принято понимать в рамках новейшей индивидуалистской идеологии), а в максимальной приобщенности к *высшему* и *подлинно ценному*. Так бытийно-аксиологический императив ответственности индивида перед всеобщим миропорядком преобразуется в поэтологический императив ответственности художника за сохранение и поддержание человеческого мира в модусе прекрасного Божиего творения, в состоянии причастности к абсолютной, небесной Красоте.

Традиционально мыслящий художник выступает как послушный *исполнитель* божественной воли, а человеческое творчество, с этой точки зрения, предстает как ответственное *служение* Прекрасному (оно же суть Благо и Истина), несовместимое с личной прихотью и своеволием.

Красота в данном контексте – не столько эстетическая категория (эстетика как таковая обособилась в отдельную отрасль только на исходе

традиционалистской эпохи), сколько неотъемлемая сущностная характеристика абсолютного бытия, онтологический эквивалент Истины и Добра. Отсюда присущий традиционалистскому сознанию *онтологизм слова*, признание его бытийственной весомости и действенности. С этим тесно связана идея *сакральности слова*, однако онтологическое восприятие слова далеко не всегда облекается в эксплицитно-сакральную форму.

Солидаристский («соборный») характер традиционального понимания творчества

Поскольку смыслы и ценности имеют сверхындивидуальный, всеобщий и общезначимый характер, субъект включается в *общее дело* служения высшему и абсолютному, в «круговую поруку» всобщего служения сверхличному Благу. Отсюда императив *конвенциональности* («соборного» единства) в культуре и в ментальности традиционализма.

Смысл, будучи всеобщим и объективным, уже не может осознаваться субъектом как приватный «смысл-для-меня», но должен осознаваться как универсальный «смысл-для-нас». Это-то и порождает саму идею *традиции* (т. е. культурного *предания*, имеющего авторитетный статус).

Творческие принципы, характерные для традиционального сознания

Прежде всего это ориентация на общезначимое, выстраивание всего «своего» вокруг конвеционального и непреложного. Подчиненность субъектного («авторского») начала референциально-объективному. Отсюда тяготение к универсалиям, архетипам, доверие к традиционной символике и топике, склонность к традиционной мотивике. Все это мыслится не как линейное повторение, дублирование известного, а как осуществление скрытых возможностей уже данного.

Обобщения по 1 главе.

Итак, в данном диссертационном исследовании мы утверждаем концепцию традиции как фундаментальной аксиологемы, как презумпции целостности, единства и непрерывности общечеловеческого духовного

опыта[173]. В этом аспекте мы полагаем возможным использовать понятие «традиция» в качестве одного из контекстуальных синонимов к понятию «мировая культура»[174], мыслимому не в значении совокупности уже созданных ценностей, а в значении *процесса* ценностно-смысловой преемственности культурного творчества (ср. у В. Аверьянова: «…традиция как вертикальная и ориентированная на большую историю сущность культуры»)[175].

Традиция в данном контексте понимается нами (в согласии с неотрадициональным кредо) как воспроизводство смысловой *континуальности бытия*, осмысленного, смыслоцентричного образа мира как *универсума*, в основе своей безусловно благого и бытийно оправданного; как *такого мира, в котором есть смысл* и потому возможны понимание, различение, ценность, оценка, поступок; мира, в котором человеческая жизнь и деятельность имеет безусловное, нерелятивизуемое значение. В этом случае «мировоззрение традиции (…традиции как самосознания) выступает… не как частное течение, но как неустранимая составляющая идентичности ”Мы”, очевидный для людей стержень коллективной ментальности, своего рода ”якорь спасения” для культуры…»[176]. Поэтому, как писал В.Ф. Эрн, «свободная традиция <…> есть не что иное, как внутреннее метафизическое единство человечества»[177]. С точки зрения *нового традиционализма*, который мы намереваемся осмыслить, в приведенном высказывании русского мыслителя особый вес имеет определение «свободная» (традиция), поскольку в неклассическое время именно свободный, инициативный и творческий аспект солидарности с

---

[173] Тема, являющаяся без сомнения центральной для В. Соловьева, П. Флоренского, Вяч. Иванова, С. Аверинцева. Показательно уже само название известного доклада С.С. Аверинцева – «Единство общечеловеческого культурного предания как тема поэзии и мысли Вяч. Иванова» (Вячеслав Иванов – Петербург – мировая культура: Мат-лы междунар. науч. конф. Томск – Москва, 2003).

[174] Ср. с формулировкой прот. Г. Флоровского: «…величайшая из человеческих традиций – культура, – в которой встречаются достижения предыдущих веков… соединяясь в единое целое» (Догмат и история. М., 1998. С. 61).

[175] Традиция и динамический консерватизм… С. 78.

[176] *Аверьянов В.В*. Традиция как методологическая проблема в отечественной культурологии XX века… С. 13.

[177] *Эрн В.Ф*. Борьба за Логос // Соч. М., 1991. С. 98.

усилиями минувших поколений («активная роль культурной памяти в порождении нового», по В. Хализеву[178]) выходит на первый план и приобретает решающее значение.

В силу этого нам приходится говорить не о «традиционности» в привычном понимании, а о *традициональном* типе творческого и – шире – культурного сознания. Традициональность (в нашем понимании) не тождественна традиционности, интертекстуальной насыщенности (и тем более – не связана с пассеизмом и консерватизмом). Традициональность творческого сознания – это качество, обусловливающее смыслоцентричный, конвенциональный (в неклассических условиях – конвергентный), причастно-солидарный и онтологически-ответственный подход к творчеству. Для сравнения: постмодернизм, будучи в высочайшей степени нацеленным на интертекстуальность (коллажность, цитатность), не может быть назван традициональным типом творчества, т.к. по сути индивидуалистичен и плюрален, субъективистски и релятивистски ориентирован и равнодушен к онтологической ответственности. С другой стороны писатели, тяготеющие исключительно к повторению, продолжению, репродуцированию, охранению уже известного и общепринятого, также не могут претендовать на статус традиционально мыслящих, поскольку это тоже вид своеобразного «отщепенства» – выбрать и абсолютизировать некий исторически локальный канон (формально-стилистический или идеологический), а затем консервативно охранять его неприкосновенность.

На наш взгляд, в разделе «Дискурс власти» (в книге «Дискурсные формации») В. Тюпа рассматривает преимущественно акцидентные свойства традиционализма. Тот феномен, который описывает ученый, целесообразно называть именно «нормативно-ролевым менталитетом», а не «традиционализмом», т.к. традиционализм и «нормативно-ролевая» дискурсная формация совпадают лишь отчасти (хронологически и в риторико-коммуникативном аспекте) и ни в коей мере не тождественны

[178] Теория литературы… С. 365

сущностно. Традиционное сознание связано с нормативно-ролевым менталитетом лишь в рамках известного исторического времени, тогда как в субстанциальном плане мышление традиционального типа не зависимо напрямую от регламентаристской ориентации, способно эволюционировать, обогащаться, вбирая в себя новое, и соединяться с интенциями персонализма, суверенности и свободы творческого поиска.

Важной составляющей традиционального сознания является *христианский историзм*, сочетающий идею таинственной синхронии бытия с устремленностью к «последним временам». Это эсхатологическая обращенность сознания к грядущему «исполнению сроков», оценка настоящего в перспективе будущего «Судного дня». «“Чувство истории”, к которому взывал Элиот[179], – напоминает В. Тюпа, – есть по сути своей христианский историзм»[180]. В рамках подобного миропонимания «прошлое в такой же мере корректируется настоящим, в какой настоящее направляется прошлым»[181].

В то же время традициональный тип сознания не тождественен полностью ни одному из исторически определенных типов религиозно-культурной идентичности, хотя ситуативно может с ними соединяться. Традиционное мышление вовсе не требует ортодоксальной конфессиональности или, наоборот, внеконфессиональности в качестве своего обязательного условия. В данном случае интенции жизнеприятия, солидарности, ответственности, логоцентричности и онтологизма – не мировоззренческие принципы, вытекающей из религиозной веры или доктрины, а первичные формы (или «векторы») ориентации сознания как бы до их наполнения конкретным мировоззренческим содержанием (тот случай, когда, согласно замечательной формулировке Л. Гинзбург, «…самая форма прирожденного каждому переживания ценности высвободилась и сама для себя подыскивает

[179] Имеется в виду постулируемое Т.-С. Элиотом (в эссе «Традиция и индивидуальный талант») «ощущение прошлого не только как прошедшего» (Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. М., 1987. С. 170-171).
[180] *Тюпа В.И*. Литература и ментальность… С. 189.
[181] *Элиот Т*.-С. Там же. С. 171.

содержание»[182]. (581-582). Вместе с тем, сами эти ориентации не могут быть поняты как совершенно индифферентные и «самозарождающиеся» в религиозно-историческом отношении, поскольку являются своеобразным сгустком, цивилизационной квинтэссенцией эллинско-христианского миропонимания, вошедшего в плоть и кровь европейской ойкумены.

Традициональность – целый комплекс взаимосвязанных аксиологем и концептов, из которого невозможно без ущерба выделить и обособить концепт традиционности (в узком смысле) – как верности прошлому и почтения к предшественникам. Подобные верность и почтение могут означать что угодно – от эпигонства и примитивного пассеизма до подлинной конвергентности. Подобным образом невычленимы из целостной связи и другие элементы «традиционального комплекса» (солидаризм, конвенциональность, иерархичность, моноцентризм, императив служения и др.). Взятый сам по себе, каждый такой признак может и не быть показателем традициональности (в постулируемом нами понимании).

При таком (целостном и ориентированном больше на солидарность, нежели на пассеизм) подходе к проблеме традиции может оказаться, что у традиционально мыслящего писателя гораздо слабее выражена внешняя «традиционность» (ретроспективная установка), чем у писателя, консервативно и пассеистически ориентированного (ср.: Мандельштам и Б. Садовской, Пушкин и Катенин). Иными словами, потенциально смелость поиска и творческое дерзновение могут иногда в большей мере служить традициональности, чем консервативный педантизм и пассеизм.

[182] *Гинзбург Л.Я*. Записные книжки. Воспоминания. Эссе. СПб., 2002. С. 581-582.

Глава 2

Неотрадиционализм как особый тип философско-эстетической ориентации в русской литературе неклассического периода

§ 2. 1. Проблема традиции в эпоху индивидуального творчества. Пути становления нового традиционализма в русской литературе XIX века

Процесс индивидуализации творческого сознания существенно ускоряется начиная с эпохи Возрождения. В это время литература по-прежнему исходит из испытанных и авторитетных моделей, но в эту привычную ориентацию вносится несколько существенно новых моментов. Во-первых, «момент выбора: традиция берется дифференцированнее»[183]: Ренессанс отвергает средневековых предшественников, классицизм – предшественников ренессансных. Во-вторых, «момент известной автономности: акт принятия традиции подается как акт свободы, иногда как вызов…»[184] Основные принципы традиционализма пока в силе, но показателен тот факт, что этот принцип утратил автоматизм даже в предельно нормативном сознании – из данности он стал проблемой. Окончательный перелом в этом отношении приходится на конец XVIII столетия.

Культурология, разработанная в конце XX века С. Аверинцевым и А. В. Михайловым, рассматривает рубеж XVIII–XIX веков как критический момент и решающий поворот на всём пути европейской культуры – «поворот от двухтысячелетней риторической культуры ”готового слова” к новому состоянию слова»[185]. На закате эйдетической поэтики намечается нечто совершенно новое – несовпадение автора / героя со своей жизненной ролью и судьбой («избыток человечности» как следствие «романизации» словесности, по М. Бахтину); происходит «открытие множественности ролей

---

[183] *Аверинцев С.С., Андреев М.Л., Гаспаров М.Л., Гринцер П.А., Михайлов А.В*. Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994. С. 28.

[184] Там же. С. 28.

[185] *Бочаров С.Г*. Филологические сюжеты. М., 2007. С. 13.

и судеб»[186]. Рассматриваемый Бахтиным «сюжет становления» – ознаменование новой поэтики, метаморфоза, ставшая, по мнению С. Бройтмана, настоящим «прорывом» в эволюции типов творческого сознания[187].

«Индивидуально-творческое художественное сознание» – так обозначается тип творческой ментальности, характерный для этого периода, в работе «Категории поэтики в смене литературных эпох»[188]. С. Аверинцев отмечает, что в это время исчерпывает себя «стоявшая за реальностью аристотелиански понимаемого жанра мировоззренческая установка на “рассудочное” сведение конкретного факта к “универсалиям”, которая была плотью от плоти античной культуры умозрения и сохраняла свою значимость для средневековья, для Ренессанса, да и позднее, но вдруг обернулась бессмыслицей — “риторикой” и “схоластикой” в одиозном смысле этих слов»[189]. Отныне словосочетание «общее место» (лат. Locus communis) «из важнейшего, освященного двухтысячелетним употреблением термина литературной теории становится чуть ли не бранью»[190].

Сама литература отныне осознается как развитие, а ее история как такое развитие, которое неразрывно связано со всеми изменениями действительности. Так вызревает историзм. На этом новом пути литература постепенно освобождается от «багажа» риторики и «в какой-то момент достигает гомеровской вольности и широты на совсем не гомеровском материале современной жизни»[191]. Литература по мере своего развития в XIX в. предельно сближается с непосредственным и конкретным бытием человека. Жизнь как таковая и человек в его индивидуальном облике и общественных связях становятся основным объектом поэтического

---

[186] *Бройтман С.Н*. Историческая поэтика // Теория литературы: в 2-х томах. Под ред. Н.Д. Тамарченко. М., 2004. Том 2. С. 141.
[187] Там же. С. 141.
[188] *Аверинцев С.С.* и др. Указ. соч. С. 27.
[189] *Аверинцев С.С.* Древнегреческая поэтика и мировая литература // Поэтика древнегреческой литературы. М., 1981. С. 10.
[190] Там же. С. 11.
[191] *Аверинцев С.С. и др*. Категории поэтики… С. 28.

изображения. Со второй половины XVIII в. в Европе (а в течение XIX века и на Востоке) риторические постулаты вытесняются из литературной теории и литературной практики.

Просветительская идеология и, в частности, новое понимание отношений человека и мира, в центре которого оказывается не универсальная норма, а мыслящее «я», лишили риторику ее мировоззренческого основания; а классическая немецкая философия и романтизм довершили ее дискредитацию. Свойственная предшествующему типу художественного сознания «стилистическая и жанровая аргументация заместилась видением историческим и индивидуальным»[192]. Понятие стиля переосмысляется: оно перестает быть нормативным и делается индивидуальным, причем индивидуальный стиль как раз и противостоит норме. Отдельные приемы и правила уступают место индивидуальному стремлению к «миропознанию, синтезированному в широком художественном образе»[193]. Поэтику – в узком значении этого понятия – вытесняет эстетика.

С романтизмом кончается долгая пора господства заранее заданных форм, жанров, стилистических средств поэзии. Отныне писатель начинает овладевать и пользоваться словом как «вольным, несвязанным орудием воспроизведения, анализа и познания действительности, отданным в его распоряжение»[194]. «Литературность» уступает место стремлению к правде жизни. Если раньше «готовые формы» разделяли писателя и действительность, и «взгляд писателя, направленный на действительность, всегда встречался с закрепленным в традиции словом как посредником, как регулятором всякого смысла», то теперь писатель, обращаясь к действительности, «применяет к ней свое слово»[195]. В итоге поэтическое слово в литературе XIX в. становится индивидуально насыщенным и свободным. Романтизму с его культом индивидуального важно в человеке

[192] *Аверинцев С.С.* и др. Указ. соч. С. 29.
[193] Там же. С. 29.
[194] Там же. С. 30.
[195] Там же. С. 30.

уже не всеобщее, очищенное от случайного (как это было в «морально-риторическую» эпоху), но единичное, исключительное, неповторимое.

Наступает эпоха, которую литературоведы называют «индивидуально-творческой», «исторической» стадией эволюции художественного сознания или эпохой «креативизма» (В. Тюпа). В литературе воцаряется «поэтика художественной модальности» (С. Бройтман) или, как еще раньше сформулировал Ю. Лотман, «эстетика противопоставления», в русле которой искусство уподобляется «игре по заранее не известным правилам»[196]. Отныне, как это было сформулировано Кантом, искусство перестает отождествляться с «наукой» или «ремеслом» и начинает рассматриваться в качестве творчества. Произведение искусства «более не сводится к объективной данности текста, оно мыслится субъективной ”новой реальностью” фикции, фантазма, творческого воображения. Такое произведение бытует в авторском сознании (Лермонтов: ”В уме своем я создал мир иной”)…»[197]. Культ «правильности» сменяется культом «красоты». На смену авторитарной художественной культуре приходит практика литературного письма, осуществляющая «эстетическую легализацию внутренней обособленности индивидуального человеческого “я” от ролевых отношений миропорядка»[198].

Одновременно нарастает и «противостояние экспансии этого менталитета со стороны иных модусов сознания»[199]. Возникает линия реакции на угрозы культуры «уединенности» в виде попятного возврата к авторитарности (поздний Гоголь, К. Леонтьев, публицистика Тютчева и Достоевского и т.п.). Другой формой борьбы с индивидуализмом «был пантеистический отказ от культуры уединенного сознания в пользу доавторитарной, обезличенной духовности»[200]. Подобные «роевые» интенции были очень близки Л. Толстому (безличная гармония Платона Каратаева, имперсональность

[196] *Лотман Ю.М*. Структура художественного текста. М., 1970. С. 350.
[197] *Тюпа В.И*. Литература и ментальность. М., 2008. С. 86.
[198] Там же. С. 46 – 47.
[199] Там же. С. 53.
[200] Там же. С. 55.

природного как идеал в рассказе «Три смерти», «роевое» прозрение умирающего Андрея Болконского и т.п.). В. Тюпа: «Толстовско-фетовское решение проблемы уединенного сознания состоит в обращении не к ”другому”, а ко всеобщему, ко всеединому, досознательному (роевому) началу жизни…»[201]. (Здесь необходимо разграничить «всеобщее», допускающее соборность самобытных сознаний, и «роевое», поглощающее всякую персональность.)

Иногда «роевое» сложно переплеталось с «соборным», как у Тютчева: «И жизни божеско-всемирной / Хотя на миг причастен будь!». Однако магистральное направление творческих исканий русской классики XIX столетия, по мнению В. Тюпы, состояло все же в «поиске *неавторитарных* путей преодоления внутренней маргинальности личностного ”я”»[202].

В качестве альтернативы «роевому» и «ролевому» В. Тюпа указывает «открытие самоценной инаковости ”другого”, или иначе – путь от уединенного (монологизированного) ”Я-сознания” к конвергентному (диалогизированному) ”Ты-сознанию”»[203]. По убеждению ученого, это «пушкинская» в своих истоках интенция духовных исканий. («Конвергентной ментальностью наделен, в частности, пушкинский Моцарт…»[204].). К этому же вектору философско-эстетических поисков во многом принадлежит и Достоевский, вся ткань романов которого проникнута диалогическим взаимодействием равнодостойных «правд». Мир Чехова, как отмечали многие исследователи, – это мир замкнутых уединенных сознаний. Однако, как полагает В. Тюпа, для Чехова «автореферентная стратегия общения – это воспроизводимая стратегия персонажей, а не собственная стратегия его поэтики», а «…собственные тексты писателя всей своей поэтикой ориентированы на принципиальную возможность взаимопонимания, преодолевающего некоммуникабельность чеховского

[201] Там же. С. 57.
[202] Там же. С. 55.
[203] Там же. С. 58.
[204] Там же. С. 58.

человека»[205]. «…своеобразие чеховской нарративной стратегии, – продолжает исследователь, – не столько во взаимной свободе участников коммуникативного ”события рассказывания”, сколько во взаимной их ответственности перед лицом *высокого смысла* (заключительные слова рассказа ”Студент”)»[206]. По-видимому, соответствующей чеховской ментальности должна быть признана мысль Бахтина об истине, которая «принципиально невместима в пределы одного сознания», «требует множественности сознаний», поскольку «рождается в точке соприкосновения разных сознаний»[207].

Анти-традиционалистский подход к творчеству формировался постепенно и выдвинулся на первый план в Новое время[208]. Разумеется, утверждение его было подготовлено Ренессансом, актуализировавшим антропоцентрические интенции в культуре, однако сама эпоха Возрождения принадлежит скорее традиционалистскому периоду мировой истории. Ю.М. Лотман писал в связи с этим: «Человек Ренессанса стремился ощутить свои корни… и был убежден, что прерванная история человечества в его эпоху возобновляется»[209]. Позднее, в условиях господства классицизма, *канон* (как вдохновляющий образец и прецедент), по мысли С. Бройтмана, мало-помалу уступает место «закону» (т.е. внешнему правилу, формальному предписанию)[210], что в свою очередь провоцирует ощущение «нормы» как внешнего *принуждения,* связывающего творческую свободу.

Из Введения к книге Л.Я. Гинзбург «О лирике»:

«По мере разложения этой системы (риторической, дедуктивной – *О.С.*), по мере роста новых социальных идей эстетический канон классицизма из

---

[205] Там же. С. 68-69.
[206] Там же. С. 79.
[207] *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972. С. 135.
[208] Подробнее об этом в коллективном исследовании: *Аверинцев С. С., Андреев М. Л., Гаспаров М. Л., Гринцер П. А., Михайлов А. В.* Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. Сб. статей. М., 1994. С. 3-38.
[209] *Лотман Ю.М*. Архаисты — просветители // Тыняновский сборник. Вторые Тыняновские чтения. Рига, 1986. С. 194.
[210] *Бройтман С.Н.* Историческая поэтика // Теория литературы: в 2-х томах. Под ред. Н.Д. Тамарченко. М. 2004. Том 2. С. 190.

плодотворного становится мертвящим. Начинается процесс его распада (деканонизации), столь же длительный и затрудненный, как и процесс его образования. (…) Романтизм… покончил с теорией подражания прекрасным образцам, и новизна стала осознанным эстетическим требованием. (…) С концом догматического мышления в искусстве, с отходом от чистой традиции поэтичность перестает быть чем-то само собой разумеющимся. Отныне потребуется всякий раз ее социальное и эстетическое оправдание»[211].

С середины XVIII столетия в Европе авторитет ретроспективно-регламентарной традиции чем дальше тем больше начинает восприниматься как помеха для творчества. В течениях европейского предромантизма (барокко, сентиментализм и др.) подготавливается эпохальный переворот, совершившийся на рубеже XVIII – XIX веков и приведший к утверждению новой культурной парадигмы, период господства которой называют по-разному: эпохой историзма, эпохой модерна, периодом «креативизма» (В. Тюпа), «индивидуально-творческой» эпохой, временем «поэтики художественной модальности» (С. Бройтман) и т.д. Дедуктивное мышление, оперирующее универсалиями и ценностями как «готовым словом», стремительно сдает свои позиции, уступая место индуктивным стратегиям сознания. Многовековой период господства всеобщего канона сменяется новой исторической формацией, на первый план в которой выдвигается индивидуальное творчество как способ свободной самореализации суверенного субъекта. Если «риторическая» эпоха, пришедшая некогда на смену архаике, провозгласила задачу теоретического обоснования традиции, то индивидуально-творческая эпоха поставила под вопрос саму ценность и необходимость культурного преемства, что повлекло за собою не только мощную инерцию скепсиса и отрицания, но и серьезные попытки философско-проблематического осмысления духовно-жизненной значимости опыта веков (в этой связи заслуживают быть упомянутыми, в частности,

[211] *Гинзбург Л.Я*. О лирике. Л., 1979. С. 11.

усилия таких мыслителей и теологов, как Э. Бёрк, Ф. Ламеннэ, Л. де Бональд и др.).

Романтизм первой трети XIX века вошел в литературу на волне активного неприятия традиционных предписаний «нормативного» искусства, сковывающих (как представлялось) чудесную свободу художественного сознания. Между тем примерно в это же время обнаруживается, что от «естественной» традиции – как невольной памяти, связи, генетического родства – не так уж просто отмежеваться, поскольку она подстерегает на каждом шагу. Зреет осознание того, что преемственность сложнее и глубже простого ученичества, подражания, повторения. Романтики решительно вступали в конфликт с классицистскими регламентациями, но руководствовались не столько жаждой тотального разрыва с прошлым, сколько установкой на эстетически мотивированное «нарушение», сдвиг внутри заданного ценностно-смыслового пространства (причем само обостренное переживание этого «отклонения от нормы» было возможным лишь на фоне относительной устойчивости общей парадигмы). Отважно расширяя диапазон творческих стратегий, романтики при всем желании не могли полностью обойтись без многовекового фонда классических аксиологем и общезначимых универсалий. В основе всех новаторских дерзаний лежало стремление не столько отвергнуть традицию, сколько переосмыслить ее, освободить от инерции и всяческих стереотипов[212]. Взгляд на преемственность как на подчинение внешнему канону все больше потеснялся восприятием ее в качестве интуитивного, *органического* впитывания духовно-ценностного содержания минувших эпох. Все более заметную роль начинала играть *историчность* культурного сознания, проявляющаяся в стремлении соизмерять любые теоретические конструкты с реалиями и неповторимыми особенностями конкретного времени. Росло осознание *национальной* специфики традиционных ценностей и особой

[212] То, что подобные интенции косвенно способствовали созреванию деструктивных и нигилистических умонастроений, - отдельная тема, которой мы коснемся ниже.

значимости «местного колорита» в философско-эстетических и художественных построениях. Сказывалась насущная необходимость национально-ориентированного освоения сокровищ культуры, глубинного приобщения к родной «почве» и к самому существу *народного духа*, что в свою очередь заставляло впервые всерьез задуматься над вопросом о *множественности культур* и над проблемой «чужого» – *иного*, *разного* и принципиально отличного от «своего» (в полной мере проблема *Другого* приобретет актуальность не раньше XX века). Мощнейшим фактором жизнепонимания становилось ощущение культурного многообразия и «многоязычия» мира[213]. Параллельно с процессом исторической индивидуации самобытных национальных «психокосмосов», национальных «образов мира» формировалось представление о «мировой культуре» и, в частности, о «всемирной литературе» (выражение, канонизированное Гёте) как о сложной целостности и многополярном единстве. Отныне «языки взаимоосвещаются» (М. Бахтин), поскольку «один язык может увидеть себя только в свете другого языка». В этих условиях «каждый данный язык… как бы рождается заново, становится качественно другим для творящего в нем сознания»[214]. «…Вскормившие поэтов цивилизации, - замечает об этом времени С. Аверинцев, - еще не утрачивая собственной идентичности, становятся шире самих себя…»[215].

Впервые во всей своей колоссальной масштабности встает вопрос о соотношении «родного» и «вселенского» (тема, которая в XX столетии станет магистральной для Вяч. Иванова и Мандельштама[216]). С наступлением эпохи историзма и индивидуальности складывается новое понимание традиции – как «инициативного и творческого (активно-избирательного и

---

[213] М. Бахтин: «Европейскому человечеству открылось… многообразие языков, культур и времён. <…> Всё… пришло в движение и вступило в процесс активного взаимодействия и взаимоосвещения» (*Бахтин М.М*. Литературно-критические статьи. М., 1986. С. 400).

[214] *Бахтин М.М*. Там же. С. 400, 401.

[215] *Аверинцев С.С.* Собрание сочинений / Под ред. Н.П. Аверинцевой и К.Б. Сигова. Связь времен. Киев, 2005. С. 276.

[216] «Родное и вселенское» - название одного из главных сборников философской прозы Вяч. Иванова. Примечательно также мандельштамовское определение акмеизма как «тоски по мировой культуре».

обогащающего) наследования культурного… опыта, которое предполагает достраивание ценностей, составляющих достояние общества, народа, человечества»[217]. По словам А.В. Михайлова, «…это время дает образцы самых широких, напряженных стилевых систем. Они рефлектируют всю совокупность традиционного, подводят итог всему литературному развитию за все века. Это время великих синтезов и великих личностей».[218] А.В. Михайлов называет это время – в противовес рассудочно-нормативному, осмотрительному классицизму – периодом *европейской классики*. В понимании ученого, это такой момент литературной эволюции, когда «традиционно-риторическое и реалистическое начала», «слово риторическое и слово антириторическое» находятся в кратковременном равновесии, поскольку пока еще «не могли отделиться друг от друга»[219]. В подобном понимании классического (не классицистского!) типа творчества с Михайловым полностью солидарен С. Аверинцев: «…для явления классика необходимо требуется достаточно острое напряжение между статикой традиции и динамикой нового, не допускающее однозначного решения ни в ту, ни в другую сторону»[220] (ср. у Михайлова: «Классика – это равновесие двух начал»[221]). В сущности речь идет о гармонии, но это уже не классицистическая гармония внутри однородной структуры, образуемой гомогенными элементами, а гармония, достигаемая посредством равновесия и соразмерности разнородных начал и гетерогенных элементов – «гармония парадоксальная, гармония контрапункта и контраста, а не беспроблемного соответствия»[222].

В качестве идеальных примеров осуществления подобного «подвижного равновесия» оба исследователя называют Гёте и Пушкина. Важной составляющей их поразительной гармоничности Аверинцев считает

---

[217] *Хализев В.Е.* Теория литературы… С. 364.
[218] *Михайлов А.В*. Методы и стили литературы. М., 2008. С. 93.
[219] Там же. С. 104.
[220] *Аверинцев С.С*. Связь времен. Киев, 2005. С. 269.
[221] *Михайлов А.В*. Методы и стили литературы… С. 104.
[222] *Аверинцев С.С*. Связь времен… С. 278.

динамическое сопряжение глубокого интереса к «своему» («родному») с не менее глубоким и острым интересом к «чужому» (*другому, далекому*) – сопряжение, устремленное к тому, чтобы неслиянно и нераздельно соединить «родное» и «чужое» на просторах *вселенского*. Именно здесь, убежден ученый, следует искать корни той удивительной – зрячей и трезвой – *открытости* к опыту иных культур, которую Достоевский (на примере Пушкина) называл «всемирной отзывчивостью» и «всечеловечеством»[223]. Причем (как уже было отмечено выше со ссылкой на Бахтина) именно благодаря этой открытости к «чужому», в сопоставлении с ним и на фоне его, с небывалой остротой удается пережить красоту, богатство и уникальность «родного». Суть «классического всечеловечества» Аверинцев видит «в остром напряжении между традиционной культурной исключительностью и грядущим плюрализмом культур». Позиция Гёте и Пушкина состоит в том, что они, сохраняя «чуткость к разнообразию цивилизаций… одновременно удерживают столь же непосредственное ощущение нерелятивизируемого единства человечества, продолжают верить в вертикаль ценностной шкалы, в онтологический статус человеческих ”универсалий”». «Пройдет миг на часах истории, - продолжает ученый, - …и пережить это с такой цельностью перестанет быть возможно…»[224].

В это время, по словам А.В. Михайлова, «сложилась в целое европейская поэтическая традиция». (Недаром Гёте в эту пору констатировал возникновение «мировой литературы».) По мысли А.В. Михайлова, европейская литература сомкнулась в «кольцо» с античной классикой, и это дало «возможность представить литературную традицию, литературное наследие как единое, обширное и разветвленное… целое»[225].

Многие исследователи (вслед за А.В. Михайловым) сходятся в том, что период с рубежа XVIII - XIX вв. до модернизма рубежа XIX – XX вв. – это классический период, или классическая фаза индивидуально-творческой

[223] Там же. С. 276.
[224] Там же. С. 276 – 277.
[225] *Михайлов А.В.* Методы и стили литературы… С. 48.

(«креативистской», по В. Тюпе) эпохи в русской и европейской словесности. В качестве «классической» она соотносится и во многом противопоставляется неклассической фазе, в России берущей свое начало в символизме конца 90-х годов XIX столетия. Понятно, что в данном случае терминам «классика», «классичность», «классический» придается особое, специальное значение, которое не следует смешивать с пониманием классического как античного или как классицистического. С.Г. Бочаров: «В обход привычных определений – романтизма и реализма – Михайлов вводит своё понятие европейской классики (и просит его не смешивать с классицизмом XVII–XVIII веков) – как особое неповторимое и скоропреходящее состояние равновесия древнего и нового, традиционного, риторического, «готового» слова и слова, прямо направленного на жизнь, «равновесия слова и жизни», – и высшими проявлениями этого состояния европейской классики на рубеже столетий и эр он называет Гёте и Пушкина»[226]. Такой (восходящий к античности, но по многим своим признакам – пост-классицистский) идеал гармонии идет, по словам А.В. Михайлова, «от переживания реальной полноты бытия…»; «…традиционно-риторическое и реалистическое начала в эту эпоху не могли отделиться друг от друга»[227].

Из книги А.В. Михайлова «Методы и стили литературы»:

«Чудо пушкинского слова – всеевропейское и общемировое. Неповторимая гармония пушкинского творчества возникает именно в центральной, фокусной точке европейского литературного развития… (…) Слово Пушкина – русская мера всех времен».

«И простота слова (у Пушкина – *О.С.*) – не непосредственная, а крайне опосредованная, вернувшаяся к себе после того, как слово погрузилось в жизнь с её предметностью». Слово Пушкина «заведомо уравновешивает риторическое и жизненное, интерес поэзии и заботу жизни. (…) Пушкин

[226] *Бочаров С.Г*. Филологические сюжеты. М., 2007. С. 13 – 14.
[227] *Михайлов А.В*. Методы и стили литературы… С. 105.

решительно противится и инерции риторического слова, и тенденции антириторического, нарождающегося реалистического слова»[228].

А.В. Михайлов сближает Пушкина и Гете как истинных классиков: «…элемент… общности между ними – …в синтезировании целого, в способе синтезирования. (…) Гете властно концентрирует полноту выражения. (…) Но это – не то риторическое слово, каким… пользовались просветители XVIII века. (…) Он изживал традиционную моралистическую нагрузку риторического слова. Произведения Гёте… – это живая мораль, но это не морализация!»[229]. Всей полнотой и богатством «гётевское слово *заново* наделено – после того, как традиционное риторическое слово у него разрушилось…»; «Гётевское слово, чтобы обогатиться мыслью и моральным смыслом, прошло сквозь реальность, прошло сквозь богатейший личный опыт поэта», «…пропущено сквозь жизнь и вернулось в себя»[230]. Казалось бы, это полный отход от принципов и идеалов морально-риторической системы, от эйдетического «знания», от традиционализма «готового» (твердого, морального, «знающего») слова. «Но слово Гёте… возвращается к себе и становится словом *знания* и *морали*»[231]. Только совсем по-новому становится таковым, совершенно иначе, чем в морально-риторической системе. Морализаторство отменено, но зато утвержден глубокий нравственный смысл целого – «целого, в которое складывается противоречивая полнота всего жизненного, жизни в универсальности её проявлений». Гёте «не судит… окончательным судом»; в результате «всему на земле и в истории остается его место. Осуждая, Гёте придает своему осуждению поступка, человека относительный и частный характер. Гёте скорее осуждает за односторонность, однобокость… за отсутствие более универсального… взгляда на действительность». «Относительные оценки Гёте подразумевают не мораль относительности, а безотносительность

[228] Там же. С. 112.
[229] Там же. С. 117.
[230] Там же. С. 118.
[231] Там же. С. 119.

универсальности. Открытый к полноте жизни, Гёте видит частное и относительное во всем отдельном…»[232].

Из Введения к книге Л.Я. Гинзбург «О лирике»:

«Рационалистическая поэтика оперировала словами, поэтическая значимость которых устанавливалась заранее, за пределами данного произведения, в заданной системе стилей. Романтизм широко пользовался традиционным языком поэзии, но для него это уже не норма, а материал, вступающий в новые смысловые сочетания. Поэзия XIX века чем дальше, тем больше раскрывалась словам, не принадлежащим к поэтическому словарю, эстетически не предрешенным носителям явлений бесконечно многообразной действительности. Поэтичность слова не обеспечивалась теперь навыками, иногда вековыми, не приходила готовой из отстоявшейся стилистической системы; ее порождал контекст. Поэт стоял теперь перед трудной задачей превращения ”дикого” слова в новый ”нервный узел” мгновенно возникающих и безошибочно действенных лирических ассоциаций. (…) Высокое, трагическое, прекрасное не дано уже нормативно, но определяется исторически. Всякий раз оно должно быть увидено и утверждено художником»[233].

В пост-традиционалистский период (вплоть до конца XIX века, когда «классический» тип мышления окончательно сменился «неклассическим») медленно, но неуклонно совершается переход от «вариативности в пределах единой традиции» к «ориентации на существенно разные… линии культурного преемства»[234]. Разграничение «традиционного» и «нетрадиционного» постепенно сменяется проблемой различения разнообразных, гетерогенных элементов осваиваемого наследия. Вопрос о наличии самого факта связи с прошлым уступает место вопросу о конкретной специфике этой связи. С другой стороны, инициированная

---

[232] Там же. С. 119.

[233] *Гинзбург Л.Я*. О лирике. Л., 1979. С. 13.

[234] *Есаулов И.А*. Традиция в литературе // Введение в литературоведение. Под ред. Л.В. Чернец: 4-е изд. М., 2011. С. 578.

романтиками дерзновенная практика продуманного пренебрежения каноном – словно по иронии судьбы – на глазах превращалась в «романтический канон» (позднее он послужит основой авангардного подхода), включающий в себя такие атрибуты, как своеволие, индивидуализм, бунтарство, в качестве традиционных для данного типа мышления. Проективный и креативистский[235] подход к наследованию мало-помалу заслоняет собою прежние императивы верности и послушания заветам прошлого. «Золотое» равновесие пост-традиционалистской *классики*, на которое указывают в своих работах С. Аверинцев и А.В. Михайлов (см. выше), нарушается. Господствующим отношением к наследию веков – независимо от меры фактической связи с ним – становится критицизм, отталкивание, пафос преодоления. Однако традиционное мышление не исчезает из жизни культуры; трансформируясь, оно ищет новые пути исторической реализации.

Некоторые обобщения

В пост-традиционалистские эпохи (начиная с романтизма) совершается не исчезновение или тривиальное уничтожение традициональной ментальности, а гораздо более сложный и разнонаправленный процесс. Вторичные ее свойства (авторитарность, нормативность и т.п.) теряют органичность, вступают в конфликт с новыми веяниями и интуициями и в конце концов обнаруживают свою несовместимость с постклассическим – свободным и персоналистичным – пониманием творчества. Первичные же (сущностные) интенции (онтологизм, жизнеприятие, смыслоцентричность, пафос ответственности и т.д.) включаются в сложное взаимодействие с ментально-коммуникативными устремлениями новейших эпох, претерпевают разнообразные метаморфозы и обретают новую жизнь в неклассических формах культуры. Отсюда открывается возможность рассматривать неотрадиционализм как *неклассическую модификацию традиционального сознания*.

[235] Период с конца XVIII века до постсимволистского размежевания 1910-х годов В. Тюпа называет эпохой *креативизма*.

Параграф 2. 2. Проблема традиции в неклассическом искусстве. Поляризация творческого сознания в русском постсимволизме

При всех разногласиях в вопросе о систематизации литературных явлений минувшего века большинство специалистов на сегодня так или иначе сходятся в убеждении, что рубеж XIX – XX столетий в Европе и в России стал также рубежом, обозначившим завершение эпохи классической художественности и начало периода неклассического (или пост-классического) искусства слова. Эпохальное творческое сознание решительно и необратимо выходит в это время из веками существовавших парадигматических рамок[236]. Традиционные иерархии, начиная с предромантизма постепенно терявшие свою непререкаемую внешнюю авторитетность, отныне бесповоротно утрачивают не только нормативную общеобязательность, но и конвенциональную общезначимость, – сколь бы твердой ни была решимость отдельных творцов сохранить верность освященным преданием устоям и ориентирам. «Долгое время казалось, – замечает В.М. Толмачев, – что разного рода катастрофические предчувствия, перенесенные в область литературы… не более чем наваждение артистической богемы. Ее представители были достаточно малочисленны по сравнению с представителями академического, официозного, наивно-бытописательного, развлекательного искусства. <…> Тем не менее открытое ими ощущение неустойчивости, хрупкости, а то и фальши традиционных для второй половины XIX в. форм культуры и быта… было ”подтверждено” катастрофой Первой мировой (или ”великой”, как ее называли современники) войны. Война подытожила в культуре то, что задолго до нее носилось в воздухе…».[237]

---

[236] Массовая литература, в любую эпоху количественно преобладающая и составляющая инерционное поле словесности, в данном случае не берется в расчет.

[237] *Толмачев В.М.* Рубеж XIX – XX веков как историко-литературное и культурологическое понятие // Зарубежная литература конца XIX – начала XX века: В 2 т. М., 2007. Т. 1, С. 6. Процитированные слова относятся к общеевропейскому культурному процессу. Применительно к российским реалиям сказанное о мировой войне можно распространить и на революцию.

В спектре разноречивых исторических оценок свершившегося ментального переворота, как правило, преобладали полярно противоположные. Одними он воспринимался как гибельное крушение всех ценностных оснований культуры, другими – как долгожданное преображение лика мира, открывающее головокружительные перспективы. Негромкие, разрозненные голоса мыслителей и поэтов, воспринявших откровение небывалой свободы[238] как призыв к новой, небывалой ответственности, были едва слышны и не многими принимались всерьез.

На рубеже столетий, в результате окончательного крушения прежней, «морально-риторической» (А.В. Михайлов) картины мира, бытие снова предстало в облике устрашающего Хаоса. И в этих условиях одни предпочли «упоение гибелью», другие попытались «не заметить» никаких метаморфоз и продолжать мыслить в докризисных категориях, третьи вознамерились обезвредить и подчинить Хаос посредством новых нормативистских доктрин[239], а кто-то, признавая очевидность необратимого «тектонического» сдвига в культурном сознании, продолжал верить в божественную гармонию миропорядка и прозревать ее в реальности как некую изначальную и неуничтожимую сущность бытия. (Осенью 1909 года А. Блок записал в дневнике: «Хорошим художником *я* признаю лишь того, кто из данного хаоса <...> творит космос»[240] (позднее эта мысль будет развита в его докладе «О назначении поэта»).)

При этом крупнейшие отечественные философы рубежа веков (Л. Шестов, Н. Бердяев, В. Эрн и др.), каждый по-своему, обращали внимание на то, что катастрофический оползень привычных, «невозмутимых» аксиом

---

[238] Пройдет совсем немного времени, и только что обретенная *неклассическая свобода* будет стиснута в советской России стальным обручем официальной идеологии. (В. Тюпа: «Свобода и ответственность – неотъемлемые характеристики человеческого присутствия в мире: свобода без ответственности – это произвол тирана, ответственность без свободы – это бесправие жертвы. Однако XX столетие драматически их развело…» (*Тюпа В.И.* Литература и ментальность. М., 2008. С. 184).

[239] «…в соцреализме, в отличие от мучительного, пугающего, сумбурного хаоса модернизма, вновь воцарялся космос. Космос даже не нормативный, а скорее директивный. Космос, убивающий ищущую мысль и не допускающий отступления от канона» (*Лейдерман Н., Липовецкий М.* Жизнь после смерти… // Новый мир, 1993, №7. С. 163).

[240] *Блок А.А*. Полн. собр. соч. и писем в 20-и томах. Т. 8. М., 2010. С. 160.

европейской культуры с новой силой и предельной остротой обнажил глубинные корни, истинные «начала» и «концы» человеческого бытия. Удивительным и непредсказуемым образом «девальвация ценностей обуржуазившейся цивилизации по-своему вернула Европу к христианству»[241], но не как к благополучной теократической гармонии, а как к изначальной проблеме свободного выбора между служением Высшему и отданием себя на растерзание страстям и стихиям мира сего.

Как бы там ни было, всякая приверженность традиции с этих пор окончательно становится личным выбором писателя, возможностью среди других возможностей, приобретает статус *дерзновенного почина* и *поступка*, так как не является больше самоочевидной, всеми признаваемой ценностью и социокультурным императивом (начало такому положению вещей было положено уже в романтизме). Объективно-исторически складывалась ситуация, когда простой, линейный возврат к старой классичности, простая реставрация канона становились весьма затруднительны (если вообще возможны) без ущерба для внутренней органики творчества[242]. Культура была необратимо *отпущена на волю*[243], и отныне ее регулятивные рычаги, «скрепы» приходилось искать не иначе как изнутри этой небывалой свободы.

Разумется, этот «тектонический сдвиг» не мог совершиться в одночасье. Антиклассические, контртрадиционистские интенции, направленные поначалу не столько на беспощадное уничтожение традиционного ценностного тезауруса, сколько на его расширение и обновление, постепенно вызревали в отечественной (и, с некоторым опережением, в европейской) словесности на протяжении всего XIX века. Русский символизм, покончив с рационалистически тесной привязкой слова к значению (главным оплотом

---

[241] *Толмачев В.М*. Указ. соч. С. 8.

[242] Данное утверждение относится к эпохальному литературному сознанию, взятому как целое, и, конечно, не исключает инициируемых отдельными писателями и литературными фракциями попыток возродить/продолжить классическую традицию в её домодернистской модификации либо подвергнуть искусство слова вторичной нормативизации по образцу классицизма (см. об этом ниже).

[243] Ср. с представлением О. Мандельштама (эссе «Скрябин и христианство») о художнике как о «вольноотпущеннике» (*Мандельштам О.Э*. Полн. собр. соч. и писем в 3 томах. Т. 2. М., 2010. С. 37).

поэтики «готовых слов» и «готовых» смыслов)[244], становится последней каплей, сокрушившей классическую парадигму мышления. Возникают условия, при которых автор и читатель, творец и другие творцы, прежде связанные прочными конвенциональными узами, получают неограниченную свободу смыслополагания и вынуждены либо раз и навсегда отказаться от самой идеи конвенциональности (согласия, общности, единства), либо искать новые пути к взаимопониманию и духовно-культурной солидарности. Не удивительно, что в названных обстоятельствах с небывалой остротой обозначилась коммуникативная проблематика творчества.

Не обеспеченная больше общезначимыми «шифрами», общим «имажинарием» (как это было в традиционалистскую эпоху), литература столкнулась с мучительной проблемой *адресованности/безадресности* слова, с вопросом об *адресате* искусства. По словам В.И. Тюпы, «корень художественных исканий XX века» заключается в том, что «в поле творческой рефлексии входит диалогическая природа художественного творчества (знамение времени – статья Осипа Мандельштама "О собеседнике" 1913 года), а… модус сознания, менталитет, агрессивно или благодатно распространяемые на "другого" (адресата-собеседника), приобретают для творческого процесса решающее значение»[245]. И надо признать, что в этих условиях перед художником (писателем, мыслителем) неклассической эпохи действительно открывается несколько возможностей[246].

Самый очевидный и, в сущности, инерционный путь – дальнейшая эскалация достигнутой независимости, автономии творящего субъекта, бесстрашное испытание крайних пределов этой свободы, что по сути означало именно «агрессивное» (как минимум – *провокативное*,

[244] «Готовое слово» - понятие, введенное в научный оборот А.Н. Веселовским и получившее статус устойчивого термина благодаря трудам М.М. Бахтина и А.В. Михайлова.
[245] *Тюпа В.И.* Литература и ментальность… С. 180.
[246] В. Тюпа говорит об этом как об «исторически неизбежной поляризации модусов сознания (и общественного, и личного)» (Литература и ментальность… С. 218).

«ударное»[247]) воздействие на адресата (в пределе – отказ от собеседника) и в конечном счете вело к деаксиологизации бытия и к деонтологизации искусства, так как сверхличные ценности возможны только в иерархически ориентированном сознании, предполагающем ограничения и императивы, а бытийная достоверность творческого акта достигается лишь при «сопротивлении материала», обеспечиваемом твердыми законами внеположной субъекту реальности.

Другой, противоположный путь – неприятие свободы субъекта и прав индивидуальности как опасного источника разрушительной энергии, стремление предотвратить суверенность творца (и вытекающую из нее ценностно-смысловую разобщенность, разномыслие) посредством новой (вторичной), принудительной нормативизации и регламентации культуры. В России данная тенденция в полной мере могла быть реализована, разумеется, только после установления большевистского режима, однако побуждения подобного рода можно обнаружить как в дореволюционной, так и в постсоветской словесности.

Еще один возможный путь в сложившейся ситуации – попробовать не считаться с метаморфозами эпохального сознания и продолжать творить в рамках прежней, «классической» конвенциональной парадигмы, как если бы она полностью сохранила свое незыблемое, всеми признаваемое значение. Интенция, вряд ли осуществимая в полной мере, так как «флюиды» нового эпохального мировидения так или иначе проникли в сознание всех чутких творцов рубежа столетий (лучший пример – творчество И. Бунина, изо всех сил старавшегося откреститься от «нового искусства», но поневоле впитавшего его основные веяния).

Другое, особое устремление, заслуживающее быть отмеченным, связано с попытками обратиться – в условиях уже свершившегося «освобождения» общего культурного пространства от общезначимых иерархий – к

[247] *Тюпа В.И.* Там же. С. 112.

традиционным универсалиям и аксиологемам. Здесь, в свою очередь, открывались два пути:

а) вернуться к «вечным» ориентирам ценой личного отказа от постклассической суверенности персонального творчества, от бесстрашия и риска индивидуальных исканий (данное решение в пределе своем смыкалось с описанной выше утопией «вторичного нормативизма» либо с практикой настойчивого игнорирования произошедших в культуре «тектонических сдвигов»);

б) прокладывать «маршрут» в сферу незыблемых ценностей и абсолютов *изнутри неклассического сознания*. Этот вектор исканий по строгому счету не может быть назван «возвращением», поскольку не предполагает ни отказа от важнейших модернистских завоеваний, ни попятного движения к докризисным формам творчества. Это твердая решимость принять на себя все последствия неклассической свободы-«неопёртости» и самому на себя возложить вериги онтологической и аксиологической ответственности. В. Тюпа в палитре неклассических векторов традициологии предлагает «…выделить четыре … «фигуры» – четыре фундаментальных состояния человеческого духа. Это четыре модальности самоидентификации субъекта. Они существенно различаются своими ценностными установками и вытекающими из этих установок мотивациями поведения». Эти «четыре фигуры» - роевое, ролевое, дивергентное и конвергентное состояния сознания.

Названные векторы творческих устремлений далеко не сразу откристаллизовались в соответствующих им литературных течениях, да и теперь, по прошествии времени, вряд ли могут быть втиснуты в рамки того, что привычно называется направлением или школой. Перечисленные фарватеры поиска осознаются нами сегодня как бы «поверх барьеров», в отвлечении от исторической ономастики, поскольку, не будучи заявлены эксплицитно, оказались куда более живучими, нежели любые организационно оформленные фракции.

В постсимволистский период (начиная примерно с 1910 г.) в результате разветвления единого модернистского потока возникает множество объединений и группировок[248]. Очевидно, что привычная классификация литературного процесса той поры в соответствии с самоназваниями писательских объединений приводит зачастую к неоправданному дроблению целостного массива постсимволистской словесности на своего рода замкнутые и обособленные друг от друга сегменты. На деле же значительную роль в литературе 1910-х годов играли «диффузные» процессы (О. Клинг)[249], происходило активное взаимопроникновение, смешение, невольное сближение различных установок, творческих практик, художественных стратегий. Эти процессы не прекратились полностью с концом постсимволистского периода, несмотря на то, что в силу известных исторических причин свободное развитие литературы в Советской России в течение целого ряда десятилетий было существенно затруднено. Мы знаем, что практически все оформленные течения были либо насильственно ликвидированы, либо в той или иной мере мимикрировали к стандартам «передового метода». Однако современные исследования показывают, что в масштабах всего послереволюционного времени (включая постсоветский период) сущностная поляризация творческого сознания, начавшая складываться в первой четверти XX века, не пресекалась и не утрачивала свого значения. Интенции, противоположные соцреализму и официозу, так или иначе сохранялись в эмигрантской литературе, в «потаенной словесности», в самиздате и даже в легитимном советском искусстве, под спудом идеологических напластований.

Ныне, в условиях внешней свободы слова, это расслоение обозначилось с новой силой. Причем вне пестрого «парада» броских литературных ярлыков и самоименований (сегодняшнее мельканье номинаций и всяческих «-измов»

[248] Распространенный взгляд на акмеизм как на сравнительно консервативное и близкое к неоклассицизму течение нисколько не отменяет общего постклассического характера творчества поэтов акмеистской формации. Вопрос о связи акмеизма с неотрадиционализмом будет рассмотрен ниже.

[249] *Клинг О.А.* Влияние символизма на постсимволистскую поэзию в России 1910-х годов: проблемы поэтики. М., 2010, С. 35 – 40.

вряд ли способно сбить с толку серьезных ученых) яснее становятся видны многие важные аспекты совершающегося на протяжении целого столетия ментально-эстетического размежевания, имеющего своим истоком бифуркацию неклассического сознания в постсимволистский период. Сегодня мы имеем возможность проследить эти разнонаправленные линии уже не на коротких отрезках исторического пути, а в перспективе «большого времени» (М. Бахтин). Будучи выражением универсальных и альтернативных друг другу «модусов сознания», типов «ментальности», они по-своему манифестируют «глубинные макропроцессы исторической жизни человеческого духа»[250]. В. Тюпа: «Возникновение неклассической (коммуникативной) эстетики адресованности сопровождается небывалым явлением: русло историко-литературного процесса разделяется на три… рукава. На смену стадиальной диахронии парадигм художественности, последним звеном которой явился модернизм символистов, приходит синхронное противостояние и взаимодействие альтернативных стратегий творческого поведения…»[251].

Между тем, несмотря на несомненную альтернативность названных стратегий, фактические их границы не могут быть признаны отчетливыми и непроницаемыми. «Диффузные» процессы, отмеченные и изученные О.А. Клингом на материале постсимволистской поэзии, продолжались и позднее. Поэтому, характеризуя основные типы художественного мышления в поэзии и прозе 20 века, мы считаем целесообразным говорить о них не как о строго отграниченных и изолированных явлениях (течениях, школах, методах и т.д.), а как о своего рода «векторах» или «полюсах» в едином пространстве неклассической словесности. Также мы полностью разделяем стремление ряда современных ученых (С. Бройтмана, И.П. Смирнова, В.Вс. Иванова, В. Хализева, В. Тюпы, В. Келдыша, И. Есаулова и др.) включить отдельные (частные и направленческие) практики, имевшие место в Серебряном веке и

[250] *Тюпа В.И*. Литература и ментальность… С. 217.

[251] К выделяемым В. Тюпой трем «рукавам» модернистского «русла» мы считаем целесообразным добавить четвертый (см. ниже).

позже (вплоть до наших дней), в контекст типологически более универсальных, инвариантных систем. Следуя предельно обобщающей логике этого стремления, мы попробуем также обозначить несколько ключевых (и исторически дальнодействующих) тенденций, взяв в качестве главных критериев сопоставления а) отношение к принципу *свободы творчества* и б) отношение к принципу *ответственной причастности традиционному тезаурусу культуры*. Если абстрагироваться от осложняющих общую картину частностей, то можно гипотетически выделить в русскоязычном литературном процессе неклассического периода четыре основных «полюса» творческих исканий, задающих определенную систему координат эпохального культурного сознания[252]:

1) творческое мышление *дивергентного*[253] типа, претендующее на безграничную свободу самовыражения и эксперимента (авангардизм, во второй половине XX века трансформировавшийся в постмодерн[254]);
2) творческое мышление регламентарно-нормативистской направленности, преследующее цель нового («вторичного») подчинения искусства общеобязательным требованиям идеологического и стилистического характера (наиболее отчетливо воплотилось в соцреализме, но способно реализовываться и в других, отличных от соцреализма, обличьях, например – в форме новейшей «назидательной» словесности);
3) творческое мышление проклассической направленности, для которого характерны а) стремление сохранить максимальный иммунитет к

[252] Здесь мы в значительной мере опираемся на разработанную В. Тюпой концепцию постсимволистской парадигмы художественности, дополненную и углубленную в последующих работах ученого компаративно-риторической теорией о четырех типах дискурсивности (см.: *Тюпа В.И*. Дискурсные формации: Очерки по компаративной риторике. М., 2010; в этой книге закладывается теоретическая база для выявления неотрадиционального «вектора» не только в рамках постсимволизма, но и в контексте всего неклассического периода русской словесности).

[253] От лат. divergere — отклоняться, расходиться.

[254] В. Тюпа так говорит про эту линию исканий: «В русской литературе, несмотря на свою отверженность со стороны официальной культурной политики, она продолжается в 30-е годы обэриутами, а во второй половине века – лианозовцами, концептуалистами и другими авторами “постмодернистской” ориентации» (Литература и ментальность… С. 119).

любым кризисным состояниям и процессам в культуре конца 19 – 20 веков и к порожденным кризисной ментальностью типам литературного сознания; б) нацеленность на дальнейшее, естественное и органичное, продолжение «классической» (домодернистской) линии в литературе, с преимущественной ориентацией на «золотой век» и/или стилевые каноны реалистического письма, сложившиеся в 19 столетии (подобного рода интенции в разной степени характерны для И. Бунина, А. Куприна, других авторов-«знаньевцев»; позднее – для некоторых писателей-фронтовиков, представителей «деревенской» прозы, бытописательского реализма, «тихой лирики» 60 – 80-х годов, ориентировавшихся уже не столько на Пушкина и Толстого, сколько на стилистику антимодернистски позиционировавших себя авторов конца 19 – первой половины 20 века: того же Куприна, В. Короленко, В. Вересаева, И. Шмелева, Б. Зайцева, С. Сергеева-Ценского, С. Есенина, А.Н. Толстого, М. Шолохова и т.д.)[255];

4) и, наконец, тип ориентации, который долгое время не выделялся историками литературы как определенная и самостоятельная структурная целостность и не имел постоянного обозначения. Это особая устремленность неклассического творческого мышления, усвоившего уроки модернизма, но не пошедшего до конца по пути авангардистского «раскрепощения» и не свернувшего в русло литературного реставрационизма и нормативизма, а проявившего новый, сознательный и свободный интерес к классическим универсалиям и ценностям традиции. Ментальности этого типа в равной мере чужды как авторитарная императивность, эстетический консерватизм, пассеизм, так и эвристически-игровая беспринципность

[255] Ориентация на докризисную органичность письма вовсе не означала тяготения к содержательной идилличности, могла сочетаться с трагической экспрессией, с энергией протеста, гражданской скорбью и проявлялась скорее в сознательном или невольном сопротивлении тому глобальному усложнению культурно-эстетического сознания, которое произошло на рубеже 19 – 20 веков. В ряде случаев такая установка смыкалась и частично совпадала с новым нормативизмом.

«уединенного сознания»[256]. Учитывая промежуточное, равноудаленное положение данного вектора ориентации между сциллой авторитарности и харибдой беспринципного произвола (а также учитывая его *центростремительный* и *неоконвенциональный* характер), мы будем говорить о нем как о *срединном* векторе в неклассической словесности 20 века.

То, что этот вектор (или полюс) исканий, который мы, вслед за В. Тюпой, будем называть *неотрадициональным* (или *неотрадиционализмом*)[257], почти никогда, во всяком случае до рубежа 80-90-х годов, не выделялся в качестве самостоятельной и отдельной культурной формации, не столь уж удивительно[258]. Определить четкие контуры названного комплекса устремлений, на первый взгляд, крайне трудно. Еще труднее – очертить круг авторов и произведений, которые могли бы быть безоговорочно отнесены к сфере непосредственной творческой реализации данного типа мышления (поскольку степень близости к нему того или иного писателя/текста во многих случаях есть величина переменная). На исходном этапе взору исследователя предстает как бы материк с неясными очертаниями, со всех сторон омываемый (и *размываемый*) вышеперечисленными течениями. Причем многие явления занимают в названной «системе координат» промежуточное положение, как, например, неоклассицизм раннего Ходасевича, М. Кузмина, Б. Садовского, Ю. Верховского, В. Комаровского, ранних акмеистов или близкие к авангардизму эксперименты Цветаевой и позднего Мандельштама. Вместе с тем уже в момент возникновения

---

[256] Понятие, введенное в культурно-философский обиход Вяч. И. Ивановым и ныне используемое В.И. Тюпой для обозначения ментальных интенций, противоположных солидаризму, диалогичности и конвергентности.

[257] О том, почему несмотря на многоаспектность явления мы предпочитаем термин, подчеркивающий приоритетность связи с *традицией*, будет сказано ниже. О преимуществах номинаций «традиционный» и «неотрадиционный» в сравнении с такими обозначениями, как «традиционный» и «традиционалистский», речь шла в разделе «К вопросу о терминах».

[258] В. Тюпа: «…неотрадиционализм … до сего времени не вполне осознан как цельное, парадигматическое явление в искусстве XX века» (Литература и ментальность… С. 188). Некоторые концепции начала 20 века («новый классицизм» у В. Жирмунского и К. Мочульского, «неореализм» и «синтетизм» у Е. Замятина) довольно близко подходили к интересующему нас явлению, но назвать их вполне релевантными неотрадиционализму не представляется возможным.

постсимволистских фракций в среде критиков, ученых и самих творцов обозначилось стремление разглядеть за внешне-очевидной «сеткой» групповых самоименований («цех поэтов», «акмеизм», «кубофутуризм», «эгофутуризм», «имажинизм» и т.д.), подчас весьма смутно отражающих истинную суть движения, более глубокие течения, значимые в масштабах *большого времени*. Данное стремление сохранилось и впоследствии. Причем в основу классификации рассматриваемых явлений разными учеными полагались разные принципы (так, например, по сей день огромное научное значение имеют типологические модели, предложенные И.П. Смирновым[259]).

В нашем случае первоочередным и определяющим критерием разграничения будет модус взаимоотношений с Традицией. Написав это слово с прописной буквы[260], мы хотим подчеркнуть особое значение, придаваемое нами известному понятию. Размышляя о феноменах *новой традициональности* и *неотрадиционализма*, мы будем иметь в виду не собственно литературную традицию или совокупность традиций и не ту или иную линию литературной преемственности, а целостное самоопределение писателей и их творчества по отношению ко всему русско-европейскому (эллинско-христианскому) духовному наследию, взятому как целое и с учетом его многовековой культурной эволюции. В таком понимании термин «традиция» освобождается от тесной привязки к сфере заимствования, подражания, повторения и прямого продолжения известных форм письма и расширяется в направлении таких областей гуманитарии, как философия и аксиология искусства, творчества и культуры в целом, вовлекая в свою орбиту такие концепты, как *бытийность, ответственность, солидарность* («соборность»), *вселенскость, диалогизм* и др.

В своем понимании традициональности (традиционального мышления) мы будем преимущественно опираться на традициологические идеи и

[259] См., например: *Смирнов И.П*. Художественный смысл и эволюция поэтических систем. М., 1977; *его же*: Психодиахронологика. Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней. М., 1995.

[260] В дальнейшем мы постараемся не злоупотреблять подобными графическими «усилениями» - хотя бы потому, что термин «Традиция» (с прописной буквы) активно используется последователями идей Р. Генона, от которых мы считаем необходимым дистанцироваться.

трактовки, выдвинутые Вяч. И. Ивановым, М. Бахтиным, Т.-С. Элиотом, Г.-Г. Гадамером, Г.В. Флоровским, В.Н. Лосским, Л.Я. Гинзбург, С.С. Аверинцевым, В. Бибихиным, а также видным современным традициеведом В.В. Аверьяновым, чьи теоретические обобщения имели решающее значение в тех аспектах нашего исследования, которые связаны с философией традиции. Привлекаемые нами параметры классичности/неклассичности; авторитарности/диалогизма; произвола/ответственной свободы (и т.д.) мыслятся здесь в качестве признаков, производных от базовых традициологических установок творящего субъекта. Постулируемое нами традициональное творческое сознание, с одной стороны, не может быть реализовано вне названных ценностно-смысловых шкал; но, с другой стороны, «общим знаменателем» всей совокупности рассматриваемых параметров (в избранном нами ракурсе) все-таки является целостное восприятие традиции, которое в зависимости от аксиологической мотивации художника может принимать формы своеобразного ритуализма, реставрационизма, пассеизма, консерватизма, догматизма, нигилизма, отречения, святотатства, подчинения обычаю как спасительному внешнему «регламенту», а может стать свободным и осознанным приятием общего духовного наследия как универсального тезауруса и живого ядра культуры.

§ 2. 3. «Дивергентный» тип творческого мышления и его реализация в художественных стратегиях авангардизма.

Категория «дивергентное сознание» (от лат. divergere – расходиться, удаляться в разные стороны), как и понятие «уединенное сознание»[261], на данный момент активно используется В. Тюпой в контексте анализа своевольно-эгоцентрического типа ментальности, впервые ярко проявившегося в романтической культуре и, после череды метаморфоз,

[261] Понятие, введенное в философско-эстетический обиход Вяч. И. Ивановым для характеристики восходящего к романтической ментальности индивидуалистского мышления.

получившего господствующее положение в искусстве декаданса, авангарда и постмодерна[262]. В первый раз культурообразующим типом духовности менталитет «уединенности» самодостаточного «я» становится в эпоху романтизма. В пределах романтического мировидения, как формулировал Новалис, всякое «не-я» служит только для самопознания «я». Такое сознание, по мысли В.И. Тюпы, «поглощает ”другого”, опредмечивает, лишает его субъектности, превращает в один из многочисленных объектов единственного субъекта – собственного “я”»[263]. (В качестве примеров дивергентной ментальности В. Тюпа приводит характеры пушкинских Алеко, Барона, Дон Жуана, Онегина, Сильвио, Гришки Отрепьева.)

Некоторые из важнейших свойств дивергентного сознания были указаны М. Столяровым. Во-первых, это монологизм «сумрачно замкнутого круга уединенной мысли», конструирующей свою собственную, субъективную картину мира. Во-вторых, это демоническое самоутверждение субъекта, предполагающее «дух отрицанья, дух сомненья» по отношению ко всему объективному[264]. Единственным концептуальным просчетом в данной характеристике В. Тюпа считает то, что перечисленные моменты М. Столяров «безосновательно приписал личности… Пушкина»[265].

Тюпа: «Высшая ценность уединенного сознания – собственное «я», а главенствующая жизненная установка – самореализация: стать (и пребывать) самим собой. Однако, как будет сказано Бахтиным в XX веке, «я» не может стать самим собою без «другого» “ (ЛиМ, 49).

В творчестве Чехова обнаруживается, что к XX веку уединенное сознание уже не является конститутивной характеристикой «лишнего человека», а все более превращается в некую духовную норму культурной жизни (не только Европы, но и России). Назревает новый парадокс

---

[262] См.: *Тюпа В.И*. Литература и ментальность. М., 2008. С. 6-75; *Тюпа В.И*. Дискурсные формации. М., 2010. С. 11-49, 113-124.
[263] *Тюпа В.И*. Литература и ментальность. М., 2008. С. 50.
[264] См.: *Столяров М.* Могила Пушкина // Россия, 1924, № 2.
[265] Литература и ментальность… С. 53. Далее все ссылки на это издание см. в тексте, скобках, с указанием страницы после сокращенного обозначения «ЛиМ».

уединенного сознания, вполне проявивший себя в последующем столетии: уединенное сознание со своей внутренней маргинальностью из элитарного превращается в массовое» (ЛиМ, 63). В. Тюпа об авангарде: «Творческий акт, из которого устраняется эстетический объект, сводится к самоизвержению субъекта – ”самовитого”, уединенного сознания» (ЛиМ, 95). «Авангардистский ”дискурс свободы”, которая якобы ”возможна только вне языка” как ”формы принуждения”[266], состоит в диалогическом разногласии с альтернативным сознанием другого – порабощенного традицией хранителя ”барахла культуры” (Маяковский)» (ЛиМ, 95). И если авангард обэриутского толка, по И.П. Смирнову, «стал литературой о невозможности найти никакое я», то лишь вследствие осуществления «идеи отсутствующей реальности»; ибо, когда «человеку предлагается допустить полное отсутствие окружающей его действительности»[267], он лишается опоры для самоощущения. «“Я”, оставшееся без “не-я”, становится всем и перестает ощущать себя самое…» (ЛиМ, 96).

В результате разные ученые приходят к наблюдению о расшатывании в авангардизме системы «… традиционных художественных условностей, конституирующих мирообраз Космоса»[268]. Тем самым смещаются веками освященные ценностные центры и «не оплакивается, как в раннем модернизме, а дискредитируется, саркастически отвергается высшая ценность классической культуры – идея гармонии и смысла бытия»[269].

В. Тюпа отмечает, что «исходный момент авангардистской художественной культуры состоит в *альтернативности* уединенных сознаний эстетического субъекта и эстетического адресата» (ЛиМ, 69). Ученый напоминает, как молодой Мандельштам еще в 1913 году проницательно разглядел у предтечи эгофутуризма тенденцию к

---

[266] *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1989. С. 549-550.
[267] *Смирнов И.П.* Психодиахронологика. Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней. М., 1994. С. 294, 306, 305.
[268] *Константинова С.Л.* Русский поэтический авангард: XX век: Учебно-методическое пособие к спецкурсу. Псков, 2007. С. 42
[269] Там же. С. 43.

альтернативности креативного сознания – рецептивному: «Бальмонт в своих стихах постоянно третирует кого-то, относится к кому-то без уважения, небрежно, свысока… <...> Потребность самоутверждения у него прямо болезненна ... Это не спокойный солипсизм Сологуба ... а индивидуализм за счет чужого "я"». В 1928 году, готовя сборник своих статей, Мандельштам уже обобщает: «Отказ от "собеседника" красной чертой проходит через поэзию, которую я условно называю бальмонтовской»[270].

Далее В. Тюпа говорит о «бессубъектности» позднейшего авангарда и приводит в пример так называемый концептуализм: «…уединенное сознание от эпохи романтизма наращивало напряжение альтернативности между “я” и “не-я” - пока не достигло предела внутренней свободы. Этим пределом оказалась свобода самоликвидации…» (ЛиМ, 73). Как замечает И.П. Смирнов, авангард отвергает «символистскую связь всего со всем и водворяет на это место нечто прямо противоположное (мысль о полном отсутствии экстериоризированных связей)»[271].

По мысли В. Тюпы, авангардная свобода – это прежде всего это свобода от традиции. Утверждая данный тезис, он опирается на суждения видных мыслителей XX столетия. «Художник, – писал Х. Ортега-и-Гассет, – никогда не остается с миром наедине, – художественная традиция в качестве посредника всегда вмешивается в его связи с миром». При этом он «либо почувствует близость к прошлому и увидит себя его порождением, наследником и совершенствователем», либо «создает произведение, отличное от признанных... придав этому произведению характер агрессивный, обращенный против господствующих норм»[272]. Интенция свободы выталкивает авангардное искусство за пределы духовного уклада традиции, к непосредственному контакту «с миром наедине», в жизнь, понятую как альтернативу культуре. (Ср. с призывами из манифеста обэриутов: «Посмотрите на предмет голыми глазами и вы увидите его

[270] *Мандельштам О.Э.* Слово и культура. М., 1987. С. 259-260, 50.
[271] *Смирнов И.П.* Психодиахронологика… С. 216
[272] *Ортега-и-Гассет Х.* Эстетика. Философия культуры. М., 1991. С. 251.

впервые очищенным от ветхой литературной позолоты».) Согласно Е. Фарыно, словесные тексты авангарда так или иначе стремятся «преодолеть навязываемую речью дискурсивность»[273].

Позднее, в условиях постмодерна и даже раньше, сложится ситуация, когда все барьеры и заслоны будут сметены, никаких табу больше не останется, но в результате этого полностью обесценивается бунтарский жест. Отпадает необходимость разрушать и насиловать язык. «Дикарский» язык становится одним из языков, наряду с другими. Всё становится необязательным и равно позволительным. Гладкий, упорядоченный стиль – больше не жупел, т.к. его репрессивная власть сокрушена, с ним можно «играть». Слово больше ни к чему не обязывает. Остатся бартовское «удовольствие от текста», увлекательная игра. Слово сохраняет способность удивлять, но уже безотносительно к действительности, абсолютно виртуально, вне всякой связи с поступком. Когда «человеку предлагается допустить полное отсутствие окружающей его действительности»[274], он лишается опоры для самоощущения. «Я», оставшееся без «не-я», становится сразу всем и перестает ощущать себя самое.

В. Тюпа: «…отказ от эстетического объекта не оставляет места и его корреляту – эстетическому субъекту. Устранение из коммуникативного события объективного содержания… делает авангардный дискурс свободы *игрой* без правил» (ЛиМ, 88). Разумеется, замечает ученый, игровая природа художественного творчества, принципиально осмысленная еще Шиллером, Кантом и романтиками, не подлежит сомнению. Однако авангардизм, по авторитетному свидетельству Ортеги-и-Гассета, есть «стремление понимать искусство как игру, и только», как «дело, лишенное какой-либо трансцендентности»[275], а значит, подытоживает В. Тюпа, – дело, «альтернативное *откровению*» (ЛиМ, 91).

---

[273] Фарыно Е. Корова со скрипкой // Studia Litteraria Polono-Slavica. T.1. Warszawa, 1993. S. 163.
[274] *Смирнов И.П.* Психодиахронологика… С. 294, 306, 305.
[275] *Ортега-и-Гассет Х.* Эстетика. Философия культуры. М., 1991. С. 228, 256.

Авангардизм в любом своем варианте, – полагает И.Б. Роднянская, – как может ограждает личность художника «ему кажется, что от уз, на самом деле от святыни, от всякой святыни, от желанного любому неизуродованному человеку "над" и "сверх", от трансценденции»[276]. Свобода или зависимость, – заключает В. Тюпа, – такова альтернатива уединенного сознания, исключающая возможность полноценного диалога (ЛиМ, 94).

Важным аспектом деятельности авангардистов было преодоление власти объективных закономерностей, сковывающих свободный полет творческой воли. Продолжая начатую еще романтиками борьбу против «репрессивной» власти социокультурных норм, правил, законов, авангардисты весьма преуспели в этом. Свобода от объекта, от всего общего и принудительного звала, дразнила, манила, опьяняла, обещая головокружительную свободу.

Моделируя виртуальные художественные миры, не стесненные объективными законами ”сопротивления материала”, авангардисты, по мысли И.Ю. Иванюшиной, исподволь и постепенно подтачивали в своем сознании ощущение ральности преодолеваемых преград и ограничений[277]. Пределы свободы всё расширялись, и свергнутая со своего «престола» объективная реальность мало-помалу превращалась в призрак, химеру.

Сама по себе возможность своевольно и самочино перекраивать облик мира, провоцировать бытие, изобретать и играть ослабляла, гасила собственно эстетическую (в прежнем, классическом смысле) устремленность как слишком узкую и «скромную». Эстетика слишком тесно связана с обработкой и облагораживанием материала, с совершенствованием форм, а авангардному сознанию уже было тесно и скучно в этом фарватере.

Миф русского футуризма в самом общем виде - это *миф о сотворении мира «из ничего»*, о чистом, безосновном творчестве, об абсолютной творческой свободе человека-демиурга[278].

---

[276] *Роднянская И.Б*. Движение литературы: В 2 т. М., 2006. Т. 1. С. 95.
[277] *Иванюшина И.*Ю. Футуризм: Идеология, поэтика, прагматика: Дисс. … д-ра филолог. Наук. Саратов, 2003. С. 68.
[278] См.: *Иванюшина И.*Ю. Футуризм… С. 149.

Витающая в воздухе Серебряного века идея («общее место» многих выступлений, в том числе у Блока) – идея «об истощении и омертвении традиционной культуры»[279]. Об этом твердят не только поэты, но и философы (Л. Шестов, М. Гершензон). Активно муссируется тема дряхлости и бессилия классических парадигм мышления, мотив умирания и заката многовековой эллинско-христианской культуры. Это развязывает руки для, казалось бы, небывалой свободы, а в сущности – для авантюризма и произвола. Истощенная, утратившая силу культура, - в понимании авангардистов, - экстренно нуждается в «притоке энергии извне». Источником такой энергии оказываются, по наблюдению И. Иванюшиной, «до- и посткультурные области- варварство и цивилизация»[280]. Поразительным образом (а если вдуматься, то вполне закономерно) устремления новейшей цивилизации оказываются ближе и созвучнее варварским устремлениям, нежели интенциям культурной преемственности.

На связь между авангардом и новейшей технической цивилизацией узазывали многие мыслители и историки XX столетия. Точнее многих об этом писал Н. Бердяев, отмечавший, что «цивилизация реалистична, демократична, механистична, технична, в конечном счете, она – «футуристична»[281]. В сущности философ ухватывает здесь одну из определяющих тенденций… - вымывание из сознания того исконного культурообразующего элемента, который лучше всего назвать сакральностью или «сакральной вертикалью» и который всегда полагал предел прагматизму и произволу, сообщая духовной деятельности характер служения и таинства.

Цивилизаторский пафос избавлял от груза ответственности перед органической целостностью культурно-исторического универсума, создавал почву для произвольного экспериментаторства, смешения, эклектизма.

Пресловутое «варварство» авангарда – вовсе не воля к неведению, не пренебрежение знаниями. По мысли И. Иванюшиной, не знание как таковое

[279] *Иванюшина И.Ю*. Футуризм… С. 166.
[280] *Иванюшина И.Ю*. Футуризм… С. 70.
[281] *Бердяев Н.А*. Философия творчества, культуры, искусства. В 2 т. М., 1994. Т. 2. С. 408.

авангардисту претит, а всякая органическая связность, обязывающая к внимательности и строгости, всякая бережность, осторожность, оглядка и сверка, всякая строгость и трепетность в обращении со знаниями[282].

Доверие к постепенному, органическому росту и созреванию бытия, подчеркивает исследовательница, сменяется экспансией и самоуправством. Унаследованное от романтиков и декадентов богоборческое начало облекается в сциентистские формы[283].

Слово для авангардиста не противник, не враг, а *материал*, хотя и несовершенный, но полностью подвластный художнику. Единственной культурной (как бы докультурной) позицией, полностью свободной от тирании дискурса, признается позиция Адама[284]. Первый человек, произнесший первое слово, символ начала языка, познания и творчества, - одна из самых распространенных *мифологем* постсимволистской эпохи: «Художник увидел мир по-новому и, как Адам, дает всему свои имена» (А. Крученых).

Пафос первых дней творения пронизывает искусство авангарда. Каждую минуту все начинается с нуля: история, искусство, язык. Задача художника-авангардиста – не узнать предмет, а впервые увидеть его взглядом ребенка или дикаря, впервые назвать увиденное, и не готовым словом, а только что созданным на глазах у читателя.

И. Иванюшина, вслед за многими исследователями, обращает внимание на то, что в сознании футуристов понятия свобода, индивидуальность и случайность находятся в жесткой корреляции: «Во имя свободы личного случая мы отрицаем правописание» (Д. и Н. Бурлюки, Е. Гуро и др.) Произвол – это одна из разновидностей случайного. Футуризм стал попыткой создать эстетику и поэтику произвола, что, – отмечает далее исследовательница, – предполагало «ломку исторически сложившихся

[282] *Иванюшина И.Ю*. Футуризм… С. 72.
[283] Там же. С. 73.
[284] См.: *Иванюшина И.Ю*. Футуризм… С. 75.

представлений о прекрасном, произвольную деформацию объекта изображения, произвольное обращение с материалом поэзии»[285].

Игровое начало в авангардистском тексте исполняет не локальную, вспомогательную роль, а имеет отношение к самой онтологии произведения. Для футуристов характерно игровое отношение к языку. Заумный язык имеет много общего с эгоцентрической речью ребенка, аутической речью для себя, не преследующей коммуникативных целей. И. Иванюшина показывает, как наблюдения за языковыми играми детей приводят В. Хлебникова к пониманию игровой природы языка как такового. В результате он трактует язык как игру в куклы: «…из тряпочек звука сшиты куклы для всех вещей мира… слово - звуковая кукла, словарь - собрание игрушек»[286].

Игра включается не только в семантику, синтактику, но и в прагматику авангардного текста. Авангардная поэтика требует особого игрового взаимодействия произведения с читателем. «Особенно актуализируются хаосогенные компоненты в языке поэзии»[287].

Самовитое, самоценное «слово на свободе» семантически, грамматически, синтаксически независимо. В то же время оно, как правило, окказионально. Неконвенциональность языка, усложненность поэтики, высокая степень семантической неопределенности футуристических тестов, по мнению И. Иванюшиной, свидетельствуют о «существенном ослаблении коммуникативной функции»[288].

Взаимодействие реципиента с такого рода текстом принципиально отличается от традиционного: читатель может бесконечно перебирать «кубики смысла», составляя из них все новые и новые композиции, ни одна из которых не истиннее других. Таким образом, произволен не только автор; произволен и читатель.

---

[285] Там же. С. 82.
[286] *Иванюшина И.Ю*. Футуризм… С. 92.
[287] Там же. С. 94.
[288] *Иванюшина И.Ю*. Футуризм… С. 101.

Глубинной интенцией авангардистской деятельности является «избавление от принудительного начала, коренящегося в недрах языка и культуры»[289]. Однако, как убеждена исследовательница, «утопия акратического дискурса в процессе реализации оборачивается своей противоположностью»[290]. В стремлении противостоять деспотическому голосу культуры искусство авангарда не останавливается ни перед чем, сопротивляясь насилию насилием. На насилие языка футуристы отвечают насилием над языком (см. теорию «организованного насилия поэтической формы над языком» Р. Якобсона).

Замечательный анализ дивергентного сознания (раскрывшегося в авангардизме) содержится в разделе «Дискурс свободы» из книги из книги В. Тюпы «Дискурсные формации»[291]. Рассмотрим ключевые положения этого раздела.

Ученый полагает, что дивергентная («постриторическая») формация зародилась в барокко (и в сентиментализме) и достигла своего расцвета в эпоху романтизма, когда на культурную авансцену вышло «уединенное сознание». В дискурсе свободы, – полагает ученый, – «инстанция «нададресата» (Бахтин) концептуально игнорируется, хотя и не может быть вполне устранена…» (ДФ, 114). На первый план выдвигается «функция независимого от общения становления мысли». Это может быть квалифицировано как «акратический» подход, опирающийся на окказиональную картину мира. Такой подход, согласно В. Тюпе, «предполагает, что в мире возможно… всё что угодно…» (ДФ, 114). Опорный постулат: абсолютная истина отсутствует или, как минимум, в корне недостижима. Такого рода позиция – цитируем – «отсылает… к… не скоординированной извне картине мира (каждого – к своей)…» (ДФ, 115). Таким образом, и в авангарде, и в постмодерне имеет место размежевание, но

[289] Там же. С. 103.
[290] Там же. С. 106.
[291] Далее ссылки на книгу «Дискурсные формации» (М., 2010) см. в тексте, в скобках, с указанием стр. после литер «ДФ».

если в авангарде оно состязательно-агрессивно, агонально, то в постмодерне – толерантно. В первом случае – протест, во втором – скепсис. Дискурсу свободы присуща «референтная модальность мнения» (или «кажимость»); «…данная модальность принципиально плюралистична…»; это «квазиобщение разобщенных» (ДФ, 116). В. Тюпа отмечает «девиантность риторической формы авторства» в авангарде. Характеризуя «дискурс свободы», он не везде разграничивает авангардный и постмодерный оттенки проявления (точнее, не ставит перед собой такую задачу, т.к. оба типа являются, по мнению ученого, модификациями одного и того же ментального типа). Постулируется «беспрецедентность индивидуального ”я”» (ДФ, 117) (зародившийся в романтизме культ «оригинальности»). По известной мысли Э. Бенвениста, говорящий «я» присваивает себе весь язык целиком»; именно это происходит, по мнению В. Тюпы, в авангардных практиках письма (ДФ, 118). Поскольку начиная с романтизма, в ранг ценности возводится отклонение от нормы (девиантность), то, соответственно, – в поэтике стиль из конвенционального феномена (каким он был в риторической словесности) превращатся в «отклонение от нормы», становится не тем, что роднит, а тем, что отличает. Причем опять-таки – начинается всё с отграничения себя («своей платформы») от «всех остальных», а в конечном итоге приводит к потере чувства объекта и адресата, к исчезновению всего, что не есть Я. Субъект сначала волевым жестом отодвигает от себя реальность «не-я», а потом постепенно теряет её из виду. Референтный аспект текста сводится исключительно к самосознанию, становясь эгореферентным. Начавшись в романтизме с ощущения неполного совпадения между тем, что в душе, и тем, что в слове (предвосхищения этого – уже у Шекспира), линия недоверия к слову, тема «невыразимости» (тема Жуковского и Тютчева), пройдя целый ряд последовательных этапов, приводит к ощущению абсолютной онтологической беспредметности речи – речи, не имеющей ни к чему в предметном мире никакого отношения. Постриторическая формация,

наиболее полно явившая свою сущность в авангардизме, «не только допускает, но и… навязывает, выражаясь словами Канта, «свободу воображения» (ДФ, 119). При этом субъект оперирует словом как лишенным предыстории, т.е. как будто впервые произносимым и не имеющим никаких устоявшихся коннотаций (ср. с «готовым словом» эйдетизма), что создает условия для предельной окказиональности значений. В. Тюпа, вторя Ю. Лотману, называет это «семиотической авантюрой», которая в лучшем случае, «превращается в урок языка» (Ю. Лотман), эффективного только для данного текста. Кроме того, новые значения порождаются сами по себе, а «смыслополагающая авторская воля» (ДФ, 119) остается сама по себе – не угаданная либо «невыразимая». Получается, согласно мысли Цв. Тодорова, что автор поставляет слова, а читатель – смыслы. В эпоху креативизма, полагает В. Тюпа, автор становится «изобретателем воображенных реальностей» (ДФ, 120). Следует признать, что модерн, первоначально явившийся в модусе «критического мышления», очень много сделал для осознания ценности Субъекта и сыграл «громадную роль в расцвете европейской науки» (ДФ, 124). Однако продуктивное (на начальных этапах) диалогическое «разногласие» (продуктивное, т.к. по-своему обогащало палитру культуры) неуклонно эволюционировало к «монологическому несогласию» (ДФ, 124), которое по Бахтину «бедно и непродуктивно» (5, 364), а от «несогласия» – к лишенному всякого жизненного интереса и граничащему с равнодушием праздному любопытству («рекреативность» постмодерна). В. Тюпа убежден, что монологическое несогласие «гибельно для коммуникации: это неприятие другого, исключающее возможность общения» (ДФ, 124). Рассмотрим теперь полярное авангардизму (а в некоторых аспектах парадоксально ему близкое) явление, отразившее неонормативистские тенденции в постклассической культуре и нашедшее наиболее полное свое воплощение в так называемом «социалистическом реализме».

§ 2. 4. Неонормативистский тип творческого мышления и его реализация в художественных стратегиях соцреализма

По мере приближения XX века «уединенное сознание» все более обретает господствующее положение в культуре. Но одновременно «нарастает и противостояние экспансии этого менталитета со стороны иных “модусов сознания”» (ЛиМ, 63).

В ответ на вызовы прогрессирующей дивергентности возникает особая линия защитной реакции в виде попятного возврата к авторитарности. Но здесь важно осознать, что это не простое повторение «рефлективного традиционализма», а именно нео-нормативизм, вторичная и искусственная нормативизация, рожденная как противоядие индивидуализму.

Идеологически ангажированное, неонормативистское искусство (в русской литературе XX века это «соцреализм») формировалось одновременно и как причудливое подобие авангардизма (отрицание старого), и как своеобразная карикатура на традиционализм или своего рода эрзац традиционализма, располагающий набором квази-традициональных императивов (самоотречение, коллективизм, моралистичность, иерархичность, служение Великой сверхличной Цели / Идее, догматизм). Недаром А. Синявский, например (в эссе «Что такое социалистический реализм?»), уподоблял соцреализм классицизму. Согласно наблюдению В. Тюпы, «неклассическая художественная культура авторитарного сознания выглядит амбивалентно, сближаясь то с одной, то с другой из своих альтернатив» (ЛиМ, 139).)

Бесспорно то, что соцреализм возник не только как исполнение прямого политического заказа (в этом случае он был бы лишен энтузиазма), но и как глубинная духовная реакция на центробежную вседозволенность авангарда и «разложение» декаданса, соответствовал каким-то глубинным духовным импульсам времени.

«Внутренняя затаенность каждого человеческого существования, – отмечает В. Тюпа, – приобретает в культуре XX века лавинообразный характер массового явления. Эта духовная ситуация порождает деструктивную “контркультуру” уединенного сознания (авангардизм) и одновременно стимулирует политическую практику тоталитаризма, сверхзадачей которого является “оздоровление” разобщенного общества» (ЛиМ, 137-138). Согласно характеристикам Е. Добренко, соцреализм, осуществляющий данную сверхзадачу в сфере эстетических отношений, есть «культура социального одиночества, вытесняемого тоталитарной идеологической доктриной», «культура социальной адаптации», посредством «жесткого подавления "индивидуализма" частного человека» формирующая «авторитарный склад личности»[292].

Эстетическая теория, практическая поэтика, вся креативно-рецептивная ментальность соцреализма явилась «реакцией *авторитарного* сознания на кошмар катастрофического углубления “подпольности” предоставленного самому себе одинокого “я” современного человека» (ЛиМ, 138). Или, если воспользоваться другой формулировкой, соцреализм «сделал художественное творчество “акцией” против уединенности альтернативного человека» (ЛиМ, 139).

Это был, так сказать, своеобразный, квази-традиционалистский проект преодоления того катастрофического состояния культуры, в котором она оказалась на рубеже веков. Эта грань соцреализма ощутима не столько в его отношении к традиции и даже не столько в его неукоснительной «нормативности» (хотя это важное и «болезненное» сходство), сколько в его жизнеутверждающем пафосе, в его повороте к «положительным» ценностям, в его интенсивности этического и ценностного сознания, в его позитивной духовной интенции, в его устремленности к духовному очищению и возрождению (пафос самоотречения, служения, подвига).

[292] *Добренко Е.* Все лучшее – детям // Wiener Slawistischer Almanach. Band 29. Wien, 1992. S. 167.

В отношении к прежней «классике» соцреализм мыслил себя «слева», как воистину новое, революционное искусство. То есть амбиции соцреализма изначально были сродни авангардным, он хотел сознавать себя передовым методом искусства. «Во многих отношениях, – полагает В. Тюпа, – соцреализм оказался не только альтернативой авангарду, но и его прямым наследником» (ЛиМ, 138). Но эта революционность вошла в непримиримое противоречие с принципами нормативности, подотчетности, связанности внешними императивами. В результате «новой» оказалась только политическая идеология, отчасти – настроение, а антропологическое, эстетическое и коммуникативное сознание оказалось «ветхим» по причине своей неизбывной несвободы. Таким образом, соцреализм, формально стремясь к «левизне», фатально оказался «правым», занял освободившуюся нишу «дискурса власти»а).

Можно сказать, что «это дискурс не диалога, но явной или подразумеваемой (“метафоризированной”, по Е. Добренко) команды к равнению единодушия и единомыслия: “Товарищ! Войди в небывалый строй” (А. Крайский), где “строгость бледно-серых лиц ... Во всем холодное сознанье, / Железный, непреложный долг” (Н. Полетаев)» (ЛиМ, 140).

«Строгий, ритуализированный самоконтроль, подчинение себя неукоснительно соблюдаемой норме», - цитирует В. Тюпа И.П. Смирнова, – в качестве преодоления обособленности приводит к тому, что «обсессивный индивид ... становится чужим достоянием, выполняет программу Другого, следует установкам авторитета (персонального или коллективного)»[293]. Господствует «…тоталитарное равнение на эталонный текст, контравангардистская коммуникативная *стратегия сверхтекста,* который бы вмещал в себя и замещал собой все индивидуальные дискурсы…» (ЛиМ, 144). Отсюда отмечаемый Е. Добренко эффект «отсутствия автора у

[293] *Смирнов И.П.*. Психодиахронологика… С. 269.

соцреалистического текста. Единственным творцом соцреалистического текста является власть»[294].

Ограниченный задачами «художественного ремесла», функцией «клеточки коллективного мозга», занятой отражением жизни «в образах коллективного сознания», соцреалист утрачивает самоощущение творца. Отныне он, по характеристике И.П. Смирнова, - «…инструмент в руках авторитета, всегдашний помощник»[295]. Таким образом, авторитарная художественная культура – это культура послушного исполнительства (См.: ЛиМ, 146). Это как будто похоже на традиционалистскую «ответственность», но по сути есть нечто совершенно другое.

Оборотная сторона подобного самоограничения и подчинения авторитету (субъекту высшего порядка) – это, по мнению В. Тюпы, «обесценивание объекта, отвергнутая в “Докторе Живаго” утопическая “переделка жизни”, безответственная свобода от объективности, что основательно роднит соцреализм с авангардизмом» (ЛиМ, 149). Своим стремлением насильственно преобразить жизнь, не считаясь с её объективным существом, соцреализм подобен авангарду.

Но ведь, казалось бы, соцреализм послушен марксистским «законам истории»? Однако дело в том, что эта подчиненность «историческому материализму» предполагает революционное вторжение в естественное течение жизни, её «переделку». Подчинение императиву революции – это подчинение себя не «объективности» мироздания, а как бы «сверхсубъективности» революционного класса. Агрессивное воздействие на объект в соцреализме, в отличие от подобной агрессии в авангардизме, совершается не во имя безбрежной свободы своевольного «Я», а во имя абсолютной доктрины, «идеи». (ЛиМ, 150).

«Причастность» соцреализма – причастность всесокрушающей революционной силе, обрушивающейся на объект. Тут нужна важная

---

[294] *Добренко Е*. Метафора власти: Литература сталинской эпохи в историческом освещении. Мюнхен, 1993. С. 33, 209.

[295] *Смирнов И.П.* Психодиахронологика. С. 249.

оговорка, что поздний соцреализм (брежневского периода) теряет воинственный характер и перерождается из наступательно-революционного в «надзирательный». Это, пожалуй, метаморфоза не меньшего масштаба, чем трансформация авангардизма в постмодерн.

«Отсюда, - указывает В. Тюпа, – столь характерный для многих поэтов соцреализма синдром насилия над объектом в отношениях человека с миром, картина которого в принципе такова: “Все дары / Блистательной таблицы элементов / Здесь улеглись для наших инструментов” (Заболоцкий). Герой… говорит реке: “Я скручу тебе руки. Запру в закрома / Водоем голубой красоты. / И нелегкою будет сначала тюрьма ... Но по воле моей будешь петь и плясать / Вопреки всем минувшим векам”. /…/ у Заболоцкого – периода врастания этого поэта в соцреализм – целой природе “все равно с дороги не свернуть, / Которую сознанье начертало”» (ЛиМ, 150-151).

Вся эстетика и поэтика соцреализма базируется на фундаментальном отношении «власти – подчинение». Здесь субъективность сама с готовностью смиряет себя (Маяковский, превращаясь в соцреалиста, “себя смирял, становясь на горло собственной песне”), но, по наблюдению В. Тюпы, смиряет себя «не перед объективностью, а перед субъективностью иерархически более высокого порядка» (ЛиМ, 151). Так парадоксальным образом соцреалист, подчиняясь «общему делу», не уменьшает, а увеличивает свою собственную субъективность.

«Художественная практика соцреализма культивирует *функционально-ролевой* путь самоактуализации. Рядовое соцреалистическое “я” – это субъект *самоопределения*, налагаемого на себя, “как упряжь” (Пастернак)». Поскольку «…он (субъект самоопределения в соцреализме. – О.С.) внутренне отчужден от своей жизни, так что самоопределяться для него означает переделывать себя» (ЛиМ, 154), втискивать свое существование в ролевые рамки предписаний, запретов, образцов. Поэтически аксиоматичны в этом отношении формулы Маяковского: «себя сознаньем вышколи» и «сделать бы жизнь с кого». В результате ролевого самоопределения,

отмечает В. Тюпа, «“делающие” свою жизнь борцы за свободу живут “зажатые железной клятвой” (Маяковский)» (ЛиМ, 155).

Вяч. Иванов еще в 1916 году проницательно охарактеризовал духовную практику, вытекающую из «инволюции общественного сознания к авторитарному модусу» (ЛиМ, 156) и порождающую в художественной сфере этого сознания соцреализм: “Человеческое общество, ставя своим образцом Легион (а не соборность), должно начать с истощения онтологического чувства личности, с ее духовного обезличивания. Оно должно развивать, путем крайнего расчленения и специализированного совершенствования, функциональные энергии своих сочленов и медленно, методически убивать их субстанциальное самоутверждение” [106]. По мнению В. Тюпы, в данном случае мы имеем дело с «практикой функционально-ролевого самоопределения, перерастающего в самоустранение личности» (ЛиМ, 157).

Один из родовых признаков соцреалистического письма – редукция лирического “я”, которое легко и без остатка растворяется в безымянном и безликом *мы*. В. Тюпа: «…принципом редукционистского самоопределения тоталитарного человека становится патетическая *безымянность*…» (ЛиМ, 160). Вследствие этого «…в художественном мире тоталитарного менталитета отдельные личности несамобытны…» и даже «*тавтологичны*» (ЛиМ, 163). Подлинная индивидуальность здесь ценностно избыточна: «всякий “иной”… – либо тавтологически “свой”, либо альтернативно “чужой”. Авторитарная идеологема *врага*, составляет неотъемлемую координату того художественного мира, где “сердца, не занятые нами, не мешкая, займет наш враг” (Вас. Федоров)» (ЛиМ, 164-165).

Решение кардинальной художественной задачи «дезактуализации экзистенциальных ценностей индивидуального бытия» (ЛиМ, 167) не могло не повлечь за собою и глубинных процессов в области поэтики.

Именно такая архитектоника, считает В. Тюпа, была найдена соцреализмом «в хронотопе *общего пути* – той “Главной Улицы”, которая

“стонет под пролетарской пятой”, превращаясь в “колею историческую” (Д. Бедный)» (ЛиМ, 167).

«Этому истинному пути, - отмечает В. Тюпа, - в кругозоре тоталитарного мышления неустранимо противостоит раздорожье, “ложный путь разлада” (Д. Семеновский), неединодушия. Уклонение от общего пути в мифопоэтике соцреализма тождественно небытию. Поэтому соцреалистический герой бывает весьма озабочен, “чтоб однополчанин дорогой / Не пошел дорогою другой” (Саянов), но, как правило, он уверен: “Мы научим кривые ножонки / Неустанно и прямо шагать по земле” (В. Стрельченко).» («Другое» значит «кривое»!) (ЛиМ, 174).

«Соцреалист, как и авангардист, - проницательно замечает В. Тюпа, - в принципе отвергает такой “объективно-идеалистический” источник эстетической деятельности, как… тайна чудотворного откровения, сводя вдохновение к субъективному энтузиазму служения» (ЛиМ, 176). «…для того, кто овладел нормативной стратегией сверхтекста, она уже не таит загадок, нуждающихся в творческом разрешении» (ЛиМ, 177). Речь в этом случае следует вести о «публицистической стратегии для художественной деятельности» (или, согласно другой формулировке, «соцреализм устраняет ценностную границу между подлинным искусством и публицистикой, имитирующей художественность…») (ЛиМ, 177). Речь, поясняет ученый, идет «о публицистичности самого художественного мышления (ЛиМ, 178).

§ 2. 5. Между «поэтикой произвола» и идеологическим диктатом. Обзор концепций, посвященных «срединной» линии в русской словесности XX столетия

Попытки выделить и описать «срединный» (или «синтетический», в терминологии Е. Замятина) вектор в литературе 20 века делались неоднократно. Вводя или узаконивая новые номинации, нельзя не учитывать существование довольно плотной терминологической «сетки», применяемой

ныне к литературе конца 19 – первой четверти 20 века. Научная легитимизация любого термина возможна и оправдана лишь в том случае, если он обладает только ему присущим специфическим содержанием. Обоснование концепта «неотрадиционализм» с настоятельностью требует от нас выяснения того, как комплекс явлений, обозначаемый этим понятием, соотносится с теми феноменами в отечественной словесности, которые уже выделялись ранее в качестве альтернативных авангарду и соцреализму и которые вошли в науку под другими наименованиями. Другая важная задача – сопоставить разные научные описания одних и тех же (или во многом совпадающих) явлений, имеющих прямое отношение к тому, что мы гипотетически определяем как неотрадиционализм. Не является ли термин, введенный в обиход В. Тюпой и подхваченный нами, полностью или частично дублирующим уже существующие номинации или совпадающим с ними?

Полагаем, что первичная, предварительная идентификация любой теории не может обойтись без апофатического ее описания (от греч. apophasis, «отрицание»), то есть без выяснения ее принципиальных отличий от других (близких ей и похожих на нее) теоретических построений.

В.М. Жирмунский, размышляя в 1910 – 1920-х годах над феноменом «преодоления символизма», обращал внимание на признаки новой классичности и нового реализма в прошедшей через модернистское горнило поэзии Гумилева, Ахматовой и Мандельштама. В русле «неоклассицизма» рассматривал молодую постсимволистскую поэзию и К. Мочульский. Термин «неореализм» примерно в это же время появляется в статьях и эссеистике А. Белого, М. Волошина, Е. Замятина, Иванова-Разумника. Е. Замятин пытается обосновать неореализм как особый «синтетический» метод, соединяющий в себе элементы символизма и традиционно-реалистической словесности. В 70-е годы концепт неореализма был по-своему подхвачен и развит В. Келдышем, а в настоящее время

разрабатывается целым рядом ученых[296]. Чрезвычайно важное значение, кроме того, имеют уже упоминавшиеся гипотезы о так называемой «русской семантической поэтике», о «метареализме» (М. Эпштейн), о «постреализме», «неоакмеизме» (Н. Лейдерман, М. Липовецкий) и др. Рассмотрим вкратце основные из перечисленных моделей, попутно сопоставляя их с той концепцией «срединного вектора», которую пытаемся обосновать мы.

Неоклассицизм

Уже в 1910-х годах многими ощущалось присутствие в бурном и многоцветном потоке новой литературы особой струи, в чем-то очень существенном не совпадающей ни с прежним символизмом, ни с нарождающимся авангардом. При этом номинация «акмеизм» вряд ли была пригодна в качестве обозначения этой линии, так как, во-первых, не несла в себе осязаемого концептуального смысла, а во-вторых объединяла в рамках одной фракции уж очень разных, идейно-эстетически почти несовместимых поэтов (от Городецкого до Зенкевича). Некоторые аналитики расценивали антисубъективистский пафос отдельных акмеистов как проявление *неоклассицистских* веяний в новейшей словесности. В наиболее отчетливом виде вопрос о новом классицизме был поставлен В. Жирмунским в статьях «Два направления в современной поэзии» и «На путях к классицизму (О. Мандельштам — ”Trista”)». Однако подступы к рассмотрению акмеистской линии как неоклассической по преимуществу делаются ученым еще раньше, в статье «Преодолевшие символизм» (1916). Характеризуя авторов «Гиперборея», Жирмунский отмечает: «…поэзия намеков и настроений заменяется искусством точно вымеренных и взвешенных слов; как кирпичами пользуется ими сознательный и взыскательный художник»[297]. Приветствуется возвращение в стиховой строй «раздельности и

[296] О конкретных исследованиях и идеях Жирмунского, Замятина, Келдыша и др. речь пойдет далее.
[297] *Жирмунский В.М*. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. С. 107. Далее все ссылки на это издание даются в тексте, в скобках после цитаты, с указанием «ТЛ» и страницы.

сознательности», а «рациональный элемент в словах и сочетаниях слов приобретает вновь большое значение». Один из ключевых выводов: «…есть возможность сближения молодой поэзии уже не с музыкальной лирикой романтиков, а с четким и сознательным искусством французского классицизма…» (ТЛ – 107, 110).

Вопросу о своеобразном возрождении классицизма в русской литературе начала века посвящены статьи К. Мочульского «Классицизм в современной поэзии» и «Возрождение Пушкина». Гораздо позднее (в статье 1968 года «Петербургская поэтика») к этой же линии истолкования присоединился и В. Вейдле, не употребивший, правда, понятия «неоклассицизм», но описавший ключевые, наиболее ценные (на его взгляд) свойства поэзии Гумилева, Мандельштама, Кузмина и Ахматовой вполне созвучно с основными наблюдениями Жирмунского и Мочульского. Главный акцент при этом делался на возвращении к точному значению слов, на предметности, логичности, внятности, упорядоченности – в пику символистской «суггестии», «музыкальности», импрессии, смысловой неопределенности, получившей своего рода гротескное продолжение в футуристической «зауми». Сходные с этим тенденции критики находили также у Анненского, Брюсова, Ходасевича и даже у Вяч. Иванова[298]. Обосновывая теоретические критерии разграничения классицистического и романтического типов мышления, Жирмунский указывал, что у поэта классической ориентации референциальное доминирует над индивидуальным, вследствие чего он прежде всего стремится создать качественный (то есть завершенный и гармоничный) литературный продукт, тогда как романтически ориентированный автор[299] в первую очередь стремится «выразить себя», свой «внутренний мир», который заведомо (в соответствии с романтическим же убеждением) богаче любого слова о нем и не может быть вмещён ни в какую

[298] Анализ классицистских тенденций в русском модернизме см. в кн.: *Клинг О.А*. Влияние символизма на постсимволистскую поэзию… С. 35 – 81.

[299] Символизм, по мнению Жирмунского, продолжал именно романтическую линию.

внешне законченную, «опредмеченную» форму (ТЛ – 135, 136)[300]. В результате романтический текст всегда разомкнут, распахнут, открыт для дальнейшего домысливания, углубления, продолжения, но при этом как бы порывает связи с объективной определенностью реального мира, утрачивает четкие смысловые контуры, склоняясь в содержательном отношении к зыбкой мечтательности и иррациональности. В. Вейдле, как и его предшественники-единомышленники в данном вопросе, большое значение придавал тому особому качеству творческого сознания поэтов объективной направленности, которое М. Кузмин называл «кларизмом», «прекрасной ясностью»[301]. М.Л. Гаспаров позднее дифференцирует две ключевых тенденции в русском модернизме 20 века как «парнасскую строгость» и «символистскую зыбкость». Первая из названных тенденций исходит, по мнению ученого, из «светского» понимания символики как риторического приема «многозначного иносказания», применимого к любому материалу; вторая – соотносится с «духовным» пониманием символики, прочно связанным с религиозным осмыслением искусства[302].

В подобного рода наблюдениях и оценках действительно можно найти немало замечательных интуиций, принципиально важных для понимания контравангардного вектора исканий в русской словесности 20 века. Наиболее существенны в данной связи такие (засвидетельствованые специалистами) черты мышления поэтов-«неоклассиков», как онтологичность, своеобразный логоцентризм, подчеркнутая установка на конвенциональность, презумпция сообщаемости смыслов, внимание к объективному (т.е. реальному для всех, а не только для меня), а также воля к обузданию личного творческого произвола, гипертрофированного психологизма и непомерного разрастания авторского «я». Особенно важно то, что новая предметность («вещность») художественного зрения расценивалась наиболее проницательными

[300] См. статью «О поэзии классической и романтической».
[301] См.: *Вейдле В*. Петербургская поэтика // Вопросы литературы. – 1990. – № 7. – с.108-127; *Кузмин М.* О прекрасной ясности. Заметки о прозе // Аполлон. 1910. № 4. С. 5 – 10.
[302] См.: *Гаспаров М.Л*. Антиномичность поэтики русского модернизма // Избр. статьи. М., 1995. С. 286 - 304.

интерпретаторами не как механическое возвращение к прежней, «наивной» предметности домодернистского искусства, а как особая «намагниченность» точного, предметного значения слова, сообщающая ему небывалую смысловую емкость и плотность. Это позволяло думать об успешном усвоении акмеистами-«неоклассиками» (и тяготеющими к их линии творцами) уроков символизма и, соответственно, о факте обогащающего синтеза разных школ, а не только о тривиальном вытеснении «старого» «новым».

И все же приходится признать, что «неоклассицистическая» интерпретация антидекадентских и контравангардных тенденций, если мы полностью доверимся ей, грозит увести нас несколько в сторону от осмысления собственно неотрадиционального типа творческого сознания. Как известно, одно из главных свойств классического мышления – принцип смысловой самодостаточности текста, его тождественности самому себе. Правильно составленный текст, с этой точки зрения, как бы обеспечивает завершенность и сохранность смысла, являясь «гарантом» содержательной определенности сказанного. Неклассическое мышление открывает эру «коммуникативного» и диалогического, интерсубъективного искусства; происходит заметный сдвиг в сторону «рецептивности» смыслообразования[303]. Текст, начиная с предромантизма постепенно утрачивавший функцию надежного сосуда, сберегающего «готовый» смысл (процесс этот растянулся едва ли не на полтора столетия), на рубеже 19 – 20 веков окончательно предстает как поле встречи нетождественных сознаний, совместно и как бы наощупь ищущих ту систему координат, в пространстве которой автор и адресат могли бы совместить свои персональные «картины мира»[304]. Причем на читателя (адресата) возлагается ответственная роль

[303] См.: *Тюпа В.И*. Теория художественного дискурса // Теория литературы: в 2-х томах. Под ред. Н.Д. Тамарченко. Т. 1. М., 2004. С. 77 – 83, 101 – 106. Ср. у М. Гаспарова: «…так или иначе, вся поэтика модернизма оказывается рассчитана на активное соучастие читателя: искусство чтения становится не менее важным, чем искусство писания…» (Русская поэзия серебряного века: 1990 – 1917. М., 1993. С. 17).

[304] Следует отметить, что если исходная автономность сознаний и отсутствие готового общезначимого «шифра», гарантирующего взаимопонимание, - это общая ситуация для всех неклассических

завершителя, осуществителя смыслового события[305]. Автор по-своему *рискует*, бросая звук «в архитектуру чужой души» (Мандельштам), и искомое согласие в этой ситуации вовсе не гарантировано.

Выдвижение на ведущую роль концепта классичности невольно оттесняло на второй план те качества новой «объективной» словесности, которые знаменовали собою ее подчеркнуто неклассический характер. А между тем невнимание к этим качествам было чревато недостаточно ясным различением постсимволистской и досимволистской ориентаций творчества, сближением, а то и смешением а) устремлений, нацеленных на продолжение/возрождение традиционно-классического мышления, и б) устремлений, преследующих цель нового, беспрецедентного синтеза классических и постклассических завоеваний словесного искусства. Это в известной мере давало повод для недифференцированного сведения в одно русло тех поэтов, которые прошли горнило модернистского обновления, и тех, кто попытался воспротивиться этому обновлению или дистанцироваться от него[306].

Если внимательно всмотреться в описания «нового классицизма» и «петербургской поэтики», то среди множества верных и очень значимых характеристик мы не обнаружим, однако, некоторых весьма и весьма принципиальных для постсимволистской формации (либо обнаружим их в качестве второстепенных, высказываемых вскользь и между прочим). А именно: за констатируемым почти всеми критиками отказом «новых классиков» от «туманного» мистицизма как-то теряется из виду, если не вовсе исчезает, факт нового и достаточно глубокого интереса писателей второго модернистского поколения к проблеме сверхличного, сакрального и

коммуникантов (авторов и читателей), то взаимная устремленность к диалогу, ответственный и бескорыстный поиск точек соприкосновения – это отличительная черта именно носителей «конвергентного сознания» (В. Тюпа).

[305] Только при дивергентно ориентированном восприятии читатель делает это самочинно и произвольно, а при конвергентно (диалогически) направленном – старается учитывать интенции автора.

[306] В исследованиях последних десятилетий та или иная степень близости к неоклассицизму констатируется у таких разных по своим устремлениям писателей, как Вяч. Иванов, Брюсов, Мандельштам, Ходасевич, Ахматова, Ю. Верховский, Н. Оцуп, Арс. Тарковский, И. Бродский и некоторых других.

абсолютного. За видимым тяготением к формальной стройности и строгости письма, к лаконичности, дисциплине и конвенциональному самоограничению, почти не замеченными оказываются такие свойства, как недосказанность, полисемия, антиномичность, амбивалентность, диалогическая разомкнутость значений. А ведь это как раз те черты, которые в сущности делают возможной неклассическую конвергенцию разноустремленных, но взаимодополнительных сознаний. Господствовавшая до недавнего времени традиция противопоставления символизма и акмеизма косвенно способствовала недооценке особого рода символичности (аллюзивности) поэтического письма авторов постсимволистской формации, а главное – приводила к недостаточному осознанию роли того «размыкания смысла» (в направлении *другого сознания*), которое принесли в литературу символисты и которое было в полной мере унаследовано всеми крупнейшими художниками 20 столетия[307]. Ведь именно это, ставшее эпохальным, освобождение художественного слова от тесных уз стабильной нормативно-риторической конвенциональности, окончательное выведение его из состояния монологического самотождества ознаменовало собою рубеж классического и неклассического периодов в истории литературного сознания (хотя подготавливался этот сдвиг давно, задолго до символизма). Можно по-разному относиться к этой глобальной метаморфозе, изменившей глубинные парадигмальные основания творческой деятельности, но нельзя не признать, что именно эта метаморфоза впервые по-настоящему позволила поставить вопрос об искусстве как о форме «конвергенции» свободных, суверенных субъектов и как о «диалоге согласия» (М. Бахтин), предполагающем «сближение, но не слияние» разных «голосов» и разнонаправленных сознаний.[308] (Ср. с поразительно тонким замечанием О. Седаковой о том, что именно «автономность» в вещах и душах «освобождает

[307] Расширительное понимание символизма предлагает, в частности, В.М. Толмачев (см.: О границах символизма // Вестник ПСТГУ: Филология. Философия. История. 2004. № 3. С. 247 – 267).
[308] *Бахтин М.М.* Собр. соч. в 7 томах. Том 5. М., 1997. С. 364.

в них ”тягу к общему”»[309]. То есть, иными словами, стремиться к сближению и согласию с *другим* (и *другими*) может только то, что само до конца свободно и суверенно; не говоря уже о том, что вообще возможность «другого» сознания, как самостоятельно избранного, личностного ракурса мировосприятия, по-настоящему открывается лишь при условии исходной автономии сознающего. «Символическим, как это ни удивительно, – продолжает Седакова, – может быть только автономное. При условии свободы… только и может действовать… закон тяги к общему»[310].)

Оппозиция «классическое – романтическое» и идея «посюстороннего» искусства

Как бы там ни было, устойчивая оппозиция «классическое – романтическое», ставшая в разное время предметом углубленных раздумий многих мыслителей и ученых – от Гёте и Гегеля до Вяч. Иванова, Л. Гинзбург и Ю. Лотмана, – во многом продолжает, претерпевая различные терминологические трансформации, оказывать сильнейшее влияние на историческую поэтику и литературоведческую компаративистику. Показательно в этом отношении суждение О. Клинга, видящего в колебательном, маятникообразном движении творческого сознания между двумя полюсами названной оппозиции бесспорную «закономерность развития искусства на протяжении всего XX в.: затяжные периоды господства “поэтики произвола” сменяются тяготением к неоклассицизму». «Можно предположить, – продолжает ученый, – что в чередовании периодов бунта и резкого обновления с периодами возврата к классическим традициям – источник движения всей мировой культуры».[311] В. Жирмунский, как мы помним, почти столетием раньше склонялся к такому же пониманию цикличности культурного развития. Семиотическую версию

[309] *Седакова О.А*. Апология разума. М., 2009. С. 109.
[310] Там же. С. 109.
[311] *Клинг О.А*. Влияние символизма… С. 56-57.

разрабатываемой Жирмунским модели в свое время предложил Ю.М. Лотман. Ритмическое чередование «взрывов» и «состояний организации», по Лотману, подобны «своеобразному колебанию маятника»[312].

Нельзя не согласиться, что подобный ракурс рассмотрения (так или иначе разделяемый многими учеными[313]) несомненно имеет свои резоны. Однако, как показывает опыт, конкретные формы интерпретации и применения бинарной оппозиции «классическое – романтическое» (у Жирмунского, Г. Гуковского, В. Брюсова, Н. Бердяева, а в аналитике последних десятилетий – у М. Гаспарова, М. Толмачева, О. Лекманова и других исследователей[314]) способны не только прояснять, но и в некоторых случаях затемнять историко-культурную перспективу (достаточно вспомнить хотя бы склонность Н. Бердяева связывать новозаветно-христианскую ментальность с романтическим типом сознания, что дает повод для мечтательно-вообразительного, «иллюзионистского» (в терминологии Вяч. Иванова) истолкования религиозных догматов).

Примечательно, что при желании указать наиболее идентичные образчики неоклассицизма (если понимать под ним возвращение к освященным традицией канонам, к строгой пластике, внятности, стройности и самотождественности высказывания) мы скорее обратимся к текстам Ю. Верховского, В. Комаровского, Б. Садовского, позднего Н. Заболоцкого, а еще прежде них – к творчеству французских «парнасцев»[315], нежели к произведениям позднего Ходасевича, зрелой Ахматовой или, тем более,

---

[312] *Лотман Ю. М*. Семиосфера. СПб.: Искусство. 2001. С. 135.

[313] Кроме работ С. Венгерова, В. Жирмунского, Ю. Лотмана, О. Клинга, см.: *Келдыш В.А*. Русская литература ”серебряного века” как сложная целостность // Русская литература рубежа веков (1890-х – начала 1920-х годов). М., 2000; *Матвеева О*. Неоромантизм как явление русской культуры. Уфа, 2000; *Зарецкий В*. Поэтика неоромантизма как продолжение культурной парадигмы. // Сб. материалов 27-1 науч. конф. Уральского региона. Екатеринбург, 1999.

[314] См., напр.: *Толмачев В. М*. От романтизма к романтизму. М., 1997; *Лекманов О.А*. Книга об акмеизме и другие работы. Томск, 2000.

[315] Нельзя не учитывать, однако, что каноничность *нео*классическая все же кардинально отличается от каноничности классицистской, санкционируемой внешними конвенциональными нормами. Верность канону, реализуемая как свободный выбор суверенного творца, в сущности своей – явление постклассического характера.

зрелого Мандельштама, решительно прорывавшимся из тесных рамок уравновешенной и самодостаточной «гармоничности» к новой семантической поэтике «свободно блуждающего слова», к слову, функционирующему как «пучок смыслов»[316] и не боящемуся амбивалентности и вариативности значений[317]. Ввиду этого по-новому интересным и вдвойне значимым становится смысл размежевания, произошедшего весной 1910 года между приверженцами сугубо эстетического понимания задач поэзии (В. Брюсов и др.) и сторонниками восходящей к Вл. Соловьеву концепции «теургического» преображения бытия средствами искусства, озвученной Вяч. Ивановым в докладе «Заветы символизма». Совершенно очевидно, что в достопамятном споре именно Брюсов (отходивший к тому времени от мистических и мистериальных идеалов символизма в направлении большей отчетливости и формальной дисциплины) и его сторонники были гораздо ближе к тому, что обычно ассоциируют с неоклассицизмом, нежели Иванов, ставивший во главу угла сверхличную тайну слова и профетическое призвание художника. Главная каверза здесь заключается в том, что если считать наиболее репрезентативными признаками творческого мышления крупнейших акмеистов четкую предметность образов, точность словоупотребления и техническую выверенность стиха (то, к чему больше всего, как правило, приковано внимание теоретиков «неоклассицизма»), нам придется признать Мандельштама и Ахматову продолжателями брюсовской[318] и, по большому

---

[316] Имеется в виду мандельштамовская концепция слова, изложенная в «Разговоре о Данте» и в ряде статей («Слово и культура» и др.). Ср.: «Разве вещь — хозяин слова? Слово — Психея. Живое слово не обозначает предмета, а свободно выбирает… ту или иную предметную значимость <…> И вокруг вещи слово блуждает свободно, как душа вокруг брошенного, но незабытого тела» (Полн. собр. соч. … Т. 2. С. 53).

[317] Амбивалентность и семантическую вариативность не следует смешивать с окказиональностью значений. В первом случае мы имеем дело с усложненной и нелинейной парадигмой смыслов, во втором – с произвольностью и условностью смыслообразования.

[318] Хотя В. Жирмунский и подверг сомнению (в статье «Валерий Брюсов и наследие Пушкина») классичность Брюсова, большинство исследователи в той или иной мере признавало у него «парнасское» начало. М. Гаспаров в статье «Антиномичность поэтики русского модернизма» писал, что обе тенденции («парнасская строгость» и «символистская зыбкость») совмещались и соседствовали в брюсовских стихах (Избр. статьи. М., 1995. С. 286 – 304).

счету, «парнасской» линии в поэзии[319] и отказать им в сколько-нибудь значимой зависимости от младосимволизма, мистические обертоны речи всегда ставившего выше элементарно трактуемой внятности и стилевой безупречности письма (техническая виртуозность Вяч. Иванова заметно выделяет его среди соратников, однако и у него совершенство формы и строгая архитектурность мысли принципиально подчинены сверхлитературной, бытийно-теургической, религиозной цели, а слово обращено к адресату множеством неотождествимых смысловых граней). На деле же такое предположение справедливо (да и то лишь отчасти) только в отношении самой ранней, «гиперборейской» и «цеховой» фазы акмеизма. Реализуемая зрелыми Мандельштамом и Ахматовой «семантическая поэтика», исполненная взрывного динамизма и смысловой многослойности, весьма далека от парнасского культа отчетливости и грации. Нисколько не умаляя весомости многих, в том числе и связанных с Брюсовым, влияний, воспринятых постсимволистами контравангардной формации, все же необходимо признать: воздействие «метафизической» линии русско-европейской поэзии (от Данте, гётевского «Фауста», «ночных» стихов Тютчева, пушкинских «Бесов» и «Странника» до Блока и Вяч. Иванова) оказалось в их случае намного ощутимее и продуктивнее, нежели воздействие «парнасских» идеалов. Таким образом, предложенная М. Гаспаровым система критериев различения («символистская зыбкость» / «религиозность» с одной стороны и «парнасская строгость» / «светскость» с другой) чревата тем, что граница между важнейшими и максимально полярными друг другу дискурсами в отечественной литературе неклассического периода будет прочерчена на основании вторичных, акцидентальных признаков и в конечном итоге прочерчена неверно.

Как мы помним, М. Гаспаров берет в качестве отправной точки бифуркации модернизма разделение внутри символистского лагеря.

[319] Идеалы «Парнаса» на определенном этапе были актуальны для Гумилева и «цеха поэтов», но для дальнейшего развития акмеистской линии, какой мы знаем ее в зрелом творчестве Мандельштама и Ахматовой, эти идеалы оказались совершенно периферийными.

Комментируя произошедшее обособление «старшей» и «младшей» ветвей символизма, ученый обобщает: «Здесь уже был зачаток раскола… <…> старшее (поколение. – *О.С.*) в лице Брюсова и Бальмонта принимало ”светское” понимание слова ”символ” и видело в символизме только литературную школу с такой-то поэтической техникой, младшее в лице Вяч. Иванова, Белого и Блока принимало ”духовное” его понимание и видело в нем ”окно в Вечность” …»[320]. Практически обходясь без упоминаний «классического» и «романтического», Гаспаров строит такую модель литературного процесса 1900 – 1910-х годов, которая в ряде посылок весьма созвучна с разрабатывавшейся Жирмунским дихотомической версией русского модернизма, но в значительной мере усиливает идущую от «формальной школы» имманентистскую тенденцию, состоящую в последовательном сведении всего многообразия духовных устремлений в плоскость внутрилитературной (языковой, стилистической, чисто художественной) прагматики. Главным критерием разграничения ведущих тенденций для М. Гаспарова становится факт тяготения рассматриваемых творческих практик к одному из двух полюсов:

а) к «посюстороннему», «светскому», сугубо литературному (риторическому) пониманию поэтического слова и, в частности, – пониманию художественного символа как средства выразительности[321] и инструмента особого эстетико-психологического воздействия на сознание читателя[322]; либо –

б) к сверхэстетическому, «духовному» и, так сказать, «потустороннему» пониманию художественных смыслов как словесных ознаменований сверхчувственных, мистических реальностей. (Причем второй подход осмысливается ученым как форма идеологии, от которой можно

---

[320] *Гаспаров М.Л.* Русская поэзия серебряного века: 1990 – 1917. М., 1993. С. 21.

[321] Ср. у Жирмунского: "Символ есть частный случай метафоры – предмет или действие (то есть обычно существительное или глагол), взятые для обозначения душевного переживания …» (*Жирмунский В.М.* Поэтика русской поэзии. СПб., 2001. С. 180).

[322] Позиция, в существе своем восходящая к формалистской концепции «искусства как приема» (ср. с одноименной статьей В. Шкловского, ставшей своего рода манифестом «формальной школы»).

абстрагироваться при анализе, как некая «идеальная», субъективно-психологическая установка поэтов-теургов; сам же исследователь оставляет за собой право усматривать во всех претендующих на трансцендентность и мистичность образах не более чем фигуры речи и языковые приемы.)

Надо сказать, что эта дифференциация собственно «литературного» (относящегося к языку, поэтике и структуре текста) и «идеологического» (ментального, мировоззренческого, философского), наиболее характерная для приверженцев формального метода, была намечена уже в «Преодолевших символизм» В. Жирмунского. В гиперборейском акмеизме, по мнению автора статьи, «…словесные завоевания символизма сохраняются, культивируются и видоизменяются для передачи нового душевного настроения, зато душевное настроение, породившее эти завоевания, отбрасывается как надоевшее, утомительное и ненужное» (ТЛ – 110). Этим, вроде бы вполне справедливым, утверждением почти незаметно открывается «лазейка» для невозможного, немыслимого с точки зрения самих символистов допущения разрыва между «словесной» формой творений и породившим ее мировосприятием, что в свою очередь дает повод для истолкования всех «завоеваний» символизма как чисто стилистичских и формальных. Далее в статье акцент решительно переносится на поэтику и стилистику анализируемых явлений: на «внимание к художественному строению слов», на сопоставление «напевности» одних и «графичности» других и т.п. (Купированные в советских изданиях Жирмунского[323] утверждения ученого о том, что жизнь в глазах символистов «развертывается <...> в глубокую религиозную трагедию», «поэзия есть религиозное служение», «поэты – это пророки», а ахматовская «религиозность… носит характер не мистического прозрения, а твердой и простой веры, ставшей

[323] См.: *Хализев В.Е.* Русская литература начала XX века в трудах В.М. Жирмунского 1914-1921 гг. // Постсимволизм как явление культуры. М., 1998. Вып. 2. С. 50-55.

основой жизни»[324], мало что меняют по существу в логической структуре статьи. Однако заявленная антитеза «мистики» и «простой веры» кое-что проясняет, особенно если сравнить его с присутствующим в концовке работы любопытным пожеланием автора (также изъятым из текста советских изданий): «…мы хотели бы, чтобы этот новый реализм[325] 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»[326].)

Так или иначе, но для автора «Преодолевших символизм» существенно, что любой элемент в текстах «гиперборейцев» «рассматривается с художественной точки зрения, как составная часть художественного впечатления…» (ТЛ – 111). Как видим, вопросы о соотношении символизма и акмеизма, «теургичности» и «классичности», субъективизма и «реализма» плавно переносятся в плоскость эстетических и стилевых предпочтений. При этом из всего творческого багажа символистов – как бы по умолчанию – подлинно ценными и достойными наследования признаются только «словесные завоевания». Бытийные же, миросозерцательные и философско-аксиологические их устремления – опять же по умолчанию – относятся исследователем к числу факторов, не подлежащих в данном случае существенному рассмотрению («приобретения предшествующей эпохи», от забвения которых предостерегает Жирмунский и которые видит в «положительной религии, вошедшей в историю и в быт» - это, вероятно, приобретения реализма периода «золотого века», а отнюдь не символистской школы). В результате явление русского символизма как бы рассекается на а) «душевное настроение», которое ученый готов учитывать лишь

[324] *Жирмунский В.М*. Преодолевшие символизм // Русская мысль. 1916. № 12. С. 39. Позднее полный авторский вариант статьи был перепечатан в кн.: *Жирмунский В.М*. Поэзия Александра Блока. Преодолевшие символизм – М., 1998.

[325] Новая классичность гиперборейцев связывается Жирмунским с «новым реализмом» или «неореализмом» (см. об этом ниже).

[326] Русская мысль. 1916. № 12. С. 39.

«функционально», и б) формальные открытия в области ритмики, фоники, изобразительности и т.д., которые собственно и подлежат анализу. При этом если в начале статьи автор разграничивает по существу старших и младших символистов[327], то в дальнейшем как будто не придает большого значения этому разграничению, противопоставляя де факто новую (гиперборейскую) волну модернизма всему символизму в целом. В последующих работах («Анна Ахматова и Александр Блок» и др.) Жирмунский в значительной мере смягчит это противопоставление. Однако инициированная формалистами тенденция к сугубо имманентному рассмотрению литературы как совокупности «приемов» получит свое дальнейшее развитие в структуралистско-семиотических штудиях, в трудах М. Гаспарова, А. Жолковского и других ученых. Отрицать научную плодотворность названной методологической линии, признанной во всем мире, сегодня было бы нелепо. Между тем, оставаясь в рамках подхода, программно обозначенного М. Гаспаровым, мы (повторимся) рискуем потерять ориентиры, необходимые для различения традиционального (конвергентного) и контртрадиционального (дивергентного) типов творчества[328].

Гипотеза В. Жирмунского о неореализме

Другой номинацией, используемой нередко для обозначения особого – постклассического, но контравангардного – вектора исканий, является *неореализм*. К внедрению этого термина в историко-литературный обиход также причастен В. Жирмунский, употребивший его в размышлениях о творчестве гиперборейцев (в статье «Преодолевшие символизм»). Противополагая неореалистическую тенденцию гиперсубъективизму символистов, ученый подчеркивал момент преодоления новым поколением

[327] Жирмунский говорит о «трех поколениях» в символизме (ТЛ, 106).

[328] Разумеется, основополагающей эта граница будет применительно не к любой проблематике исследования, а именно в контексте компаративного изучения исторических типов творческого сознания. Применительно к иным сферам научных интересов определяющими могут быть совсем другие принципы дифференциации.

пресловутого *уединенного сознания* («погруженности в себя»), но в конечном счете связывал специфику этого едва осязаемого нового явления с почти теми же самыми признаками и свойствами, которые уже упоминались выше применительно к «новой классичности» и «неоклассицизму». Процитируем: «С некоторой осторожностью мы могли бы говорить об идеале ”гиперборейцев” как о неореализме, понимая под художественным реализмом точную, мало искаженную субъективным душевным и эстетическим опытом передачу раздельных и отчетливых впечатлений преимущественно внешней жизни, а также и жизни душевной, воспринимаемой с внешней, наиболее раздельной и отчетливой стороны…» (ТЛ, 127)[329]. Как видим, в одном предложении дважды повторяются определения «внешний», «раздельный» и «отчетливый» (прилагательное «внешний» автор использует в статье многократно). Это наводит на мысль, что речь идет не столько о специфике новооткрытой реальности и новизне видения мира, вобравшей в себя символистическую оптику, сколько о своего рода реанимации объективно-предметного мышления и классически-внятного стиля. Поэтам, считает Жирмунский, «снова захотелось быть проще, непосредственнее, человечнее…» (ТЛ, 128). Контекст данной характеристики, пожалуй, больше говорит о «возвращении», о попятном движении духовно-эстетического «маятника», нежели о завоевании новых рубежей. Примеривая к творчеству ранних акмеистов наименование «неореализма», Жирмунский делает акцент не на углублении ими области реального, не на новом онтологическом качестве письма, не на новой (индуктивной, искомой) конвенциональности, а преимущественно на внешней точности, простоте и конкретности в изображении мира. Жирмунский не приписывает гиперборейцам совершенный отказ от индивидуализма: «Индивидуалистическая искушенность слишком глубоко вошла в самое восприятие жизни того поколения, которое воспиталось на

[329] Другая цитата (из первоначального, полного варианта статьи): «Несомненно, за последние годы и в самом символизме, и вне его наблюдается поворот в сторону нового реализма» (Русская мысль. 1916. № 12, С. 56).

символизме» (ТЛ, 125). Однако для автора «Преодолевших символизм» это скорее рудимент, остатки «не преодоленного». Различать, подобно Вяч. Иванову, индивидуализм благой (новый, ответственный, онтологичный) и индивидуализм ветхий (отщепенческий, «уединенный»)[330] Жирмунский не спешит. Вот характерное сетование: «…некоторые продукты душевного разложения, сопровождающего индивидуалистические течения новой поэзии, различные виды декадентского эстетизма и аморализма вошли непреодоленными в построение новой поэзии» (ТЛ, 128). При этом прямых и определенных указаний относительно того, что «декаденство», «эстетизм» и «аморализм» – это по большей части характеристики старшей (доблоковской) формации символизма, автор не делает. Антидекадентские, ответственно-солидаристские устремления позднего Блока и Вяч. Иванова, выводящие символизм на совершенно новый уровень мировосприятия, как будто остаются вне поля зрения исследователя[331], упорно не желающего видеть в новой («гиперборейской») поэтической волне продуктивный синтез символистски-теургической и постсимволистской аксиологии. Это, конечно, в немалой мере обусловлено тем, что в 1916 году, когда писалась статья, крупнейшие акмеисты еще не проявили вполне своих интегративных устремлений, а ученому в тот момент, вероятно, представлялось особенно важным обратить внимание на моменты сущностного расхождения нового поколения с предшествующим. К тому же известно, что Жирмунский, отдавая должное достижениям лучших представителей символистского лагеря, сравнительно невысоко оценивал русский символизм в целом как духовное движение, считая его ослабленным и отчасти болезненным рецидивом великого европейского романтизма (к которому, впрочем, у Жирмунского – как у автора блистательной книги «Немецкий романтизм и

[330] В эссе «Кризис индивидуализма» Вяч. Иванов утверждал, в частности, что новому сознанию уже не интересен сверхчеловек как гордый отщепенец, но интересен «сверхчеловек-Атлант, подпирающий небо, несущий на своих плечах тяготу мира» (Родное и вселенское. М., 1994. С. 22).

[331] К творчеству Блока Жирмунский обратится в других работах, где частично откорректирует свое видение (см. ниже).

современная мистика» – тоже имелись определенные претензии[332]). Возможно, именно здесь кроется причина некоторого логического зазора между холодновато-почтительными похвалами младосимволизму в начале статьи («дыхание бесконечного», открытие «чудесности», «таинственности» мира, «музыкальности» (ТЛ, 106 – 107) и т.д.) и довольно резкими оценками теургического самочувствия в тех частях работы, где говорится о его преодолении. Избыточным для новой волны русской поэзии ученый, судя по всему, склонен полагать не только символистский индивидуализм/субъективизм, но и притязание на мистическое жизнеощущение, чреватое, по логике автора, «индивидуалистической требовательностью к жизни» и тягостной «необходимостью вещать последние божественные истины» (ТЛ, 115). Фраза «…главное, взамен мистического прозрения в тайну жизни – простой и точный психологический эмпиризм…» (ТЛ, 110) звучит в безусловно одобрительной тональности. Но, может быть, здесь самое время вспомнить, что Вяч. Иванов именно с «мистическим» началом связывал истинный реализм (пусть отчасти и в средневековом понимании), а с «психологизмом» – оскудение и утрату онтологического жизнечувствия. Жирмунский, как мы помним, склонен предпочитать «мистическому прозрению» «твердую и простую веру», а дерзновенным духовным исканиям – «незыблемое религиозное чувство» и «положительную религию, вошедшую в историю и в быт»[333]. Однако используемые автором формулы сами противятся пониманию радикального «преодоления символизма» как безусловной творческой победы: не очень-то получается беззаботно согласиться с тем, что «простой… эмпиризм» во всех

[332] Главным в романтическом движении начала XIX века Жирмунский считал не пафос трагического разлада с реальностью, а идею одухотворенности человеческого бытия, его «пронизанности» божественным началом. При этом он признавал ограниченность раннего (йенского) романтизма, склонного (как полагал ученый) к нетрезвой мечтательности и индивидуализму. По мнению В.Е. Хализева, в русской литературе начала 20 века Жирмунский приветствовал «те благие начала, которые знаменуют свободу от болезней романтической эпохи в Германии, свободу от индивидуалистического своеволия и от трагического дуализма…» (*Хализев В.Е*. Русская литература начала XX века в трудах В.М. Жирмунского 1914 – 1921 гг. … С. 52 – 53).

[333] Русская мысль. 1916. № 12, С. 39.

отношениях лучше «мистического прозрения в тайну жизни»[334]. А вот еще один сомнительный комплимент: «Исчезает в них (в переживаниях «гиперборейцев» – *О.С.*) и та особенная окраска, которая придается всякому переживанию мистическим присутствием бесконечного в конечном» (ТЛ, 119). Если вдуматься, то «исчезающим» (исчезнувшим?) здесь провозглашается такое фундаментальное свойство поэзии, без которого ей и поэзией-то остаться проблематично (в начале статьи это же свойство преподносилось как важное открытие символистов). Жирмунский, лучше многих понимавший духовно-культурную ценность категории «бесконечного», конечно, не мог так легко приветствовать оскудение чувства божественной неисчерпаемости мира и полагать, что отныне поэзии уже не требуется метафизически-углубленное ощущение бытия. Остается предположить, что под сомнение здесь ставится не метафизическое жизневосприятие вообще, а гипертрофированный и своевольный мистицизм. Если речь идет об избавлении от непомерного спиритуализма, экзальтированной мечтательности, «небожительского» безразличия к дольнему миру, то с благотворностью такого избавления применительно к Гумилеву, Мандельштаму и Ахматовой, конечно, следовало бы безоговорочно согласиться. Но даже если считать, что основная линия противопоставления в статье де факто проводится между болезненным мистицизмом и, так сказать, здоровым чувством реальности, то все равно остается очевидным нежелание ученого прямо и принципиально разграничить собственно символизм как метод и индивидуалистические злоупотребления в применении данного метода. Вследствие этого большинство нареканий, предъявляемых индивидуализму, невольно распространяется на всю символистскую школу в целом: «Исчезла ли в поэтическом восприятии жизни молодого поколения та субъективность, та

[334] Похожая формулировка применительно к А. Блоку в статье 1921 года звучит у Жирмунского вполне положительно: «Метафорическое восприятие мира он сам признаёт за основное свойство истинного поэта, для которого преображение мира с помощью метафоры – не произвольная поэтическая игра, а подлинное прозрение в таинственную сущность жизни» (Поэзия Александра Блока // *Жирмунский В.М*. Поэтика русской поэзии. СПб., 2001. С. 309).

келейность, то спазматическое искажение зрительных способностей, которое отличает лирику поэтов-индивидуалистов? Конечно, нет» (ТЛ, 126). Далее идёт утверждение, которое мы уже цитировали: «Индивидуалистическая искушенность слишком глубоко вошла в самое восприятие жизни того поколения, которое воспиталось на символизме». И это замечание, надо признать, оставляет возможность думать, будто обретенное поэтами-постклассиками чувство персональной творческой суверенности есть изъян и помеха для искусства.

Вот как Жирмунский формулирует репрезентативные признаки нарождающегося «неореализма»: «Наиболее явные черты этого нового чувства жизни – отказ от мистического восприятия и выход из лирически погруженной в себя личности поэта-индивидуалиста в разнообразный и богатый чувственными впечатлениями внешний мир» (ТЛ, 116). Самое важное и побуждающее к согласию в приведенной цитате (с точки зрения выдвинутой В. Тюпой и отстаиваемой нами концепции) – это констатация отхода новых поэтов от той разновидности «индивидуализма», которая определяется всецелой «погруженностью в себя». Что же касается «внешнего мира», то его чрезмерная противопоставленность (в статье) миру внутреннему и его вольная или невольная редукция к «чувственным впечатлениям» вынуждают нас (наряду с некоторыми другими, указанными выше причинами) дистанцироваться от обозначенной Жирмунским модели «неореализма» как от концептуального построения, в ряде существенных черт не совпадающего с нашим пониманием *срединного вектора* в литературном сознании неклассической эпохи.

«Неореализм» и другие гипотезы, связанные с идеей трансформации классического реализма

В эти же годы и позднее к понятию «неореализм» прибегают в своих построениях А. Белый, Е. Замятин, М. Волошин, Р.И. Иванов-Разумник и др.

Наиболее обстоятельную для того времени попытку дать развернутое обоснование концепта «неореализм» предпринимает Е. Замятин, связавший провозглашаемое явление с идеями «синтетизма» и «синтетического искусства». В лекции 1918 года «Современная русская литература» и в статье «О синтетизме» (1922) писатель попробовал обрисовать контуры нового направления и сделал это в несколько ином ключе, нежели Жирмунский. Замятин не только не уделяет главенствующего внимания классицистическим («парнасским») элементам в эстетике, но и отказывается от принципиального противопоставления символизма и идущей ему на смену литературной формации. Неореалисты, по Замятину, попытались синтезировать открытия реалистов и символистов: «Материал для творчества у неореалистов тот же, что у реалистов: …все имеющее меру и вес. Но, пользуясь этим материалом, неореалисты изображают главным образом то, что пытались изобразить символисты, дают обобщения, символы»[335]. Как видим, здесь утверждается единство предмета, содержательное родство между прежними поэтами-«метафизиками» и новым поколением творцов. Акцент делается не на вытеснении (одного явления другим), а на синтезе. И это может быть понято как существенный корректив к представлениям о развитии литературы как о маятникоподобном колебании между «классическим» и «романтическим» полюсами. Внимание переносится на усвоение всего ценного, что дал символизм – не только как стилистическая система (это есть и у Жирмунского), но и как способ видения/понимания мира, как модус восприятия бытия. Прежняя, «евклидова» концепция реальности, убежден Е. Замятин, уже не адекватна; «Эйнштейн и Революция» диктуют искусству необходимость новой, динамической модели бытия[336]. Поэтому достижения модернизма берутся на вооружение. Принцип верности действительности (онтологизм) остается в силе, но само понятие «реального» расширяется, распространяясь на «вещи невидимые» и на

[335] *Замятин Е. И.* Современная русская литература // Литературная учёба. 1998. № 5. С. 130 – 134.
[336] Там же. С. 136.

«текучие» смыслы стремительно меняющейся жизни. Сравнивая творческие методы двух поколений модернизма, писатель говорит о необходимости соединения «микроскопа» реализма с «телескопом» символизма. Кроме того, в статье «О синтетизме» Замятин вводит понятие «диалогического языка» и довольно близко подходит к тем догадкам, которые позднее составят ядро бахтинского понимания «чужого слова», ищет «обоснование сотворчества автора и реципиента»[337]. Тем самым в ощутимой мере подготавливается почва для последующего осмысления «срединного» вектора исканий как преимущественно диалогического, нацеленного не на конфронтацию с другими типами мышления, а на взаимообогащающее взаимодействие. Современный специалист по неклассической аксиологии М.А.Хатямова констатирует у Замятина «желание наследовать традицию и состоять в диалоге со всеми и вся»[338]. Также исследовательница отмечает, что поздний Замятин (в эссе «Москва – Петербург», 1933) задолго до Вейдле высказывает гипотезу о «петербургском искусстве», которое ориентируется на традиции европейской и русской классики, в отличие от «авангардистского искусства “американизированной” Москвы», порывающей с традициями[339].

Тем не менее приходится признать, что провозглашаемая писателем (наряду с вышеперечисленными положениями) «относительность всего»[340] в неожиданном сочетании с позитивистским и радикально-сциентистским пафосом дает основания говорить о серьезных противоречиях в структуре самого проекта[341]. Особо заслуживает быть отмеченной и принципиальная безрелигиозность (почти антирелигиозность) замятинских построений, его

---

[337] *Замятин Е.И*. Я боюсь. М., 1999. С. 79.

[338] *Хатямова М.А*. Концепция синтетизма Е.И. Замятина» // Вестник ТГПУ. 2005. Выпуск 6 (50). С. 38 – 45.

[339] Там же. С. 44.

[340] По мысли Замятина, неореалистическому синтезу «открываются гротескные, странные множества миров (…) Открывается, что Земля – лейкоцит, Орион – только уродливая родинка на губе (…) Открывается красота полена – и трупное безобразие луны (…) открывается относительность всего» (*Замятин Е.И*. Я боюсь. М., 1999. С. 77). Др. цитата: «…если бы в природе… были истины (…) Но, к счастью, все истины ошибочны…» (Там же, С. 98). Ср. с его размышлениями о том, что неореализм философски базируется на Шопенгауэре, на его идее, что «мир – мое представление» и, следовательно, «изображается не мир, а я» (*Замятин Е.И*. Записные книжки. М., 2001. С. 49).

[341] При этом сциентизм у него, как и у футуристов, причудливо сочетается с революционностью: «…закон Революции не социальный… а космический (…) Когда-нибудь установлена будет точная формула закона Революции» (Там же. С. 95 – 96).

упорное нежелание (несмотря на декларируемый онтологизм) видеть в основе мироздания нетленную красоту и живую Тайну, его склонность усматривать в символизме только разоблачение и развенчание бытия («Реализм видел мир простым глазом; символизму мелькнул сквозь поверхность мира скелет – и символизм отвернулся от мира»[342]). Подобного рода интенции противятся, на наш взгляд, органичному сопряжению с идеями и принципами логоцентричности, целостности, всеединства, собирания мира, диалогичности, проводимыми в его теоретико-публицистических работах. Ввиду сказанного вполне справедливым представляется мнение М. Хатямовой о существенной близости замятинских устремлений к эстетике и миропониманию исторического авангарда[343].

В научной литературе советского периода *неореализм* впервые становится предметом самостоятельного исследования в одной из глав монографии В.А. Келдыша «Русский реализм начала XX века» (М., 1975). Позднее ученый развил свои идеи в работе «Реализм и неореализм»[344]. В. Келдыш тоже понимает неореализм как «синтез», сопряжение «старого» и «нового». Главную особенность нео-реалистического взгляда на мир исследователь обозначает формулой «бытие через быт», считая, что «новому реализму был присущ особый синтез бытийного и социально-конкретного мировидения с возвышением первого над вторым…»[345]. Признавая в целом влияние модернизма на новый реализм, Келдыш, вместе с тем, не готов считать его вполне неклассическим явлением. Ученый рассматривает указанный феномен как «новую волну» классического реализма, стремящегося избавиться от позитивистских и натуралистических крайностей 19 века, но в целом стоящего вне модернистской эстетики. В то же время исследователь определяет «"неореализм" как особое течение внутри реалистического направления, больше, чем другие, соприкасавшееся с процессами,

[342] *Замятин Е.И.* Я боюсь… С. 77.
[343] *Хатямова М.А.* Указ соч. С. 41 – 44.
[344] См.: Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х годов) : В 2-х кн. М., 2000, Кн. 1. С. 584 - 619.
[345] Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х годов)… С. 594, 597.

протекавшими в модернистском движении…»[346]. Другой концептолог названного течения, Т.Т. Давыдова**,** выдвигает гипотезу, несколько отличную от концепции Келдыша, и в большей степени основывается на вышеупомянутых статьях Е. Замятина. Исследовательница считает, что «неореализм – это постсимволистское, модернистское стилевое течение 1910–1930-х гг., основанное на неореалистическом художественном методе», в котором «синтезированы черты реализма и символизма при преобладании последних»[347]. В.Е. Хализев, в целом принявший предложенный В. Тюпой концепт неотрадиционализма, не отказывается, однако, и от номинации «неореализм», принципиально различая эти явления. Неотрадиционализм ученый считает модернистским течением, а неореализм склонен рассматривать вне модернизма[348].

Чрезвычайный интерес представляет для нас предложенное М. Эпштейном описание и обоснование такого течения, как *метареализм*, в котором ученый усматривает интенцию к постижению онтологического единства мира и обращение к «сверхсознательному»[349]. В метареализме, по словам Эпштейна, «образ возрождается в его архетипическом значении». «Метареализм, – полагает ученый, – возводит образ к сверххудожественным обобщениям, наделяя его обобщенностью и смысловой объемностью мифа …повышенной чувствительностью к вечным, повторяющимся ситуациям бытия»[350]. Еще несколько ключевых цитат, позволяющих оценить общую направленность мысли исследователя: «Метареализм – это не отрицание реализма, а расширение его на область вещей невидимых, усложнение самого понятия реальности, которая обнаруживает свою многомерность, не сводится в плоскость физического и психологического правдоподобия, но включает и высшую, метафизическую реальность, явленную пушкинскому

---

[346] Там же. С. 603.

[347] *Давыдова Т.Т.* Русский неореализм: Идеология, поэтика, творческая эволюция. М., 2005. С. 41.

[348] Неореализм определяется ученым как «…ветвь литературы, которая была мало затронута модернистскими веяниями, а то и вовсе им чужда и ориентировалась прежде всего на… традиции 19 столетия» (*Хализев В.Е*. Теория литературы. М., 2005. С. 376).

[349] *Эпштейн М*. Парадоксы новизны (О литературном развитии XIX-XX веков). М., 1988. С. 194.

[350] Там же. С. 196 – 197.

пророку»; «Приставка "мета" была бы не нужна, если бы сам "реализм" не понимался усеченно, – она всего лишь прибавляет к "реализму" то, что сам он вычитает из всеобъемлющей Реальности, сводя ее к одному из подвидов»; «Метареализм исходит из принципа единомирия, предполагает взаимопроникновение реальностей, а не отсылку от одной, "мнимой" или "служебной", к другой - "подлинной"»[351]. Все эти наблюдения, конечно же, существенно раздвигают и корректируют рамки представлений о возможностях нового реализма и ощутимо соприкасаются не только с построениями Е. Замятина (превосходя их своей открытостью к метафизике), но и с идеями Вяч. И. Иванова (и ряда других неотрадиционально мыслящих писателей) о «всеединой», «соборной» и общебытийной сущности художественного символа.

Что касается *постреализма*, то для нас особенно существенно, что его специфику Н. Лейдерман и М. Липовецкий усматривают в стремлении к «космографическому» мышлению, в отказе от малодушной капитуляции перед Хаосом, в установке на смыслоцентричный диалог с иррациональными и непостижимыми началами бытия[352]. Данные характеристики в основном совпадают с тем, что мы усматриваем и постулируем в новом традиционализме. «Предложенный Н.Л. Лейдерманом термин “постреализм”, – полагает В. Тюпа, – представляется малоудачным, однако круг явлений, очерчиваемый этим понятием, в основном совпадает с неотрадиционализмом в нашем понимании»[353].

В тесной связи с концепцией постреализма находится гипотеза М. Липовецкого о *неоакмеизме* (первый термин преимущественно применяется соавторами к прозе, второй – к поэзии). В названном течении отмечается «ориентация стиха на постоянный… цитатный диалог с классическими текстами»; «стремление обновлять традиции, не разрывая с ними»;

---

[351] Там же. С. 199, 204, 206.
[352] *Лейдерман Н., Липовецкий М*. Современная русская литература (1950-1990): В 2-х томах. Том 2. М., 2006. С. 224 – 237.
[353] *Тюпа В.И*. Литература и ментальность… С. 226.

«внимание к драматическим отношениям между мировой культурой, русской историей и личной памятью автора»[354]. Особенно примечательно, что неоакмеизм по многим параметрам тесно увязывается учеными с уже упоминавшейся концепцией «русской семантической поэтики» (Ю. Левин и др.)[355]. Приводя слова своих предшественников о том, что в поэзии Мандельштама и Ахматовой всё «скреплялось единым стержнем смысла, призванного восстановить соотносимость человека и истории»[356], авторы двухтомника «Современная русская литература» подчеркивают, что таким «единым стержнем» в неоакмеизме становится «художественный образ культуры – всегда индивидуальная и динамичная эстетическая структура… оформляющая найденную автором “формулу связи” между прошлым и настоящим…»[357]. Этот заочный диалог разных исследователей с очевидностью наводит на мысль, что авторы концепта «неоакмеизм» и авторы гипотезы о новой «семантической поэтике» так или иначе нащупывают одну и ту же «жилу» в словесности 20 столетия, хотя и не совпадают полностью в описании ее конкретных особенностей и признаков. Немаловажным также является указание М. Липовецкого на отсутствие внешне-организационных, фракционных связей между художниками неоакмеистской направленности, которые «не будучи связанными какими-либо групповыми отношениями… тем не менее исповедуют сходные эстетические принципы…»[358]. Это замечание отчасти подтверждает нашу гипотезу о внепартийной, сверхнаправленческой природе важнейших творческих устремлений неклассической эпохи.

При сопоставлении всех перечисленных версий «нового реализма» в числе прочего бросается в глаза, что далеко не во всех из них внимание в достаточной мере акцентируется на таких неклассических качествах

---

[354] *Лейдерман Н., Липовецкий М*. Современная русская литература… С. 297.
[355] Подробнее об этой концепции будет сказано ниже.
[356] *Левин Ю. И., Сегал Д. М., Тименчик Р. Д., Топоров В. Н., Цивьян Т. В*. Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма // Russian Literature. 1974. № 7/8. С. 51.
[357] *Лейдерман Н., Липовецкий М*. Указ. соч. С. 298.
[358] Там же. С. 299.

семантики, как «аллюзивность» (В. Тюпа), мерцающая многозначность и вероятностность смысла (в построениях Е. Замятина, М. Эпштейна и Н. Лейдермана это присутствует, но предлагаемые учеными трактовки явления не всегда побуждают к согласию)[359]. Названные свойства, всегда чреватые смысловой неопределенностью, но не превращающиеся у конвергентно ориентированных авторов в беспринципную «сколь-угодно-значность» (И. Роднянская), подробно проанализированы в другой известной работе отечественных ученых.

«Русская семантическая поэтика»

Существенным прорывом в изучении акмеистской поэзии именно как феномена неклассической конвенциональности стал ценнейший по своим наблюдениям и выводам коллективный труд ученых «Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма» (1974), авторы которого обнаруживают в лирике Мандельштама и Ахматовой «необыкновенно развитое чувство историзма… переживание истории в себе и себя в истории…», а также осмысление памяти, воспоминания как «глубоко нравственного начала, противостоящего беспамятству, забвению и хаосу, как основы творчества, веры и верности»[360]. Между тем, пытаясь примирить между собою идеи-концепты неклассической «вероятностности» («разомкнутости» смысла) и традициоцентричности, ученые не везде (на наш взгляд) благополучно избегают противоречий. Характеризуя художественные стратегии поэтов-акмеистов, авторы исследования активно используют такие понятия, как «релятивность», «неопределенность», «окказиональность» и т.п., хотя общий вектор предпринятого рассмотрения нацелен на утверждение принципиальной смыслоцентричности и смыслового

[359] Исследователи, говоря о художественной полисемии, не всегда принципиально отграничивают таковую от смысловой окказиональности. Е. Замятин, как мы помним, тоже писал об «относительности всего», но вопрос о том, чем это свойство искусства и бытия отличается от пресловутой «сколь-угодно-значности» (И. Роднянская), в его трудах остается открытым.

[360] *Левин Ю.* и др. Указ. соч. С. 49 – 50. Эти же цитаты М. Липовецкий берет на вооружение, характеризуя *неоакмеизм.*

единства анализируемых текстов. С одной стороны: в «семантической поэтике» «все скреплялось единым стержнем смысла, призванного восстановить соотносимость истории и человека»[361]. С другой стороны: «…один и тот же элемент может насыщаться разными смыслами, функциями, приобретать способность к *окказиональным* (курсив мой. – *О.С.*) склеиваниям и членениям…» (69). Нетрудно догадаться, что речь идет о новой, *аллюзивной* (В. Тюпа) семантике открытого типа, рассчитанной на вариативность прочтений, на встречную «домысливающую» активность читателя. Так, у Мандельштама «…одни и те же элементы поэтического текста (одни и те же их конфигурации) приобрели способность одновременно передавать целый набор поэтических смыслов разных уровней…» (72). Как видим, описывается явление, которое неоднократно было описано самим Мандельштамом (в «Разговоре о Данте», в эссе «Слово и культуры», «О природе слова» и др.) и коррелирует скорее с его пониманием неклассического творчества как дозволенных Самим Христом «жмурок и пряток духа»[362], нежели с устремлениями новейших релятивистов, настаивающих на том, что слово может значить всё что угодно. Авторы исследования демонстрируют безупречную осведомленность в тонкостях мандельштамовской поэтологии и философии творчества, насыщая обзор (и анализ) многочисленными отсылками к опорным концептам и основополагающим формулам самого поэта (принцип «динамизма», трактовка слова как «орудийного элемента, меняющегося в процессе поэтической речи» (68) и т.д.). Однако столь существенное для Мандельштама различие между динамической открытостью слова и его безнадежной окказиональностью, смысловой «всеядностью» не везде проводится авторами достаточно отчетливо. Размышляя о присущей мандельштамовскому слову «способности одновременно передавать целый набор поэтических смыслов разных уровней», авторы работы приходят к

[361] *Левин Ю.* и др. Указ. соч. С. 67. Далее все ссылки на эту работу даются в тексте, с указанием страницы в скобках после цитаты.
[362] Из статьи О. Мандельштама «Скрябин и христианство» (Полн. собр. соч. и писем… Т. 2. С. 37).

выводу, что «для этого необходимо было релятивизировать слово, привести в динамическое состояние все мыслимые его компоненты…» (68)[363]. Контекст данного суждения позволяет догадаться, что понятие релятивности привлекается в качестве аналога (синонима) смыслового динамизма и вовсе не означает произвольности (случайности) словоупотребления. Между тем в ряде других контекстов это же понятие и другие, близкие ему («неопределенность», «окказиональность» и т.п.), настоятельно взывают к разъяснениям и уточнениям. Например, «содержание важнейшей части акмеистической деятельности» представлено в статье как «упорные поиски такого слова, в котором ничто не устоялось, где всё было выведено из словарных и символических ассоциаций, всё неопределенно…». И далее: «Такое слово было чревато неисчерпаемым запасом неожиданностей…» (71). Избежать ложной интерпретации подобных высказываний в духе полнейшего релятивизма помогает целостный контекст статьи, не оставляющий сомнений в том, что авторы весьма далеки от того, чтобы приписывать Мандельштаму и Ахматовой безответственное жонглирование языковыми единицами, которые дозволено трактовать как заблагорассудится. Приведём еще одну цитату: «Между этими элементами (произведения. – *О.С.*) находится разреженное пространство, в котором не могут выжить привычные автоматические семантические связи. Слово как бы рождается заново и вольно выбрать себе нужное значение в зависимости от общего задания текста» (73). В этом фрагменте всё ставит на свои места концовка. Мысль об открытости, недосказанности, разомкнутости смысла («разреженное пространство» как поле диалога с «провиденциальным собеседником»[364]), о борьбе с автоматизмом восприятия (интенция, сближающая Мандельштама с ОПОЯЗом), о «вольном» избрании словом желанного значения (излюбленный поэтологический мотив автора «Слова и

[363] Речь идет о способности, в основном освоенной уже символистами и не обязательно предполагающей равноценность любых, каких угодно истолкований. Позднее подобный тип символизации, основанный на бытийном единстве означающего и означамого, был квалифицирован М. Эпштейном как «метабола» (см.: Парадоксы новизны… С. 212 - 220). Термин этот активно использует и В. Тюпа.

[364] См. эссе О. Мандельштама «О собеседнике».

культуры») получает свое проясняющее завершение в словах о «зависимости от общего задания текста». Ими упорядочивается и ограничивается поле «открытости» и «свободы». Присущая новой «семантической поэтике» акмеистов нескованность смыслообразования тесными риторическими рамками благодаря итоговому замечанию интерпретаторов уже не воспринимается как безбрежная и абсолютная. Эвристическая раскрепощенность, реализуемая на одном уровне, снимается на другом, более высоком, посредством подчинения всего «пиршества» многозначности общей (и вполне строгой) архитектонике замысла. Концепты «зависимости» и «задания», не отменяя и не умаляя значения концепта «вольного выбора», решительно исключают возможность истолкования всего смыслового целого (приведенного отрывка) как утверждения окказионально-произвольной природы семантических стратегий акмеизма. Окончательно укрепиться в правильности именно такого понимания вектора мысли Ю. Левина и его соавторов может помочь ряд других цитат из статьи. Например: «…характерно для поэтики акмеизма (и Мандельштама в особенности) подчеркивание смыслового единства мира путем проведения через *весь* текст (а иногда и цикл) уже упомянутых выше смысловых сочетаний… что приобретает масштабы глобального принципа, организующего мировосприятие» (75). Тут уж, пожалуй, не остается места для релятивистских подозрений. И, наконец, последний пример. Почти сразу после укоризненно процитированного нами выше суждения о якобы свойственной текстуальным элементам (у Мандельштама и Ахматовой) «способности к окказиональным склеиваниям и членениям» говорится о том, что в этих условиях «сохраняется возможность выбора между элементами парадигмы» (69). Итак, в очередной раз констатируется *свобода выбора*, но не из бесконечного количества равноценных вариантов (что, в сущности, означало бы свободу выбора *какого угодно* прочтения), а исключительно «между элементами парадигмы». И здесь уже само употребление понятия «парадигма» (образец, канон) применительно к акту понимания

красноречивее всего свидетельствует о несовместимости постулируемой авторами свободы с провокативной беспринципностью дивергентного мышления.

***

В перечисленных концепциях, при всей их глубине и научной ценности, можно обнаружить некоторые лакуны, а также расхождения, заставляющие предполагать, что вопрос о концептуальной идентификации «срединного» и «синтетического» пути в русской неклассической литературе 20 – 21 веков не может быть решен посредством простого сложения названных доктрин или их отождествления. Так, М. Эпштейн, описывая *метареализм*, ограничивается только второй половиной 20 века и не стремится основательно увязать данный феномен с существующей (общепринятой) стадиальной типологией форм и исторических разновидностей художественного сознания. Акцент делается на сакрально-метафизических корнях явления, на архетипичности и на «метаболической»[365] природе поэтики. Несмотря на признание ученым особенной значимости для метареалистов традиций «"священной" и "метафизической" поэзии европейского средневековья, Ренессанса, барокко, классицизма»[366], все же связь явления с классическим традиционализмом, с «морально-риторическим» сознанием (А. Михайлов) и «эйдетической поэтикой» (С. Бройтман) остается вне подробного рассмотрения. В концепции Н. Лейдермана и М. Липовецкого ряд принципиальных возражений вызывает настойчивое стремление ученых поставить «космографическое» мышление 20 века под знак так называемой «релятивности». Причем, как уже говорилось, четкого разграничения между релятивностью как подвижной соотносительностью значений и релятивизмом как условностью-

[365] Характеризуя метаболу как прием, М. Эпштейн поясняет: «Эта фигура близка тому, что древние понимали под метаморфозой: одна вещь не просто уподобляется или соответствует другой, что предполагает нерушимую границу между ними, условность и иллюзорность такого сопоставления, – а становится ею» (Парадоксы новизны… С. 213).

[366] *Эпштейн М*. Указ. соч. С. 191.

необязательностью любых смыслов концептологи постреализма не проводят (хотя в декларативном плане различают эти явления)[367]. По мнению соавторов «Современной русской литературы», постреалисты «…ищут смысл, не предполагая его наличия во вселенной»; пытаются «…искать, пусть хрупкие, пусть субъективные, но – константы бытия». Неудивительно, что, утверждая это, исследователи сразу же оговариваются: «Конечно, понятие Абсолюта здесь будет не очень-то точным, скорее условным»[368]. Очевидно, что в подобном контексте понятия «смысл», «константы бытия», «абсолют» лишаются существенной доли своего традиционного значения и становятся почти окказионализмами. Причем это «хрупкое», «субъективное», «не очень точное» и «скорее условное» миропонимание возводится учеными к теоретическим построениям М. Бахтина (заложившего, по их мнению, «основы новой релятивной эстетики»[369]), вследствие чего тень релятивизма волей-неволей падает и на автора «Проблем поэтики Достоевского», с чем согласиться особенно трудно[370].

Наконец, в большинстве названных концепций не до конца приемлемой для нас является терминологическая привязка концептуируемого феномена к «реализму»[371]. Если бы речь шла о философском (онтологическом, «средневековом») значении термина «реализм», то есть о значении, близком к тому, которое вкладывал в это понятие Вяч. И. Иванов, то тогда аффиксальные производные от слова «реальный» в гораздо большей степени могли бы послужить ключом к интересующему нас комплексу явлений. Однако почти во всех рассмотренных нами теоретических построениях[372] понятие «реализм» (несмотря на частые апелляции к «реализму в высшем

[367] Формальное указание на то, что релятивность не равна релятивизму, присутствует в ряде работ Липовецкого и Лейдермана.
[368] *Лейдерман Н., Липовецкий М*. Современная русская литература (1950-1990)… Т. 2. С. 225.
[369] Там же. С. 223.
[370] Принципиально иную интерпретацию идей М. Бахтина см. в очерке В. Тюпы «“Диалог согласия” как неориторический проект Бахтина» (Тюпа В.И. Дискурсные формации. М., 2010).
[371] См. также появившуюся почти одновременно с первыми работами Н. Лейдермана о постреализме статью К. Степаняна «Реализм как заключительная стадия постмодернизма» (Знамя. 1992. № 9), в которой «новый реализм» рассмотрен как синтез традиционного взгляда на мир с субъективным, свойственным модернизму.
[372] Исключение составляет, пожалуй, лишь концепция М. Эпштейна.

смысле»[373] и на утверждения о радикальном расширении «области реального», оптического диапазона[374]) прочно ассоциируется с известным художественным методом и языковыми/стилевыми навыками/стратегиями 19 века, что приводит к перемещению основного акцента в сферу поэтики и стилистики. А это, в свою очередь, делает используемые термины не вполне походящими для обозначения философско-аксиологической специфики «срединного» мышления в неклассической литературе.

Культурологические и историософские концепции, созвучные с концепцией неотрадиционализма

Важное место среди работ, посвященных «традиционалистской ветви»[375] в словесности 20 века, занимают работы В.Е. Хализева. В исследованиях о мыслителях-«китежанах»[376], о В. Жирмунском, А. Платонове, М. Пришвине, А. Ухтомском и др.[377] В. Хализев, практически не оперируя термином «неотрадиционализм» (он закрепится в его трудах вне прямой связи с «китежанской» темой), по сути ведет речь о фундаментальных основах нового онтологического («ответственного») мышления, альтернативного как авангардистской разнузданности и материалистическому сциентизму, так и безжизненному идеологическому официозу. Фундамент этого типа мышления, по убеждению ученого, составляют подчеркнутая бытийность творчества, интерес к новой жизни классической традиции, ответственность, «соборное» мышление, обостренное ценностное чутье, совестливость,

[373] Выражение принадлежит Ф.М. Достоевскому.
[374] Об отказе неореалистов от плоского натурализма и «близорукого» материализма говорили почти все названные концептологи.
[375] *Хализев В.Е.* Русская литература начала XX века в трудах В.М. Жирмунского 1914-1921 гг. // Постсимволизм как явление культуры. М., 1998. Вып. 2. С. 50-55.

[376] Определение, позаимствованное В.Е. Хализевым у В.Н. Турбина. К данной плеяде исследователь относит А. Мейера, А. Ухтомского, А. Золотарева, Н. Анциферова, И. Гревса и некоторых других мыслителей и ученых.
[377] См. статьи В. Хализева: «Опыты преодоления утопизма» (1995), «Взгляды М.Пришвина в контексте культурологии XX века» (1997), «Платонов в философском контексте эпохи» (2001), «Интуиция совести: теория доминанты А.А. Ухтомского в контексте философии и культурологии XX века» (2001).

противополагаемые исследователем всякой утопичности, воинствующему субъективизму, форсированной спекулятивности мышления, безответственному «прожектерству» и т.д. Размышляя о писателях-«китежанах», «потаенном мыслительстве», «нравственной философии», В. Хализев анализирует явления, существенно близкие к тому, что можно было бы квалифицировать как неотрадициональность (идеи А. Ухтомского о «собеседнике», раздумья М. Пришвина о «родственном внимании к миру» – всё это, безусловно, та почва, на которой вызревал неотрадиционализм). Однако речь в этих работах В. Хализева, как правило, идет не столько о художественной словесности и эстетике литературы, сколько о философских и духовных исканиях, о «мыслительстве», о персонально-биографических (мировоззренческих и этических) ориентациях писателей и ученых. Основной акцент В. Хализев делает на «отечественной традиции»[378], «нравственности», сопротивлении модернистскому радикализму (ученый не придает определяющего значения специфике пост-кризисного, неклассического традиционального сознания). Кроме того, общий контекст исследований В. Хализева позволяет предположить, что художественные явления, когерентные «потаенному мыслительству» «китежан», ученый склонен сближать не с неотрадиционализмом, а с неореализмом. Наконец, концептуально весомое для исследователя определение «китежане», если применить его к неотрадиционализму, представляется не вполне подходящим, т.к. в слове явственно ощутим акцент на *древности* и *старине*, тогда как постулируемый нами концепт не предполагает доминантного внимания к пассеистским аспектам мышления.

В сходном с устремлениями В. Хализева русле находятся исследования В.Л. Махлина о «Третьем Ренессансе» и «неклассическом гуманитете»[379]. Неудивительно, что в перечне ключевых персоналий у двух ученых

[378] Наша концепция неотрадиционализма, хотя и строится на материале русской словесности, предполагает акцент не на специфически-национальном, а на общеевропейском и «вселенском».
[379] См., например: *Махлин В.Л.* Третий Ренессанс // Бахтинология: Исследования, переводы, публикации. СПб., 1995. С. 132-155.

оказывается много общих позиций (А. Ухтомский, А. Мейер, Г. Федотов, Ф. Степун, П. Флоренский, М. Бахтин, М. Пришвин и т.д.)[380]. Как и В. Хализев, В. Махлин противополагает постулируемую им линию безответственному экспериментаторству, «теоретизму» и утопизму, почеркивая в качестве определяющих свойств «неоренессансного» сознания устремленность к *объективному*, опору на *опыт*, пафос *причастности* и т.д.[381] Однако и у В. Махлина это прежде всего философская, мировоззренческая, *мыслительская* линия развития гуманитарной культуры, «принципиальный вектор нового типа науки»[382], и лишь во вторую очередь – художественно-творческая и эстетическая интенция. К тому же, концепты «Третий Ренессанс» и «неклассический гуманитет» на данный момент не смогли по-настоящему прижиться в научном обиходе. Тем не менее названные разработки (и В. Хализева, и В. Махлина) методологически чрезвычайно ценны для нас, поскольку касаются таких феноменов в смежных с художественной словесностью областях гуманитарной культуры, которые несомненно созвучны интересующим нас явлениям в искусстве слова.

Весьма существенными в плане философско-методологического осмысления неотрадиционализма представляются и идеи В.В. Бибихина о «другом начале» и «новом Ренессансе» (см. одноименные книги ученого). Кроме того, в таких трудах В. Бибихина, как «Слово и событие», «Язык философии», «Мир», «Узнай себя» и др., содержатся замечательные интуиции о мышлении, понимании, диалогизме, о «логосности» бытия и речи, о новой («неготовой» и проблематической) онтологичности, о пост-классической «неопертости» сознания, – интуиции, продолжающие оставаться для нас вдохновительными и во многих отношениях ключевыми (хотя труды В. Бибихина носят философско-филологический, а не литературоведческий характер).

---

[380] Махлин включает сюда также Г. Флоровского, Н. Бердяева, Н. Бахтина (брат М. Бахтина) и некоторых других деятелей.
[381] Махлин В.Л. Третий Ренессанс… С. 138-140.
[382] Там же. С. 138.

Также огромное философско-методологическое значение для нашего исследования имеют статьи и эссе О.А. Седаковой («Узел жизни, в котором мы узнаны», «Рассуждение о методе», «Символ и сила», «Искусство как диалог с дальним», «Новая лирика Райнера Мария Рильке», «После постмодернизма» и др.). Несмотря на то, что многие из этих работ не принадлежат к сфере академической науки (не с точки зрения качественного уровня, а с точки зрения жанровой специфики[383]), в них содержится необычайно много точных и глубоких формулировок, относящихся к осмыслению интерсубъективности, онтологизма, диалогичности и других основополагающих качеств того типа мышления, который мы идентифицируем как неотрадициональный. Правда, О. Седакова не задается целью интегрировать все аспекты явления с помощью одного единственного постоянного термина. А такие ее обозначения (безупречные в конкретном контексте), как «новый консерватизм», «новая метафизика» (и т.п.), конечно же, не могут быть сочтены вполне исчерпывающими применительно к неотрадиционализму в масштабах русского 20 века. Так, термин «новый консерватизм» (используемый в статье «Узел жизни…») не совсем годится в нашем случае хотя бы потому, что постулируемое нами явление в глубинной своей сущности скорее противоположно консерватизму (О. Седакова, разумеется, говорит о консерватизме не в расхожем понимании). Впрочем, «новый консерватизм» у Седаковой – это только одна из ветвей «высокого модернизма», который ассоциируется у исследовательницы с принципиально новым модусом освоения классической традиции. Неудивительно поэтому, что, используя понятие «новый консерватизм», О. Седакова вынуждена развести Мандельштама и Ахматову по разным полюсам модернистского литературного пространства[384].

---

[383] Филологический инструментарий, которым безупречно владеет О. Седакова, зачастую служит ей лишь подспорьем для разработки философских и культурологических тем, а стилистика большинства работ тяготеет к эссеистической свободе и гибкости.

[384] *Седакова О.А*. «Узел жизни, в котором мы узнаны…». Русская поэзия 30 – 40 годов как духовный опыт // Седакова О.А. Poetica... С. 419 – 429.

На сегодня очевидно, что концепция «срединного» вектора исканий в неклассической словесности не может быть «единственной» и претендующей на всеохватность. При сопоставлении вышеназванных гипотез, идей, разработок речь не может идти о каком-то примитивно понимаемом «прогрессе» (или конкуренции) в научном осмыслении одного и того же, якобы заведомо данного и равного самому себе, предмета. На наш взгляд, речь может и должна идти о попытках построения разных теоретических моделей, соотносимых между собою по принципу смежности и взаимодополнительности. При этом необходимо учитывать, что если объект / материал изучения во всех названных случаях более или менее одинаков (расхождения есть, но они минимальны; исключение составляют лишь исследования, относящиеся к нехудожественной словесности[385]), то научный предмет выстраиваемых теорий совпадает лишь отчасти.

§ 2. 6. Гипотеза В. Тюпы о неотрадиционализме. «Конвергентное сознание» как неклассическая модификация традициональной ментальности

Для понимания истоков неотрадиционализма очень важны строки Вячеслава Иванова: «Не религиозная настроенность нашей лиры или ее метафизическая устремленность плодотворны сами по себе, но первое, еще темное сознание сверхличной и сверхчувственной связи сущего, забрезжившее в минуты последнего отчаяния разорванных сознаний…»[386]. Эти слова были произнесены Ивановым в 1908 году. Спустя несколько лет О. Мандельштам в статье «Утро акмеизма» написал: «Нет равенства, нет соперничества, есть сообщничество сущих в заговоре против пустоты и небытия»[387]. «Сознание сверхличной… связи сущего» (на фоне всеобщей разорванности мира) и «сообщничество сущих» (в условиях «пустоты и небытия») – эти формулы двух наиболее традициоцентрично

[385] Работы В. Махлина и отчасти В. Хализева.
[386] *Вяч. Иванов*. По звездам. Борозды и межи. – М., 2007. С. 201.
[387] *Мандельштам О.Э*. Полн. собр. соч. и писем в 3 томах. Т. 2. М., 2010. С. 25

ориентированных авторов первой стадии неклассической эпохи, пожалуй, лучше всего выражают те интуиции и интенции, которые стали определяющими для нового традиционализма XX столетия.

Гипотеза о неотрадиционализме постепенно вызревает в работах В.И. Тюпы с начала 90-х годов[388]. Сравнительно отчетливые контуры она приобретает в статье «Неотрадиционализм, или четвертый постсимволизм» (сб. Постсимволизм как явление культуры. М.: РГГУ, 1995). Основополагающими для осмысления названного явления становятся книги В. Тюпы «Постсимволизм. Теоретические очерки русской поэзии 20 века» (1998), «Литература и ментальность» (2008)[389] и «Дискурсные формации» (2010). В этих исследованиях ученый вводит в научный обиход не только сам термин «неотрадиционализм», но и такие его корреляты, как *конвергентное сознание* (от лат. convergere – сближаться, сходиться), *дискурс ответственности* и восходящее к М. Бахтину понятие *«диалог согласия»*. В первых двух книгах рассматривается обширный пласт литературных феноменов начала века, репрезентативных для характеристики неотрадиционализма, анализируются отдельные тексты, указываются конкретные признаки неотрадиционалных художественных стратегий.

В противовес «уединенному», «роевому» и «нормативно-ролевому» (авторитарному) типам сознания В. Тюпа выделяет «диаметрально противоположный путь решения главной духовной проблемы русской литературной классики – открытие самоценной инаковости “другого”, или иначе – путь от уединенного (монологизированного) “Я-сознания” к конвергентному (диалогизированному) “Ты-сознанию”»[390].

По мысли ученого, «…пушкинская тайна “моцартианства” сокрыта не столько в новизне моцартовой музыки, сколько в новизне его менталитета.

---

[388] См.: *Тюпа В.И*. Поляризация литературного сознания // Literatura rosyjska XX wieku. Warszawa, 1992; его же: Четыре парадигмы художественности в литературном сознании XX века // Русская культура и мир. Нижний Новгород, 1993.

[389] Книга «Постсимволизм. Теоретические очерки русской поэзии 20 века» вошла в состав сборника «Литература и ментальность».

[390] *Тюпа В.И*. Литература и ментальность. М., 2008. С. 58.

Особенность этого персонажа именно в том, что его ”я” не мыслит себя вне соотнесенности с ”ты”. (…) …его ”я” живо лишь в диалоге с ”ты”, в одиночном монологическом существовании оно было бы духовно мертво»[391]. Именно в этой устремленности к связи, общению, диалогу, взаимопониманию В. Тюпа видит основу конвергентного сознания, которое рассматривается как постклассическая форма «соборного», солидаристского сознания. Главное отличие конвергентного сознания от безоговорочной конвенциональности исконного традиционализма в том, что оно не санкционировано извне и исходит не из внешних императивов всеми признанного порядка, а рождается свободно, в условиях аксиологического плюрализма и полной непринудительности и реализуется в «интерсубъективном» формате диалога нетождественных, но взаимно заинтересованных и устремленных навстречу друг другу субъектов.

Так называемый пушкинский «протеизм», убежден В. Тюпа, на самом деле состоит именно в конвергентности сознания поэта, вступающего в «диалог согласия» (М. Бахтин) с альтернативными правдами, уединенно закрытыми друг для друга, каковы, например, правды Онегина и Татьяны, Самсона Вырина и ротмистра Минского, Пугачева и Екатерины и т.п.»[392].

«Ментальность конвергенции, организующая романы Достоевского, – подчеркивает В. Тюпа, – это ”полифоническая” (М. Бахтин) нераздельность и неслиянность личностных миров, связанных диалогическими отношениями подлинной “соборности”» (ЛиМ, 63). В понимании Вл. Соловьева, соборность имеет место лишь тогда, когда «частные элементы не исключают друг друга, а, напротив, взаимно полагают себя один в другом, солидарны между собою; когда, во-вторых, они не исключают целого, а утверждают свое частное бытие на единой всеобщей основе; когда, наконец, в-третьих,

[391] Там же. С. 59.
[392] Там же. С. 60.

эта всеединая основа ... не подавляет и не поглощает частных элементов, а, раскрывая себя в них, дает им полный простор в себе»[393].

Центральным событием, неявным образом организующим архитектонику зрелого чеховского рассказа, по мнению В. Тюпы, оказывается прорыв «я» из замкнутого круга своего уединенного сознания к сознанию «другого». Таковы просветления студента Ивана Великопольского, «вдруг ощутившего онтологическую реальность живой межличностной связи, пронизывающей «девятнадцать веков» человеческой истории (ЛиМ, 62). Однако во всей своей силе конвергентность у Чехова реализуется не в сюжетных коллизиях (здесь зачастую торжествует глухонемая отчужденность), а в авторских стратегиях письма, в риторической организации повествования. Тексты Чехова, убежден В. Тюпа, «…всей своей поэтикой ориентированы на принципиальную возможность взаимопонимания…» (ЛиМ, 69).

Чеховские «неопределенности», уверен автор книги «Литература и ментальность», формируют инновационную роль читателя как аналогичную роли наблюдателя в квантовой физике, где он оказывается неустранимым фактором хода и результата эксперимента. Иначе говоря, чеховский текст подобен гейзенберговой природе, которая при всей ее объективности «выступает в том виде, в каком она выявляется благодаря нашему способу постановки вопросов»[394]. Таким образом, «конвергентное «я» реализует себя не в ролевом исполнительстве и не в акте самоутверждения, а в интерсубъективном «диалоге согласия» (Бахтин) с иными субъектами жизни», при котором «всегда сохраняется разность и неслиянность голосов» (Бахтин). В отличие от монологического согласия, навязанного творческой волей и мастерством автора, согласие диалогическое не является «механическим или логическим тождеством, это и не эхо; за ним всегда преодолеваемая даль и сближение (но не слияние)»[395].

---

[393] *Соловьев В. С.* Философия искусства и литературная критика. М., 1991. С. 78.

[394] *Гейзенберг В.* Физика и философия. М., 1963. С. 36.

[395] *Бахтин М.М.* Собр. соч.: В 7 т. Т. 5. С. 364.

Принципиальной в данном случае является мысль Бахтина об истине, которая «принципиально невместима в пределы одного сознания», «требует множественности сознаний», поскольку «рождается в точке соприкосновения разных сознаний»[396]. В конвергентном сознании «ценностным вектором самореализации (превращения «я-для-себя» в «я-для-другого»), - подчеркивает В. Тюпа, - выступает вектор ответственности» (ЛиМ, 14).

***

Выше отмечалось, что при осмыслении неотрадиционализма речь может и должна идти о попытках построения разных теоретических моделей, соотносимых между собою по принципу смежности и взаимодополнительности, с учетом того, что предмет выстраиваемых теорий совпадает лишь отчасти. С этой точки зрения концепция *неотрадиционализма*, усилиями В.И. Тюпы и его единомышленников начавшая складываться в середине 90-х годов, ни в коем случае не может считаться благополучным «завершением», «увенчанием» или, тем более, «опровержением» всех перечисленных выше гипотез. Это особый теоретический проект[397], нуждающийся в дальнейшей разработке.

Все перечисленные нами в §§ 2. 5 и 2. 6 теоретические модели – повторимся еще раз – не являются ни взаимоисключающими, ни имплицитно тождественными, хотя порою и производят впечатление своеобразных теоретических дубликатов, эдаких концепций-«близнецов». И дело здесь, по-видимому, не только и не столько в тождестве или, наоборот, нетождестве объекта изучения. Следует помнить о том, что, сравнивая неотрадиционализм с неоклассицизмом, постреализмом, неоакмеизмом и пр., мы сравниваем не столько различные художественные явления (тексты, поэтики, стили, эстетические «программы» и т.д.), сколько именно

[396] *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972. С. 135.

[397] Мы говорим о «проекте», поскольку концепция неотрадиционализма находится в самом начале процесса своего становления.

различные исследовательские построения, каждое из которых располагает своим особым ракурсом, своим категориальным и критериальным аппаратом.

Существенное отличие теоретической модели, описывающей неотрадиционализм, от ее концептологических «двойников» коренится не в не в том, что она якобы имеет дело с особым, специфичным только для нее объектом и материалом рассмотрения (объект названных теорий в немалой степени совпадает), а в предмете научного концептуирования, в особенностях той системы идентификационных критериев, которая используется в разработках, моделирующих неотрадиционализм как историко-литературную формацию.

Ж. Баратынская, обобщая сказанное В. Тюпой о специфике неклассического конвергентного сознания, написала о неотрадиционализме: «Его определяющей задачей становится решение онтологического, а не эстетического вопроса: поиск новой, всеобщей связи явлений, связи иного, чем прежде, порядка, способной ответить на вопрос ”как сделать смысл реальным, а реальность осмысленной”, учитывая несравненно более усложнившиеся в 20 веке представления о личности и действительности»[398]. Присоединяясь в целом к данному утверждению, позволим себе, однако, оставить до поры открытым вопрос о том, что значит «новая… связь явлений, связь иного, чем прежде порядка». Означает ли это открытие новой ценностной реальности? Или речь идет об открытии новых модусов восприятия вечных ценностей? Попытка ответа на этот вопрос – один из сюжетообразующих факторов диссертации.

§ 2. 7. Релятивность неклассического сознания и проблема релятивизма в аксиологии и художественной семантике (экскурс)

[398] *Баратынская Ж*. Поэтика «вечного возвращения» Арсения Тарковского как феномен конвергентного сознания. Гамбург, 2011. С. 86.

Концепт «релятивности» ныне является одним из ключевых в числе категорий, описывающих структуру неклассического сознания. Причем разница между а) пониманием релятивности как многоуровневого характера современной эпистемологии, обусловленного множественностью способов описания реальности, и б) пониманием её как произвольности и условности (в конечном счете – абсурдности) всякого знания, мышления, описания[399] – не всегда акцентируется и даже, по-видимому, не всегда до конца осознается. Это неразличение (или недостаточное различение), с одной стороны, факта «неэвклидовой» многомерности бытия и, с другой стороны, своеобразного гносеологического отчаяния, дающего простор для безответственной игры смыслами, нередко проецируется и в сферу художественной семантики. От этого нисколько не застрахованы даже самые серьезные исследователи, не склонные в принципе к намеренному отождествлению а) откровенного субъективизма, культивирующего безбрежную окказиональность художественных значений, и б) рискованного поиска форм неклассической, *индуктивной* конвенциональности, допускающей художественную полисемию, антиномичность, амбивалентность, вероятностность смыслополагания, но всё же исходящей из необходимости и безусловной возможности взаимопонимания. Причем взаимопонимания, основанного не на мимолетном «сочувствии» (эмпатии) онтологически разобщенных, во всем усомнившихся коммуникантов, а на признании общего для всех аксиоматического базиса – объективной «системы координат», в пространстве которой могут быть совмещены нетождественные «картины мира» участников диалогического взаимодействия.

Признание факта неклассической свободы (в самоопределении, мышлении, творчестве, истолковании и т.д.) нередко подталкивает нас к тому, чтобы в конечном счете квалифицировать рассматриваемый

[399] К. Манхейм, предвидевший эту путаницу, предлагал обозначать потенциальную относимость явления к разным оценочным системам с помощью терминов «реляционирование», «реляционность», которые подразумевают не произвольный характер суждения (релятивизм), но познавательное «приближение к подвижному объекту с подвижных позиций» [8; 87]. Понятие «реляционности» впоследствии активно использовал Ю. Лотман (в кн. «Структура художественного текста» и др. работах).

глобальный сдвиг как наступление эры абсолютного духовно-интеллектуального произвола и – как следствие – всеобщего релятивизма[400]. Данную тенденцию в свое время прозорливо разглядел Вяч. И. Иванов, писавший в 1933 году: «Полное одобрение получили и… пользуются большим успехом релятивисты (исторический релятивизм которых не имеет ничего общего с космологическим релятивизмом Эйнштейна, чья ”теория относительности” в сущности, быть может, близка дуализму Платона)»[401].

Более двадцати лет назад на страницах «Нового мира» имела место мимолетная дискуссия, один из ее участников которой, прозаик и эссеист А. Генис, говоря о наполненности литературного процесса XX столетия непрерывной борьбою различных вариантов «романтизма» и «классицизма», утверждал, что все усилия новых «классиков» привнести в хаотическую действительность ясный смысл потерпели неудачу. «И если подводить итог этой долгой битвы, – резюмировал автор, – то победителем окажется не классицистская “правда”, а романтическая “свобода”, которой XX век нашел свой синоним — абсурд»[402]. Оппонентом Гениса выступила И. Роднянская. В ее полемическом отклике, в ряду прочих контрдоводов, прозвучало возражение, которое, на наш взгляд, позволяет совершенно иначе провести основную линию размежевания в словесности обозначенного периода. По её словам, «…*вносит*, привносит смысл во вселенную только релятивист с целью более удобного ее описания; прямо противоположная позиция – предполагать во вселенной *наличие* смысла… и *искать* его усилиями ума, сердца и воли»[403].

Как видим, И. Роднянская скорее склонна разграничивать позиции а) тех, кто верит в изначальную осмысленность бытия, и б) тех, кто не верит и в лучшем случае допускает самочинное продуцирование смыслов усилиями

---

[400] Взгляд, ставший для одних чуть ли не победоносным методологическим открытием (в постмодерне), а для других – поводом к тотальному неприятию всей постклассической духовности как безнадежного отпадения («апостасии») от вечных ценностей и священных начал культуры.

[401] Размышления об установках современного духа // *Иванов Вячеслав*. Собр. соч. / Под ред. Д.В. Иванова и О. Дешарт; Т. 1-4, Брюссель, 1971 – 1987. Т. 3. С. 281.

[402] *Генис А.* Вид из окна // Новый мир. 1992. №8. С. 219.

[403] *Роднянская И.Б*. NB на полях благодетельного абсурда // Новый мир. 1992. №8. С. 227.

субъективного сознания. Следует признать, что подобный ракурс рассмотрения действительно избавляет от необходимости в противопоставлении *истины* и *свободы*, поскольку первая, перестав быть априорно-принудительной, обладая всей полнотою *таинственности* (в этом кардинальное отличие неклассического переживания истины от прежнего, традиционалистски-нормативного), взывает к персональной инициативе суверенного творца, тогда как вторая, отвергнув соблазны релятивизма, сознательно вводится (ее зрелыми носителями) в нерасторжимую связь с онтологической ответственностью.

Нельзя не заметить, однако, что непримиримая антитеза творческой автономии художника (с одной стороны) и идеи иерархически-осмысленного миропорядка (с другой) оказалась куда более востребованной в эпоху постмодерна, нежели гипотеза об органичной бытийной сопряженности того и другого. Своеобразными модификациями данной антитезы в области аксиологии искусства стали такие популярные в постклассическое время оппозиции, как «свобода – преемственность», «индивидуальное – всеобщее», «экзистенциальное – априорно-дедуктивное», «инновационность – конформизм» и т.д. Недостаточная продуктивность такого рода дихотомических моделей, на наш взгляд, обусловлена тем, что неклассическое мышление в них заведомо противопоставляется логоцентричным постулатам традиции, а персональная творческая инициатива едва ли не приравнивается к «поэтике произвола». Как следствие современной культуре вольно или невольно навязывается вышеупомянутая, в сущности мнимая и вредная, необходимость решительного выбора между *свободой* и *истиной* (т.е. презумпцией прочного бытийного Смысла, удостоверяемого авторитетом культурного предания).

Глубинное несогласие с подобной альтернативой предопределяет наш интерес к идеям и концепциям, в которых присутствует стремление нащупать в пространстве новейшей русской словесности такие «месторождения» или линии развития, которые, будучи причастны

постклассическому сознанию модерна, тем не менее не только не порывают с традиционным культурным тезаурусом, но – напротив – с новой силой актуализируют логосное (смыслоцентричное) мышление и структурирующие его изнутри классические универсалии и «вечные» аксиологемы. Одними из первых в ряду литературоведческих моделей, преследующих эту задачу, были гипотезы о *неоклассицизме* и *неореализме*[404]. Однако, при всей их несомненной научной плодотворности, в них сравнительно мало внимания уделяется той существенной особенности неклассических художественных стратегий, которая находит свое проявление в диалогичности и эвристической индуктивности смыслообразования.

Названный пробел в значительной мере восполняется в работах В.И. Тюпы о *неотрадиционализме* и о неориторическом «дискурсе ответственности»[405]. Диалогический характер взаимодействия автора и читателя (как участников *дискурса*) ученый маркирует посредством терминов «инспиративность», «вероятностность», «аллюзивность» и т.д.[406]. В сущности речь идет о факторах *адресованности* и *рецептивности* в семиогенезе, выдвинувшихся на первый план в искусстве модернизма, и о сугубо коммуникативном, «интерактивном» характере неклассического письма. Эта подчеркнутая обращенность к реципиенту, как известно, могла выражаться в разных формах. В авангардно ориентированных практиках она зачастую проявлялась в надменном третировании адресата, в эскалации эпатажа, провокативности, конфликтности и агрессии (по отношению к читателю и литературным противникам). (Предельной формой провокации становилась позиция абсолютного игнорирования собеседника, не имевшая, конечно же, ничего общего с имперсональной установкой классического

[404] Идея о *новом классицизме* в постсимволистской (премущественно акмеистской) поэзии в той или иной мере была близка В. Жирмунскому, К. Мочульскому, В. Вейдле. Гипотеза о *неореализме*, осторожно высказанная Жирмунским в статье 1916 г. «Преодолевшие символизм», в послереволюционные годы активно выдвигалась Е. Замятиным, а начиная с 70-х годов успешно разрабатывается В.А. Келдышем.
[405] См.: *Тюпа В.И*. Постсимволизм. Теоретические очерки истории русской поэзии XX века. Самара, 1998; *Тюпа В.И.* Литература и ментальность. М., 2008; *Тюпа В.И*. Дискурсные формации. М. 2010.
[406] *Тюпа В.И*. Дискурсные формации. М. 2010. С. 140.

традиционализма, умевшего обходиться без «интерактивной» диалогичности, но обращавшегося безусловно *ко всем и каждому*.)

В то же время в практике модернистов ответственно-традиционального, солидаристского склада эта «адресованность», напротив, являла себя в устремленности к диалогу, взаимному угадыванию и свободному согласию («сближению, но не слиянию», по М. Бахтину) нетождественных сознаний. Между тем прежняя («риторическая») концепция слова как семантически стабильного, равного самому себе знака мало годилась для реализации подлинно диалогических стратегий. Орудием взаимопонимания суверенных, разнонаправленных сознаний могло стать только семантически открытое, «свободно блуждающее» слово[407], взывающее к читательскому сотворчеству, к инициативному участию адресата в художественном смыслообразовании. Символизм, покончив с рационалистически тесной прикрепленностью языковой единицы к определенному значению, стал последней каплей, сокрушившей классическую парадигму мышления с её поэтикой «готового слова»[408]. Литература была необратимо *отпущена на волю*[409], и отныне регулятивные рычаги, опоры, «скрепы» художественной коммуникации приходилось искать не иначе как изнутри этой небывалой свободы, которая потенциально всегда чревата хаосом, провалом в тотальную беспочвенность. Очевидно, однако, что готовность принять грозный вызов хаоса и готовность признать факт окончательной абсурдности бытия – далеко не одно и то же.

Опираясь на бахтинскую концепцию диалогизма, В. Тюпа настойчиво говорит о *вероятностном, проективном* и *инспиративном* характере семиогенеза в неориторическом коммуникативном пространстве[410], что подразумевает наличие некоей *золотой середины* между нормативистской однозначностью, культивируемой в XX столетии приверженцами

[407] Формула, восходящая к известному образу Мандельштама из статьи «Слово и культура»: «И вокруг вещи слово блуждает свободно, как душа… вокруг тела».
[408] «Готовое слово» - понятие, введенное в научный оборот А.Н. Веселовским и получившее статус устойчивого термина благодаря трудам М.М. Бахтина и А.В. Михайлова.
[409] Ср. с представлением О. Мандельштама (эссе «Скрябин и христианство») о художнике как о «вольноотпущеннике».
[410] *Тюпа В.И*. Дискурсные формации. М. 2010. С. 140.

официозного или воинствующе-ортодоксального искусства, и всеядной «сколь-угодно-значностью» (И. Роднянская), исповедуемой идеологами авангарда и постмодерна. Кроме того, универсализация первоначальной (хронологически ограниченной) типологии ментальностей до уровня общекультурных процессов новейшей истории создает условия для объединения бунтарски агрессивного авангардизма и предельно «толерантного» постмодернизма в рамках одного (*дивергентного*) типа сознания, ориентированного на индивидуалистическую аксиологию и, как следствие, на радикальное освобождение от власти объективной *истины*.

Гипотеза о *постреализме*, впервые озвученная в 1992 году [и основательно разработанная Н. Лейдерманом и М. Липовецким в последующих трудах[411], стала (наряду с концепцией неотрадиционализма) одной из наиболее убедительных попыток выявления *срединной линии* в отечественном литературном процессе XX столетия[412], равно альтернативной как безнадежному скепсису авангарда/постмодерна, так и доктринальной невозмутимости новейшего нормативизма. Знаменательно, что специфику постреалистической позиции Н. Лейдерман усматривает в стремлении к «космографическому» мышлению, в отказе от малодушной капитуляции перед Хаосом, в установке на смыслоцентричный диалог с иррациональными и непостижимыми началами бытия[413]. «Существеннейшую особенность постреализма» Лейдерман видит в том, что «“парадигма” этого метода вновь восстанавливает Космос ... из Хаоса»[414] [4; 24]. «Предложенный Н.Л. Лейдерманом термин “постреализм” – замечает по этому поводу В.И. Тюпа, – представляется малоудачным, однако круг явлений, очерчиваемый этим понятием, в основном совпадает с неотрадиционализмом в нашем понимании» (ЛиМ, 186).

---

[411] См.: *Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н*. Жизнь после смерти, или Новые сведения о реализме // Новый мир. 1993. №7; Лейдерман Н.Л. Траектории «экспериментирующей эпохи» // Вопросы литературы, 2002, №4; *Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н*. Современная русская литература: 1950 – 1990-е годы: В 2 т. М. 2003; Лейдерман Н.Л. Постреализм: Теоретический очерк. Екатеринбург, 2005 и др.

[412] К концепции постреализма во многом примыкает выдвинутый М. Липовецким концепт *неоакмеизма*.

[413] *Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н*. Современная русская литература: 1950 – 1990-е годы… Т. 1. С. 224-237.

[414] Лейдерман Н.Л. Траектории «экспериментирующей эпохи»… С. 68.

Тем не менее приходится признать, что некоторые аспекты данной теоретической модели вызывают вопросы. Прежде всего – настойчивое стремление Н. Лейдермана и М. Липовецкого поставить «космографическое» мышление современных писателей под знак так называемой «релятивности». При этом практического разграничения между *релятивностью* как подвижной соотносительностью значений и *релятивизмом* как условностью-необязательностью любых смыслов соавторы в должной мере не проводят (хотя в декларативном плане различают эти явления[415]). По мнению Лейдермана и Липовецкого, постреалисты «ищут смысл, не предполагая его наличия во вселенной», пытаются «…искать, пусть хрупкие, пусть субъективные, но – константы бытия». Неудивительно, что, утверждая это, исследователи сразу же оговариваются: «Конечно, понятие Абсолюта здесь будет не очень-то точным, скорее условным»[416]. Очевидно, что в подобном контексте понятия «смысл», «константы бытия», «абсолют» (и т.п.) лишаются существенной доли своего традиционного значения и становятся почти окказионализмами. Причем это «хрупкое», «субъективное», «не очень точное» и «скорее условное» понимание «абсолюта» возводится учеными к теоретическим построениям М. Бахтина (заложившего, по их мнению, «основы новой релятивной эстетики»[417]), вследствие чего тень релятивизма волей-неволей падает и на автора «Проблем поэтики Достоевского», с чем согласиться особенно трудно[418]. Вот как комментирует этот казус В. Тюпа: «…Лейдерман проницательно сблизил эстетику Бахтина с поэтикой Мандельштама… однако их общий знаменатель ошибочно поименовал “релятивизмом”, тогда как речь следовало бы вести о “диалогизме” конвергентного сознания. Релятивизм игнорирует онтологический статус бытия, что Бахтину с его концепцией ответственности совершенно чуждо»

[415] Формальное указание на то, что релятивность не равна релятивизму, присутствует в ряде работ Липовецкого и Лейдермана, начиная со статьи 1993 года «Жизнь после смерти…».

[416] *Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н.* Жизнь после смерти, или Новые сведения о реализме // Новый мир. 1993. №7. С. 252.

[417] Там же. С. 237.

[418] Принципиально иную интерпретацию идей М. Бахтина см. в очерке В. Тюпы «“Диалог согласия” как неориторический проект Бахтина» (*Тюпа В.И.* Дискурсные формации… С. 297-307).

(ЛиМ, 226)[419]. Правда, данное возражение относится к суждениям из работы Н. Лейдермана, написанной в 1992 году; в последующих трудах Лейдерман и Липовецкий предпочитали говорить не о релятивизме, а о релятивности, однако общий логический контекст отстаиваемой ими позиции не претерпел кардинальных изменений.

Очевидно, что подобный подход (убедительно оспариваемый В. Тюпой) существенно затрудняет задачу разграничения дивергентной и конвергентной линий в неклассической литературе. В стремлении приблизиться к разрешению этой проблемы мы исходим из того, что динамизм неклассического сознания вовсе не означает «условности» всех и всяческих истин. Здесь-то как раз, на наш взгляд, и проходит черта, отделяющая объективно-ориентированный (нео-онтологический) дискурс в новейшей словесности от других постклассических дискурсов. Этот тип мышления, являющийся ментальной основой неотрадиционализма, принимает неклассическую многополярность, «не-эвклидовость», *реляционность* мира (и, соответственно, познания) как непреложный факт, включает его в свой опыт, но отказывается делать из этого релятивистские выводы, продолжая в новых, изменившихся условиях утверждать бытийную реальность сверхличных универсалий и ведущего к их постижению духовного опыта.

Существенным прорывом в изучении акмеистской поэзии именно как феномена неклассической конвенциональности стал ценнейший по своим наблюдениям и выводам коллективный труд ученых «Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма» (1974)[420], авторы которого обнаруживают в лирике Мандельштама и Ахматовой «необыкновенно развитое чувство историзма… переживание истории в себе и себя в

[419] Продолжение цитаты не менее важно: «Специфика неклассической бахтинской онтологии, составляющая своего рода ключ к неотрадиционализму, в том, что онтологическая основа мира мыслится не бессубъектно объективной, а интерсубъективной» (ЛиМ, 226).

[420] *Левин Ю. И., Сегал Д. М., Тименчик Р. Д., Топоров В. Н., Цивьян Т. В*. Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма // Russian Literature. 1974. № 7/8. Все ссылки на это сочинение см. в тексте параграфа, в скобках, с указанием порядкового номера страницы.

истории…», а также осмысление памяти, воспоминания как «глубоко нравственного начала, противостоящего беспамятству, забвению и хаосу, как основы творчества, веры и верности» (3; 49 – 50)[421]. Вместе с тем, пытаясь концептуально примирить тезисы а) о смысловой незавершенности, открытости, «вероятностности» постсимволистских текстов и б) об их парадоксальной традициоцентричности, – ученые не везде благополучно избегают противоречий. Характеризуя неклассические художественные стратегии крупнейших акмеистов, авторы исследования активно используют такие понятия, как «релятивность», «неопределенность», «окказиональность» и т.п., хотя общий вектор предпринятого рассмотрения нацелен на утверждение принципиальной смыслоцентричности и смыслового единства анализируемых текстов. С одной стороны: в «семантической поэтике» «все скреплялось единым стержнем смысла, призванного восстановить соотносимость истории и человека» (67). С другой стороны: «…один и тот же элемент может насыщаться разными смыслами, функциями, приобретать способность к *окказиональным* (курсив мой – О.С.) склеиваниям и членениям…» (69). Нетрудно догадаться, что речь идет о новой, *аллюзивной* (В. Тюпа) семантике открытого типа, рассчитанной на вариативность прочтений, на встречную «домысливающую» активность читателя. Так, у Мандельштама «…одни и те же элементы поэтического текста (одни и те же их конфигурации) приобрели способность одновременно передавать целый набор поэтических смыслов разных уровней…» (72).

Как видим, описывается явление, которое неоднократно было описано самим Мандельштамом (в «Разговоре о Данте», в эссе «Слово и культуры», «О природе слова» и др.) и коррелирует скорее с его пониманием неклассического творчества как дозволенных Самим Христом «жмурок и пряток духа» (37), нежели с устремлениями новейших релятивистов, настаивающих на том, что слово может значить всё что угодно. Демонстрируя безупречную осведомленность в тонкостях

[421] Именно эти цитаты М. Липовецкий берет эти на вооружение, характеризуя *неоакмеизм* [6; 297 – 303].

мандельштамовской поэтологии и философии творчества, авторы коллективного исследования насыщают обзор (и анализ) многочисленными отсылками к опорным концептам и основополагающим формулам самого поэта (принцип «динамизма», трактовка слова как «орудийного элемента, меняющегося в процессе поэтической речи» (68) и т.д.). Однако столь существенное для Мандельштама различие между динамической открытостью слова и его безнадежной окказиональностью (смысловой «всеядностью») не везде проводится учеными достаточно отчетливо. Размышляя о присущей мандельштамовскому слову «способности одновременно передавать целый набор поэтических смыслов разных уровней», авторы работы приходят к выводу, что «для этого необходимо было релятивизировать слово, привести в динамическое состояние все мыслимые его компоненты…» (68)[422]. Контекст данного суждения позволяет догадаться, что понятие релятивности привлекается в качестве аналога (синонима) смыслового динамизма и вовсе не означает произвольности (случайности) словоупотребления. Между тем в ряде других контекстов это же понятие и другие, близкие ему («неопределенность», «окказиональность» и т.п.), настоятельно взывают к разъяснениям и уточнениям. Например, «содержание важнейшей части акмеистической деятельности» представлено в статье как «упорные поиски такого слова, в котором ничто не устоялось, где все было выведено из словарных и символических ассоциаций, все неопределенно…». И далее: «Такое слово было чревато неисчерпаемым запасом неожиданностей…» (71).

Избежать ложной интерпретации подобных высказываний в духе полнейшего релятивизма помогает целостный контекст статьи, не оставляющий сомнений в том, что авторы весьма далеки от намерения приписывать Мандельштаму и Ахматовой безответственное жонглирование

[422] Речь идет о способности, в основном освоенной уже символистами и вовсе не обязательно предполагающей равноценность любых, каких угодно истолкований. Позднее подобный тип символизации, основанный на бытийном единстве означающего и означамого, был квалифицирован М. Эпштейном как «метабола» («Парадоксы новизны», С. 212 – 220]. Термин этот активно использует и В. Тюпа (ДФ, 281 – 282).

языковыми единицами, которые дозволено трактовать как заблагорассудится. Приведем еще одну цитату: «Между этими элементами (произведения – *О.С.*) находится разреженное пространство, в котором не могут выжить привычные автоматические семантические связи. Слово как бы рождается заново и вольно выбрать себе нужное значение в зависимости от общего задания текста» (73). В этом фрагменте всё ставит на свои места концовка. Мысль об открытости, недосказанности, разомкнутости смысла («разреженное пространство» как поле диалога с «провиденциальным собеседником» (11), о борьбе с автоматизмом восприятия (интенция, сближающая Мандельштама с ОПОЯЗом), о вольном избрании словом желанного значения (53) (излюбленный поэтологический мотив автора «Слова и культуры») получает свое проясняющее завершение в словах о «зависимости от общего задания текста». Ими упорядочивается и ограничивается поле «открытости» и «свободы». Присущая новой «семантической поэтике» акмеистов нескованность смыслообразования тесными риторическими рамками благодаря итоговому замечанию интерпретаторов уже не воспринимается как безбрежная и абсолютная. Эвристическая раскрепощенность, реализуемая на одном уровне, снимается на другом, более высоком, посредством подчинения всего «пиршества» многозначности общей (и вполне строгой) архитектонике замысла. Концепты «зависимости» и «задания», не отменяя и не умаляя значения концепта «вольного выбора», решительно исключают возможность истолкования всего смыслового целого (приведенного отрывка) как утверждения окказионально-произвольной природы семантических стратегий акмеизма. Окончательно укрепиться в правильности именно такого понимания вектора мысли Ю. Левина и соавторов могут помочь другие цитаты из статьи. Например: «…характерно для поэтики акмеизма (и Мандельштама в особенности) подчеркивание смыслового единства мира путем проведения через *весь* текст (а иногда и цикл) уже упомянутых выше смысловых сочетаний… что приобретает масштабы глобального принципа, организующего

мировосприятие» (75). Тут уж, пожалуй, не остается места для релятивистских подозрений. И, наконец, последний пример. Почти сразу после укоризненно процитированного нами выше суждения о якобы свойственной текстуальным элементам (у Мандельштама и Ахматовой) «способности к окказиональным склеиваниям и членениям» говорится о том, что в этих условиях «сохраняется возможность выбора между элементами парадигмы» (69). Итак, в очередной раз констатируется *свобода выбора*, но не из бесконечного количества равноценных вариантов (что, в сущности, означало бы свободу выбора *какого угодно* прочтения), а исключительно «между элементами парадигмы». И здесь уже само употребление понятия «парадигма» (то же, что образец, канон) применительно к акту понимания красноречивее всего свидетельствует о несовместимости постулируемой авторами свободы с провокативной беспринципностью дивергентного мышления.

В данной связи особенно актуальной представляется принадлежащая В. Тюпе характеристика неотрадиционального отношения к слову: «С этого полюса культуры самовольная игра со словом видится занятием, близким к надругательству и кощунству <…> Установка неотрадиционального письма состоит не в том, чтобы “дурачить язык” (выражение Р. Барта. – *О.С.*)… а в том, чтобы извлечь… сверхкоммуникативный эффект… <…> …обрести себя в интерсубъективной реальности слова, войти в его веками складывающееся семантическое поле…» (ЛиМ, 204).

§ 2. 8. Концепт «неотрадиционализм» в современных исследованиях о русской литературе XX века (К истории термина)

Хорошо известно, что в современном гуманитарном обиходе понятие «традиционализм» зачастую употребляется без особой терминологической

строгости – как некая условная антитеза модернизму или как один из синонимов консерватизма[423].

Необходимая база для конкретизации данного понятия применительно к исторической поэтике и истории словесности содержится в литературоведческой концепции, введенной в научный оборот С.С. Аверинцевым и подхваченной рядом авторитетных ученых (А.В. Михайловым, М.Л. Гаспаровым, С.Н. Бройтманом и др.). В рамках предложенной Аверинцевым типологии номинация «традиционализм», как мы помним, соответствует двум большим стадиям в развитии всемирной, или как минимум европейской, словесности. Ныне этими терминами обозначают не только данные периоды развития словесного искусства, но и соответствующие им типы художественного сознания, а также типы поэтики[424].

Неклассическая эпоха[425] культурной истории (ее отсчет большинство ученых ведут от момента зарождения европейского модернизма) не дает сколько-нибудь весомых оснований для разговоров о прямом возрождении собственно традиционалистского миропонимания. Вместе с тем очевидно, что литература двух последних столетий наполнена поисками новых форм взаимодействия с традицией, новых способов освоения многовекового культурного наследия, исконных аксиологем и «вечных» универсалий,

---

[423] О соотношении традиционализма и консерватизма см.: *Сергеев С.М.* Идеология творческого традиционализма в русской общественной мысли 80-90-х гг. XIX в.: Автореф. … кандидата истор. наук. М., 2002. С. 17-26; *Аверьянов В.В*. Традиция и динамический консерватизм. М., 2012; *Скляров О.Н*. «В заговоре против пустоты и небытия». Неотрадиционализм в русской литературе 20 века. М., 2014. С. 49-57. В последние десятилетия большой популярностью пользуется учение Р. Генона о традиционализме как радикальной альтернативе культурно-историческому развитию, но мы считаем необходимым решительно дистанцироваться от этого комплекса идей как от крайне непродуктивного для традициологии.

[424] См.: *Аверинцев С.С.* Древнегреческая поэтика и мировая литература (в его книге «Поэтика древнегреческой литературы» (М. 1981)); *Аверинцев С.С., Андреев М.Л., Гаспаров М.Л., Гринцер П.А., Михайлов А.В*. Категории поэтики в смене литературных эпох (Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994). С. Бройтман также называет традиционалистскую поэтику «эйдетической» (*Бройтман С.Н*. Историческая поэтика // Теория литературы: в 2-х томах. Под ред. Н.Д. Тамарченко. М., 2004. Том 2).

[425] См.: *Бройтман С.Н.* Символизм и постсимволизм (к проблеме внутренней меры русской неклассической поэзии) // Постсимволизм как явление культуры. М., РГГУ, 1995; *Тюпа В.И*. Неклассическая парадигма художественного письма // *Тюпа В.И*. Литература и ментальность. М., 2008. С. 80-115.

составляющих классический тезаурус европейской (эллинско-христианской) цивилизации.

Надо сказать, что ученые, апеллирующие к авторитету традиции, крайне редко акцентируют внимание на специфических свойствах неклассической традициональности. Вследствие этого многие важнейшие черты, определяющие своеобразие *нового традиционализма*, оказываются на втором плане, а сам концепт редуцируется до обозначения совокупности явлений, противоположных модернизму[426]. Так, в книге А.И. Чагина «Расколотая лира» (М.: Наследие, 1998) целый раздел посвящен литературному традиционализму[427], трактуемому автором в качестве одной из ветвей поэзии Русского Зарубежья 20 столетия. Несмотря на то, что объектом анализа является новейшая словесность, в основе своей прошедшая горнило русско-европейского модернизма, речь здесь идет в сущности не о новом традиционализме неклассического типа, а о традиционализме в расхожем и упрощенном понимании (как условном обозначении творческого иммунитета к новшествам авангардного толка), хотя многие литературные феномены, выбранные ученым для рассмотрения, имеют, на наш взгляд, не просто традиционную и совсем не традиционалистскую, а именно *неотрадициональную* природу, то есть реализуют принципиально новый модус взаимотношений с наследием прошлого.

В 70-е – 90-е годы появилось сразу несколько концепций, нацеленных на осмысление тех линий развития литературы, которые, постулируя свободный интерес к ценностям традиции, сочетали в себе недопустимость отказа от важнейших модернистских завоеваний и, в то же время, нежелание идти до конца по пути авангардного «раскрепощения». Учеными предлагались разные термины для обозначения этого – срединного – вектора творческих устремлений: *неореализм* (В. Келдыш), *семантическая поэтика* (Ю. Левин и

[426] См., например, сб. «Традиционализм и модернизм в русской литературе XX века» (Томск, 1999).
[427] Глава «Пути традиционализма». Монография позднее вошла в состав книги «Пути и лица. О русской литературе 20 века» (М., 2008).

соавторы[428]), *метареализм* (М. Эпштейн), *постреализм* и *неоакмеизм* (Н. Лейдерман, М. Липовецкий) и др.

Гипотеза о *неотрадиционализме* как об особой «субпарадигме» постсимволизма, равно альтернативной произволу и нормативности и самоопределяющейся в «тройственном противостоянии» с авангардной и соцреалистической линиями художественного мышления, постепенно вызревает в работах В.И. Тюпы с начала 90-х годов[429]. В обосновании ментальной специфики названного феномена исследователь опирается в первую очередь на выдвинутую М.М. Бахтиным идею «диалога согласия», предполагающего «сближение, но не слияние» разнонаправленных сознаний[430]. Термин «неотрадиционализм» предлагается ученым в качестве обозначения особого – ответственно-свободного, диалогического и сознательно-конвергентного – типа творческой ориентации[431]. Примечательно, что именно это наименование, без ссылок на В. Тюпу, мимоходом проскальзывает в 1993 году в размышлениях Н. Лейдермана и М. Липовецкого о перспективах развития отечественной словесности: «Не резонно ли будет предположить, что разворачивание “смыслоцентричной” парадигмы размечает изнутри объем новой культурной эпохи <…> И может быть, вся эта новая эпоха будет отмечена адогматическим неотрадиционализмом?»[432].

---

[428] *Левин Ю.И., Сегал Д.М., Тименчик Р.Д., Топоров В.Н., Цивьян Т.В.* Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма // Russian Literature. Vol. 7/8. Amsterdam, 1974. С. 47 – 82.

[429] См.: *Тюпа В.И*. Поляризация литературного сознания // Literatura rosyjska XX wieku. Warszawa, 1992; *Тюпа В.И.* Четыре парадигмы художественности в литературном сознании XX века // Русская культура и мир. Нижний Новгород, 1993. Свое полное оформление тезис о «тройственном противостоянии» получит у В. Тюпы чуть позже, но в основе своей данная теоретическая установка хорошо просматривается уже в его первых работах о постсимволизме. На определенном этапе в качестве четвертой постсимволистской ветви ученым рассматривался неопримитивизм (см. его статью «Неотрадиционализм, или четвертый постсимволизм», 1995).

[430] *Бахтин М.М*. Собр. соч.: В 7 т. Т. 5. М.: ИМЛИ, 1997. С. 364.

[431] Отличительные признаки неотрадиционального творчества, по В. Тюпе, – интенция «ответственности» и «солидаристская стратегия конвергентного письма» (*Тюпа В.И*. Постсимволизм. Теоретические очерки истории русской поэзии XX века. Самара, 1998. С. 103, 129; Теория литературы: В 2 т. / Под ред. Н.Д. Тамарченко. М., 2004. Т. 1. С. 103).

[432] *Лейдерман Н., Липовецкий М*. Жизнь после смерти, или Новые сведения о реализме // Новый мир, 1993, №7. С. 165. Однако, говоря о срединном векторе творческих исканий, альтернативном авангардизму и рецидивной классичности, соавторы предпочитают термин «постреализм».

Сравнительно отчетливые контуры концепция неотрадиционализма приобретает в статьях В. Тюпы «Неотрадиционализм, или четвертый постсимволизм»[433] и «Эстетика неотрадиционализма»[434]. Однако основополагающей в плане теоретического осмысления ученым названного явления становится книга «Постсимволизм. Теоретические очерки русской поэзии 20 века» (Самара, 1998). В ней исследуемый феномен рассматривается как художественная реализация особого типа ментальности, которому в равной мере чужды и авторитарная императивность, консерватизм, пассеизм, и эвристически-игровая беспринципность «уединенного сознания»[435]. Примечательно, что автор склонен видеть в неотрадиционализме «мощную тенденцию поэтической культуры XX века, имеющую столь же значительные аналоги в других литературах мира»[436]. (После выхода этого труда концепт «неотрадиционализм» был взят на вооружение целым рядом исследователей[437] и даже попал в понятийный тезаурус академических учебников[438].) Известное преимущество номинации «неотрадиционализм» (перед используемыми другими учеными названиями «срединного» вектора исканий, большинство из которых – префиксальные производные от реализма), на наш взгляд, состояло в том, что данный концепт открывал простор для постановки важных вопросов об исторических метаморфозах творческого сознания в его соотнесенности с коммуникативными стратегиями общения, но вне жесткой привязки к определенным типам поэтики и мировоззрения[439]. Тем самым в значительной

[433] Постсимволизм как явление культуры. Сб. материалов междунар. науч. конф. М.: РГГУ, 1995. С. 16-23.
[434] Постсимволизм как явление культуры. Сб. материалов междунар. науч. конф. М.: РГГУ, 1998. С. 19-27.
[435] Понятие, позаимствованное В. Тюпой у Вяч. И. Иванова для обозначения индивидуалистских стратегий творческого мышления.
[436] *Тюпа В.И*. Постсимволизм. Теоретические очерки истории русской поэзии XX века. Самара, 1998. С. 99.
[437] В. Хализевым, И. Есауловым, Н. Дзуцевой, М. Хатямовой, Е. Тырышкиной и некот. др.
[438] *Хализев В.Е*. Теория литературы. М., 1999. С. 235; Введение в литературоведение. Под ред. Л.В. Чернец: 4-е изд. М., 2011. С. 577 – 583.
[439] Мы считаем необходимым различать тип творческого сознания (как своего рода матрицу базовых аксиологических ориентаций) и мировоззрение (как систему определенных взглядов и верований). С этой точки зрения тип сознания первичен по отношению к мировоззрению, которое может быть понято как конкретное социокультурное наполнение, реализация исходных ментальных установок.

мере актуализировался междисциплинарный потенциал исследовательского поиска.

В. Тюпа вводит в научный обиход не только сам термин «неотрадиционализм», но и такие его корреляты, как *конвергентное сознание* и *дискурс ответственности*. В книге 1998 года рассматривается обширный пласт литературных феноменов начала века, репрезентативных для характеристики неотрадиционализма, анализируются отдельные тексты, указываются конкретные признаки неотрадициональных художественных стратегий. В качестве центральных фигур в поэзии неотрадиционального типа у В. Тюпы представлены О. Мандельштам, А. Ахматова, Н. Гумилев, Б. Пастернак, М. Цветаева, Д. Андреев, а в ряду наиболее существенных характеристик их творческих устремлений называются реабилитация художественности, возрождение реальности «эстетического объекта» (М. Бахтин), бытийность, смыслоцентричность, а главное – подчеркнутая «адресованность» поэтического высказывания, позиционирование читателя как «неведомого друга» (А. Ахматова), призванного к сотворчеству[440]. Автор концепции подчеркивает ее методологическую преемственность по отношению к «Эстетике словесного творчества» М. Бахтина, к идее «семантической поэтики»[441], к гипотезе М. Эпштейна о «метареализме», к принадлежащей Н. Лейдерману концепции «постреалистического» метода[442], а также связывает свои теоретические построения с получившей в 20 веке чрезвычайную актуальность философией диалогизма.

Тем не менее в названном сборнике очерков, жанр которого обозначен автором как научно-методическое пособие, В. Тюпа создает лишь общий типологический эскиз явления и не ставит перед собой задачу всесторонней его проработки и исчерпывающей систематизации. Кроме того, феномен неотрадиционализма оказывается подробно рассмотренным только

---

[440] *Тюпа В.И*. Постсимволизм. … С. 101-102, 115-118, 132.
[441] См.: *Левин Ю*. и др. Указ. соч.
[442] Важнейший пункт расхождений В. Тюпы с Н. Лейдерманом касается вопроса о «релятивности» художественного высказывания (См.: *Тюпа В.И*. Постсимволизм… С. 105).

применительно к постсимволистскому периоду (1910-е – начало 1930-х годов).

Вышедшая десятилетие спустя новая книга В. Тюпы «Литература и ментальность» (М., 2008)[443] включала в себя, в качестве составной части, книгу «Постсимволизм…», но, кроме того, также ряд новых теоретических очерков, составивших разделы «Предварения» и «Добавления». В них явление неотрадиционализма ставилось в расширенный историко-литературный контекст: соотносилось с «моцартианскими» мотивами Пушкина, с диалогизмом Достоевского, с поздним творчеством Чехова и противопоставлялось индивидуалистской эстетике романтизма, породившей дивергентные стратегии «уединенного сознания», которые, по мнению исследователя, достигли своего апофеоза в авангардистских практиках начала века. Кроме того, исследуемый феномен решительно выводился здесь за хронологические пределы 1910 – 1930-х годов. В. Тюпа корректирует свое прежнее положение о тесной типологической привязке неотрадиционализма к постсимволизму (с первоначальной точки зрения вводимый концепт обретал свое концептуальное значение исключительно в рамках треугольника «неотрадиционализм – авангард – соцреализм»[444]) и расширяет сферу применимости понятия на всё пространство 20 – начала 21 века, то есть на весь неклассический период развития отечественной литературы. Одновременно намечаются предпосылки для переключения проблематики нового традиционализма из историко-литературного и сугубо литературоведческого русла в междисциплинарный контекст новейших гуманитарных исследований[445].

В своих последующих, компаративно-риторических работах, и прежде всего в книге «Дискурсные формации» (2010), В. Тюпа, продолжая

---

[443] Книга «Постсимволизм. Теоретические очерки русской поэзии 20 века» позднее вошла в состав сборника «Литература и ментальность» (М., 2008).

[444] См.: *Тюпа В.И*. Литература и ментальность… С. 181.

[445] Краткий автообзор работ о неотрадиционализме см. в статье: *Тюпа В.И*. Полифония русской эстетической мысли 1920-х годов // Эстетическое самосознание русской культуры. 20-е годы XX века / Сост. Г. Белая. М.: РГГУ. 2003. С. 111-126.

размышлять о природе «солидаристского», диалогического сознания, существенно расширяет пространство научного осмысления феномена. Ключевые исследовательские акценты переносятся из области поэтики и эстетики в область менталитетной компаративистики, неориторики и дискурсологии. Концепт «неотрадиционализм», сохранив свое прежнее значение, отходит здесь на второй план. Термин не то чтобы вытесняется другими, но скорее возводится к более универсальным типологическим категориям, таким как «конвергентное сознание», «неориторическая дискурсная формация», «дискурс ответственности» и т.п. То же самое происходит и наименованиями исторических антиподов неотрадиционализма. Так, литературный соцреализм, например, в контексте обновленной и углубленной теоретической модели предстает лишь как одна из возможных модификаций авторитарно-нормативистского («нормативно-ролевого») сознания, отнюдь не исчезнувшего из современного культурного поля с крушением советско-коммунистической идеологии, а интенции авангарда и постмодерна осмысливаются в качестве исторических модификаций и разных стадий эволюции единого по своей ментальной сущности дивергентного культурного мышления[446].

В середине 90-х годов сразу несколько ученых принимает на вооружение предложенный В. Тюпой термин «неотрадиционализм», включив его в инструментарий анализа важнейших явлений и тенденций русской литературы 20 века. В статьях, вошедших в подготовленные издательством РГГУ коллективные сборники «Постсимволизм как явление культуры» (1995, 1998, 2001, 2003), активнее других этим термином пользуются В.Е. Хализев и И.А. Есаулов[447]. Необходимо отметить, однако, что в работах Есаулова данному обозначению придается несколько иной актуальный смысл. Во-первых, ученый практически приравнивает постсимволизм к

[446] *Тюпа В.И*. Дискурсные формации. М., 2010. С. 124-136.

[447] Выход сборника 1995 года и предшествующую ему одноименную конференцию по праву можно считать событиями, обозначившими момент вхождения термина «неотрадиционализм» в активный литературоведческий оборот.

неотрадиционализму, понимая последний как путь «духовного возвращения русской культуры на магистральную линию ее развития»[448]. Во-вторых, – опираясь на богословскую категорию «соборности»[449], довольно тесно привязывает неотрадиционалистское мышление к религиозно-христианскому, а точнее – православно-церковному, что с одной стороны сообщает термину конфессиональный оттенок и создает почву для вытеснения философско-эстетического критерия вероисповедным, а с другой стороны порождает искушение приписать «православную» идентичность всем писателям, чье творчество представляется соответствующим «соборному» типу художественного сознания.[450] В. Хализев, используя термин «неотрадиционализм» в ряде статей[451] и в фундаментальном учебном пособии для высшей школы («Теория литературы», 1-е издание вышло в 1999 году, позднее труд несколько раз переиздавался)[452], склонен различать собственно неотрадиционализм, как модернистское течение, и неореализм – как течение, в целом устоявшее под натиском модернизма и вобравшее в себя наиболее плодотворные устремления эпохи. В статье «Место и роль авангардизма, модернизма и классического реализма в русской литературе XX века» В.Е. Хализев различает четыре типа художественной ориентации в литературе 20 столетия. Это две формы модернизма (неотрадиционализм и антитрадиционалистская ветвь, воплотившаяся в авангарде и поставангарде), а также неореализм и соцреализм. Вместе они, по мнению ученого,

---

[448] *Есаулов И.А*. Постсимволизм и соборность // Постсимволизм как явление культуры. Сборник материалов международной конференции. Выпуск 3. М., 1995. С. 5.

[449] Ср.: «Под соборностью мы понимаем особое духовное начало, присущее православной ментальности» (Там же. С. 6).

[450] Кроме работы Есаулова «Постсимволизм и соборность», см. также: *Есаулов И.А*. Текст, традиция и предание (в кн.: Нижегородский текст русской словесности. Нижний Новгород, 2007).

[451] См. статьи: *Хализев В.Е*. Опыты преодоления утопизма (о философии в России 1920-1940-х гг.) // Постсимволизм как явление культуры (под ред. И. Есаулова). М., 1995: *Он же*. Место и роль авангардизма, модернизма и классического реализма в русской литературе XX века // Русская литература XX-XXI веков: проблемы теории и методологии изучения: Материалы Международной научной конференции: 10-11 ноября 2004 г. М., 2004. С. 13 – 16.

[452] *Хализев В.Е*. Теория литературы. М., 1999. С. 235.

составляют тетраду, характеризующую всю русскую литературу XX столетия[453].

Не остались чужды предложенному В. Тюпой концепту и многие другие ученые. Термин «неотрадиционализм» признается в качестве релевантного и активно используется в диссертационных исследованиях, монографиях и статьях Н. Дзуцевой, М. Хатямовой, Н. Грякаловой, Е. Тырышкиной, М. Перепелкина, А. Машковой, Н. Петровой, Ж. Баратынской и еще ряда специалистов[454].

Защищенная в Гамбурге диссертация Ж. Баратынской об Арс. Тарковском[455] до 1912 года оставалась едва ли не единственной (помимо трудов В. Тюпы) работой[456], где делается попытка (причем весьма успешная) дать целостную характеристику литературного неотрадиционализма. Однако в ходе теоретического осмысления природы конвергентного литературного сознания автор недостаточно критически, на наш взгляд, объединяет предложенную В. Тюпой концепцию неотрадиционализма с выдвинутыми Н. Лейдерманом и М. Липовецким концепциями постреализма и неоакмеизма, не уделяя должного внимания моментам несовпадения в названных литературоведческих моделях. Вследствие этого в структурно-логическую ткань работы проникает теоретически не разрешенное противоречие, которое ранее В. Тюпа отмечал в построениях Н. Лейдермана[457]. Речь идет о трактовке так называемой «релятивной эстетики», возводимой концептологом постреализма к М. Бахтину. Данная трактовка оставляет возможность для двоякого понимания такого рода эстетики – а) как

---

[453] *Хализев В.Е.* Место и роль авангардизма… С. 15.

[454] См., например: *Перепелкин М.А*. Творчество Ольги Седаковой в контексте русской поэтической культуры: Смерть и бессмертие в парадигме традиции. Автореф. дис. … кандидата филол. наук. Самара, 2000; *Петрова Н.А*. Поэтика О. Мандельштама в аспекте становления поэтического реализма: Автореф. дис. на соиск. уч. степ. доктора. филол. наук. Пермь 2001; *Машкова А.Г.* Словацкий натуризм: К вопросу о специфике литературного процесса в Словакии 1920-1940-х годов. Автореф. дис. ... доктора филолог. наук: Москва, 2005; *Хатямова М.А.* Формы литературной саморефлексии в русской прозе первой трети 20 века. Автореф. дисс…. доктора филол. наук. Томск, 2008.

[455] *Баратынская Ж*. Поэтика конвергентного сознания: Арсений Тарковский и феномен «вечного возвращения». Гамбург, 2011.

[456] В 2012 и 2014 гг. автору этой статьи удалось опубликовать две монографии, посвященные неотрадиционализму (см. ниже).

[457] *Тюпа В.И*. Постсимволизм… С. 105.

неклассически-динамичной, многоуровневой, реляционной (что не может вызывать возражений) и б) как произвольно-субъективной, оперирующей условными, симулятивными величинами (что по сути сводит на нет все различия между конвергентным и дивергентным сознанием)[458].

Обоснованно дистанцируясь от терминов «постреализм», «метареализм», «неореализм» (и т.п.) как от не слишком удачных ввиду их жесткой привязки к «реализму», Ж. Баратынская де факто почти отождествляет неотрадиционный сегмент литературы с постреалистическим (в лейдермановской версии). Как следствие в очерчиваемый специалистом круг явлений включаются такие имена и феномены, принадлежность которых к сфере неотрадиционального творческого мышления на наш взгляд весьма проблематична (И. Бабель, Ю. Домбровский, Ф. Горенштейн и др.). С другой стороны, в предлагаемом перечне отсутствует ряд авторов, которые заслуживают называться не только вполне репрезентативными, но и весьма существенными для неотрадиционализма (Вяч. И. Иванов, Лидия Гинзбург, Б. Кенжеев и др.). Не вполне обоснованной представляется и готовность исследовательницы признать неотрадиционализм «художественным методом»[459]. Правда, в других разделах и контекстах Баратынская называет неотрадиционализм «типом сознания» и «интенцией», что – в логике В. Тюпы, – пожалуй, гораздо точнее соответствует сути рассматриваемого явления. Кроме того, известная теоретическая ограниченность сформулированных Ж. Баратынской положений обусловлена тем, что работа посвящена а) только одному аспекту явления (конвергентное сознание) и б) только одному поэту (Арс. Тарковский).

Примечательные и не лишенные полемической скептичности суждения о концепте неотрадиционализма принадлежат Н.А. Богомолову. По мнению ученого, концепция В. Тюпы весьма «заманчива», но если счесть главным

---

[458] См.: *Скляров О.Н.* Онтология релятивности в неклассической словесности (К вопросу о новом традиционализме в русской литературе 20 века) // Современные проблемы науки и образования. – 2014. – № 3; URL: http://www.science-education.ru/117-13452

[459] *Баратынская Ж.* Поэтика конвергентного сознания… С. 86, 88.

показателем неотрадиционалистского сознания «соборность», то тогда, полагает Н. Богомолов, придется признать родоначальниками неотрадиционализма не Мандельштама и Ахматову, а Вяч. Иванова и Мережковских[460]. (Интереснее всего здесь то, что иронически окрашенное допущение Н. Богомолова о первенстве Вяч. Иванова и Мережковского на самом деле не содержит в себе ничего странного или абсурдного.)

Таким образом, термин «неотрадиционализм» вроде бы принят и успел прижиться в литературоведческом сообществе, однако до сих пор во многих случаях употребляется нестрого, в приблизительном, не до конца проясненном или по умолчанию самоочевидном значении. (Так, например, Е.А. Тахо-Годи в исследовании о художественной прозе А.Ф. Лосева использует этот термин вне прямой соотнесенности с концепцией В. Тюпы и практически никак не объясняя его значение[461].) Можно сказать, что к данному моменту концепция *нового традиционализма*, нашедшая множество авторитетных сторонников в филологическом сообществе, пока не приобрела завершенных очертаний целостной научной теории, хотя ее плодотворность и перспективность не вызывают сомнений. Показательно, что круг писателей, относимых разными учеными к неотрадиционализму, не отличается стабильностью. Так, Вяч. Иванов, В. Набоков, А. Платонов, М. Булгаков, М. Цветаева, Е. Замятин, Д. Андреев, И. Бродский, О. Седакова и некоторые другие авторы попадают в эти перечни не всегда, подчас – с теми или иными оговорками. В ряде случаев в неотрадиционалистские обоймы включаются А. Ремизов, Б. Зайцев, И. Шмелев, В. Гроссман, Ф. Горенштейн

[460] Ср.: «Заманчивость подобного построения, охватывающего действительно подавляющее большинство литературных фактов XX века, несколько ослабляется тем, что… при таком взгляде на вещи неотрадиционализм должен быть отнесен к эстетическим открытиям не Ахматовой и Мандельштама… а Вяч. Иванова и основателей "Церкви Третьего Завета" – Мережковских» (*Богомолов Н.А.* Постсимволизм (общие замечания) // Русская литература рубежа веков (1890-начало 1920-х годов). М., 2001. Кн. 2. С.385-390).

[461] *Тахо-Годи Е.А.* Художественный мир прозы А.Ф. Лосева и его истоки. Автореф. … докт М. 2004; *Тахо-Годи Е.А.* Художественный мир прозы А.Ф. Лосева. М.: Большая российская энциклопедия, 2007.

и т.д. Данный факт наводит на мысль о некоторой приблизительности и произвольности этих списков[462].

Понятно, что при таком использовании термин «неотрадиционализм» несколько расплывается в своем значении, утрачивает научную определенность, начинает дублировать и подменять другие термины и, в конечном итоге, рискует оказаться необязательным, избыточным. В любом случае недоверчивое замечание Н. Богомолова (см. выше) косвенно свидетельствует о том, что нынешнее понимание сути неотрадицонального сознания и соответствующих ему художественных стратегий не лишено логических пробелов и нуждается в большем прояснении. Опубликованные автором диссертации (в 2012 и 2014 гг.) две монографии о неотрадиционализме[463] – попытка внести посильный вклад в решение задачи всестороннего описания и теоретического осмысления неотрадиционального типа литературного творчества.

§ 2. 9. Теоретико-методологический контекст нового традиционализма в гуманитарной культуре XX столетия

Новый интерес к проблема традиции, единства, мета-культурного диалога и вызревание новых форм постижения «вечного» содержания культурного предания – тенденция, проявившаяся не только в литературе XX столетия. Не будет преувеличением сказать, что это общекультурный вектор духовной эволюции, имевший место наряду с противоположными (контр-традиционистскими) векторами развития. Одно из центральных мест здесь принадлежит Т.С. Элиоту.

---

[462] Впрочем, подобные разноречия косвенно отражают одну из важных черт рассматриваемого явления. Поскольку неотрадиционализм – не литературное направление, а вектор исканий, интенция сознания, присутствующая в разной степени у представителей разных школ, то само составление таких списков представляется не вполне целесообразным.

[463] *Скляров О.Н*. «Есть ценностей незыблемая скала…»: Неотрадиционализм в русской поэзии 1910 – 1930-х годов. М., 2012; *Скляров О.Н*. «В заговоре против пустоты и небытия». Неотрадиционализм в русской литературе 20 века. М., 2014.

Интерес к вопросам единой европейской культуры, европейской литературы, «европейского сознания» оставался стабильным на протяжении всего творческого пути Т.С.Элиота. Понятие «европейское сознание» (the mind of Europe), ставшее одним из ключевых в его работах о единой культурной традиции, Элиот вводит впервые в эссе «Традиция и индивидуальный талант» (1919). В своих лекциях под общим названием «Единство европейской культуры» Элиот призывает «спасти то общее достояние, хранителями которого мы являемся: наследие Греции, Рима и Израиля и достояние Европы, создававшееся на протяжении последних двух тысяч лет»[464]. Работы, в которых Элиот разрабатывал концепцию единого европейского культурного пространства, стали появляться с конца 1930-х гг. Альтернатива космополитизму, по убеждению писателя, – отнюдь не культурная замкнутость: «культурные границы остаются, так и должно быть, открытыми» (2004, 166). Для писателя и американская, и британская культура – составные части общей европейской культуры, с едиными культурно-историческими истоками: «Только из-за наших общих истоков в литературах Греции, Рима и Израиля мы можем говорить о Европейской литературе…» (2004, 383).

Наиболее полная характеристика европейско-христианских интенций в традициологии Т.С. Элиота содержится в работе О.М. Ушаковой «Единство европейской культуры как ”европейская идея” Т.С. Элиота» Изложим кратко ее ключевые идеи[465].

Сама постановка вопроса, полагает исследовательница, отражает позицию Элиота, его концепцию европейской культурной ойкумены вне определенных географических границ. «…культура Европы как таковой, – настаивает Элиот, - культура христианская…» (2004, 206). Именно на пограничных линиях культурного пространства, «в непосредственных точках

[464] *Элиот Т.С.* Избранное. Т. I-II. Религия, культура, литература. М., 2004. С. 176. Далее в этом параграфе все ссылки на это издание даются в тексте, с указанием года выпуска (2004) и страницы.

[465] *Ушакова О.М.* Единство европейской культуры как «европейская идея» Т.С. Элиота // Вестник Пермского унив-та, 2009, Вып. 2. С. 51 – 64. Далее в этом параграфе ссылки на этот труд см. в тексте, с указанием в скобках только порядкового номера страниц.

пересечения цивилизационных пластов, тонких и хрупких на сгибах» (53), возникают центростремительные настроения, «тоска по культуре». Автор исследования замечает, что многие мысли Элиота перекликаются с размышлениями В. Вейдле о подвижности и разомкнутости границ Европы, о ее духовном единстве. В книге «Задача России» (1956), в главе под названием «Границы Европы», Вейдле указывал: «Европа есть сложный исторический организм, подобный организму нации, а не что-то неподвижное, не меняющееся, навсегда застывшее в своих границах. Европа не безгранична, но границ ее не может указать ни территория, ни раса, ни язык, ни какой-либо другой заранее данный ее признак»[466]. Этот тезис, определяющий пафос многих работ Вейдле, непосредственно развивает идеи Элиота: «Европейская культура занимает некое пространство, но не имеет при этом определенных границ, а строить китайские стены мы бы не смогли» (2004, 115). Есть еще одна причина, повлиявшая на степень интереса обоих авторов к проблеме общеевропейской идентичности, по мнению О.М. Ушаковой, – это временной, исторический фактор: «Две войны, Русская революция, глобальные катаклизмы, носящие не меж-, а внутрицивилизационный характер, поставили под вопрос существование подлинной общности, целостности и прочности европейской культуры» (55). Американская культура не могла не быть для Элиота частью общей европейской культуры: «…у нас общие классики – греки и римляне; у нас одна классика – даже в нескольких переводах Библии» (2004, 166). Для Элиота, американца по рождению, «воспринимающего Европу и ее культуру в более широкой перспективе, чем сами европейцы с их острым чувством национальных различий»[467], этот факт был особенно важен. В своих суждениях Элиот объединял огромное географическое пространство, раскинувшееся на нескольких континентах. Другой важный тезис: «нет

[466] *Вейдле В.В.* Задача России. Нью-Йорк, 1956. С. 22.
[467] *Красавченко Т.Н.* Заметки к определению Т.С.Элиота // Элиот Т.С. Избранное. Религия, культура, литература. Т. I-II. С. 724.

культуры, не возникшей и не развивавшейся вне религии» (2004, 74). Для европейской культуры такой религией стало христианство. Элиот утверждает, что именно христианство определяет единство и своеобразие западной традиции, вне зависимости от того, осознает это отдельно взятая личность или нет: «Именно в христианстве получили свое развитие все наши искусства, именно в христианстве – по крайней мере, до недавнего времени – заложены корни европейских законов. Именно на фоне христианства приобрела свое значение наша философия…» (2004, 174). «… В этом наследии, – продолжает Элиот, – заключено единство Западного мира, – в христианстве и в древних цивилизациях Греции, Рима и Израиля, ведь именно в них, следуя по пути христианства длиною в две тысячи лет, мы видим свои истоки. Такое единство общих элементов культуры на протяжении многих веков и есть неразрывная связь между всеми нами» (2004, 174-175).

Основополагающее значение для понимания традициологических воззрений Т.С. Элиота имеет его эссе «Традиция и индивидуальный талант». Рассмотрим ее основные положения. «Если бы единственной формой традиции, этого движения по цепочке, было следование по стопам поколения, непосредственно нам предшествовавшего, и слепая, робкая приверженность к им достигнутому, – замечает писатель, – такой "традиции", вне сомнения, нужно было бы противодействовать. <…> новизна лучше подражания. Но традиция – понятие гораздо более широкое. Ее нельзя унаследовать, и… обрести ее можно лишь путем серьезных усилий. Она прежде всего предполагает чувство истории <…> а чувство истории в свою очередь предполагает понимание той истины, что прошлое не только прошло, но продолжается сегодня; чувство истории побуждает писать, не просто сознавая себя одним из нынешнего поколения, но ощущая, что вся литература Европы, от Гомера до наших дней, и внутри нее – вся литература собственной твоей страны существует единовременно и образует единовременный соразмерный ряд. Это чувство истории, являющееся

чувством вневременного, равно как и текущего, – вневременного и текущего вместе, – оно-то и включает писателя в традицию»[468]. И наконец еще одно очень важное и в методологическом отношении решающее положение из названного эссе: «…когда создано новое художественное произведение, это событие единовременно затрагивает все произведения, которые ему предшествовали. Существующие памятники образуют идеальную соразмерность, которая изменяется с появлением нового (истинно нового) произведения искусства, добавляющегося к ним. Существующая соразмерность завершена до того, как в нее входит новое произведение, а чтобы соразмерность сохранилась с вторжением нового, весь существующий ряд должен быть, пусть лишь еле заметно, изменен; оттого по-новому выстраиваются соотношения, пропорции, значимость любого произведения в его связях с целым; это и есть гармония старого и нового. Тому, кто признает эту мысль об упорядоченности и соразмерности литературы Европы… не покажется нелепым и предположение, что прошлое точно так же видоизменяется под воздействием настоящего, как настоящее испытывает направляющее воздействие прошлого. А поэт, осознавший это, осознает и всю меру трудностей, перед ним возникающих, и меру своей ответственности»[469].

***

Видный вклад в дело философского осмысления проблематики традиции внес также выдающийся мыслитель 20 века Г.-Г. Гадамер.

Гадамер стал одним из первых, кто на философском языке XX века обосновывал аксиологическое достоинство прошлого и духовно-герменевтическое значение памяти, не переходя на платформу пассеизма и не абсолютизируя те или иные «избранные» моменты, отрезки и эпохи минувшего, древнего, не примыкая тем или иным образом к доктрине

[468] *Элиот Т.С.* Традиция и индивидуальный талант // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX – XX вв. Трактаты, статьи, эссе. М., 1987. С. 170-171.

[469] Там же. С. 173.

«золотого века», не пропагандируя «возврат», реставрацию, повторение, сбережение или распространение архаического опыта на современность.

Традиция в понимании Гадамера не имеет ничего общего с традицией консервативной (см. АП, 334) и вообще с консерватизмом и охранительством. Гадамер переносит акцент с проблемы буквального наследования и воспроизводства тех или иных форм прошлого культурного опыта на проблему глубинной приобщенности субъекта к семиосфере / «ноосфере» всеобщей (солидарной) культурной памяти, его причастности / приобщенности к целостному единству культурного универсума.

Гадамер отказывается от иллюзии реального вживания в формы архаического, древнего, прошлого опыта, от иллюзии «повторения» или «возобновления» его. Скидка на историчность восприятия для Гадамера – не досадное препятствие, а обогащающее обстоятельство. Историчность сознания – залог жизнеспособности традиции, её реактуализации.

Гадамер настаивает на историзме и на историчности понимания традиции. История для Гадамера не хронологическая шкала. В позиции Гадамера для нас особенно важен отказ от привычного противопоставления, с одной стороны, «безупречной» идентичности, неукоснительной верности «родной старине» (корням, истокам и т.д.) и, с другой стороны, - полного нигилизма, беспамятства, тотального отрыва и разрыва. В его понимании и то и другое представляется некими искусственными, абстрактными крайностями, мнимостями: «Нет ни абсолютно безупречной памяти, т. е. беспрепятственно текущего потока традиции, ни абсолютного беспамятства, т. е. "современности", не предопределенной традицией»[470].

Разумеется, поправка на историчность всегда неизбежна. Как и неизбежно частичное забвение, неведение, нечувствительность к конкретным частностям былых артефактов; невозможно (да и не нужно) полностью отождествиться с предком, «классиком», предшественником, уподобиться

[470] *Гадамер Г.Г.* Актуальность прекрасного. М., 1991. С. 334. Далее в этом параграфе ссылки на это издание см. в тексте, в скобках, с указанием литер «АП» и страницы.

ему во всем. Этого субъекту не дано (а если бы и было дано – продуктивность / плодотворность такого уподобления была бы сомнительна). Однако ему дано другое – возможно, более ценное: способность откликаться, «отвечать» тому, что было, принимать эстафету, сопрягать известное с новым, нести в своей «крови» / в подсознании генетический след минувших свершений, способность «ответного» мышления (так это потом назовет М. Бахтин). Бытие традиции, наследование начинает пониматься не репродуктивно, а продуктивно (генетически) – как интуитивное впитывание, органическое усвоение, интериоризация и наращивание предшествующего опыта (преобразование «чужого» опыта в «свой» путем его переработки и трансформации применительно к новым реалиям и жизненным задачам.)

Чтобы осознать, чем являются историческое бытие и традиция, – полагает Ю. Коткавирта, – явно не достаточно сравнений с линией (см. АП, 334) или известных категорий так называемого прогресса[471]. Поэтому Гадамер использует категорию «события»: «Событие есть одновременность, современность "тогда" и "теперь". История, понятая как событие, не есть нечто когда-то с кем-то происшедшее, но нечто, что все еще происходит, и происходит с нами. <…> …событие следует мыслить как точку, в которой "там" и "здесь" сливаются» (АП, 335). По существу перекликаясь с Т.С. Элиотом (и одновременно – с концепцией христианского историзма), Гадамер утверждает идею синхронизма бытия; для него события – это «способ бытия прошлого в настоящем» (там же). События в герменевтике Гадамера – это присутствие, а «событие традиции» – присутствие истории в современности (АП, 335).

Еще один важный термин в герменевтике Гадамера – это «ситуация», которая всегда уникальна (АП, 333). «Ситуация» есть вновь и вновь (всегда заново) возникающая точка приложения духовно-культурных ресурсов личности / сообщества / народа. Здесь нет и не может быть стандартных

[471] *Коткавирта Ю*. Философская герменевтика Х.-Г. Гадамера // Герменевтика и деконструкция / Под ред. Штегмайера В., Франка Х., Маркова Б. В. СПб.,1999. С. 51.

решений, готовых отмычек, безотказных рецептов. Модус использования накопленных знаний, понимания, опыта, памяти, мудрости всегда новый и другой, непредсказуемый и уникальный. Гадамер убежден, что «традиция действительна до тех пор, пока в употребляемом нами языке сохранены корни, уходящие в глубь культурной почвы» (АП, 336). Важно удерживать «континуум истории, помня об ее реальной дискретности» (АП, 337). Говоря о понимании предания, Гадамер указывает: «Как обретают голос вещи, эти единства нашего опыта мира, конституируемые своей пригодностью и значением для нас, точно также вновь обретает язык и начинает говорить надвигающееся на нас предание, когда мы его понимаем и истолковываем»[472]. Сам язык, по Гадамеру, дает возможность преданию говорить вновь и вновь. Мыслитель ссылается на Гумбольдта, заметившего, что мы живо чувствуем, «когда… отдаленное прошлое все еще присутствует в настоящем — ведь язык насыщен переживаниями прежних поколений и хранит их живое дыхание» (ИМ, 517).

Общую традицию человечества, считает Гадамер, можно представить себе в образе древа, которое имеет один общий корень и множество ветвей. «Опыт исторической традиции, – настаивает мыслитель, – принципиально возвышается над тем, что в ней может быть исследовано. <…> …он всегда возвещает такую истину, к которой следует приобщиться» (ИМ, 40).

Язык для Гадамера – это язык диалога, в котором интерпретатор встречается не только с интерпретируемым, но и с другими интерпретациями и интерпретаторами, вообще – с *другими* и *другим*. По Гадамеру, метафизическая традиция есть ближайщим образом Другой, с которым можно вступить в разговор и таким образом частично освоить его из сегодняшних перспектив (ИМ, 279). Согласно убеждению мыслителя, художественное произведение следует понимать в первую очередь не как

[472] *Гадамер Г.Г.* Истина и метод. М., 1988. С. 527. Далее в этом параграфе ссылки на это издание см. в тексте, в скобках, с указанием литер «ИМ» и страницы.

объект субъективного опыта, а «прежде всего как место, где происходит или сбывается игровым способом некий опыт»[473].

Для герменевтического опыта интерпретация всегда конечна, ограничена, насквозь диалогична и обусловлена традицией: «Герменевтический опыт имеет дело с преданием, оно есть то, что должно прийти к опыту. Предание, однако, не есть просто свершение, которое познают через опыт и которым учатся овладевать, оно есть язык, то есть оно выговоривает себя как ”ты”. ”Ты” не есть предмет, оно само относится к чему-то» (ИМ, 306). Таким образом, традиция (или предание) является для Гадамера прежде всего коммуникативным партнером, с которым всегда вступают в диалог, когда пытаются интерпретировать нечто. Иными словами, по-настоящему понять что-то можно только в контексте непрерывной традиции.

По Гадамеру, язык есть прежде всего опыт мира. Мыслитель исходит из того, что опыт всегда является динамическим и рефлексивным процессом, который имеет дело с самим собой и с миром[474]. Для него важна открытость опыта для нового, для другого и различного. Одна из ключевых фраз в этой связи: «Поистине, не история принадлежит нам, а мы принадлежим истории» (ИМ, 311).

Здесь уместно обратить внимание на ряд достаточно существенных отличий гадамеровской позиции от концепции В. Дильтея. Если Дильтей стремится к устранению зазора между субъектом понимания и его объектом, то Гадамер подчеркивает *продуктивность дистанции* между понимающим и понимаемым. Понимание для него предполагает не перемещение интерпретатора в горизонт автора, а «слияние горизонтов» (ИМ, 391). Тем самым на первый план выходит не столько работа по воспроизведению, реконструированию смысловой целостности текста, сколько «по его произведению, т.е. в известной мере – «конструированию» смысла

[473] *Коткавирта Ю*. Философская герменевтика Х.-Г. Гадамера… С. 56.
[474] Там же. С. 57.

заново»[475]. Смещение центра тяжести с репродуктивного момента в отношении к традиции на продуктивный момент – весьма серьезное отличие философской герменевтики Гадамера от прежней, формально «традиционалистской». Пространство “духа”, “жизни” мыслится в рамках этой модели как *континуальное*. Из него можно выпасть, но его нельзя разрушить.

«Традиция, по Гадамеру, – подчеркивает Н. Плотников, – не бессмысленный балласт прошлых канонов, истинных в силу своего почтенного возраста, а последовательность попыток их новой интерпретации, соединяющихся в континуум смысла. Нет интерпретаций – нет и традиции. Так утверждается тезис, что традиция делается, а не наследуется автоматически»[476].

***

Осмысливая теоретико-методологический контекст и предпосылки неотрадиционализма, невозможно обойти стороной и философско-эстетичские идеи М. Бахтина.

Бахтин постулирует «участное мышление», «участное переживание» как способ диалога с миром[477]. Этот способ является не абстрактно-индифферентным, «вообще человечным» способом мышления и чувствования, а формой ценностно-целостного, уникального взаимоотношения конкретных людей, при котором субъект-объектные отношения сменяются интерсубъектными, диалогическими отношениями. По Бахтину, сам по себе мир не дан как «бытие в его готовости», но задан как возможность, как диалогическое становление, как совершающееся «событие бытия»[478]. Позиция Бахтина, таким образом, позволяет выйти за рамки жизни для себя и подняться к жизни «из себя», т.е. исходить из своей ответственной «участности»» и приобщенности к ценностям человечества. Для Бахтина

[475] *Коткавирта Ю*. Философская герменевтика Х.-Г. Гадамера… С. 58.
[476] *Плотников Н. Человек-традиция*. Памяти Гадамера // Отечественные записки. №1 (10). 2003. С. 18.
[477] *Бахтин М.М.* К философии поступка // *Бахтин М.М*. Работы 20-х годов. Киев. 1994. С. 9-69.
[478] Там же. С. 26.

участное сознание – это прежде всего «ответственное» сознание. «Что же гарантирует, - задается вопросом мыслитель, - внутреннюю связь элементов личности? Только единство ответственности. За то, что я пережил и понял в искусстве, я должен отвечать своей жизнью, чтобы все пережитое и понятое не осталось бездейственным в ней. <…> Личность должна стать сплошь ответственной: все ее моменты должны не только укладываться рядом во временном ряду ее жизни, но проникать друг друга в единстве вины и ответственности. И нечего для оправдания безответственности ссылаться на "вдохновенье". Вдохновенье, которое игнорирует жизнь и само игнорируется жизнью, не вдохновенье, а одержание. <…> …ибо легче творить, не отвечая за жизнь, и легче жить, не считаясь с искусством. Искусство и жизнь не одно, но должны стать во мне единым, в единстве моей ответственности»[479].

Поистине центральное значение для понимания специфики конвергентного сознания, лежащего в основе поэтологии неотрадиционализма, имеет бахтинская концепция диалога. Поскольку ни говорящий, ни слушающий, по убеждению Бахтина, «не остаются каждый в своем собственном мире; напротив, они сходятся в новом, третьем мире, мире общения»[480], то коммуникация, в конечном счете, есть для мыслителя «не просто общение, а *приобщение* участников коммуникативного события к “объективной субъективности”, то есть к известного рода интерсубъективному ценностному содержанию культуры»[481]. Вопреки популярному в неклассическое время пониманию диалога как спора, полемики, дискуссии, Бахтин настаивает на том, что именно «согласие» представляет собою «важнейшую диалогическую категорию»[482]. «Несогласие», убежден мыслитель, «бедно и непродуктивно»; а на высшей ступени диалогизма (возвышающейся над благоговейным «ученичеством» и

[479] *Бахтин М.М*. Искусство и ответственность // *Бахтин М.М*. Литературно-критические статьи. М., 1986. С. 3-4.
[480] *Бахтин М.М*. Собр. соч.: В 7 т. Т. 5. М., 1997. С. 210.
[481] Тюпа В.И. Дискурсные формации. М., 2010. С. 297. О концепте «объективной субъективности» см.: *Бахтин М.М*. Собр. соч.: В 7 т. Т. 5… С. 244.
[482] *Бахтин М.М*. Собр. соч.: В 7 т. Т. 5… С. 364.

«разногласием»[483]) разворачивается, по Бахтину, «богатство и разнообразие видов и оттенков согласия», которое «по природе своей свободно», ибо «за ним всегда преодолеваемая даль и сближение (но не слияние)»[484]. Смысл, убежден Бахтин, имеет «ответный характер»; он «потенциально бесконечен, но актуализироваться… может, лишь соприкоснувшись с другим (чужим) смыслом…»[485]. Поэтому понимание, где «всегда двое и потенциальный третий»[486], есть, по определению В. Тюпы, «встреча двух версий единого смысла…»[487] или, говоря словами Бахтина, «истинная конвергенция (когда два направления мысли коснулись какой-нибудь стороны одной и той же правды)»[488]. Во «взаимном изменении и обогащении», во взаимодополнительности этих версий, которые в акте понимания равно активны, «имеет место *приобщение*, на высших этапах – приобщение к *высшей ценности* (в пределе абсолютной)»[489], к мировому смыслу бытия («У мира есть смысл»[490]. Однако «в качестве понимания, – подчеркивает В. Тюпа, – это приобщение к абсолютному смыслу всегда… индивидуально-личностно и конкретно-исторично»[491].

Характерное и определяющее для Бахтина сочетание традициоцентричности и персонализма отчетливо проявляется в его известном наблюдении из работы «Автор и герой в эстетической деятельности»: «Возможна своеобразная форма разложения лирики, обусловленная ослаблением авторитетности внутренней ценностной позиции другого вне меня, ослаблением доверия к возможной поддержке хора, а отсюда своеобразный лирический стыд себя, стыд лирического пафоса, стыд лирической откровенности (лирический выверт, ирония и лирический цинизм). Это как бы срывы голоса, почувствовавшего себя вне хора. <…>

[483] Там же. С. 332, 364.
[484] Там же. С. 364.
[485] *Бахтин М.М*. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 350.
[486] *Бахтин М.М*. Собр. соч.: В 7 т. Т. 5… С. 323.
[487] *Тюпа В.И*. Дискурсные формации… С. 304.
[488] *Бахтин М.М*. Собр. соч.: В 7 т. Т. 5… С. 317.
[489] *Бахтин М.М*. Эстетика словесного творчества… С. 347, 369.
[490] Там же. С. 361.
[491] *Тюпа В.И*. Дискурсные формации… С. 305.

…всякая лирика жива только доверием к возможной хоровой поддержке… только там начинается существенное отличие, где ослабевает доверие к хору, там начинается разложение лирики. Индивидуализм может положительно определять себя и не стыдиться своей определенности только в атмосфере доверия, любви и возможной хоровой поддержки. Индивидуума нет вне другости»[492].

Размышляя об общении и диалоге, Бахтин обращает внимание на «разные степени и границы контекста, необходимые для понимания»[493], вплоть до контекста «большого времени – бесконечного незавершимого диалога, в котором ни один смысл не умирает»[494].

***

Весьма существенными в плане философско-методологического осмысления неотрадиционализма представляются также и идеи В.В. Бибихина о «другом начале» и «новом Ренессансе» (см. одноименные книги ученого). Кроме того, в таких трудах В. Бибихина, как «Слово и событие», «Язык философии», «Мир», «Узнай себя» и др., содержатся замечательные интуиции о мышлении, понимании, диалогизме, о «логосности» бытия и речи, о новой («неготовой» и проблематической) онтологичности, о пост-классической «неопертости» сознания, – интуиции, продолжающие оставаться для нас вдохновительными и во многих отношениях ключевыми (хотя труды В. Бибихина носят философско-филологический, а не литературоведческий характер).

Для России проблема Возрождения (в бибихинском смысле) вдвойне актуальна, поскольку то, что произошло в первой трети XX века в российской культуре в обход официальной идеологии и авангарда некоторые авторы так и называют Третьим Ренессансом. Эту идею озвучил в 1919 году Ф.Ф. Зелинский. Несколько десятилетий спустя В.Л. Махлин подхватил этот концепт и ныне предлагает именовать новую гуманитарную парадигму,

---

[492] *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества… С. 340.
[493] *Бахтин М.М.* Собр. соч.: В 7 т. Т. 5… С. 255.
[494] *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества… С. 372.

одним из авторов которой был М. Бахтин, третьим Ренессансом и «русским неклассическим гуманитетом 20-х годов»[495]. Названные идеи В. Махлина во многом пересекаются с размышлениями В.Е. Хализева о «китежанской» линии в русской культуре XX столетия. Неудивительно, что в перечне ключевых персоналий у двух ученых оказывается много общих позиций (А. Ухтомский, А. Мейер, Г. Федотов, Ф. Степун, П. Флоренский, М. Бахтин, М. Пришвин и т.д.)[496]. Как и В. Хализев, В. Махлин противополагает постулируемую им линию безответственному экспериментаторству, «теоретизму» и утопизму, почеркивая в качестве определяющих свойств «неоренессансного» сознания устремленность к *объективному*, опору на *опыт*, пафос *причастности* и т.д.[497] У обоих исследователей это прежде всего философская, мировоззренческая, *мыслительская* линия развития гуманитарной культуры, «принципиальный вектор нового типа науки»[498]; к собственно художественной литературе эти разработки, как и идеи Г.Г. Гадамера, далеко не всегда имеют прямое отношение, но при этом во многом созвучны эстетическим исканиям писателей неотрадициональной формации, создают теоретическую почву для подобных исканий и помогают лучше понять их.

Параграф 2. 10. Неотрадиционализм как философско-эстетический и литературно-художественный феномен. Аксиологические интенции и художественные стратегии неотрадиционального творчества

В этом параграфе мы снова должны будем вернуться к фундаментальной методологической установке, сформулированной А.В. Михайловым: «…первейшей необходимостью было бы связать общую сторону морально

[495] *Махлин В.Л.* Третий Ренессанс // Бахтинология: Исследования, переводы, публикации. СПб., 1995. С. 132-155.
[496] Махлин включает сюда также Г. Флоровского, Н. Бердяева, Н. Бахтина (брат М. Бахтина) и некоторых других деятелей.
[497] Махлин В.Л. Третий Ренессанс… С. 138-140.
[498] Там же. С. 138.

риторической системы… в целом с показом её исторически-разворачивающихся воплощений, обликов» (МСЛ, 48). Если исходить из того, что традиционализм целиком принадлежит своей эпохе, а традициональное сознание в своих базовых (инвариантных) началах продолжает оплодотворять традициоцентрично ориентированные линии развития неклассической словесности, то можно предположить, что «общая сторона» этих линий – это и есть то ценностное ядро, которое было таковым для исторического традиционализма, а затем, видоизменяя свои акцидентные «оболочки», проникло в качестве ментальной основы и в неклассическое конвергентное сознание. С этой точки зрения неотрадиционализм XX века может быть рассмотрен в качестве (процитируем еще раз А. Михайлова) одного из «исторически-разворачивающихся воплощений, обликов» метаисторического традиционального типа творческого сознания.

Неклассическая свобода потенциально была чревата произволом и хаосом. Осенью 1909 года А. Блок записал в дневнике: «Хорошим художником *я* признаю лишь того, кто из данного хаоса <...> творит космос»[499] (позднее эта мысль будет развита в его докладе «О назначении поэта»). Д. Е. Максимов вспоминал, как в 1941 году Ахматова, рассказывая ему о замысле «Поэмы без героя», процитировала следующие строки Вячеслава Иванова: «Не религиозная настроенность нашей лиры или ее метафизическая устремленность плодотворны сами по себе, но первое, еще темное сознание сверхличной и сверхчувственной связи сущего, забрезжившее в минуты последнего отчаяния разорванных сознаний…»[500]. Эти слова были произнесены Ивановым в 1908 году. Спустя несколько лет Мандельштам написал: «Нет равенства, нет соперничества, есть сообщничество сущих в заговоре против пустоты и небытия»[501]. Как видим, десятилетия спустя Ахматова обратится к этим настроениям и идеям как к насущным для своего

[499] *Блок А.А.* Полн. собр. соч. и писем в 20-и томах. Т. 8. М., 2010. С. 160.
[500] *Вяч. Иванов*. По звездам. Борозды и межи. – М., 2007. С. 201. О воспоминиях Д. Максимова говорится в статье Н. Лейдермана и М. Липовецкого (там же, С. 161).
[501] *Мандельштам О.Э*. Полн. собр. соч. и писем в 3 томах. Т. 2. М., 2010. С. 25

творчества. Что роднит эти интуиции столь разных писателей? Наверное, прежде всего их мужественная решимость в условиях страшной свободы, граничащей с полной беспочвенностью, и в условиях глобального обрушения привычных ценностей исповедать веру в «сверхличную связь сущего» и в возможность негласной солидарности между теми, кто отважился на этот выбор. Но особенно важно для нас то, что подобная решимость была уже не чем-то само собою разумеющимся, не сохранением «статус кво», а своего рода дерзновением перед лицом «небытия» и «последнего отчаяния разорванных сознаний».

Характеризуя процесс ментального размежевания в постсимволизме, В. Тюпа выделяет три основных «вектора» устремлений, различающихся главным образом тем, как каждая из этих линий самоопределяется по отношению к вышеописанной *свободе* и перед лицом её зловещего двойника – радикального *произвола*, грозящего уничтожением всех бытийных иерархий. Эти «векторы» – 1) авангардизм с его культом абсолютной раскрепощенности; 2) соцреализм с его пафосом отречения от свободы во имя директивно утвержденной «истины», властно укрощающей хаос; и, наконец, 3) *неотрадиционализм*, исходящий из диалектического единства личной свободы и бытийной ответственности, несовместимой с постулатом о тотальной абсурдности мироздания (ЛиМ; 111 – 221).

Позднее В. Тюпа значительно расширит рамки своей концепции, распространив её не только на литературно-художественный постсимволизм, но и на всю совокупность ментально-коммуникативных процессов неклассического времени. Ученый принципиально разграничивает три дискурсных формации и, соответственно, три типа сознания: 1) «постриторическое» (или «дивергентное»[502]), утверждающее неизбывную «уединенность» и разобщенность индивидуальных ментальностей; 2) «нормативно-риторическое» (квазиклассическое, «ролевое») тяготеющее к регламентарности и авторитарному монологизму; и 3) «неориторическое»

[502] От лат. divergere — отклоняться, расходиться.

(«конвергентное»[503]), устремленное к диалогу и добровольной солидарности[504]. Дивергентное творческое сознание отождествляет свободу с *игрой без правил* и в художественной практике культивирует окказиональность (случайность, спонтанность) смыслообразования. Нормативистское – дезавуирует творческую свободу, предпочитая ей неукоснительное соблюдение общеобязательных (провозглашенных либо негласных) идеологических и эстетических конвенций, извне упорядочивающих как продуцирование художественных смыслов, так и процедуру их истолкования. Что касается конвергентного (*нео-традиционального*) сознания, то его творческие стратегии базируются на добровольном и ответственном поиске смысловых точек соприкосновения между совершенно свободными, автономными и ментально разноустремленными субъектами дискурса (ЛиМ; 179 – 221). Сама возможность подобной конвергенции обусловлена тем, что ни говорящий, ни слушающий (отвечающий), как указывал М. Бахтин, «не остаются каждый в своем собственном мире; напротив, они сходятся в новом, третьем мире, мире общения»[505].

Осознание того, что абсолютная внетрадиционность невозможна, а воспроизводиться и повторяться может все что угодно, даже нигилизм, – настоятельно требует от нас не ограничиваться процедурами описания конкретных форм взаимодействия с традиционным материалом, но сосредоточить максимальное внимание на изучении аксиологической мотивации[506] обращения к проверенному временем «фонду» литературных универсалий. Так, главным предметом научного интереса становится общий модус восприятия традиции, способ позиционирования себя (своего творчества) по отношению к «общему делу» культуры, целостное

[503] От лат. convergo – сходиться к одному центру.
[504] Тюпа В.И. Дискурсные формации… С. 100-140.
[505] *Бахтин М.М*. Собр. соч.: В 7 т. Т. 1. С. 210.
[506] Аксиологический принцип рассмотрения художественного материала в последнее время активно включается в методологию литературоведения. См.: *Попова Е.В*. Ценностный подход в исследовании литературного творчества: Дис. ... д-ра филол. наук. М., 2004; а также: *Хализев* [13; с. 30-36].

самоопределение художника в системе ценностей (в аксиологическом *тезаурусе*) национального и общеевропейского культурного предания.

Есть немало оснований полагать, что при попытках осмыслить *новый традиционализм* XX и XXI веков речь в первую очередь должна идти не об интертекстуальности, не о консервативно понятой национально-культурной «идентичности» и не о «литературной традиции» в узком и специальном понимании (как области воссозданий, заимствований и формального «ученичества»), а об особой *традиционной ценностной установке*, предполагающей волю к связи, единству, свободному согласию перед лицом общей Истины и к утверждению безусловной значимости духовных накоплений человечества. Данная установка постулирует восприятие традиции как фундаментальной ценности, как предмета глубочайшего интереса и осознанного стремления[507]. Это некая исходная (предшествующая выбору тех или иных линий наследования) аксиологическая позиция, исходящая а) из абсолютной *необходимости традиции* и б) из абсолютной *необходимости быть причастным ей*.

Новый, своеобразный и парадоксальный, традиционализм неклассического типа, постепенно вызревавший в творческих исканиях русских мыслителей и поэтов XX столетия, шел по пути преодоления нормативизма и регламентарности прежнего (доромантического) традиционалистского мышления, по пути избавления от авторитаристских стереотипов и монологических навыков средневекового и классицистского письма (здесь важную роль играла принципиальная открытость к изменениям, готовность включать в свой арсенал все ценное, что принесли с собою романтизм и модернизм). Но параллельно с этим происходила разработка новых методов актуализации глубинных духовно-аксиологических потенций традиционального миросозерцания[508], что

[507] По мысли О. Седаковой, интериоризированная традиция есть «предмет… глубочайшего одобрения: то, чему можно принадлежать» и «то, чему хорошо принадлежать» [8; с. 375].

[508] Понятие «традициональный» (вместо «традиционалистский») активно использует в своих работах В. Тюпа. О соотношении данного понятия с номинациями «традиционалистский» и «традиционный» см.:

проявлялось, с одной стороны, в последовательной устремленности к логоцентричному и иерархическому восприятию бытия, к идеям культурной солидарности и преемственности, к онтологичности и ответственности творческого служения, а с другой стороны – в ориентации на современные, неклассические стратегии художественного сознания, предполагающие инспиративность, диалогизм, сотворчество, интерсубъективность, свободное согласие, проективность мышления, вероятностность и аллюзивность смыслообразования[509].

Рассмотрим основные положения очерка В. Тюпы «Неотрадиционализм».

В самом начале ученый говорит о «контравангардном» векторе творчества, сближающем Мандельштама, Ахматову, М. Булгакова, Бродского, Д. Самойлова и др., как о «мощной тенденции поэтической культуры XX века, имеющей столь же значительные аналоги в других литературах мира» (ЛиМ, 177). Здесь же прочерчивается названная линия гораздо дальше в XX век, далеко за пределы постсимволизма, что создает условия для рассмотрения неотрадиционализма не только в качестве «субпарадигмы постсимволизма», но и – что гораздо вернее – в качестве субпарадигмы всего «посткреативизма», продолжающегося (согласно концепции В. Тюпы) и по сей день. К данной линии В. Тюпа причисляет и «метареалистов» (термин М. Эпштейна), чья поэтическая интуиция обращена «не к подсознанию, а к сверхсознанию» и где «сущность вещи обнаруживается в ее возвращении к первоначальному или предназначенному образцу», а «сами эти сущности обретают зримые очертания»[510] классических (неоплатонических) эйдосов, а не субъективных фантазмов.

Неотрадиционализм, по мысли В. Тюпы, представляет собой одно из трех разветвлений литературной эволюции, а именно альтернативное, словами В.Е.Хализева, «аварийному отрыву новаторских исканий и свершений от

Скляров О.Н. «В заговоре против пустоты и небытия». Неотрадиционализм в русской литературе 20 века. М., 2014. С. 11-12.

[509] *Тюпа В.И*. Дискурсные формации. М., 2010. С. 124-136. См. также: *Скляров О.Н*. «В заговоре против пустоты и небытия»… С. 98-113.

[510] *Эпштейн М.М.* Парадоксы новизны. М., 1988. С. 161, 165.

культурных традиций»[511]. Эта ситуация в искусстве XX века метко охарактеризована Г.А. Белой: «Из творческого акта ушло то, что было его онтологической характеристикой: доверие к самодвижению, саморазвитию жизни и доверие к художественному образу, органическим и таинственно-непостижимым образом связанному с саморазвитием жизни»[512]. Суть неотрадиционализма, таким образом, следует видеть в «восстановлении *онтологического* статуса художественности» (ЛиМ, 180).

В. Тюпа считает, что русский неотрадиционализм, имея своим историческим зародышем поэму Гумилева «Блудный сын» и «семантическую поэтику» акмеистов, «обретает типологическую определенность в тройственном противостоянии с перманентно мимикрирующим авангардом и монументально инертным соцреализмом» (ЛиМ, 181). Помимо Бахтина, считает ученый, философская культура русского неотрадиционализма может быть представлена, например, именем П.А. Флоренского, а также деятельностью так называемых «китежан» (словечко В.Н. Турбина, получившее у В.Е. Хализева определенность термина[513]).

«Соборности» конвергентного сознания, убежден концептолог неотрадиционализма, чужда не только тоталитарность сознания авторитарного, но и анонимно-роевая соборность средневековья. Это *персоналистическая* соборность «живого нравственного общения личностей»[514], «такое соединение, где соединяющиеся личности достигают совершенного раскрытия и определения своей единственной, неповторимой и самобытной сущности, своей целокупной творческой свободы, которая делает каждую изглаголанным, новым и для всех нужным словом»[515].

Неотрадиционалистский эстетический дискурс, полагает В. Тюпа, есть *дискурс ответственности*. «Свобода и ответственность – неотъемлемые

---

[511] *Хализев В.Е*. Опыты преодоления утопизма // Постсимволизм как явление культуры. М., 1995. С. 13.
[512] *Белая Г*. Авангард как богоборчество // Вопросы литературы, 1992, Вып. III. С. 117.
[513] См. у В. Хализева статью «Опыты преодоления утопизма» и работы об А.А. Ухтомском.
[514] *Флоренский П.А.* Столп и утверждение истины. М., 1914. С. 74.
[515] *Иванов Вяч.* Собр. соч. Т. 3. Брюссель, 1979. С. 260.

характеристики человеческого присутствия в мире: свобода без ответственности – это произвол тирана, ответственность без свобода – это бесправие жертвы. Однако XX столетие драматически их развело, превратило в разнонаправленные векторы творческого самоопределения художников, не приемлющих авторитарных норм» (ЛиМ, 191).

В интенциях неотрадиционализма, убежден В. Тюпа, многое помогает понять поразительнаямысль М. Бахтина: «Я не могу обойтись без другого, не могу стать самим собою без другого; я должен найти себя в другом, найдя другого в себе (во взаимоотражении, во взаимоприятии)»[516]. Однако это не просто конкретный биографический читатель. Это «провиденциальный читатель» (Мандельштам) – эстетическая инстанция «нададресата» (Бахтин), тот, кому художественное целое откроется во всей своей полноте и сосредоточенности. Попутно В. Тюпа предостерегает от стереотипного сближения традициональной конвенциональности с пассеизмом: «…пассеистическое дублирование прошлого опыта конвергентному сознанию чуждо не менее, чем футуристическая враждебность культуре прошлого…» (ЛиМ, 194).

Многие приверженцы неотрадиционализма, утверждает ученый, не случайно религиозны (хотя и далеко не всегда ортодоксально). Ведь «чувство истории», к которому взывал Т.С. Элиот, есть по сути своей христианский историзм. Согласно характеристике С.С. Аверинцева, в христианстве «история перестает сводиться к эпическому, почти природному ритму войн, побед, катастроф, она предстает как явление смысла, по своей сложности требующего интерпретации, как система дальнодействующих связей»[517]. Для поэта, отмечает В. Тюпа, такие связи есть, в сущности, «чужих певцов блуждающие сны», «блаженное наследство» которых, быть может, «минуя внуков, к правнукам уйдет» (как сказано в стихотворении Мандельштама «Я не слыхал рассказов Оссиана…») (см.: ЛиМ, 196).

---

[516] *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. С. 312.

[517] *Аверинцев С.С.* Крещение Руси и путь русской культуры // Контекст. М., 1990. С. 64.

Культурной интенцией данного «направления», по мнению автора очерка «Неотрадиционализм», следует признать *реабилитацию художественности*, понимаемой (если воспользоваться формулой Вл. Соловьева) как «созвучие художественной души с истинным смыслом мировых и жизненных явлений»[518]. Это означает не что иное, как возвращение неклассического искусства XX века «к трансисторической и транстекстуальной реальности эстетического *объекта*» (ЛиМ, 197), отвергнутой авангардом, а вслед за ним и соцреализмом.

Основа неотрадиционализма, по В. Тюпе, – это онтологически ответственный внутренний *диалог с объектом* (ср. у О. Мандельштама: «…вот она – настоящая, / С таинственным миром связь!»). Важно осознать, что нечто становится культурным объектом той или иной природы (в частности, эстетическим) лишь в присутствии субъекта, и наоборот: человек является эстетическим субъектом только в присутствии эстетического объекта. Тогда как авангардистская творческая рефлексия, отмечает В. Тюпа, «мыслит эти стороны всякого духовного отношения альтернативно» (ЛиМ, 197): активность субъекта состоит в «преодолении инертного объекта, в обэриутской ”управляемости” слова» (ЛиМ, 197); или, говоря словами Х. Ортеги-и-Гассета, «субъективность проявляется в деформации реальности»[519]).

В основе «механизма *ремифологизации* художественного мышления», практикуемой неотрадиционально мыслящими авторами, – считает В. Тюпа, – лежит *метабола* (термин М. Эпштейна), которая, согласно дефиниции того же Эпштейна, есть «образ, не делимый надвое, на прямое и переносное значение, на описанный предмет и привлеченное подобие, это образ двоящейся и вместе с тем единой реальности»[520]. В каждой индивидуальности, увиденной неотрадиционально мыслящим поэтом эстетически, как бы «отображен весь мир до самого конца» (Н. Заболоцкий).

---

[518] *Соловьев В.С.* Философия искусства и литературная критика. М., 1991. С. 401.
[519] *Ортега-и-Гассет Х.* Избранные труды. М., 1997. С. 448.
[520] *Эпштейн М.М.* Парадоксы новизны. М., 1988. С. 168.

Но ключевым мотивом самоактуализации все же остается мотив *причастности* субъективного – объективному. «Эго» здесь онтологически возрастает и укрепляется по мере приобщения к тому, что больше его.

«Пафос причастности, – настаивает В. Тюпа, - эстетическая доминанта неотрадиционалной лирики…» (ЛиМ, 199). Слова молодого Мандельштама «На стекла вечности уже легло / Мое дыхание, мое тепло», считает ученый, могли бы послужить эпиграфом ко всей художественной культуре конвергентного сознания. Неотрадиционально ориентированному писателю нужна причастность к объективной стороне жизни, к мировой целокупности, поскольку – в противоположность носителю «уединенного сознания» – «“воображать себя центром даже невзрачного мирозданья» (как признается герой И. Бродского) «невыносимо»[521].

В то же время неотрадиционализм культивирует несовместимую с соцреализмом обостренную восприимчивость к неотождествимости одной личности с другими (ср. с многочисленными мыслями М. Бахтина о неповторимости индивидуального сознания).

Один из важнейших и итоговых выводов В. Тюпы: «…если соцреализм – вопреки своему плакатному прогрессизму – стремится возвратить человека из тупика уединенности вспять, к более архаичному авторитарному модусу сознания, то неотрадиционализм, напротив, предполагает возможность прорыва сквозь чистилище одинокого “я” к духовной констелляции уникальных личностных монад, к сопряженности разнородных культурных ментальностей и интенций» (ЛиМ, 205).

***

Обогащающим открытием романтизма в свое время стало расширение границ реальности и углубление представлений о ней. Однако дерзновенный прорыв за тесные пределы бытия путем эскалации воображения (ср. с лермонтовским: «в уме своем я создал мир иной») постепенно приводил к

[521] *Бродский И.А*. Сочинения. СПб., 1992. Т. 1. С. 7-8.

притуплению трезвого чувства действительности, её «сопротивления» субъективным грезам. Нарастало ощущение, что *всё возможно* и мир повинуется любым капризам. Пресловутое «двоемирие» превращалось в «многомирие», поскольку у каждого свой неповторимый образ идеального бытия. Онтологическая «эластичность» новооткрытого миропорядка имела своим прямым и закономерным следствием его аксиологическое распыление: сама сфера ценностей становилась податливой и располагающей к авантюрным, безответственным акциям креативного сознания. Объективная реальность грозила обернуться дурной бесконечностью субъективных фантомов, развоплощалась, становилась виртуальной, «необязательной». Своего пика эти тенденции достигли в дивергентно ориентированном искусстве рубежа XIX – XX веков.

Онтология, как известно, всегда предшествует аксиологии и служит для неё необходимым фундаментом. Подлинная ценность возможна только в подлинно реальном мире. Ценность, как и язык, - явление социокультурное и интерсубъективное по определению. (Л.Я. Гинзбург: «…ценность не может быть определена из ощущений единичного… замкнутого организма. Она устанавливается за пределами индивида, и потому один из основных её признаков – всеобщность… (…) Ценность – категория связи». И еще одно любопытное суждение: «Когда ценности объективны, человек уже не атеист…».[522])

Правда, «уединенное сознание» пыталось и пытается культивировать плюрально-индивидуалистское понимание ценностей. Однако такая установка всегда потенциально чревата абсурдом. Нацеленность на самочинное и произвольное продуцирование базовых принципов человеческого бытия уже несет в себе начало дезонтологизации, так как предполагает в качестве механизма аксиогенеза личную прихоть, не желающую считаться с действительным порядком вещей и объективным

[522] *Гинзбург Л.* Записные книжки. Воспоминания. Эссе. СПб., 2002. С. 172, 270. Далее в параграфе все цитаты из Л. Гинзбург приводятся по этому изданию с указанием страницы в скобках.

мироукладом. Одним из последствий осуществления данного подхода в искусстве стало постепенное размывание того, что в XX веке литературоведы (вслед за М. Бахтиным) стали называть *эстетическим объектом*, – того референтного и реального для всех (участников дискурса) целого, на которое синхронно направлены сознания автора и адресата; того, к чему отнесена творчески-преображающая воля художника и с чем неизбежно соотносит созданное рецептивно-интерпретирующая воля читателя. Дразня заманчивой перспективой радикального высвобождения всех потенциальных ресурсов субъективности, это умонастроение исподволь подрывало самые основы семиотического (и эстетического) взаимодействия автора и адресата, разрушало почву всякой коммуникативности. С другой стороны, утрата объекта с неотвратимостью, закономерно вела к размыванию субъектной базы сознания. Субъект со всем его мнимо-безграничным всемогуществом воображения как бы повисал в безвоздушном пространстве тотального «ничто».

Интересно, что уже в одной из ранних статей («Предчувствия и предвестия», 1906) Вяч. И. Иванов, характеризуя «уединенное сознание», употребляет латинское слово, которое ныне, превратившись в термин, стало едва ли не визитной карточкой идеологии постмодерна: «В миросозерцании романтика… жизни противостоят сновидения, “simulacra inania”[523]». При таком умонастроении, убежден Иванов, и настоящий трагизм в искусстве становится невозможным, поскольку «трагизм возможен только там, где сталкивающиеся силы одинаково реальны и принимаются всерьез, без всяких скидок»[524]. (Ср. с утверждением В. Тюпы: «…человек является эстетическим субъектом только в присутствии эстетического объекта…»[525].)

Инициированный неотрадиционально мыслящими творцами *поворот к объективному* осуществлялся через свободное и ответственное приятие

[523] В переводе с латыни – бесплотные тени, пустые сновидения. «Симулякр» - одно из ключевых понятий в постструктуралистской идеологии.
[524] *Иванов Вячеслав*. Собр. соч. / Под ред. Д.В. Иванова и О. Дешарт; Т. 1-4, Брюссель, 1971 – 1987. Т. 1. С. 242.
[525] *Тюпа В.И*. Литература и ментальность… С. 68.

всеобщего тезауруса культуры как безусловной реальности, с которой нельзя не считаться – не потому, что она репрессивна, а потому что она *реальна*. *Возвращение объекта* возвращало и субъекту онтологическую опору, делало его в полной мере субъектом, т.е. таким началом, которое опознается и определяется исключительно в отношении к *Другому*. Возобновление живого ощущения реальности в поэзии постсимволизма переживалось с усиленной остротой, как чудесное откровение (О. Мандельштам: «Так вот она – настоящая, / С таинственным миром связь!»). Однако такое переживание не только вдохновительно, но и *страшно*, поскольку слишком ко многому обязывает творца. (А. Ухтомский называл это «страшной ответственностью человека перед каждым моментом жизни»[526].) Обратной (и диалектически закономерной, необходимой) стороной возвращенной бытийности становилась онтологическая *ответственность* или, по Л. Гинзбург, «самоограничение чувством реальности» (188).

В творчестве неотрадиционально ориентированных писателей крепнет сознание неразделимости свободы и онтологической *причастности* объективному, сверхличному, осознание того, что всякая продуктивность возможна лишь при условии укоренённости субъекта в твердых основаниях миропорядка. Вследствие этого сама символика зависимости, связанности, необходимости считаться с непреложным утрачивает негативные коннотации. «Всё прекрасное трудно» - эта древнегреческая максима вполне могла бы стать девизом неотрадиционалистов. Тяжесть, трудность всякого подлинно созидательного акта понимается как признак, удостоверяющий его достоверность и бытийную ценность («правоту», по Мандельштаму). Один из крупнейших мыслителей неотрадициональной направленности Лидия Яковлевна Гинзбург[527] писала: «Чего стоит идеология (в том числе религия), если она не помогает и не мешает человеку жить (то есть не требует от него

[526] *Ухтомский А.А*. Интуиция совести. Письма. Записные книжки. Заметки на полях. СПб., 1996. С. 274.
[527] Л.Я. Гинзбург начинала как ученица филологов и поэтов авангардной ориентации, и в современном культурном сообществе ее имя чаще ассоциируется с авангардизмом в искусстве, науке и философской мысли. Между тем зрелая эссеистика и философская проза Гинзбург 40 – 80-х годов, на наш взгляд, в значительно большей мере принадлежит неотрадиционализму.

жертв и не придает ему стойкость)»[528] (117). Тема затрудненности, даже «мучительности», как надежного критерия подлинности многократно возникает в «Записях» Л. Гинзбург. Сама дневниковая форма записок являлась для неё фактором неудовлетворенности, как слишком легкий, лишенный «сопротивления» путь творческой самореализации. Она мечтает о романе, как о просторной, но всё же подчиненной непреложным архитектоническим нормам «рамке» литературного письма. Если пишешь «в стол», убеждена Л. Гинзбург, «едва ли можно хорошо писать. (…) Возникает зловещая легкость. Нет железной проверки на нужность, и потому нет критерия оценки» (188-189). Однако «тяжесть недобрая» в процессе творчества призвана преобразиться в *легкое иго*, в прекрасное творение (ср. у Мандельштама: «…из тяжести недоброй и я когда-нибудь прекрасное создам»[529]).

Понимание смысла, идеи, ценностного принципа как *силы*, *силового* (а не только знакового или семантико-эстетического) явления, с которым при всем желании невозможно не считаться, весьма характерно для Гумилева, Ходасевича, Вяч. Иванова, Мандельштама, О. Седаковой. Однако для подлинной и высшей ответственности перед всеобщей действительностью недостаточно одного признания реальности мира (ведь реальным может быть и злой, уродливый, бессмысленный мир). Требуется также осознание того, что дар жизни в основе своей есть Благо и Ценность. Разумеется, такая установка не имела в неотрадиционализме ничего общего с добродушной идилличностью. Бытие провозглашалось благим не в своей эмпирической данности, а в своем замысле, в своей потенции и энтелехии (Блаженство и Благо с этой точки зрения – глубинная сущность жизни). В статье «Размышления об установках современного духа» Вяч. Иванов писал**:** «Положительною ценностью является сама готовность принять полностью существование, считать его даром желаннейшим и драгоценнейшим,

[528] Л. Гинзбург неоднократно прямо и косвенно заявляла о своей безрелигиозности, однако в её эссеистике присутствуют замечательно глубокие суждения о природе религиозного сознания.
[529] *Мандельштам О.Э*. Полн. собр. соч. и писем в трех томах. М., «Прогресс-Плеяда». 2010. Т. 1. С. 49.

благословлять его не только за радости, которые оно обещает или доставляет, но и за страдания, которые оно неизбежно приносит…»[530]. В отличие от традиционалистских эпох такая позиция была уже не самоочевидной, не «естественной»[531], а своего рода *новостью, новым словом* на фоне доминирующего мироотрицания, несла в себе оттенок мировоззренческого парадокса.

В неотрадициональной среде зрело понимание того, что высшие ценности – не только и не сколько неодолимая необходимость, фатальный «закон», сколько инспиративное, окрыляющее и радостотворное начало. Этот тезис, бывший некогда теоретически безусловным, доктринально непреложным, априорным, теперь переживается как поразительная весть, экзистенциальное открытие. Тотальный пессимизм, скепсис, огульное отрицание выглядят на этом фоне исчерпавшей себя и непродуктивной формой мировосприятия, разновидностью духовного и творческого тупика. В этой связи опять же очень характерны суждения Л. Гинзбург: «Разговор о том, что жизнь пустая и глупая шутка, – самый несвоевременный <…> Потому что именно в 20 веке кончился давно начатый разговор о тщете жизни и начался другой разговор – о том, как бы выжить и как бы прожить, не потеряв образа человеческого. Чем больше говорит искусство об этом, тем оно современнее. И еще современное искусство, по-видимому, должно говорить также о счастье и красоте. Потому что счастье и красота – реальный наш опыт… <…> то разрушаемое, против чего работают небытие и оскудение, унижение и боль» (198). «Продуктивно искусство, - говорит она в другом месте своих «Записей, - которое… показывает или стремится показать этическую возможность жизни… в обстановке катастроф 20 века» (390).

Одним из последствий торжества дивергентного сознания стало восприятие мира как *хаоса*. Поначалу, в период романтизма, совершалась творчески вполне оправданная реабилитация иррационального,

[530] *Иванов В*. Собр. соч. … Т. 3. С. 358.

[531] Она могла быть субъективно естественной, как у Пастернака, но уже не могла быть естественной в «акустике» эпохи, в культурном контексте.

непознаваемого. Декадансное сознание довело эту тенденцию до такой ступени, когда само присутствие в мире порядка, смысла, логосности оказалось поставлено под сомнение, а то и полностью отвергнуто. Данная установка была унаследована и радикализирована авангардом. Но это был уже не поэтичный «родимый Хаос» романтиков и Тютчева, не «стихия», которая «для сердца смертного таит неизъяснимы наслажденья» (блоковское восхищение стихией было скорее рецидивом романтико-тютчевской зачарованности), а либо бессмыслица, враждебная и зловещая (в декадансе), либо косное «вещество», которое можно расчислить математически или биохимически и использовать в своих интересах (в сциентистски окрашенном футуризме).

Важной особенностью неотрадициональных устремлений была нацеленность на реабилитацию самой идеи общебытийного Смысла не только как «порядка» (для этой функции вполне сгодились бы пресловутые «законы материи»), но как такого начала, которое заслуживает благоговейного поклонения и не допускает бесцеремонной манипулятивности. По словам Л. Гинзбург, «смысл – это и есть структурная связь, включенность явления в структуру высшего и более общего порядка. (…) Структуры иерархического ряда жизнеосмысления, вмещаясь друг в друга, набирают высоту. Так что смысл и ценность образуют неразложимое переживание» (568-569).

С пафосом иерархичности и с интуицией Высшего начала (Абсолюта) тесно связана неотрадициональная поэтология, концепция вдохновения, творческого акта, представления о предназначении художника. В моменты вдохновения пастернаковский Юрий Живаго «чувствовал, что главную работу совершает не он сам, но то, что выше его, что находится над ним и управляет им, а именно: состояние мировой мысли и поэзии…»[532]. Спустя десятилетия ему вторит О. Седакова: «Человек с творческим опытом

[532] *Пастернак Б.Л.* Доктор Живаго. М., 2012. С. 248.

прекрасно знает, что он не может приписать себе того, что сделал. Он этим не владеет. Это может его больше никогда не посетить»[533].

Позволим себе привести еще ряд цитат, выразительно иллюстрирующих специфику неотрадиционалной аксиологии.

В. Бибихин: «В поэзии… особенно ясно видно, что через нас в нас говорит такое, чем мы не распоряжаемся… (…) Священное слово встречает нас тогда как зовущее издалека… (…) Мы слышим в нем… голос, законченно говорящий то, что в нас еще не готово»; «…мы… чувствуем, что было бы вообще как-то неинтересно говорить, если бы среди нас не присутствовало… слово не человеческое, голос божественного авторитета…»[534].

По мысли В. Тюпы, творчество «…должно быть подчинено внеигровому началу эстетического *откровения*. (…) Это сближает неотрадиционализм с духовной практикой религиозного искусства, с точки зрения которого “изображение, как бы уже заранее данное, проявляется, выступает на поверхности иконы: тем самым иконописец как бы не создает изображение, а открывает его”. Откровение – особая форма знания, приобретаемого… не по-знаванием, а у-знаванием, проницательным угадыванием…»[535].

М.Бахтин: «Поиски собственного слова на самом деле есть поиски именно не собственного, а слова, которое больше меня самого». Ни говорящий, ни слушающий, по мысли М. Бахтина, «…не остаются каждый в своем собственном мире; напротив, они сходятся в новом, третьем мире, мире общения» [536].

Л. Гинзбург: «Большие поэты не думали о ”самовыражении”. Они слишком полны тяжестью общего, которую приходится им нести» (264).

Г.-Г. Гадамер: «…чудо заключается не в том, что души таинственно сообщаются между собой, а в том, что они причастны к общему для них

---

[533] Текст и традиция: Альманах. Санкт-Петербург, 2013. С. 410.
[534] *Бибихин В.В*. Слово и событие. М., 2001. С. 51, 36.
[535] *Тюпа В.И*. Литература и ментальность… С. 139.
[536] *Бахтин М.М*. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 354.

смыслу»[537].

***

Не будет преувеличением сказать, что новый традиционализм, проявившийся в творческих устремлениях ряда писателей 20 – начала 21 века, нёс в себе (с учетом обстоятельств эпохи) почти героическое начало. Неотрадиционная позиция становится смелым вызовом духу времени, реализуется как акт ответственного противостояния и альтернатива – сначала произволу радикального авангарда, затем официальной идеологии большевизма, а впоследствии – безбрежной «плюральности» постмодерна.

Неотрадиционализм в литературе стал своего рода попыткой классического мышления в неклассических условиях и в ресурсе неклассической ментальности. Это свободно и сознательно избранное, лично инициированное отдельными творцами движение, нацеленное на постижение глубинных основ традиции и классичности, устремленное к согласию, единству и аксиологической солидарности. Не готовность пожертвовать завоеванной сложностью и индивидуальной творческой свободой ради единообразия и «порядка», а выход к ценностям традиции изнутри сложности и свободы. Это движение не возвратно-линейное («реставрационное»), а центростремительное, «радиальное», направленное к ядру художественной традиции, которое никогда не «позади», а всегда *вверху* или *в центре*[538]; движение, осуществляемое не в силу «роевых» или авторитарных императивов, но в силу самостоятельного осознания ценности общезначимых универсалий.

Одно из характерных устремлений неотрадиционализма – поиски органичного синтеза (но не эклектического соединения!) разнородных, противоположных начал в рамках новой художественной систематики и гармонии. В пределе своем это переживалось как синтез личного и

[537] *Гадамер Г.Г.* Актуальность прекрасного. М., 1991. С. 86.

[538] О. Мандельштам: «…это свойство всякой поэзии, поскольку она классична. Она воспринимается как то, что должно быть, а не как то, что уже было» (*Мандельштам О.Э.* Слово и культура / Мандельштам О.Э. Полн. собр. соч. и писем в трех томах. М., 2010. Т. 2. С. 49-55).

всеобщего, индивидуальной свободы и аксиологической общезначимости. А в творческой конкретике – как согласие «разноголосых» сознаний, как открытость к любым формам смыслотворения (и к любым их сочетаниям), в той мере, в какой они пригодны для реализации конвергентного типа миропонимания. Так, Пушкин для неотрадиционалистского сознания знаменует не один из методов, а целокупную меру, динамическое равновесие различного, единство противоположного, торжество синтеза. Не статичный образец письма, а образец поиска и выстраивания отношений с традицией. («Совершенно особое положение Пушкина в русской литературе и культуре, - по словам В.И. Тюпы, - в целом объясняется, по-видимому, его первородством для России в качестве субъекта конвергентной ментальности».[539]) Отсюда цель - не возродить пушкинский канон, а усвоить пушкинский «дух», не стиль письма, а стиль «творческого поведения» (М. Пришвин).

Сближение, соприкосновение (иногда невольное, через голову ближайших предшественников) с забытыми, полузабытыми, незамеченными или отвергнутыми когда-то находками и открытиями Державина, Пушкина, Тютчева, Баратынского, Некрасова зачастую становилось для традиционально ориентированных авторов 20 века не просто продолжением уже известного, но как бы «первооткрытием» этих художников (в мандельштамовском смысле: «…ни одного поэта еще не было. …Зато сколько радостных предчувствий: Пушкин, Овидий, Гомер»[540]), раскрытием таких потенций в «классиках», которые были неведомы до сих пор, т.е. принципиально новой рецепцией накопленного массива культуры. Хотя частные, индивидуальные варианты построения взаимоотношений с наследием прошлого у писателей неклассической эпохи сильно разнятся. В качестве примера можно указать на различия в степени интереса к историческому Пушкину, скажем, у Ходасевича, тщательно изучающего

[539] *Тюпа В.И.* Дискурсные формации. М., 2010. С.33.
[540] *Мандельштам О.Э*. Полн. собр. соч. и писем в трех томах. М., «Прогресс-Плеяда». 2010. Т. 2. С. 49-55.

культуру 18 - начала 19 веков, и у Мандельштама, которого больше интересуют еще не реализованные возможности пушкинского подхода к поэзии. Другой пример – многообразие модусов использования религиозно-библейской, христианской символики. Так, у Ахматовой она в большинстве случаев (особенно в зрелый период) соответствует личной религиозности автора, хотя и окрашена в подчеркнуто несентиментальные, бесстрастные тона. А, скажем, у Мандельштама и Ходасевича такая символика, как правило, фигурирует вне прямой связи с личной религиозностью, в качестве сверхпсихологических и внеличностных универсалий, образующих ценностную квинтэссенцию единой русско-европейской (отчасти – мировой) культуры.

Так что многочисленные стратегии и различные варианты неотрадиционализма – это парадоксальное сочетание типологической общности и индивидуального разнообразия. Причем авангардная и неотрадициональная тенденции могли проявляться в сознании одного и того же автора/течения, вступать в сложное взаимодействие или сменять друг друга в процессе творческой эволюции. («Могущественное противостояние этих духовных сил (дивергентных и конвергентных стремлений. – *О. С.*), - отмечает В.И. Тюпа, - создает то продуктивное напряжение творческой рефлексии, то поле тяготения, в котором так или иначе располагаются все более или менее значительные явления искусства XX века. Такое напряжение нередко обнаруживается внутри самих произведений, поэтому провести однозначную демаркационную линию между авангардистами и неотрадиционалистами едва ли возможно».[541]) Порождая разные, зачастую весьма несходные литературные стратегии и стили, неотрадициональный тип ориентации имел тем не менее постоянную аксиологическую доминанту. В силу этого индивидуальные творческие траектории писателей данной

[541] *Тюпа В.И.* Поляризация литературного сознания // Literatura rosyjska XX wieku. Nowe czasy. Nowe problemy. Seria «Literatura na pograniczach». № 1. Warszawa, 1992. С. 89.

формации – не совпадающие или параллельные линии, а как бы радиусы, идущие из разных точек к единому центру.

Неотрадиционализм, согласно В. Тюпе, - «парадигма художественности, манифестирующая постуединенный... модус сознания»[542]. То, что Тюпа называет «постуединенностью», производно от так называемого «уединенного сознания» и означает не только его преодоление, но и своего рода «снятие» этого опыта (в гегелевском смысле), включение его в свой новый опыт. Противники модернизма на рубеже 19-20 веков усиливались культивировать прямое продолжение традиции (классической, реалистической и т.п.) или – как вариант – прямое «возвращение» к ней, в форме восстановления «статус кво». В их случае имела место интенция отмежевания от тектонических изменений в культуре как от «срыва» и «упадка», демонстрация своего рода иммунитета к кризисным процессам. Реализовывалось стремление продолжать творить не считаясь с тотальными метаморфозами в культурно-эстетическом сознании эпохи либо считаясь с ними исключительно негативно, в порядке неприятия, сожаления, отрицания, укоризны, обличения и беспощадной критики.

Неотрадиционально ориентированные авторы, напротив, осознавали себя внутри неклассической формации, в необратимо пост-классическом мире, уже не обеспеченном «готовыми», «невозмутимыми» аксиомами, и пытались искать пути и выходы к безусловно ценному изнутри этой ситуации (Ср. с утверждением Вяч. Иванова из переписки с М. Гершензоном: «Весь смысл моих… речей есть утверждение вертикальной линии, могущей быть проведенною из любой точки, из любого ”угла”, лежащего в поверхности какой бы то ни было молодой или дряхлой культуры»[543]). Новый традиционализм начинает с принципиального принятия произошедших сдвигов, как таких, которые переменили сам воздух культурного бытия. Это своего рода вторичная культурная солидаризация, к которой устремляется

[542] Литература и ментальность… С. 187.
[543] *Иванов В*. Собр. соч. … Т. 3. С. 406.

субъект, отягощенный (и в известном смысле обогащенный) опытом пережитой и творчески осмысленной индивидуации. Если прибегнуть к формуле М. Пришвина, это «радостный выход в люди несчастного одинокого человека»[544].

Разумеется, «несчастье» и «одиночество» не должны пониматься здесь слишком буквально. Эта позиция «после конца» или после «изгнания из рая», это «постуединенное» мировосприятие вовсе не означают непременно лично-биографического прохождения писателя через горнило безверия, нигилизма или тотального сомнения (равно как и «невозмутимость» антимодернистов не означает биографического «благополучия»). Сознательная постклассичность мышления проявляется здесь в том, что даже сохранивший «почву» и «веру» уже не может (не считает правильным) изъясняться и творить *как раньше*. Художник ли, мыслитель – он вынужден считаться с изменившейся «акустикой» времени, учитывать изменения, произошедшие в сознании тех, к кому он обращается (неклассический императив «адресованности»). То есть речь идет не об особенностях персонального психологического склада и не об индивидуальном мироощущении, а о сознательно избираемых ориентирах, принципах и стратегиях культурно-творческого мышления. Такое мышление, если оно стремится быть онтологичным, исходит не из приоритета личного биграфического опыта, а учитывая этот опыт и дорожа им, соподчиняет его общим закономерностям опыта общекультурно-эпохального, «самосознанию культуры», «историческому сознанию». Таким образом, новый традиционализм принимает всерьез все уроки кризисной эпохи, относит их к себе, занимает по отношению ко всем этим метаморфозам ответственную и, говоря по-бахтински, «отвечающую» позицию, полагает необходимым считаться с ними, как с состоявшимся историко-культурным фактом.

Пройдя сполна искус индивидуализации, осознав соблазны уединенности и субъективизма, прозрев «тупики» подобного умонастроения и усвоив то

[544] *Пришвин М.М.*. О Розанове // Контекст. 1990. М., 1990. С. 211.

продуктивное, что принес модернизм (в антропологии, поэтологии, эстетике и поэтике), новый традиционализм заново ставит проблему «общего», объективно-сверхличного. Сложность данного случая в том, что означенный пафос новизны не означал стремления к новым (другим, отличным от прежних) ценностям, что было бы равнозначно отступничеству, разрыву, слому аксиологических основ традиции, то есть означало бы ровно то самое, в чем обвиняют радикальных авангардистов (именно тут проходит одна из ключевых линий размежевания между неотрадиционализмом и авангардизмом). Это был не поиск новых святынь, а поиск их реактуализации, то есть нового переживания их насущной жизненности и онтологически-действенного присутствия в актуальной реальности; поиск нового модуса и нового ракурса восприятия ценностей; поиск такого восприятия этих абсолютов, которое ставило бы их в позицию не музейных экспонатов, а жизненно-значимых и вдохновительных начал культурного творчества.

Традиционалисты антимодернистского (и до-модернистского) склада не только полагали традиционные ценности непоколебленными (в этом пункте неотрадиционализм скорее солидарен с ними), но стремились к тому, чтобы продолжать утверждать их как «готовое слово», как самоочевидную и лишенную проблематичности истину вместе с «готовыми» (известными, самоочевидными и испытанными) формами её понимания, почитания, приобщения к ней и действенного ее воплощения в культуре. Убежденные контртрадиционалисты, напротив, стремились к радикальному пересмотру всего прежнего ценностного тезауруса и, в пределе, к созданию кардинально нового ценностного поля. Традиционные ценности (универсалии, аксиологемы, парадигмы) дезавуировались ими как архаичные, исчерпавшие свой потенциал продуктивности и тормозящие творческое развитие культуры, становились предметом развенчания и ниспровержения, третировались в качестве изживших себя стереотипов. Неотрадиционализм же, не отвергая в принципе традиционные ценности, увидел их как загадку и

тайну, взывающую к новым духовным и творческим инициативам, а сферу жизненной реализации этих ценностей – как культурную «проблему», требующую актуального решения. Перед неотрадициональным сознанием встала проблема прокладывания новых (адекватных переживаемому культурно-историческому моменту) путей приобщения к освященной традицией «вечной истине». Приобщения, переживаемого многими неотрадиционалистами как ошеломляющее открытие. Это замечательно выразил Б. Пастернак: «…всю ночь читал я Твой Завет и как от обморока ожил»[545]. Именно по поводу этого «открытия» Ольга Седакова, много размышлявшая в эссе «Символ и сила» о «более общем, чем я», о «жизни, возможной только в общем», о «приобщенности к некоторому целому, об общении…», проницательно замечает: «”Ожить от обморока” и значит оказаться в общем…»[546].

Обобщения по 2-й главе:

Неотрадиционализм не может быть по-настоящему понят без осознания его как реакции на «декаданс-авангард» (а косвенно, через их голову, – и на романтизм), как беспрецедентного проекта возвращения культуре, стремительно превращающейся в во что-то необязательное и иллюзорное, её онтологических и аксиологических оснований. Но неотрадиционализм также не может быть понят и без учета того, что он глубоко усвоил уроки романтизма и наследующего ему модернизма. В виду этого неотрадиционализм не должен пониматься как анти-романтизм или анти-модернизм (такая трактовка – поверхностна и ошибочна по существу). В плане отрицания неотрадиционализм – это актуальная альтернатива как крайностям схоластического, формального и самодостаточного традиционализма, так и крайностям индивидуалистского произвола и своеволия.

---

[545] Из стихотворения Б. Пастернака «Рассвет».

[546] Символ и сила. Гётевская мысль в «Докторе Живаго» // *Седакова О.А*. Апология разума. М., 2009. С. 52

Неотрадиционализм – это искусство «после конца», – в том смысле, что в начале XX века зашел в тупик не только субъективистски-индивидуалистический тип искусства, но и реставрационистский, упрямо чурающийся модернизма тип творчества. Нельзя забывать, что сам модернизм был реакцией на тяжелейший кризис инерционной «традициности» и плоского объективизма. Попытки (в XIX и в XX веках) так или иначе возродить фундаментальные (субстанциальные) принципы традиционализма сталкивались с необходимостью преодолевать исторически ограниченно (акцидентные) свойства традиционалистского мышления. Вследствие этого все новые формы традиционализма были не только и не столько возрождением исконного, «классического» традиционализма, сколько существенным отмежеванием от очень многого в его историческом облике.

Поэтому неотрадиционализм, сформировавшийся в XX веке, уже ни в коей мере не может рассматриваться как возвращение к традиционализму прежнему или как его повторение, «реинкарнация». Специфика анализируемого нами случая заключается в том, что новый традиционализм, возникший в условиях неклассической парадигмы, несмотря на то, что реактуализирует целый ряд фундаментальных принципов морально-риторического / эйдетического типа сознания, всё же представляет собою во многих отношения совершенно иной тип дискурсивности. Настолько иной, что большинство ключевых признаков и свойств неотрадиционализма по-настоящему раскрываются лишь в контексте его противопоставления традиционализму «ветхому» (как «нормативно-ролевому» типу дискурсивности). Недаром в рамках постсимволистской парадигмы и позднее неотрадиционализм (как опыт/проект конвергентного сознания и бахтинского «диалога согласия») принципиально противоположен формам мышления, наследующим риторическим стратегиям исконного нормативизма, прежде всего – соцреализму. «Реинкарнацией», рецидивным возрождением доромантического нормативно-ролевого менталитета (если

понимать под ним регламентаристский стиль мышления и письма) также следует признать современные дидактические и публицистически «одноголосые» (монологические) формы словесности, бытующие в сфере идеологически ангажированной культуры.

Новый традиционализм, сложившийся в XX столетии, шел по пути преодоления коммуникативных навыков, авторитаристских стереотипов минувших эпох, но параллельно с этим искал формы продуктивного освоения глубинных философско-аксиологических потенций традициональности.

Пояснение-иллюстрация

Выше говорилось о том, что главным предметом нашего интереса являются не собственно моменты того или иного соприкосновения писателей с опытом предшественников, а аксиологическая мотивация обращения к общекультурному наследию, модус восприятия исторически утвердившейся традиции.

Поясним сказанное на простом примере. У таких разных поэтов, как Маяковский, Хлебников, Мандельштам и Вяч. Иванов, можно в изобилии обнаружить унаследованные из традиции элементы, бессознательные заимствования и умышленные отсылки. При этом у Маяковского, устремленного к радикальной новизне (хотя и соскальзывающего невольно в проторенные колеи), сознательные реминисценции чаще всего имеют демонстративно-нигилистический, культуроборческий характер (многочисленные имена, факты, события мировой культуры упоминаются, как правило, лишь для того, чтобы быть посрамленными перед лицом беспрецедентной современности или в сравнении с уникальностью и величием лирического героя)[547]. У Хлебникова, тяготеющего разом и к архаике и к бесстрашной футурологии, отсылки (мифологические, фольклорные, культовые и пр.) в большинстве своем используются

[547] См. маяковедческие работы А. Жолковского, Ю. Карабчиевского, а также исследование: *Скляров О.Н.* Маяковский и Игорь Северянин: историко-культурные реминисценции в контексте ранней поэзии: Автореф. дисс … канд наук. М., 1994.

внеиерархично, спонтанно, «наивно», без какой бы то ни было заботы о традиционных структурных связях и об идентичности говоримого существующей традиции[548]. У Мандельштама универсалии и «вечные образы» предстают в головокружительных скрещениях и трансформациях, но скрепленные неизменной волей к смыслоцентричности и не ослабевающей ни на секунду интуицией связности / иерархичности / «логосности» всего сущего[549]. У Вяч. Иванова те же универсалии выстроены с трезвой, зрячей и предельно осознанной заботой о гармоничном сопряжении символической многозначности и классической соразмерности, самотождественности, строгой соположенности всего говоримого и мыслимого[550].

Итак, при очевидной вроде бы «традиционности» творчества во всех перечисленных примерах (если считать показателем таковой заимствования и разного рода «переклички») модус восприятия традиции везде оказывается разным. В случае Маяковского перед нами «нечаянная» традиционность в сочетании с намеренно-декларативной контртрадиционностью. В случае Хлебникова – архаический («исконный») характер значительной доли сюжетно-тематического материала в сочетании со стихийной внетрадиционностью (*а-традициональностью*) семантики, аксиологии, поэтики и стиля. В случае Мандельштама – рискованно-экспериментаторская поэтика и, одновременно, сознательно-интуитивная приверженность традиционному культурному тезаурусу. А в случае Вяч. Иванова – неклассическая суггестивность в единстве с ответственной продуманностью словаря и семантической структуры, что призвано обеспечить логическую совместимость сказанного с вечными смыслами Предания. Таким образом, из четерех названных поэтов – по строгому счету – только два (Мандельштам и Вяч. Иванов) могут претендовать на статус *традиционально мыслящих*, т.е.

[548] Эти особенности хлебниковских художественных стратегий обстоятельно проанализированы О. Седаковой в статье «Контуры Хлебникова» (*Седакова О.А*. Четыре тома. Poetica… С. 290 – 322).
[549] О редкостном сочетании в мандельштамовских стихах взрывного динамизма и смыслоцентричности писали многие исследователи (Н. Струве, С. Аверинцев, И. Сурат и др.).
[550] См.: *Аверинцев С.С.* Системность символов в поэзии Вячеслава Иванова // Поэты. М., 1996. С. 165 – 189.

сознательно мотивированных на творческую ретрансляцию и реактуализацию культурного целого как безусловной ценности, хотя интенсивное взаимодействие с традицией присутствует в творчестве каждого из них[551].

[551] Из соображений схематической наглядности мы умышленно упрощаем здесь реальную картину, абстрагируясь от ситуативных перепадов и колебаний художественного сознания. Применительно к практической конкретике творчества разграничения такого рода, разумеется, требуют детального анализа конкретных текстов.

Часть 2. Неотрадиционализм в философско-эстетическом сознании и художественном творчестве русских писателей XX века

Глава 1. Неотрадиционализм в философско-эстетической рефлексии и лирической поэзии 1-й половины XX века

§ 2. 1. 1. «…все мы – одна система вселенского кровообращения…»: Творческий путь и философско-эстетические воззрения Вячеслава Иванова

…ни одна йота древнего наследия

не будет утрачена,

но каждая ценность, теряя себя

целостным погружением во вселенскую полноту,

умрет и возродится…

(Вяч. Иванов. Из письма к А.

Пеллегрини)

Говорить с уверенностью о Вяч. Иванове как об одной из центральных фигур неотрадиционального движения весьма непросто, учитывая сложившиеся (довольно разноречивые) мифы о личности и творчестве вождя русского теургического символизма.

В то время как одни склонны воспринимать Иванова в качестве «декадента», «имморалиста», «ницшеанца», «теософа», провокативной и чуть ли не инфернальной (во всяком случае – мутной и двусмысленной) фигуры на авансцене Серебряного века, другим он не перестает казаться слишком «гармоничным» и олимпийски-невозмутимым по меркам грозного

революционного времени, слишком принадлежащим к прежнему, стройно-уравновешенному и отчетливому («классическому») типу сознания. Н. Бердяев, Лев Шестов и М. Гершензон – если отвлечься от мелких частностей их отнюдь не тождественных позиций, – в целом склонны были видеть в Иванове «удовлетворенного культурой», самодостаточного «мониста», «классика», «мэтра», не восприимчивого к трагическим антиномиям наступающей эпохи[552]. Что ж, Иванов действительно порою давал повод для подобного рода «диагнозов», храня удивительное (особенно на фоне нервно-порывистых Блока, Белого, Бердяева, Шестова) самообладание и выдержку. По мнению С. Аверинцева, ходячая легенда о «Вячеславе Великолепном» как о «мистагоге», «дидакте», «ловце человеков» во многом обусловлена тем, что, во-первых, «между всеми символистами Иванов занимал наиболее “учительную” позицию» и «педагогические, дидактические наклонности были ему присущи как личности…», а во-вторых, «Вячеслав Иванов брал на себя дело, которое позволительно назвать культурной стратегией, культурной политикой, отчасти даже культурной дипломатией»[553].

Знаменитый хозяин петербургской «башни» не только живо интересовался всем новым, но и сам отдал немалую дань весьма и весьма смелым художественно-философским построениям. Возможно, этим отчасти объясняется и невнимание к Иванову таких чутких ко всему классичному и традициональному критиков, как К. Мочульский и В. Вейдле. В целом мимо него прошел и В. Жирмунский, столь прозорливо отметивший многие продуктивные векторы постсимволистских исканий. Быстро охладел к Иванову неоклассицистски настроенный Н. Гумилев; и даже Блок, выступивший в 1910 году единым фронтом с автором «Заветов символизма» против старшей, «декадентской» ветви русского модернизма[554], спустя

[552] См. возражения М. Гершензона Вяч. Иванову в их «Переписке из двух углов», а также эссе «Вячеслав Великолепный» Л. Шестова и «Очарование отраженных культур» Н. Бердяева.
[553] Вячеслав Иванов и русская литературная традиция // *Аверинцев С.С.* Связь времен. Киев, 2005. С. 321-322.
[554] Имеется в виду прозвучавший после доклада Вяч. Иванова «Заветы символизма» доклад А. Блока «О современном состоянии русского символизма».

некоторое время уже не рассматривал Иванова в качестве союзника в деле преодоления декадентских соблазнов. Не признала в Иванове *своего* (единомышленника, соратника) и А. Ахматова, за редким исключением отзывавшаяся о нем холодно и отчужденно. Трудно, драматично складывалось отношение к наследию Иванова у В. Ходасевича[555]. О. Мандельштам переживал резкие скачки притяжения-отталкивания в отношении к своему старшему собрату и наставнику.

В постсоветском литературоведении наблюдалось постепенное возрастание интереса к традиционально-солидаристским, онтологическим мотивам в творчестве русского поэта и мыслителя. Однако представление об Иванове-писателе как о своего рода ересиархе продолжает играть заметную роль в современных исследованиях, посвященных отечественной словесности первой половины 20 столетия. Так, И. Есаулов в своей концепции постсимволизма решительно выводит идеи и устремления Вяч. Иванова за пределы традициональной формации, противопоставляя их – в качестве ложных и искажающих суть истинной «соборности» – идеям и устремлениям поэтов-акмеистов[556]. Такие видные ученые, как Г. Обатнин и Н. Богомолов, много внимания уделяющие изучению ивановского наследия, в изрядной мере сосредоточены на гностических и оккультных элементах его мироощущения, отводя им, по-видимому, роль наиболее репрезентативных[557]. С другой стороны в работах целого ряда специалистов, в общем достаточно высоко и положительно оценивающих вклад Вяч. Иванова в развитие философско-эстетической мысли, его творчество либо не рассматривается подробно (О. Клинг, В. Тюпа, И. Роднянская, О. Седакова), либо рассматривается вне какой-либо соотнесенности с неотрадициональной проблематикой (В. Бычков, Н. Тамарченко, Н. Котрелев, А. Шишкин, С.

---

[555] См.: *Дзуцева Н*. Время заветов. Очерки поэтики и эстетики постсимволизма. Иваново, 1999.
[556] См.: *Есаулов И.А*. Постсимволизм и соборность // Постсимволизм как явление культуры. Сборник материалов международной конференции. Выпуск 3. М., 1995.
[557] См.: *Обатнин Г.В*. Иванов-мистик. Оккультные мотивы в поэзии и прозе Вячеслава Иванова. М., 2000; *Богомолов Н.А*. Русская литература начала XX века и оккультизм. М., 1999.

Титаренко, М. Вахтель, П. Дэвидсон и др.). На этом фоне особо хотелось бы выделить посвященные Вяч. Иванову труды С. Аверинцева[558] и работу Н. Дзуцевой «Арион на кручах истории»[559]; в них хотя и не затрагиваются напрямую вопросы литературного неотрадиционализма (в постулируемом нами понимании), однако делается акцент на таких особенностях и гранях творческой деятельности главного идеолога русского символизма (онтологичность, ответственность, диалогизм, логоцентричность, объективность и т.д.), которые выглядят заметным противовесом предъявляемым Иванову обвинениям в двусмысленности, «имморализме», декадентстве, оккультности, «размывании» ценностей (и т.п.) и которые имеют самое непосредственное отношение к аксиологическим ориентациям неотрадиционального типа.

Как бы там ни было, имя Вячеслава Иванова[560] до сих пор практически никогда не фигурирует в обоймах имен писателей, относимых специалистами к линии неотрадиционализма. Думается, что несправедливость эту настало время исправить.

На поприще сознательной интеллектуально-культурной деятельности И. вступает уже в середине 1880-х, задолго до так называемого Серебряного века. В 1884 году он поступил на историко-филолологический факультет Московского унивеситета, затем продолжил образование в Берлинском университете (1886 – 1891). По завершении курса работал над докторской диссертацией об экономико-юридических аспектах римской истории. К середине 1890-х работа была завершена, однако от процедуры защиты И. предпочел уклониться. Интересы молодого ученого все больше склонялись в сторону классической филологии и эстетики. Спектр научных занятий И. в эти годы поражает широтой и многообразием (от археологии до

[558] *Аверинцев С.С.* «Скворешниц вольных гражданин…». Вячеслав Иванов. Путь поэта между мирами. СПб., 2001; *Его же*: Системность символов в поэзии Вячеслава Иванова // *Аверинцев С.С.* Поэты. М., 1996.
[559] Глава из книги Н. Дзуцевой «Время заветов. Очерки…» (см. выше).
[560] Далее в тексте данной главы имя Вяч. Иванова обозначается сокращенно с помощью литеры «И» с точкой.

лингвистики). Наряду с трудами античных классиков, немецких романтиков, мистиков, Гёте, Шопенгауэра, он сосредоточенно изучает русскую религиозную философию (В. Соловьев, Хомяков), обращение к которой было обусловлено пробудившейся у И. за границей «потребностью сознать Россию в её идее»[561]. Огромное значение в философском и филологическом развитии будущего теоретика символизма сыграло знакомство с наследием Ф. Ницше (прежде всего с трактатом «Происхождение трагедии из духа музыки»), под влиянием которого И. углубляется в исследование религии Диониса. Дионисизм, сперва в ницшеанской интерпретации, а затем в полемике с ницшеанством, становится одной из ведущих тем его литературного и научного творчества.

До осени 1905 года И. усиленно работает над расширением своего культурного кругозора, изучает древние и новоевропейские языки, пробует силы в поэзии (но долго не решается публиковать свои опыты). В середине 90-х соединяет свою судьбу с Л.Д. Зиновьевой-Аннибал. В конце 90-х, после устного одобрительного отзыва и личных рекомендаций Вл. Соловьева, впервые заявляет о себе как поэт. В 1903 г. издает первую книгу стихов («Кормчие звезды»). В том же году читает в Париже (в Высшей русской школе общественных наук) курс лекций о дионисийских культах. Вскоре значительную часть лекционного материала – под общим названием «Эллинская религия страдающего бога» – удается опубликовать в «Новом пути» (1904. № 1-3, 5, 8, 9) и в сменивших его «Вопросах жизни» (1905. №6-7, под заголовком «Религия Диониса, её происхождение и влияние»). Этот ранний труд ученого во многом предвосхищает основные направления дальнейшей научно-философской и художественной деятельности И. и, вкупе с более поздним исследованием по той же проблематике («Дионис и прадионисийство», 1923), может служить методологическим ключом к его

[561] *Иванов Вячеслав*. Собр. соч. / Под ред. Д.В. Иванова и О. Дешарт; Т. 1-4, Брюссель, 1971 – 1987. Т. 2. С. 11. Далее в этой главе все цитаты из Вяч. Иванова приводятся по названному изданию; ссылки даются в тексте, в скобках, с указанием номера тома и страницы.

поэзии, филологии и эстетике. Согласно концепции И., культ страдающего, гибнущего и воскресающего божества является своего рода «прамифом» всей индоевропейской ойкумены, а в дальнейшем – универсальным и системообразующим элементом всякой метафизически ориентированной культуры. Предметом особой заинтересованности для И. становится непреходящее, «вечно актуальное» содержание этих исконных интуиций. Их архетипический потенциал, предполагает ученый, находил различные воплощения в истории: на античной стадии – в формах религии Диониса (и родственных дионисизму древних культов), а впоследствии – в учении и мистическом опыте христианства. Дионисизм дорог И. как освященный веками путь преодоления онтологической обособленности индивида и тех эксцессов «уединенного сознания», в которых мыслитель видит основной порок культурной истории Нового времени. В этом, подчеркнуто религиозном, контексте рассматривает И. и происхождение поэтического искусства, в первую очередь – греческой трагедии, изначальная сущность которой истолковывается в дионисийских категориях и в тесной связи с сакральными феноменами архаической эпохи. В самом существе трагедии, по И., неразрывно соединены «темная» глубина хтонической обрядности и мистериальная устремленность к очищению и бессмертию. Тем самым частично снимается привычная оппозиция «дионисийского» и «аполлонического» начал, которые достигают желанного примирения в трагическом катарсисе. И именно с возрождением трагико-дионисийского мироощущения связывает мыслитель грядущее торжество новой «всенародной» культуры. Многие понятия древнего театрально-драматического обихода («протагонист», «хор», «маска», «дифирамб» и др.) становятся у И. впоследствии устойчивыми терминами-метафорами, символизирующими некие «вечные», фундаментальные аспекты творческого процесса, и нередко выступают в функции своеобразных категорий эстетического анализа.

С весны 1903 года устанавливаются связи И. с московскими символистами и начинает складываться его репутация видного теоретика и идеолога молодого литературного течения. Вскоре вместе с Л.Д. Зиновьевой-Аннибал он возвращается в Россию. С 1905 года их петербургская квартира (знаменитая «башня Вячеслава Иванова») становится местом регулярных собраний литературно-артистической элиты обеих столиц, а сам хозяин впервые входит в роль величавого властителя дум, «Вячеслава Великолепного» (Л. Шестов), «виртуоза общения» (С. Аверинцев), обаянию и авторитету которого не могли противиться не только начинающие поэты, но и признанные корифеи русского модернизма. «Все умолкали, все само собой стушевывалось, – вспоминал Г. Адамович, – едва Вячеслав Иванов начинал говорить. Высокий, чуть-чуть сутуловатый, весь золотистый и розовый, в ореоле легких, будто светящихся золотых волос, в длинном старомодном сюртуке, он стоял… и говорил, растягивая слова, улыбаясь неожиданно мелькнувшей новой мысли, останавливаясь, чтобы мысль эту додумать, с повисшей в воздухе рукой, и никому в голову не приходило, чтобы можно было его перебить или не дослушать: среди обыкновенных людей стоял какой-то Орфей, всех покорявший»[562].

Вместе с тем, по свидетельству многих мемуаристов, в интеллектуальном плане И. всегда был настроен диалогически. «В отличие от Андрея Белого, подобно огнедышащему вулкану извергавшему перед тобой свои мысли, – вспоминает Ф. Степун, – и в отличие от тысячи блестящих русских спорщиков-говорунов, Вячеслав Иванов любил и умел слушать чужие мысли»[563]. В гущу русской литературной жизни И. входит внезапно, далеко уже не молодым и мировоззренчески вполне сложившимся человеком, совершив «почти мгновенный шаг в известность из безвестности»[564]. И

[562] *Адамович Г.* Вячеслав Иванов и Лев Шестов // *Адамович Г.* Одиночество и свобода. Нью–Йорк, 1955. С. 227.
[563] Вячеслав Иванов // *Степун Ф.А.* Встречи. М., 1998. С. 122 – 123.
[564] *Аверинцев С.С.* «Скворешниц вольных гражданин…». Вячеслав Иванов… С. 19.

только после этого жизнь поэта и мыслителя становится по-настоящему доступна для летописцев.

В период «башни» И. часто выступает с публичными лекциями, многие из которых затем в переработанном виде публикуются в виде журнальных статей. Особое место среди них занимает обширное исследование «Две стихии в современном символизме» (1908), посвященное обоснованию принципиально важной для автора концепции «реалистического символизма». В представлении И. данный тип творчества (в противоположность «идеалистическому символизму», культивирующему свободный полет субъективного воображения) основан на «принципе верности вещам» и имеет «ознаменовательный» характер, т.е. от чувственных реалий земной эмпирии восходит к «реальнейшему» (a realibus ad realiora), область которого составляют вечные метафизические сущности (1; 68) . Истоки данного художественного метода И. видит в древнейшем архаическом и средневековом христианском искусстве, а вершинные достижения – в творчестве Гёте, Тютчева и Достоевского. Для понимания теоретической позиции И. весьма важны содержащиеся в названной работе трактовки символа. По мысли И., символ – «знак противоречивый», «предмет пререканий», поскольку «подобно солнечному лучу… прорезывает все планы бытия» и «в разных сферах сознания… приобретает разное значение», но все эти «преломления» в конечном счете являются взаимосвязанными аспектами единого и целостного объективно-бытийного Смысла (1; 74, 75). Много лет спустя, в написанной для 31-го тома «Enciclopedia Italiana» италоязычной статье «Simbolismo» (1936), И., подытожил свои размышления на эту тему, заменив наименование «идеалистический» (символизм) на «субъективный» (simbolismo soggettivistico).

В 1909 году в рамках основанной им «Поэтической академии» (другие названия – «Академия стиха», «Про-Академия», «Академия поэтов»). И. читает лекции по стиховедению. А в марте-апреле следующего года –

сначала в Москве, а затем в Петербурге – дважды выступает с программным докладом (позднее переработан в статью «Заветы символизма» (1910)), в котором, развивая ранее высказанные идеи, отводит символическому мышлению статус универсальной основы всякого подлинного поэтического творчества. «Истинный» символизм, по И., существовал задолго до возникновения одноименного литературного направления, но ведущая роль в осуществлении символического метода в отечественной поэзии отводится Тютчеву, сильнее других выразившему феномен «двойного зрения» и осознавшему необходимость «другого поэтического языка» (1; 95). Представив эволюцию русского символизма в виде двух последовательно обозначившихся моментов («тезы» и «антитезы»): 1) первоначального упоения таинственной безграничностью мироздания и 2) болезненного пробуждения от грёз перед лицом суровых исторических испытаний, – И. постулирует «третий, синтетический момент», в котором видит чаемое разрешение кризиса (1; 99). Суть спасительного синтеза, по И., заключается в сознательном принятии художником «внутреннего канона», под которым мыслитель разумеет «свободное и цельное признание иерархического порядка реальных ценностей» (1; 101). Этот шаг, по мысли И., должен дисциплинировать современного художника и, вернув ему ответственное сознание связи с действительностью, вывести его на новый уровень уже не столько искусства, сколько бытия.

Названный доклад отчетливо обозначил давно назревавшее размежевание между приверженцами сугубо эстетического понимания задач поэзии (В. Брюсов и др.) и сторонниками восходящей к Вл. Соловьеву концепции «теургического» преображения бытия средствами искусства. По словам Т. Венцлова, Иванов был «зачинщиком дискуссии 1910 года»[565]. Причем, как считает Н. Дзуцева, его доклад представлял собой «наиболее действенную и

[565] Вячеслав Иванов и кризис русского символизма // *Венцлова Томас*. Собеседники на пиру. Статьи о русской литературе. Vilnius: Baltos lankos, 1997. С. 178.

концептуальную попытку выхода из кризиса…»[566]. Добавим от себя: не только из кризиса символизма как течения, но из кризиса поэтической культуры в целом. Примечательно мнение И.П. Смирнова: «…поэзия и теоретическая рефлексия Иванова с достаточной наглядностью демонстрируют нарастание признаков постсимволистского искусства внутри символизма»[567]. С этой точки зрения не таким уж бессмысленным выглядит удивительное заявление О. Мандельштама о том, что «…сам Вячеслав Иванов много способствовал построению акмеистической теории»[568]. Однако к «кларизму» и «акмеизму» (в узком, элементарном смысле) теоретически куда ближе был противник Иванова в дискуссии 1910 года В. Брюсов, возражавший против соединения религиозно-мистических интенций с поэзией.

В «Заветах символизма» И., абстрагируясь от частных вопросов стихотворной техники, развивал идею «большого стиля», способного вместить универсальную мысль о мире и структурировать человека и бытие «по вертикали», охватывая весь духовный универсум, единство которого держится на «связи свободного соподчинения» (1; 98). Здесь кроется то, что в каком-то смысле оказалось глубже, важнее, значительнее, чем собственно программы символизма и акмеизма, - то, что позволяет методологически подняться над этим привычным размежеванием и противопоставлением.

В эти годы И. активно реализует себя как поэт. Его книги стихов «Эрос» (1907), «Cor Aardens» (1911), «Нежная тайна» (1912) становятся заметным событием в литературной жизни эпохи. Параллельно И. занимается переводческой и редакторской деятельностью, принимая участие в подготовке целого ряда изданий античной и новоевропейской классики. Итогом петербургского периода деятельности И. как теоретика искусства может быть названа книга «По Звездам» (1909), объединившая наиболее значимые философско-эстетические работы за истекшее десятилетие. Кроме

[566] Время заветов. Очерки… С. 139.
[567] *Смирнов И.П.* Художественный смысл и эволюция поэтических систем. М., 1977. С. 64.
[568] О природе слова // *Мандельштам О.Э.* Полн. собр. соч. и писем… 2 т., С. 185.

антиковедческих эссе, исследований о генезисе театра, о религиозно-эстетических истоках культуры и т.д., сборник включает в себя статьи и очерки о творчестве отдельных писателей, дающие представление о процессе формирования историко-литературных воззрений И. Так, важнейшим мерилом в оценке наследия Ф. Шиллера становится дионисийство, в том специфическом ракурсе, который был наиболее актуален для автора «Эллинской религии страдающего бога». Признавая элемент идеалистической наивности в шиллеровском миросозерцании, И. обнаруживает у поэта-классика доселе не отмеченное критиками, но гораздо более существенное, чем идеализм, «дифирамбическое» начало, призванное, согласно чаяниям И., лечь в основу «всенародной» и «органической» культуры будущего (2; 40).

В статье «Байрон и идея анархии», отразившей временное увлечение И. идеями так называемого «мистического анархизма», внимание заостряется на таящемся в душе мятежного певца «мировой скорби» «глубоком противоречии… между народолюбцем-трибуном и индивидуалистом-сверхчеловеком» (2; 58). К моменту написания своей последней поэмы «Остров, или Христианин и его товарищи» (ее рассмотрению в основном посвящена статья) Байрон, по мнению И., «исчерпал поэтически свой пафос индивидуализма», и желание «блага истинного» подсказало ему «едва нарождавшуюся в мире мысль о возможности примирения личной воли и воли соборной в торжестве безвластия или безначалия» (2; 61). Драма горделивой обособленности и субъективистской замкнутости творца перед лицом вечных ценностей «общей жизни» станет предметом рассмотрения и в написанной несколько десятилетий спустя статье «Лермонтов» (1958), где характеристика исканий русского поэта отчасти перекликается с оценкой эволюции Байрона. И. подчеркивает, что в отличие от Пушкина, который никогда не мог, да и не хотел всецело отождествиться с романтизмом, Лермонтов – «единственный настоящий романтик среди… русских писателей». Он «вызвал из глубин своего *я* мир странно и почти угрожающе

отъединенный, как сумрачный замок посреди моря». Однако, убежден И., «его внутренний человек был больше, чем романтический стихотворец…». И неслучайно «в спокойном и холодном свете реалистической прозы в Лермонтове неожиданно проявляется большой рассказчик, мастерски владеющий… гармонически уравновешенным повествовательным стилем, острый наблюдатель жизни, знаток человеческого сердца» (4; 275).

Существенное место в книге «По Звездам» отведено анализу творчества Пушкина, в писательском становлении которого И. также усматривает тесную связь с байронической проблематикой. Отмечая (в статье «О “Цыганах” Пушкина») исходную «зависимость пушкинской Музы от Музы Байрона», И. акцентирует внимание на тех элементах сюжета и стиля, в которых сказывается преодоление байронизма, и – следуя своей трагико-дионисийской логике, – истолковывает это преодоление как «торжество хора над утверждением уединенной воли» (2; 93). Основные обобщения при этом даются в контексте полемики с интерпретациями поэмы, предложенными в свое время Белинским и Достоевским. И. приходит к выводу, что «Цыганы» ознаменовали для Пушкина вступление в пору «совершенной художественной зрелости» и окончательное освобождение от «юношеских увлечений идеею отвлеченнаго индивидуализма» (2; 96). Статья «О “Цыганах” Пушкина» примечательна, кроме того, пристальной сосредоточенностью на особенностях фоники, звуковой стихии текста, которую И. мыслит первичной по отношению к сюжетному содержанию поэмы (эти филологические интуиции позднее получат развитие в статье «К проблеме звукообраза у Пушкина» (1930)).

Из напряженной антиномии эстетической отрешенности и «соборного» единения, согласно И., вырастает и коллизия написанного гораздо позднее стихотворении Пушкина «Поэт и толпа» (первоначальное название – «Чернь»), где впервые, по мнению мыслителя, выражена «вся трагика разрыва между художником нового времени и народом»: «певец отринул слово обще- и внешне-вразумительное… <…> Наступила пора, когда “мысль

изреченная” стала “ложью”» (2; 118). Но катастрофичность этого факта покрывается у И. надеждой, что «истинный символизм должен примирить Поэта и Чернь в большом всенародном искусстве» (2; 120) (статья «Поэт и Чернь»). Весьма характерным для ивановской методологии анализа является реализованное в данной статье стремление рассматривать художественные феномены в контексте древней классической традиции, на фоне античных образцов. В данном случае таким «прецедентным» фоном оказываются язвительные «ямбы» Архилоха с их стилистическим тяготением к грубоватой резкости и просторечию. Память о том, что автор «Черни» выступает как бы в маске древнегреческого поэта и «говорит в… древних иамбах, которые презирают быть справедливыми», – считает И., – лучшая защита от соблазна отождествления гневливого пушкинского героя с самим Пушкиным (2; 116). Похожая стратегия анализа, возводящая явление к древне-классическим прецедентам, впоследствии была применена И. к творчеству Достоевского и Гоголя. Так, в статье «”Ревизор” Гоголя и комедия Аристофана» (1926) художественный метод русского писателя переносится из литературно-критического контекста середины XIX века в контекст «большого времени» (термин М. Бахтина) и сознательно выводится из традиционного сопряжения с проблематикой «натуральной школы», обличительного реализма и социальной сатиры. Творение Гоголя-драматурга напрямую соотносится с феноменом аттической комедии, что существенно меняет масштаб и эстетический ракурс рассмотрения (3; 53 – 59). В оценке творчества Гоголя И. заметно расходится как с «демократической» критикой школы Белинского, так и с возникшей в лоне модернизма экспрессивно-субъективистской линией в гоголеведении (В. Розанов, А. Белый, В. Набоков). Стремясь постичь глубинную сущность явления, ученый использует историческую дистанцию как «фактор бесстрастия, беспристрастия, присущей филологу-классику объективности» (С. Аверинцев)[569].

[569] *Аверинцев С.С.* Связь времен… С. 226.

Если обращение к феномену Гоголя имело у И. эпизодический характер, то пушкинское наследие все время оставалось в сфере его непосредственных интересов, наряду с творчеством других наиболее значимых для него художников слова, его «вечных спутников»: Достоевского, Тютчева, Данте, Новалиса, Гёте, Гомера, Эсхила. Позднее, уже в эмиграции, И. в двух статьях, приуроченных к 100-летию смерти Пушкина, существенно углубит и конкретизирует свое понимание роли русского классика в истории словесности. В статье «Роман в стихах» (1937) исходным пунктом анализа творческой эволюции автора «Онегина» вновь станет сопоставление с Байроном, символизирующим принципиальную для И. точку отсчета в системе координат новоевропейской духовности. В числе важных наблюдений, которые делает И., особый вес имеет указание на то, что в художественном мире Пушкина уныние, отчаяние, «мировая скорбь» являются не сердцевиной авторского мироощущения, как у Байрона, а лишь одной из тем, одним из элементов поэтической картины действительности. Пушкин дорог И. тем, что «его мерилами в оценке жизни, как и искусства, были не отвлеченные построения и не самодержавный произвол своего *я*, но здравый смысл, простая человечность, добрый вкус… органическое и как бы эллинское чувство меры и соответствия, в особенности же изумительная способность непосредственного и безошибочного различения во всем – правды от лжи, существенного от случайного, действительного от мнимого» (4; 126 – 127). Вместе с тем И. был весьма далек от признания безусловного созвучия своих эстетических представлений с художественным зрением Пушкина. Так, он не вполне принимает у последнего «”вольтерьянский” рационализм в поэтике», следы «арзамасского» влияния, недостаточную подчас (в сравнении с тем же Тютчевым) чувствительность к мерцающей неоднозначности изображаемых явлений (4; 129). В статье «О “Цыганах” Пушкина» (1908) эти соображения И. выражены наиболее отчетливо: «Пушкин, именно как сын XVIII века… убежден, что все в поэзии разрешимо словесно. Из полного отсутствия сомнений в адекватности слова проистекает

живая смелость простодушной живописи. Часто кажется, что поэт вовсе не подозревает оттенков и осложнений. Что значат эти очень простые и скупые слова и очень обычные, почти неестественно здоровые и румяные эпитеты? <…> И подчас как-то жутко становится от пушкинской ясности, от пушкинской быстроты» (2; 97).

В статье «Два маяка» (1937) И. обобщает свои мысли и наблюдения, касающиеся Пушкина. Указывая на идеалы красоты и святости как на два важнейших духовных ориентира русского классика, И. склоняется к выводу, что по строгому счету Пушкин не может быть отнесен к разряду поэтов метафизического и теургического склада, однако в его творчестве имплицитно содержатся зерна подлинных метафизических прозрений, которые впоследствии в полной мере раскроются в произведениях Достоевского (4; 147 – 158).

После заграничной поездки 1912 – 1913 годов И. обосновывается в Москве. На смену пышно-величавому, с оттенком карнавальности, «царствованию» в символистской «башне» приходит пора строгой и трезвой сосредоточенности на исторических судьбах культуры («строгости большей и большей чистоты требует от меня жизнь», – запись в дневнике от 27 июня 1909 года). На этот период приходится тесное общение И. с видными религиозными философами о. П. Флоренским, В. Эрном, будущим священником С. Булгаковым и др. Углубляется интерес И. к христианскому богословию и к вопросу о церкви как живом организме соборного сознания. Созданные в это время работы составили книги «Борозды и Межи» (1916) и «Родное и вселенское» (1918). Как и сборник «По звездам», они выдержаны в философско-эссеистическом ключе и написаны характерным для И. риторически изукрашенным и несколько архаичным слогом, как бы подчеркивающим определенную философскую «дистанцию» между злобой дня и высокой мыслью о глубинных исторических смыслах. В новых исследованиях И. продолжает размышлять об эстетической специфике

театрального действа, о сущности трагического, о путях возрождения «всенародной» культуры. Целый раздел в книге «Борозды и межи» отводится магистральной для И. теме «искусство и символизм». Ряд статей посвящен анализу художественного миросозерцания и творческого развития отдельных писателей. Продолжая основные линии ивановской мысли, эти тексты служат дальнейшему раскрытию историко-литературной концепции ученого и мыслителя.

Верный своим «теургическим» предпочтениям, И. убежденно отделяет «ассоциативный» и тяготеющий к «импрессионизму» метод лирики И. Анненского от возвещенного Тютчевым «реалистического символизма». Художественные искания создателя «Кипарисового ларца» интерпретируются И. как драма «личности, освободившей свое индивидуальное сознание… от уз устарелого бытового и религиозного коллектива, но оказавшейся взаперти в себе самой…» (3; 326). В стихах Анненского, считает И., «уединенное сознание допевает… свою тоску, умирая на пороге соборности» (3; 329). Драматургия Анненского, навеянная трагедиями Еврипида, оценивается через призму ключевых положений ивановской «мистериальной» концепции театра. Отход автора «Фамиры-кифареда» от формы и духа античной драмы И. усматривает в избыточности лирического психологизма. Эту особенность исследователь фигурально определяет как «отсутствие *маски*», что, по его мнению, обращает сценическое действие в «непрерывно сменяющуюся зыбь мимолетных и мелких… переживаний» (3; 332) (статья «О поэзии Иннокентия Анненского»).

Противоположное устремление – от зыбкого субъективизма к «объективации» смысла – И. отмечает у Гёте, наделенного «открытым, непогрешимым по верности слухом к не своим, а мировым звукам» (3; 361). Обращение Гёте к Античности расценивается как попытка (созвучная интенциям самого И.) «преодолеть век, выйти из его ограниченности и

положить начало иному соприкосновению с заветами Эллады…» (3; 368). В то же время подчеркивается присущее немецкому поэту обыкновение дистанцироваться от трагических глубин жизни, от всего того, что слишком связано со стихией Диониса, которого, по мнению И., верный классицистским идеалам Гёте «боялся и избегал сознательно, как всего безмерного и снимающего ясные грани…» (3; 374) (статья «Гете на рубеже двух столетий»). В контексте ключевых положений своей философско-эстетической теории трактует И. и творческий путь Новалиса, который, по мысли исследователя, «стал первый после Гёте мистическим реалистом», замыслив «впрячь новый индивидуализм в колесницу новой христианской соборности» (3; 384) («О Новалисе»).

Пафос Л. Толстого (в статье «Лев Толстой и культура») определяется как «по преимуществу пафос разоблачителя и обличителя», что само по себе, убежден И., есть «сила противохудожественная» (3; 392). Отсюда исследователь выводит неизбывную антиномичность творчества писателя, в котором «моралист… ищет поработить художника» (3; 393). «Символистом Толстой не был, - итожит И., - и… не был теургом». Не признается за ним и роль «переоценщика ценностей», поскольку «его попытки переоценок были бесплодны…». Несомненной, однако, представляется И. его заслуга «обесценивателя условного, т.е. безбожного», и в этом смысле, уверен исследователь, «Лев Толстой есть memento mori современной культуре…» (3; 397).

Кроме того, в книгу «Борозды и межи» вошла работа «Достоевский и роман-трагедия», во многом этапная для достоевсковедения, повлиявшая, в том числе, и на становление «полифонической» теории М. Бахтина (определение «роман-трагедия» позаимствовано И. у Д. Мережковского). Сосредоточив внимание на «принципе формы» (так озаглавлена первая часть работы), И., по словам Бахтина, «впервые… нащупал» «основную

структурную особенность художественного мира Достоевского»[570]. Романную форму самого дионисически ориентированного (по мнению ученого) из всех русских писателей И. рассматривает как великое исключение на фоне психологической романистики XIX века и как знаменательный опыт восстановления черт большого, всенародного искусства, наиболее чистым ознаменованием которого была классическая (греческая) трагедия (3; 410 – 414). Ключевым принципом художественного миросозерцания Достоевского И. считает установку не на «познание», а на «проникновение», предполагающую готовность «воспринимать чужое *я* не как объект, а как другой субъект» и состоящую «в абсолютном утверждении… чужого бытия: „ты еси"» (3; 408 – 410). Содержательно и структурно романы Достоевского, по мнению И., как бы перерастают рамки эпоса и тяготеют к трагической драматизации. Особая (подлинно «дионисийская») героика их персонажей, полагает исследователь, заключается в жертвенной готовности «страдать за всех и за все». Этот принцип «страдающего бога в нас» противопоставляется И. ницшеанскому образу Прометеева сверхчеловека, замкнутого в границах самоутверждения (3; 430 – 435).

Позднее И. дополнил свой достоевсковедческий корпус исследованием, посвященным идеологии писателя («Лик и личины России»); предметом анализа в нем стали образы темной (демонической) и светоносной (евангельско-христианской) духовных стихий, а основным материалом – роман «Братья Карамазовы». И. тщательно прослеживает воплощенное Достоевским противоборство «сатанинского» начала, являющего себя в двух различных, но в основе своей единосущных ликах: Люцифера («духа возмущения») и Аримана («духа растления»), – и «Христовой правды», представленной писателем в образах «Руси святой» и русских праведников, Алеши Карамазова и старца Зосимы (3; 457 – 479). Позднее (в 1932 г.) эти

[570] Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972. С. 6.

статьи, переработанные и дополненные автором, составили основу изданной в Тюбингене (Германия), на немецком языке, монографии «Достоевский. Трагедия – Миф – Мистика». Один из разделов книги («Mythologumena») был написан уже в эмиграции, и центральное место в нем отводится рассмотрению мифологической природы романов Достоевского.

В период работы над книгами «Борозды и Межи» и «Родное и вселенское» окончательно складывается историософская концепция И. Исходным пунктом ее может быть названо категорическое неприятие тех индивидуалистских и внерелигиозных форм культурного сознания, которые возобладали в постренессансной европейской истории. Главную опасность этих процессов И. видит в дезонтологизации культуры, в стремительно нарастающем ценностном релятивизме и духовной разобщенности людей, что закономерно влечет за собою оскудение живого чувства связи человека с миром и, как следствие, превращение культурного творчества в лишенную всяких твердых оснований и всякой бытийной достоверности форму «иллюзионизма». Причем онтологическое возрождение культуры и возвращение ее в лоно «соборности» мыслитель связывает не с реставрацией нормативно-авторитарной идеологии, а с возможностью небывалого синтеза сверхличной традиции и личной свободы. Идея общечеловеческого предания, свободно и ответственно воспринятого суверенной личностью, – своего рода аксиологическое ядро всего научного и художественного наследия И.

Освободительное движение в России И. поначалу воспринимал сочувственно. Однако реальное развитие событий начиная с октябрьского переворота 1917 года не соответствовало его историософским чаяниям. В послереволюционные годы И. избирает политически лояльную позицию: работает в театральном отделе Наркомпроса, участвует в деятельности комитета по охране памятников искусства. В 1920 году, в «санатории для переутомленных работников умственного труда», где соседом И. оказался М.

Гершензон, рождается их знаменитая «Переписка из двух углов». Споря с оппонентом, И. убежденно отстаивает непреходящую ценность исторической памяти и культурной традиции, подчеркивая при этом сокровенное единство общечеловеческого духовного опыта. «В глубине глубин, нам не досягаемой, – подчеркивает мыслитель, – все мы – одна система вселенского кровообращения, питающая единое всечеловеческое сердце» (2; 288).

В том же 1920 году И. с дочерью и сыном уезжает на Кавказ, затем в Баку, где становится профессором кафедры классической филологии в только что основанном университете. Авторские курсы, прочитанные И. бакинским студентам, охватывают широкий круг тем от Античности до немецкого романтизма и наследия Ницше.

В 1922 - 24 годах И. читает курс поэтики, что становится поводом для систематизации основных идей и наблюдений, касающихся генезиса поэзии, природы поэтического языка и внутренней организации художественной речи. Как следует из лекционных записей слушателя О.Г. Тер-Григоряна, проанализированных в рукописи рядом специалистов (Е. Эткинд, К. Лаппо-Данилевский и др.), методологической базой курса в значительной мере является историческая поэтика А.Н. Веселовского, однако в целом это вполне оригинальный свод важнейших филологических изысканий И., существенное место в котором занимает полемика с потебнианской концепцией поэзии как «мышления образами» и с новейшими, тяготеющими к позитивизму теориями художественности. Заключительный раздел курса посвящен проблемам стиховедения и, в частности, дискуссионным вопросам поэтической ритмики и эвфонии[571]. Для понимания общей направленности теоретико-литературных воззрений И. в начале бакинского периода также весьма значимой является статья «О новейших теоретических исканиях в области художественного слова» (1922). В ней дается краткий обзор ряда

[571] См.: Вячеслав Иванов и вопросы поэтики. 1920-е годы // *Эткинд Е.* Там, внутри. О русской поэзии XX века. СПб., 1997; *Лаппо-Данилевский К.Ю.* Труды А.Н. Веселовского и бакинские лекции Вяч. Иванова по поэтике // Александр Веселовский: Актуальные аспекты наследия. Исследования и материалы. СПб., 2011.

научных публикаций последнего времени. Разбирая по существу литературоведческие концепции А. Белого, В. Брюсова, В. Шкловского и других авторов, И. включается в дискуссионное обсуждение вопросов поэтики, оказавшихся в начале 1920-х годов в центре внимания отечественной филологии. Как и в лекционном курсе И., в статье просматривается полемическое отталкивание ученого от методологии «формальной школы». Признавая частичную правоту данного подхода и соглашаясь с ним в ряде пунктов, И. ставит в упрек «формалистам» отсутствие философского анализа и исторической перспективы. Стремление В. Шкловского и его единомышленников максимально абстрагироваться от духовного содержания литературных произведений и от сакральных истоков поэтического слова совершенно неприемлема для И., равно как и их склонность видеть в художественной символизации всего лишь стилистический приём (4; 302 – 313). Подобное – подчеркнуто функциональное, «техническое» – представление о феноменах художественности во многом соответствовало описываемому И. в статье «Simbolismo» (1936) произвольному и «декоративному» квазисимволу, который «уже не предмет интуиции», «не весть, извне приходящая», а «лишь средство выражения» (4; 370). Сдержанно возражая Шкловскому, Эйхенбауму и Л. Якубинскому, И. дает понять, что в методологии формализма кроется опасность перерождения исторической и теоретической поэтики в сугубо эмпирическую.

В Баку в июле 1921 года И. защищает докторскую диссертацию. Дополненная позднее четырьмя новыми главами, она составила основу книги «Дионис и прадионисийство» (1923). В предисловии к этому фундаментальному труду автор признает его преемственную связь с работой «Эллинская религия страдающего бога», однако подчеркивает существенную новизну и б*О*льшую основательность позднего исследования, которое, по словам И., «служит… во многих частностях коррективом» к ранней работе,

но «в целом… не отменяет» ее ключевых положений и выводов (2; 255). В новой книге И. пошел по пути более систематичного изложения материала и значительно расширил источниковедческую базу. Ученый предпринимает попытку итогового обобщения результатов многолетних антиковедческих штудий, имеющих целью постижение глубинных, вневременных основ европейской культуры и, в особенности, европейско-христианского эстетического сознания (русскую культуру И. последовательно возводит к тем же, эллинско-христианским корням). И. в значительной мере переосмысливает утвердившийся в школьной историографии образ Античности как наивно-жизнерадостной и беспечной «юности человечества», светлого царства прекрасных пластических форм. Под блистательным скульптурным покровом эллинства исследователь обнаруживает трагически напряженное устремление еще не осознавшего себя человеческого духа к вершинам трансцендентного. В центре данной проблематики у И. по-прежнему остается феномен греческой трагедии. Вырастая из архаических («прадионисийских») культов и будучи художественным ознаменованием изначального синтеза религии и искусства, аттическая трагедия, убежден учёный, особым, эстетически ощутимым и катарсически действенным образом возобновляет ту исконную форму сакрального ритуала, которую И. обозначает заимствованным у А.Н. Веселовского термином «синкретическое действо». По мысли И., религиозная подоснова трагедии имплицитно сохраняет свое значение вплоть до «упадка» при Еврипиде. Причины этого «упадка» ученый усматривает в ослаблении и трансформации роли хорового начала в драме. Совпадая в ряде положений с Ницше, И., в отличие от последнего, оценивает исчезновение хорового элемента как утрату религиозной сущности драматического действа. В том же, религиозно-мистическом, контексте осмысливает И. и феномен «катарсиса» (2; 231 – 290).

В мае 1924 года И. приглашают в Москву на празднование 125-летия А. С. Пушкина. Доклад «Пушкин и формальная поэтика», прочитанный И. в Российской Академии художественных наук (ГАХН), лег в основу написанной им позднее статьи «К проблеме звукообраза у Пушкина» (1930). В августе по командировке от Наркомпроса И. выезжает с детьми в Рим и с этого времени он постоянно живет в Италии. В 1926 году становится католиком, не отрекаясь (на что потребовалось специальное разрешение) от православия. В 1926 – 1934 годах преподает европейские языки и словесность в частном колледже Карло Борромео (Almo Collegio Borromeo) в г. Павия и одновременно с этим ведет курс русского языка и литературы в Павийском университете. С 1936 года работает в папской коллегии (семинарии) «Руссикум», а также занимает должность профессора в «Папском Восточном институте» в Риме, где преподает церковнославянский язык и изредка читает лекции по русской литературе. Периодически возвращается к поэтическому творчеству (самое значительное: «Римские сонеты», мелопея «Человек»; большинство ивановских стихов эмигрантской поры вошло в посмертно изданный сборник «Свет вечерний» (1962)). Незадолго до конца Второй мировой войны, в оккупированном нацистами «Вечном городе», И. создает свою последнюю поэтическую книгу – «Римский дневник 1944 года».

Знаменательно, что при сохранении общего возвышенно-философского градуса поздней лирики стиль Иванова-поэта в эти годы заметно упрощается. В историко-филологических штудиях И. итальянского периода также просматривается тенденция к частичному пересмотру прежнего культурного словаря и стремление к большей внятности и аскетичности слога (ср. с шутливым признанием из «Римского дневника…»: «К неофитам у порога / Я вещал за мистагога. / Покаянья плод творю: / Просторечьем говорю» (4; 163)). По мнению Н. Котрелева, именно в Италии И. обретает «новый духовный и поведенческий облик», что, по мысли исследователя, связано

было со «строгой переоценкой собственной личности и жизненного пути», повлекшей за собой «смиренный отказ от профетических притязаний»[572].

В эти годы И. ведет преимущественно затворнический образ жизни, не печатается ни в каких политически ангажированных изданиях и практически не принимает участия в общественно-культурной жизни русской диаспоры. Засвидетельствованное биографами общение И. с видными представителями европейской интеллектуальной элиты (Ж. Маритеном, Г. Марселем, М. Бубером, Э. Р. Курциусом и др.), отдельные контакты с соотечественниками, друзьями и единомышленниками (В. Ходасевичем, Ф. Степуном и др.), по мнению Н. Котрелева, «не более чем разрозненные эпизоды» в жизни мыслителя в эмигрантский период[573]. За границей И. переводит и корректирует свои прежние философско-эстетические и литературоведческие работы, дополняет и собирает в единую книгу публиковавшиеся ранее по отдельности исследования о Достоевском, пишет новые статьи на русском («”Ревизор” Гоголя и комедия Аристофана», «Мысли о поэзии»), а позднее – на немецком, французском и итальянском языках; в частности – италоязычные «Реализм» «Форма зиждущая и форма созижденная» и «Лермонтов». Практически до последних дней И. работает над прозаической «поэмой» «Повесть о Светомире-царевиче».

Основную и самую весомую часть профессиональной деятельности Иванова-филолога в 1940-е годы составляют труды по переводу и комментированию священных текстов. Он пишет введение и составляет примечания к Деяниям и Посланиям св. Апостолов, а также к Откровению св. Иоанна (в римском издании 1946 года авторство И. не обозначено). В последние годы жизни трудится над комментариями к Евангелию; с 1948 по заказу Ватикана фактически анонимно работает над примечаниями к Псалтири. Эта кропотливая, лишенная публичности и внешнего блеска

[572] *Котрелев Н. В.* Иванов В. И. // Православная энциклопедия. Том XX. М., 2009. С. 232.
[573] Там же. С. 234.

работа, обстоятельства и подробности которой постепенно открываются только теперь, позволяет в специфическом и отчасти непривычном (с учетом устоявшейся репутации И.) ракурсе увидеть контуры творческой судьбы и весь биографический «сюжет» ученого и мыслителя.

Труды Вяч. Иванова – философа, филолога, теоретика искусства – являют пример редкостного универсализма, синтеза всех разрозненных отраслей гуманитарной культуры. А. Ф. Лосев, всю жизнь считавший себя «поклонником и учеником» Иванова, в одной из своих последних записей утверждал, что смыслообразующий сюжет ивановской мысли «есть умозрение и видение мира в целом», поэтому «в смысле мировоззрения, в смысле единства искусства, бытия, космологии и познания человека Вяч. Иванов наибольший авторитет»[574]. «Его художественность, – полагал автор «Диалектики мифа», – заключается в отождествлении родного и вселенского, в этом объединении двух сфер, которые, казалось бы, ничего общего между собой не имеют…»[575]. Творчество Иванова, по свидетельству А.Ф. Лосева, – «это… и теория искусства, и теория философии, и теория истории, и теория человеческой жизни», причем «…самое ценное у Вячеслава Иванова – именно эта объединенность»[576]. «Эстетика Иванова с ее пафосом сверхличного и всеобщего, - по словам современного исследователя русской словесности 20 столетия, - не возвратное движение от субъективной эстетики, но результат ее полного развития и внутреннего превышения»[577].

§ 2. 1. 2. «В заговоре против пустоты и небытия». Онтологическая проблематика в раннем творчестве О. Мандельштама

[574] *Лосев А. Ф*. Теория стиля у модернистов // Лит. учеба. 1988. № 5. С. 159.
[575] *Лосев А. Ф.* Из последних воспоминаний о Вячеславе Иванове // Эсхил. Трагедии / пер. Вяч. Иванова. М., 1989. С. 244.
[576] *Лосев А.Ф*. Там же. С. 257.
[577] *Крохина Н. П*. Миф и символ в романтической традиции (в русской поэзии и эстетике начала XX века): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1990. С. 11.

Многие ученые[578] так или иначе обращали внимание на своеобразный онтоцентризм раннего Мандельштама, – на то, что в стихах периода «Камня» (и позднее тоже, но уже по-другому) отчетливо дает о себе знать стремление перенести лирический центр тяжести с авторского «я» на внеположное ему объективно сущее, которому лирический субъект может быть причастен как созидатель, в той мере, в какой он способен воплотить, онтологизировать собственные творческие интенции – «из тяжести недоброй» создать «прекрасное»[579]. «Личность поэта, – полагает Л.Я. Гинзбург, – не была средоточием поэтического мира раннего Мандельштама…»[580]. «Преодоление символизма, – читаем дальше, – молодой Мандельштам понимал как отказ… от зыбкого субъективизма» (К, 273). Примерно о том же пишет и С. С. Аверинцев: «Вибрация личного самоощущения… с самого начала и довольно последовательно изгнана из мандельштамовских стихов».[581] Ему по-своему вторит М. Л. Гаспаров: «Только одной темы нет в „Камне" – личной…».[582] Оба исследователя иллюстрируют, в частности, приведенные утверждения цитатой: «… я забыл ненужное „я" » (из стихотворения 1911 года «Отчего душа так певуча…» – К, 25). Наконец, М. Л. Гаспаров обобщенно формулирует причину (она же – цель) подчеркнутого антииндивидуализма поэта: «Цель Мандельштама не в том, чтобы пропустить мир через свои чувства, – цель его в том, чтобы найти своим чувствам место в мире, в большом и едином мире культуры» (Г, 207). Примечательно, что в письме к Вяч. Иванову Мандельштам признавался, как поразил его в книге «По звездам» фрагмент, где «несогласный на хоровод покидает круг, закрыв лицо руками». (Вяч. Иванов

---

[578] Л. Гинзбург, С. Аверинцев, М. Гаспаров, Н. Струве, И. Сурат и др.

[579] «…из тяжести недоброй и я когда-нибудь прекрасное создам» - слова из стихотворения 1912 г. «Notre Dame» (*Осип Мандельштам.* Камень. Л.: Наука (Серия «Литературные памятники»), 1990. С. 39). Далее ссылки на это издание даются в тексте – в скобках, с указанием страницы после литеры «К».

[580] *Гинзбург Л.Я.* Камень // *Осип Мандельштам*. Камень. Л., 1990, с. 272. Далее все цитаты из названной статьи Л. Я. Гинзбург приводятся по этому же изданию с указанием страницы после «Л. Гинзбург – К».

[581] *Аверинцев С. С.* Судьба и весть Осипа Мандельштама // *Аверинцев С.С.* Поэты. М., 1996. С. 205. Далее ссылки на это издание см. в тексте – в скобках, с указанием страницы после литеры «А».

[582] *Гаспаров М.Л*. «Осип Мандельштам. Три его поэтики» // *Гаспаров М.Л*. О русской поэзии. СПб., 2001. С. 207. Далее ссылки на это издание см. в тексте – в скобках, с указанием страницы после литеры «Г».

определит это чуть позже как конфликт «логизма вселенской идеи» и «психологизма мятущейся идеальности».)[583] Как отмечает В. Мусатов, «мандельштамовский индивидуализм в начале его творческого пути… парадоксально соседствовал с желанием войти в “строй” объективного бытия, занять там свое место. Объективный мир… обладал для него притягательностью как непреложная ценность… Это не могло не сблизить его с антииндивидуалистическими тенденциями в русском символизме»[584].

Лирическая стихия «Камня» в целом зиждется на преодолении романтического психологизма, бесконечно далека от исповедально-интимной эмоциональности и принципиально тяготеет к всеобщему и сверхличному. Более того: в стихах, в литературно-критической, философской и автобиографической прозе Мандельштама тех лет мы вновь и вновь обнаруживаем иногда формулируемую открыто и прямо, но чаще уходящую в подтекст мысль о том, что так называемый «внутренний мир» личности, психологическое содержание индивидуального сознания, «душевная стихия» в ее сыром, эмпирическом состоянии еще не имеют и не могут иметь безусловной онтологической ценности: «…мироощущение для художника – орудие и средство, как молоток в руках каменщика, и единственно реальное – это само произведение» (программная декларация из статьи «Утро акмеизма», задуманной как цеховой манифест и представляющей собою ценный философско-эстетический комментарий к первой книге стихов Мандельштама)[585]. Позднее в «Шуме времени» поэт признается: «Мне хочется говорить не о себе… Память моя враждебна всему личному» (К, 272). А в черновом варианте статьи «О собеседнике» (СК, 259 – 260) находим резкую оценку одного из собратьев автора по перу, лишний раз убеждающую в справедливости исследовательских суждений о пафосе

---

[583] Цит. по книге: *Мусатов В.В.* Пушкинская традиция в русской поэзии первой половины XX века. М., 1998, С. 252.

[584] *Мусатов В.В.* Пушкинская традиция в русской поэзии… С. 250.

[585] *Мандельштам О.* Слово и культура. М., 1987. С. 168. Далее в этой главе ссылки на данное издание см. в тексте, в скобках, с указанием страницы после литер «СК».

раннего Мандельштама как о пафосе преимущественно сверхличностном и онтоцентрическом: «На весах поэзии Бальмонта чаша “я” решительно и несправедливо перетянула чашу ”не-я”, которая оказалась слишком легковесной». (СК, 260) Это проницательное замечание словно предвосхищает предельно отчётливую декларацию антииндивидуализма Мандельштама, которая прозвучит 22 года спустя в его рецензии на стихи А. Адалис (1935): «Лирическое себялюбие мертво, даже в лучших своих проявлениях. Оно всегда обедняет поэта». (СК, 312)

И всё же мы рискуем ничего не понять в художественно-философской онтологии раннего Мандельштама, если упустим из виду тот факт, что загадочное, неизвестно почему и для чего сознающее себя «я» (все время присутствующий в подтексте «мыслящий тростник» Паскаля и Тютчева) есть первичная, «ближайшая» реальность мандельштамовского лирического универсума. Напряженно-трепетное самосознание субъекта предстает в ранней лирике Мандельштама как предшествующая опыту и не поддающаяся объяснению данность: «Дано мне тело – что мне делать с ним… ?» (К, 11);[586] «Невыразимая печаль открыла два огромных глаза» (К,12). Но это неистово пульсирующее самосознание[587] изначально отравлено мучительным ощущением собственной эфемерности и зыбкости перед лицом «сумрачных скал» (К, 23) и «ледяных алмазов» (К, 15) Вечности. Бросаются в глаза звучащие в большинстве текстов этой поры мотивы печального сиротства, безысходной покинутости мыслящего и чувствующего «я»:

За радость тихую дышать и жить

Кого, скажите, мне благодарить? (К, 11)

[586] В контексте стихотворения и в широком контексте раннего творчества Мандельштама фраза «дано мне тело» может быть истолковано не иначе как «дано мне *бытие,* личное *существование*» (ср.: «…И призраки требуют тела, / И плоти причастны слова» - К, 130).

[587] Насыщенной эмоциональности субъекта у раннего Мандельштама чужда прямая экспрессия, и в силу этого любой аффект не выражается непосредственно в фактуре стиха, но дается в плане бесстрастной описательности.

Мандельштаму-лирику не дает покоя бередящее душу ощущение недостоверности всего одухотворенного в сочетании с видимой неодухотворенностью всего «объективного» и «реального».[588] Лирический субъект подавлен зловеще-чуждой огромностью, непроницаемостью, непостижимостью внешнего мира, периодически чувствует себя стоящим «над пропастью, на гнущихся мостках» (К, 32) (ср.: «…душа висит над бездною проклятой» – К, 33) и до поры до времени надеется обрести мимолётное убежище в хрупком, но уютном мирке воображаемых «пенатов», где влачат свой «игрушечный удел» холодновато-изящные «лары» – «точёные» фигурки древнеримских фамильных божеств, которые в любую минуту «позволено… переставить» «осторожною рукой» (К, 10).

И здесь мы вплотную подходим к сквозному и чрезвычайно значимому в ранней лирике Мандельштама мотиву призрачности существования, на который тоже неоднократно обращали внимание критики и интерпретаторы поэта[589]. Иногда эта призрачность предстаёт у него как свойство окружающей действительности, смутной и малоосязаемой по сравнению с пронзительно-трепетным «я», и тогда названный мотив приобретает солипсические оттенки («я вижу дурной сон» – К, 23; «я, создатель миров моих, - где искусственны небеса…» – К, 97). Но чаще иллюзорность объективного мира воспринимается как предпосылка иллюзорности самого «я» («я блуждал в игрушечной чаще и открыл лазоревый грот» – К, 25; «и призрачна моя свобода, как птиц полночных голоса» – К, 17). С этим навязчивым ощущением нереальности происходящего, ставшим почти привычным для лирического субъекта, причудливым образом связан знаменитый мандельштамовский «страх» перед «таинственными высотами» (К, 32), который подчас очень напоминает страх перед возможностью

[588] Мандельштамовское понимание *реального, реальности* не оставалось неизменным, эволюционировало, и об этом будет идти речь дальше.

[589] «Начинающий Мандельштам, – по мнению Л. Я. Гинзбург, – ориентируется… в особенности на Сологуба с его концепцией призрачного мира…» (Л. Гинзбург – К, 262).

соприкоснуться с воистину сущим и чем-то похож на боязнь проснуться (ср.: «мне холодно, я спать хочу» – К, 20).

В. Мусатов, полемизируя с Е. Тоддесом, полагает, что для Мандельштама характерно не только движение к «надындивидуальным ценностям», но и конфликт с ними. «…Сама символика крестной жертвы, – замечает исследователь, – рождает в нем тот же страх, что и ”неумолимые высоты”. Возможно, в этом и таится разгадка признания в том, что религиозная культура воспринималась ранним Мандельштамом как ”дорогое и вместе враждебное начало”. <…> Восторг приобщения к ”христианской культуре” был слит с переживанием гибельности… <…> Свою изначальную неукорененность в европейской традиции он пытался было преодолеть эстетически, то есть выйти к ”христианской культуре” изнутри чисто художественных задач и смыслов»[590].

Зачастую этот «страх» выглядит как боязнь в столкновении со сверхличным стать жертвой чего-то тайно враждебного, безжалостного:

Что если над модной лавкою,

Мерцающая всегда,

Мне в сердце длинной булавкою

Опустится вдруг звезда?[591]

(К, 28)

Так томительная беспочвенность субъективного самосознания, будучи отправной точкой художественного дискурса, становится в то же время центральной проблемой лирики и эссеистики Мандельштама 1908 – 1915 годов.

---

[590] *Мусатов В.В.* Пушкинская традиция в русской поэзии… С. 254 – 255.

[591] Другой вариант этой строфы в более поздней редакции: «Что если, вздрогнув неправильно, / Мерцающая всегда, / Своей булавкой заржавленной / Достанет меня звезда?» (К, 293).

Остро переживаемый поэтом дефицит бытийственности побуждает его жадно «шарить в пустоте»[592] в поисках того, что не есть грёза, сон, призрак. В то же время мысль о реальности сверхлично-бытийного неизменно сопряжена в самых ранних стихах с эмоцией ужаса, сопоставимого с тютчевским (и отчасти бунинским) ужасом перед «шевелящимся хаосом»: далекая, непонятная «вечность» (как тютчевская «ночь» с ее «обнажённой бездной») всякий раз страшна лирическому субъекту Мандельштама, она пугающе нависает, зловеще «бьёт на каменных часах», «растёт», как «снежный ком» (К, 32), ежеминутно грозя обрушиться на хрупкое «я» всеми своими «пенящимися громадами» (К, 102) и бесследно поглотить в темных пучинах.

Но мы раз за разом видим, как к этому ужасу примешивается что-то ещё, что-то сдержанно-торжественное и одновременно трезвенное, смутно напоминающее чувство религиозного смирения, смиренномудрое сознание онтологической дистанции.[593] «Путь Мандельштама к бесконечному», – замечает по этому поводу С. Аверинцев, – лежит «…через принятие конечного как конечного, через твёрдое полагание некоей онтологической границы» (А, 203). Нагляднее всего это бытийственное самоограничение субъекта выражено в известном стихотворении 1909 года, начинающемся знаменательными словами: «Не говорите мне о вечности – / Я не могу её вместить», а также в стихотворении «Медленно урна пустая…» (1911). В первом из них отношение к «вечности» наиболее отчётливо сформулировано в следующей строфе:

Я слышу, как она растёт

И полуночным валом катится,

Но – слишком дорого поплатится,

[592] Этот образ присутствует в стихотворении 1922 г. «Кому зима, арак и пунш голубоглазый…», а также, применительно к В. Розанову, в написанной в том же году статье «О природе слова» («…Розанов всю жизнь шарил в мягкой пустоте…» - СК, 61).

[593] Об отражении религиозных исканий Мандельштама в его биографии и творчестве см.: А, 215 – 233.

Кто слишком близко подойдет.

(К, 102)

Во втором особенно примечательны строки:

Что расскажу я о вечных,

Заочных, заоблачных странах?

Весь я в порывах конечных,

В соблазнах, изменах и ранах. (К, 137)

Таким образом поэт, ввиду осознанной невозможности «вместить вечность» (см.: К, 102), как будто сознательно потупляет очи долу, не позволяя себе ни грана мистической дерзости[594], благодаря чему многие упоминания и аллюзии «вечности» приобретают как бы апофатический характер. Вот как объясняет аскетическую сдержанность Мандельштама в проявлении религиозных аффектов С.С. Аверинцев в своём очерке жизни и творчества поэта: «Свирепая, бешеная стыдливость возбраняла ему обнажать перед читателем свои переживания подобного рода» (А, 222). «Злейшим врагом» для Мандельштама периода «Камня», по мнению исследователя, является «нескромность мистического чувства», вследствие чего «…религиозная топика допускается у него» лишь «при условии объективации, вывода из личной эмоциональной сферы». «В подходе к сакральному, – замечает Аверинцев, – поэт может быть одически важен, как в «Евхаристии», или охлажденно описателен, как в «Аббате»; но исключена даже тень страшного подозрения, что он – интимен»[595] (А, 222).

1908 – 1911 годы для Мандельштама – время непрекращающихся исканий нетленного бытийственного ядра, каркаса, культурно-мировоззренческого

[594] Ср. с признанием из стих. «В изголовье чёрное распятье…»(1910): «…Страшен мне ,,подводный камень веры”…» (К, 134), где Мандельштам берёт в кавычки цитату из тютчевского «Наполеона».
[595] «Евхаристия» («Вот дароносица, как солнце золотое…») и «Аббат» - два стихотворения 1915 года, вошедшие в сборник «Камень».

«акрополя» (ср.: «…в нас заложена неодолимая потребность найти твердый орешек кремля, акрополя…» – СК, 61), время поисков круговой поруки достоверного существования, возможности приобщения к общезначимому и всечеловеческому, к «сообщничеству сущих в заговоре против пустоты и небытия» (СК, 170) (ср.: «И я слежу – со всем живым / Меня связующие нити» – К, 126).

В стихотворении «Раковина» (1911), по мнению В. Мусатова, намечается разрешение конфликта между «ненужностью “я”» и жаждой связи с мировым целым: «ты неразрывно с нею свяжешь огромный колокол зыбей» (К, 26). «…В хрупких пропорциях раковины, – замечает ученый, – таилась возможность резонанса, установления взаимоотношений с мировой ”пучиной”. <…> Раковина становится здесь метафорическим воплощением поэта-резонатора, стремящегося выразить не себя, но именно ”логизм вселенской идеи”» <…> Позднее Мандельштам подчеркнет у Анненского… «не каприз и не мерцание изощренной впечатлительности, а настоящую твердую конструкцию»[596].

Устремленность к сверхличному приводит к тому, что на определенном этапе дисциплина формы, пафос лада и строя выходят у Мандельштама на первый план. Посылая Вяч. Иванову одно из стихотворений, он писал: «…интимно-лирическое, личное – я пытался сдержать, обуздать уздой ритма. <…> Ямб – это узда “настроения”».[597] Призыв М. Кузмина быть «логичным в замысле», в «постройке произведения»[598], как и указание Н. Гумилева на необходимость «возложить на себя вериги трудных форм»[599], оказывается очень созвучным установкам Мандельштама. «Проблема ”узды”, ”формы”, – считает В. Мусатов, – была для Мандельштама проблемой традиции, которая

[596] Цит. по кн: *Мусатов В.В.* Пушкинская традиция в русской поэзии… С. 259.
[597] *Мусатов В.В.* Там же. С. 256.
[598] *Кузмин М*. О прекрасной ясности // Аполлон. 1910. №4. С. 6.
[599] *Гумилев Н*. Жизнь стиха // Аполлон. 1910. № 7. С. 6.

позволяет внутреннему миру творческого ”я” находить адекватные формы самообъективации, и следовательно – проблемой почвы»[600].

При этом поиск неопровержимо реального и органически единого в бытии одновременно означал для Мандельштама-поэта и поиск адекватных этой бытийной органике художественных символов. Поэт идет как бы от противного, обнаруживая и отбрасывая притворяющиеся реальностью миражи, фикции бытия. В конце концов напряженная устремленность к обретению онтологической опоры и почвы приводит Мандельштама к двум ключевым идеологемам, позволившим ему «скрепить» изнутри и структурировать художественный космос. Это одновременно полярные и диалектически сопряженные *камень* и *архитектура*.

Появление в лирике 1912 года (начиная со стихотворения «Я ненавижу свет однообразных звезд…») архитектурных мотивов и образов знаменует собою начало новой фазы поэтического мироосмысления. По мнению ряда исследователей (Н. Струве, Г. Фрейдин и др.), именно в этот период Мандельштам впервые покидает лоно символизма и воздвигает своё художественное мышление на новых идеологических основаниях, своеобразным «рабочим термином» для обозначения которых послужило понятие «акмеизм». Видимо, в это же время создаётся и программная статья «Утро акмеизма»,[601] которая, по словам Л. Гинзбург, «даёт… ключ к антисимволистским символам» Мандельштама (Л. Гинзбург – К, 266). На наш взгляд, начало преодоления лирической «беспочвенности» и решительное движение к обретению бытийных основ можно обнаружить еще раньше – в датированных июлем 1911 года, но не попавших ни в один из прижизненных сборников стихотворениях «Душу от внешних условий…» и «Я знаю, что обман в видении немыслим…». Знаменательно, что во втором

[600] *Мусатов В.* Указ. изд. С. 256.
[601] Комментарий к существующим разногласиям по вопросу о точной датировке статьи см. в кн.: СК, 298; К, 334-335.

из них «…раскрывается неуловимым метром / Рай распростёртому в унынье и в пыли» и звучит призыв:

Так ринемся скорей из области томленья –

По мановению эфирного гонца –

В край, где слагаются заоблачные звенья

И башни высятся заочного дворца! (К, 140)

Семантика и функции строительно-архитектурных символов, их роль в воплощении «мандельштамовского пафоса архитектоники и сопротивляющегося ей материала» (Л. Гинзбург – К, 271) неоднократно рассматривались в работах о поэте. Здесь, применительно к интересующей нас теме, считаем необходимым особо обратить внимание на то, что в философско-эстетическом контексте его раннего творчества мироощущение и душевная эмпирика художника аналогичны не только инструменту зодчего («молотку в руках каменщика»), но и – едва ли не в большей степени – строительному материалу искусства. Остановимся на этом поподробнее.

Если с точки зрения эгоцентрической аксиологии (в целом характерной для романтизма) индивидуальное «я» есть наиболее достоверная реальность, то в художественном мире Мандельштама, как уже было отмечено, отдельное, самому себе предоставленное сознание – нечто ирреальное, онтологически недостоверное («неужели я настоящий и действительно смерть придёт?» – К, 25). Предлежащая текучему субъективному сознанию устрашающе плотная, но не одухотворенная природная реальность («камень Тютчева» – СК, 169)[602] противостоит с одной стороны этой призрачной «душевности» как некой иллюзорной субстанции («и камень отрицает иго праха» – К, 34), с другой стороны – высшим творческим возможностям человека, для которого «звук долота, разбивающего камень», есть

[602] Ср. у Пушкина в стих. «Брожу ли я вдоль улиц шумных…»: «равнодушная природа» «сияет» «красою вечною». У Мандельштама же неочеловеченная природа, как правило, не причастна нетленной Красоте, мрачна и уныла.

«метафизическое доказательство» (СК, 169). (Ср. с другим, более поздним утверждением: «…человек должен быть тверже всего на земле и относиться к ней так, как алмаз к стеклу» [603].)

«Немое красноречие гранитной глыбы» (СК, 169) воспринимается поэтом как дерзкий вызов неведомых сверхличных сил человеческому духу («кто камни нам бросает с высоты… ?» – К, 34)[604]. И Мандельштам убеждён, что «на этот вызов можно ответить только архитектурой» (СК, 169). Строгий архитектонический канон, торжествующий над упорно противостоящим ему материалом, отныне постулируется в качестве высшего критерия творческой правоты, полагающего, с одной стороны, предел всякому субъективному произволу и, с другой стороны, непреложно удостоверяющего бытийную реальность созидаемого. В этом смысле программными для раннего Мандельштама являются его стихи на архитектурную тематику («Айя-София», «Notre Dame», «Адмиралтейство», «На площадь выбежав, свободен…»). С этих пор «он вообще мыслил действительность архитектонически, в виде законченных структур…» (Л. Гинзбург – К, 267). Архитектурная топика «Notre Dame», по словам Е. Тагер, «раскрывает ,,внутреннюю структуру" не готики как таковой…, а более широкого явления – спрессованного культурного опыта человечества…»[605]. Более того: диалектически сопряженная символика косной глыбы («тяжести недоброй») и архитектурной твердыни образует у Мандельштама универсальную парадигму, охватывающую все содержание духовной жизни. В рамках этой парадигмы «стрела готической колокольни» (СК, 170) и «мысли живой стрела» (К, 29) в равной мере противостоят «болезненному и странному» царству «пустоты» (К, 17).

---

[603] Слова из статьи Мандельштама «О природе слова» (См.: Соч.: в 2 т. М., 1990. Том 2. С. 186). Ср. в стих. «Необходимость или разум» (1910): «…Но человек чертит алмазом, как на податливом стекле» (К, 122).

[604] В. Соловьёв, как известно, видел в неподатливой косности камня сильнейшее возражение против гегелевской теории эволюции духа.

[605] *Тагер Е.Б.* Модернистские течения и поэзия межреволюционного десятилетия // Русская литература конца 19- начала 20 века. 1908-1917. М., 1972. С. 324.

Символика эстетически не претворенного бытия у раннего Мандельштама многообразна, но устойчива. В одних случаях оно может художественно ассоциироваться с тяжестью, жесткостью, грубостью; в других – с немотой, пустотой, слепотой, «сумраком», миром «теней», «омутом», «бездной», «туманом», «зияньем», забвением и т. д. Иногда – с «тоской», «томлением» и «печалью». Вычленяемые здесь при желании оппозиции «бесплотное – вещественное» или «духовное – физическое» и т.д., как и отнесенность образов в одних случаях к тёмному хтоническому лону бытия («глубине, где стебли тонут» – К, 133; «омуту злому и вязкому» – К, 82; «огромному колоколу зыбей» – К, 26), в других – к плотной вещественности («камни», «глыбы» и «скалы») либо к зыбкой душевной стихии субъекта («ненужное „я”» – К, 25), не касаются, в данном случае, кардинального для нас противопоставления, а именно – оппозиции укоренённого и не укоренённого в подлинном Бытии. Всё эстетически не претворенное (теперь уже как в субъекте, так и вне субъекта), не «отвердевшее» в прекрасных архитектонических формах, понимается как недовоплощенное и в этом смысле как не вполне существующее, добытийственное. И только в свете этих обобщений становится по-настоящему понятен лозунг, звучащий в «Утре акмеизма»: «Любите существование вещи больше самой вещи и своё бытие больше самих себя…» (СК, 172).

«Тяжесть недобрая»[606] в обозначенном контексте есть косный, непреображенный материал (всё равно – душевный или вещественный), аморфная масса эмпирической данности. Но эта «тяжесть» может обнаружить «скрытую» в ней «потенциальную способность динамики», «попроситься в „крестовый свод”» (СК, 169), стать «крылатой», обернуться «кружевом» и «иглой» (К, 29).[607] Кто «радостно принимает» свою

[606] «Тяжесть» у Мандельштама амбивалентна. В одних случаях она символизирует бытийную осязаемость явлений (ср.: «Всё стало тяжелее и громаднее» - СК, 67), в других – «сырую», непреображенную реальность, и тогда «тяжесть» предстает как «недобрая» (К, 39).

[607] Звезда «длинной булавкою», как мы помним, вонзается «в сердце» поэта, тогда как «стрела готической колокольни», в свою очередь, норовит у Мандельштама «уколоть небо, попрекнуть его тем, что оно пусто» (СК, 170). Этот обмен «уколами» весьма примечателен. Отсюда неожиданно приоткрывается смысл

«тяжесть», «чтобы разбудить и использовать архитектурно спящие в ней силы», по Мандельштаму, относится к ней как к «материалу, сопротивление которого он должен победить» (СК, 169). Своеобразное преломление этого мотива находим в стихотворении «Автопортрет» (1914) (Ср.: «…чтоб прирожденную неловкость врожденным ритмом одолеть» – К, 164)[608].

В 1913 году О. Мандельштам писал: «Будем же доказывать свою правоту так, чтобы в ответ нам содрогалась вся цепь причин и следствий от альфы до омеги, научимся носить ”легче и вольнее подвижные оковы бытия”» (СК, 170)[609]. Отсылка к причинно-следственной логике не должна вводить нас в заблуждение относительно симпатий поэта к элементарному детерминизму. «Цепь» здесь скорее метафора круговой поруки всеобщего бытия, символ общебытийной связи «всего со всем». Кроме того, очень важны в приведенной цитате те акценты, которые указывают на неклассический, «интерактивный» и инициативный, характер взаимодействия субъекта и объективной данности. Во-первых – «<u>своя</u> правота» (не безличная). Во-вторых, весь массив мироздания содрогнется «<u>в ответ</u> нам…» (неотменимость *диалога* с всеобщим). В-третьих, в слегка измененной цитате из С. Городецкого «оковы» – «подвижные» (неклассический динамизм), и носить их следует «легче и вольнее» (неклассическая свобода). Но этому следует «научиться», т.е. это труд и премудрость, особое искусство, а не пассивное или слепо-боязливое подчинение данностям миропорядка. В результате действий субъекта (его «доказательств», т.е. осмысленно-целесообразных, а не произвольных акций) «*содрогается* вся цепь», т.е. приходит в ощутимое, взволнованное движение все сущее. В этом образе слышится новое бесстрашие и если не дерзость, то какая-то новая, отважная

концовки одного из стихотворений 1910 (?) года: «…И моя последняя мечта – / Роковой и краткий гул пробоин моего узорного щита» (К, 136).

[608] М.Л. Гаспаров несколько прямолинейно трактует этот комплекс идей следующим образом: «Мандельштам находит решение конфликта между безличной вечностью и трепетной человечностью – смертный человек преодолевает свою смертность созданием вечного искусства» (Г, 200).

[609] Из статьи «Утро акмеизма». Мандельштам перефразирует строки С. Городецкого: «...вольней и веселее / Носить подвижные оковы бытия».

праздничность акта самоактуализации (ср. с похожими интенциями в статье Мандельштама «Скрябин и христианство»). С другой стороны, «цепь» маркируется знаками Альфы и Омеги, что исподволь возвращает весь микросюжет высказывания в твердые рамки объективной непреложности. Бытие есть божественный «алфавит»; кроме того, «Альфа и Омега» – библейско-апокалиптический и христологический образ, возводящий всё сказанное к христоцентричной и сакральной системе координат.

Девиз «мы смысловики» (свидетельство Н. Мандельштам) остается актуальным для поэта на всю жизнь, но начиная с книги «Tristia» в его творчестве начинает доминировать динамическое и эсхатологически-историчное понимание логосности бытия[610]. Предвосхищения такого понимания есть уже в «Утре акмеизма», где апология внятности, строгости и стройной осмысленности звучит как откровение неслыханной новизны. Процитируем: «Логика есть царство неожиданности. Мыслить логически — значит непрерывно удивляться. Мы полюбили музыку доказательства. Логическая связь — для нас не песенка о чижике, а симфония с органом и пением, такая трудная и вдохновенная, что дирижеру приходится напрягать все свои способности, чтобы сдержать исполнителей в повиновении» (СК, 170). Для внимательного читателя очевидно, что весь этот пассаж построен на парадоксах. «Логика», привычно вызывающая ассоциации с предсказуемостью, связывается с «неожиданностью». «Мыслить логически», вопреки расхожему стереотипу, значит не вновь и вновь получать подтверждение ожидаемому, а «удивляться». Привычный комплекс понятий выводится из привычного комплекса представлений, и смысл самих явлений, казавшихся очевидными, преображается, звучит по-новому. Расхожие штампы-оппозиции вроде «скучная логика – вдохновенная безрассудность», «элементарная логика – таинственная иррациональность» дезавуируются. «Логика» возводится к ее этимологическому корню – «логосу», Смыслу,

[610] См. главу «”Музыка” как преодоление хаоса и небытия» в кн.: *Скляров О.Н*. Есть ценностей незыблемая ск*а*ла…»: Неотрадиционализм в русской поэзии 1910 – 1930-х годов. М., 2012. С. 57-74.

который сам есть великая Тайна. «Логика» освобождается от избитых, стереотипных коннотаций со школярской рутинностью, схоластичностью, наглядным схематизмом и приобщается метафизической неисчерпаемости сущего.

Творчество для Мандельштама 1912–1915 годов – не медитативное и нарциссическое погружение в бездну собственной душевности («я не хочу души моей излучин…» – явно отсылающая к «Незнакомке» Блока реминисценция из стихотворения 1910 г. «Змей), а конструктивное «преодоление материала», зодчество. Если и акт самопознания души, то не в аспекте ее «бездонности», но в аспекте ее онтологической осуществимости, бытийственной воплощенности. Катарсис творчества («выпрямительный вздох»[611], «рай» «неуловимого метра» – К, 140), таким образом, оказывается напрямую связан с фактом гармонической актуализации и онтологизации того ценного, что смутно томится в душевной сфере. При этом искусство, некогда отдававшее «игрушечностью», напоминавшее радужный морок, «рисунок… на стеклянной тверди» (К, 9), все чаще – в лирике 1912-1915 годов – трактуется как способ преодоления наличного юдольного ничтожества, как возможность выхода за пределы бренного, полупризрачного «я» в сферу сверхличного, прочно укорененного в Бытии. И здесь еще раз подчеркнем особо: в архитектурных символах Мандельштама основополагающими являются не «предметность» и «материальность» как таковые, а неоспоримая, жизненно конкретная явленность духа, доказательство онтологической реальности духовного акта. В этом смысле архитектоника зодчества единосущна, по Мандельштаму, архитектонике словесного и всякого другого подлинного искусства (потому и «… раскрывается неуловимым метром / Рай распростёртому в унынье и в пыли» – К, 140; «…И дышит таинственность брака / В простом сочетании слов» – К,

[611] Выражение из первого стихотворения цикла 1933 г. «Восьмистишия» («Люблю появление ткани…»).

130).[612] Чрезвычайно важно, что прорыв за пределы обыденности, в мандельштамовском понимании, оказывается возможен не за счет эгоцентрического «разбухания» субъективного «я», а путём приобщения этого «я» к тому, что больше его – к сверхлично-бытийственному ладу, живому иерархическому стволу вечно сущего.[613] При этом опоэтизированная романтиками вязкая «душевность» с ее смутными грёзами («полу-явь и полу-сон, забытье неутолённое, дум туманный перезвон» – К, 21) сама становится «сопротивляющимся материалом» поэтического зодчества, норовит увильнуть от муки эстетического преображения (ср.: «мне холодно, я спать хочу» – К, 20). И творческая активность предстаёт, таким образом, уже не как естественная и «приятная» потребность, а как мучительный долг, волевое усилие, род аскезы, подобие подвига (ср.: «Я вздрагиваю от холода – мне хочется онеметь! / А в небе танцует золото – приказывает мне петь» – К, 28).

§ 2. 1. 3. «Музыка» как преодоление хаоса и небытия («Концерт на вокзале» О. Мандельштама)

Стихотворение О. Мандельштама «Концерт на вокзале» впервые было опубликовано в журнале «Россия» (1924. №3), а затем вошло в книгу стихов «Стихотворения» (Л.; М.: ГИЗ, 1928). В авторский экземпляр была вписана дата «1921». Более точное время написания продолжает оставаться предметом дискуссий. Приведем текст полностью.[614]

Концерт на вокзале

Нельзя дышать, и твердь кишит червями,
И ни одна звезда не говорит,

[612] Позже, в 20-е годы, поэт придёт к пониманию языка как оплота бытийственности. См. об этом, например, в статье «О природе слова» (1922): «Зато каждое слово словаря Даля есть орешек акрополя, маленький кремль, крылатая крепость номинализма, оснащенная эллинским духом на неутомимую борьбу с бесформенной стихией, небытием…» (СК, 63).

[613] Ср. с замечательно глубокой формулой М. Бахтина: «Поиски собственного слова на самом деле есть поиски… слова, которое больше меня самого; это стремление уйти от своих слов, с помощью которых ничего существенного сказать нельзя » (*Бахтин М.М*. Литературно-критические статьи. М., 1986, с. 526).

[614] Текст стихотворения приводится по изд.: *Мандельштам Осип*. Соч.: в 2 т. / Сост. П.М. Нерлер. – М. 1990. Т. 1, С. 139-140.

Но, видит Бог, есть музыка над нами,
Дрожит вокзал от пенья Аонид,
И снова, паровозными свистками
Разорванный, скрипичный воздух слит.

Огромный парк. Вокзала шар стеклянный.
Железный мир опять заворожен.
На звучный пир в элизиум туманный
Торжественно уносится вагон:
Павлиний крик и рокот фортепьянный.
Я опоздал. Мне страшно. Это сон.

И я вхожу в стеклянный лес вокзала,
Скрипичный строй в смятеньи и слезах.
Ночного хора дикое начало
И запах роз в гниющих парниках,
Где под стеклянным небом ночевала
Родная тень в кочующих толпах.

И мнится мне: весь в музыке и пене,
Железный мир так нищенски дрожит.
В стеклянные я упираюсь сени.
Горячий пар зрачки смычков слепит.
Куда же ты? На тризне милой тени
В последний раз нам музыка звучит!

Осуществляя интерпретацию данного стихотворения, мы начнем с наиболее очевидного в нем, с того, что заметно и более-менее понятно с первого взгляда, и будем постепенно продвигаться к тем элементам

художественной структуры, семантика и функции которых менее очевидны или не очевидны вовсе.

Итак, звучит музыка, и лирический субъект воспринимает этот факт как что-то невероятно значительное. Значительность эта, по-видимому, обусловлена тем, что музыка звучит среди мирового распада и гниения («нельзя дышать…» и т.д.), в условиях удушья и мёртвого молчания звёзд, да ещё вдобавок – на фоне вокзального грохота и лязга. Похоже, что звучание музыки переживается героем стихотворения как грандиозное нисхождение запредельной гармонии («пенье Аонид») на «железный мир», повергающее этот мир в трепет («нищенски дрожит»). В результате охваченный музыкой участок обыденного пространства (вокзал и его окрестности) преображается; всё происходящее в нём начинает напоминать некое таинственное, величественно-страшное действо; распахиваются входы в какие-то иные, потусторонние миры («Элизиум туманный»). Герой ощущает себя на границе этих таинственно сомкнувшихся пространств, испытывает сложную гамму чувств («мне страшно», «это сон» и т.д.), в смятении торопится успеть куда-то, но, кажется, сталкивается с невозможностью для себя пересечь эту самую границу и в итоге осознаёт прощальный, скорбно-поминальный («тризна») смысл всего происходящего.

Всё пронизано контрастами и парадоксами. «Железный мир», который, казалось бы, по определению должен быть невозмутимо-бездушным, бесчувственным, неожиданно оказывается «заворожённым»; он «весь … в пене» и «дрожит» подобно живому, трепетному существу. Шум мчащегося поезда то ли сравнивается, то ли какофонически соседствует с разительно несходными между собою «павлиньим криком» и «рокотом фортепьянным».[615] В самом словосочетании «павлиний крик» притаился разительный контраст визуального (райское оперение) и звукового (режущее

[615] О возможной семантике «павлиньего крика» у Мандельштама см. статью Г. Кружкова «Крик павлина и конец эстетической эпохи» // Иностранная литература. 2001. № 1.

слух неблагозвучие) образов. Вокзал оборачивается то «шаром», то «лесом». Запах тления («гниющие парники») соседствует с ароматом «роз».

Многие образы и процессы в данном стихотворении не просто контрастны, но агонально соотнесены между собою, т. е. находятся в состоянии схватки, непримиримой борьбы. Скрипки героически спорят с «паровозными свистками», «разрывающими» «воздух», «запах роз» – с запахом тления, «зрачки смычков» – с «горячим паром», который их «слепит»; «железный мир», словно под током, вибрирует под напором музыкальных волн и в мучительных конвульсиях отдаётся их власти; наконец, Музыка в целом («скрипичный воздух», «эолийский чудесный строй»[616] мироздания) как будто сходится в последнем, прощальном («в последний раз») поединке с удушьем небытия и безжизненным молчанием звёзд.

Именно с этим, видимо, связана основная эмоциональная коллизия стихотворения, заметная, пожалуй, даже непрофессиональному интерпретатору: печальная, прощальная, скорбно-поминальная тема вступает в видимое и эстетически весьма значимое противоречие с мажорным тоном всего стихового строя в целом. И, вопреки горестному финалу, у читателя возникает удивительное и необъяснимое ощущение эмоционального катарсиса.

Действительно, трудно не обратить внимание на проявляющуюся с самого начала взволнованную, энергическую приподнятость тона. Даже мертвенно-инфернальная картина первых двух стихов заряжена патетической энергией и как будто нужна лишь для того, чтобы сильнее натянуть «тетиву» перед могучим «но, видит Бог…» третьего стиха. (Интонационно это «но» предчувствуется с первых слов стихотворения.) Звучащая музыка как будто останавливает обычное линейное протекание времени, и вместо привычной,

[616] Из стихотворения О. Мандельштама «Я по лесенке приставной…».

хронологически распределённой причинно-следственной цепочки мы получаем одно невероятно «сгустившееся» мгновенье, как бы представленное в разрезе или (если прибегнуть к мандельштамовской формуле) развёрнутое подобно вееру.[617]

Название не только служит подсказкой читателю относительно эмпирической основы события, но и (если вникнуть) задаёт особый ракурс восприятия, приуготовляет осведомлённого интерпретатора к осознанию особого агонально-драматического подтекста, насыщенного контрапунктами. Заглавие представляет собою сопряжение лексем, тяготеющих к разным ценностным сферам и принадлежащих к совершенно различным ассоциативным рядам. От «концерта» цепочка ассоциаций ведёт к сакрализованным образам высокой культуры, к сфере Прекрасного и Вечного; от «вокзала» – к образам будничной сутолоки, к области мимолётного и преходящего. Поставленные рядом, эти два слова «химически» образуют новую сложную смысловую единицу, знаменующую собою одну из ключевых антиномий послереволюционного творчества Мандельштама. Мы имеем в виду парадоксальную сопряжённость временного и вечного, смертного и нетленного. После «Камня», с преобладающим в нём пафосом вещественной монументальности, одухотворённое начало всё чаще и чаще покидает в стихах Мандельштама надёжные «крестовые своды» рукотворных твердынь и выходит на ничем не защищённое, распахнутое, продуваемое всеми ветрами пространство непредсказуемой и безжалостной современности. В силу этого сакральное актуализируется, получает возможность проявиться здесь и сейчас, а будничное приобщается к возвышенному трагизму всемирной судьбы, приобретает мистериальный смысл.

---

[617] Ср. с упоминаемой в статье «О природе слова» «…системой в бергсоновском смысле слова, которую человек развёртывает вокруг себя, как веер явлений, освобождённых от временной зависимости…» (*Мандельштам О.* Слово и культура. М. 1987. С. 64).

В соответствии с ключевой в «Тристиях» идейно-эстетической установкой Мандельштам раз за разом как бы опрокидывает сакральное в пучину повседневного, в расхристанную уличную стихию, художественно провоцируя их жёсткое, драматическое столкновение. Одухотворённое начало проходит страшное и волнующее испытание предельной бесприютностью.

Следует отметить, что топос вокзала, будучи с одной стороны (и в определённом смысле) противоположностью топоса культуры, с другой стороны резко противоположен топосу обыденной упорядоченности. Вокзал, как промежуточное, разомкнутое со всех сторон пространство (точка пересечения множества разнонаправленных траекторий), относится к числу тех весьма излюбленных литературой участков бытия, которые принято называть *пограничным хронотопом*. Это бурлящий перекрёсток будней, место встреч, разлук и прощаний, квинтэссенция временного, мимолётного; зона, где человек оказывается вырванным из привычных обыденных связей, из проторенной бытовой колеи. Прибегнув к известной формуле М. Бахтина, можно сказать, что вокзал (в функции пограничного литературного хронотопа) – это «“точка”, где совершается к р и з и с, радикальная смена, …переступают запретную черту, обновляются или гибнут».[618]

Мотив неприкаянности, бесприютности – один из ключевых в «Тристиях». Лирический герой как бы сознательно отторгается от всех устойчивых зон обустроенного пространства, что выглядит как частное проявление характерного для зрелого Мандельштама бегства от любых завершённых, застывших форм бытия и мышления, от всех навязываемых социумом форм идентичности.[619] Причём в открытом, необжитом, анонимном пространстве герой чувствует себя подчас гораздо более в своей стихии и едва ли не в большей безопасности (ср. с проявившимся несколько

[618] *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. М. 1972. С. 291

[619] Этот мотив тесно связан с другим, не менее важным – мотивом героического приятия личностью трагической судьбы, движения навстречу трагедии.

лет спустя желанием «уехать на вокзал, где бы нас никто не отыскал»[620]). Вот почему топос вокзала (а с ним и весь «железный мир») в рассматриваемом стихотворении хоть и контрастирует с «концертным» мотивом, но всё же не является ценностно полярным «музыкальному» началу, поскольку оказывается способным принять и вместить «музыку» («дрожит от пенья Аонид»).

Практически все интерпретаторы «Концерта…» указывают на очевидную идентичность образного ряда стихотворения позднейшему описанию вокзальных концертов в «Шуме времени» (глава «Музыка в Павловске»). Однако в большинстве случаев остаётся без должного внимания тот факт, что при обилии фактических совпадений («паровозные свистки», «парк», «розы», «парники», «Элизиум» и т.д.) разительно различается тональность высказываний. В мемуарах (в отличие от поэтического текста) у Мандельштама доминирует насмешливо-отстранённый, снисходительно-иронический тон.[621] Возможно, в стихотворении произошло драматизирующее всю структуру «наложение» катастрофического опыта 20-ых годов на фактический материал «мёртвых» 90-ых (глава «Музыка в Павловске», как известно, начинается с описания «глубокого провинциализма» последнего десятилетия уходящего века).[622] А мемуарная установка написанного через несколько лет «Шума времени» требовала, вероятно, эмоционального соответствия тона изложения реальной исторической атмосфере тех лет.

---

[620] Из стихотворения «Мы с тобой на кухне посидим…».

[621] С. С. Аверинцев, в связи с этим, полагает даже, что в автобиографическую прозу Мандельштама «уходит всё то, чему сопротивляется и что отторгает от себя мандельштамовский стих». По мнению исследователя, это «игра на понижение, банализация всех тем, усмешечка» (Аверинцев С.С. София-Логос. Киев. 2001. С. 387).

[622] «Я помню хорошо глухие годы России – девяностые годы, их медленное оползание, их болезненное спокойствие, их глубокий провинциализм – тихую заводь: последнее убежище умирающего века.» (*Мандельштам О*. Соч. в 2-х тт. М. 1990. Т. 2. С. 263)

Но всё же есть в указанном мемуарном отрывке (помимо сходного набора реалий) нечто такое, что концептуально роднит его со стихотворением, а именно: представление о наполненном музыкой вокзале как о своеобразном универсуме или, точнее, как о «центре мира». «…Шары дамских буфов и всё прочее, – читаем в «Шуме времени», – вращаются вокруг стеклянного Павловского вокзала, и дирижёр Галкин – в центре мира». А «смену дирижёров за высоким пультом стеклянного Павловского вокзала» будущий поэт воспринимает как «смену династий».[623] В «Концерте на вокзале» названная тенденция является как раз определяющей. Шумный, скрежещущий земной «перекрёсток» начинает на глазах превращаться в сердцевину мира, становится микромоделью мироздания. Музыка – самое бестелесное из всего сущего – воздвигает неосязаемую твердыню посреди рушащегося на глазах мира.

Мандельштамовское ощущение культуры в период создания «Тристий» С.С. Аверинцев характеризует следующим образом: «…старая культура ещё жива и остаётся собою … но у неё, отрешённой от всех своих внешних опор и предпосылок, словно открылось новое измерение».[624] Культурная, духовно-творческая субстанция, тяготевшая ранее (в период «Камня») к вещественному «сгущению», оплотнению в зримых материальных (в частности – архитектурных) символах, осваивает теперь новый способ существования – в модусе неосязаемо-несомненного, вне предметной опоры и почвы (эта метаморфоза весьма внятно предвосхищается уже в стихотворении 1911 г. «Я знаю, что обман в видении немыслим…», где «ткань … мечты» оказывается «прозрачна и прочна», а лирический герой призывает устремиться туда, «где башни высятся заочного дворца»). Поэтическим ознаменованием названного «смещения» становится в «Тристиях» то, что «музыка» вытесняет «архитектуру» в качестве универсального критерия онтологической достоверности. («Музыка

[623] Там же. С. 264.
[624] *Аверинцев С.С.* «Судьба и весть Осипа Мандельштама» / *Аверинцев С.С.* Поэты. М. 1996. С. 243.

сознательно предпочтена пластике», – итожит Аверинцев.[625]) Художественное сознание поэта движется по пути, уже отчасти проторенному романтиками и символистами (а также под влиянием А. Бергсона и, косвенно, Ницше, воспринятого через призму идей Вяч. Иванова[626]), – от собственно музыки как одного из искусств к Музыке как универсальному символу культуры, эстетической первооснове духовного бытия.

Музыкальная тема и сопутствующая ей символика становятся при этом формой проявления своеобразного эсхатологизма, позволяя органично сопрягать бесконечное и конечное, идею запредельного совершенства с идеей творческого становления, развития, роста, созревания, «исполнения сроков». Это даёт нам возможность связать мандельштамовское «творчество истории» с христианской эсхатологической концепцией времени. Именно динамическая музыкальная стихия как нельзя лучше соответствовала обозначившемуся в годы революции и гражданской войны напряжённо-историческому переживанию поэтом мировой судьбы. В период «Камня» Мандельштам склонен был мыслить культуру в виде статичного, замкнутого, строго структурированного, архитектонически укреплённого пространства, эдакого могучего Акрополя, надёжно застрахованного от крушения безукоризненностью архитектурных пропорций («подпружных арок силой»[627]), и эти зоны прекрасной упорядоченности аксиологически противостояли пространству внешнему – неодухотворённому и неупорядоченному (вспомним, например, приписываемое «готической колокольне» стремление «уколоть небо, попрекнуть его тем, что оно пусто» или призыв к ставшему «кружевом» камню: «неба пустую грудь тонкой иглою рань»[628]). Теперь духовно-культурная субстанция мыслится поэтом

---

[625] Там же. С. 244.
[626] Вяч. Иванов в частности писал: «…мы склонны думать, что не архитектура статическая отметит нарождающуюся органическую эпоху, …но та динамическая и текучая архитектура, имя которой – Музыка» (*Вяч. Иванов*. Родное и вселенское. - М. 1994. С. 41).
[627] Из стихотворения «Notre Dame».
[628] Цитаты из статьи «Утро акмеизма» и стихотворения «Я ненавижу свет…»

как не связанное материальными узами, идеальное и одновременно динамическое начало, свободно проникающее в поры исторического пространства и времени и само, в свою очередь, пронизываемое ими. Понятая таким образом культура уже не осознавалась больше как нечто локализованное в определённых «сакральных» точках, но любой участок бытия оказывался потенциально способным вместить, принять в себя дыхание культуры, стать «заочным дворцом». Это позволяло парадоксально соединить предельную незащищённость с предельным и почти весёлым, «мусическим» бесстрашием. Данная позиция особенно ярко и отчётливо выражена Мандельштамом в статье «Скрябин и христианство» (другое название – «Пушкин и Скрябин»), где древнему «недоверчивому отношению к музыке как к подозрительной и темной стихии» он противопоставляет «христианское» (в его понимании) доверчивое и радостное приятие музыкального начала. Вот несколько характерных цитат:

« … В древнем мире музыка считалась разрушительной стихией. Эллины боялись флейты и фригийского лада, считая его опасным и соблазнительным…»; «…Собственно чистой музыки эллины не знали, — она всецело принадлежит христианству»; «Христианство музыки не боялось. С улыбкой говорит христианский мир Дионису: “Что ж, попробуй, вели разорвать меня своим менадам: я весь — цельность, весь — личность, весь — спаянное единство!”— До чего сильна в новой музыке эта уверенность в окончательном торжестве личности, цельной и невредимой…».[629]

Интересно, что фактическая бессобытийность рассматриваемого стихотворения не препятствует возникновению у читателя впечатления стремительной динамики и напряжённого драматизма. Конечно, лирическая сюжетность, в отличие от эпической, легко обеспечивается движением мысли и чувства, сменой душевных состояний. Но в «Концерте…», собственно говоря, почти и нет этой «смены состояний». Вся гамма

[629] *Мандельштам О.* Соч. в 2 тт. М. 1990. Т. 2. С. 126.

переживаний, испытываемых героем по ходу стихотворения, фактически полностью дана уже в первой строфе, как бы в сжатом, свёрнутом виде. Всё, что изображается далее, выглядит как дальнейшая конкретизация, как раскрытие уже данного, заявленного вначале. Так что мы имеем дело не с поступательным, линейным движением меняющегося душевного состояния, а, скорее, с «веерным» развёртыванием одного необычайно интенсивного переживания, взятого в мгновенном разрезе. Сначала мы видим как бы общий контур этого переживания, затем начинаем видеть отдельные его грани и подробности; происходит выявление подспудных оттенков, скрытых коллизий. Откуда же в таком случае, несмотря на формальную «статику» создаваемой лирической картины, это столь явственное ощущение динамики и драматизма? Конечно, описываемое переживание само по себе отличается чрезвычайной, пронзительной напряжённостью. Но дело не только в этом. Мы видим, что это весьма сложное, многоуровневое переживание. Контрастные, сталкивающиеся между собою мотивы и образные ряды стихотворения художественно символизируют, отражают эту сложность. Они спаяны общим контекстом, но при этом каждый мотив живёт своей напряжённой жизнью, горячо пульсируя в сюжете и поворачиваясь к нам то одной, то другой своей гранью. В поле зрения читателя попадает то один, то другой фрагмент этого грандиозного, синхронно пульсирующего «батального полотна». И, пожалуй, именно эти сполохообразные переключения с одной части огромной картины на другую её часть вызывают у нас ощущение драматизма. Это наблюдение во многом подтверждается и тем, какую активную роль играют в тексте безглагольные конструкции, в частности – назывные предложения.

Итак, стремительная художественная динамика стихотворного сюжета обеспечивается не поступательным развитием самого действия, не сменой душевных состояний, а напряжённым противоборством синхронно сосуществующих образных рядов, в чём-то напоминающим

«противоборство» музыкальных тем и голосов в полифонической оркестровой пьесе.

Это наводит на мысль, что ключевое слово в названии стихотворения («концерт») как бы намекает на особенности его формы, является сжатым определением его структурной модели. Осмелимся предположить, что и композиционный строй «Концерта на вокзале» побуждает к сравнению с такими музыкальными формами, как соната и фуга. Первая строфа стихотворения как будто выполняет функцию, аналогичную функции сонатной экспозиции, где происходит предварительное «представление» основных тем. Во второй и третьей строфах, словно по аналогии с вышеупомянутыми музыкальными формами, осуществляется разработка этих, ранее заявленных «тем». Они углубляются, реализуют свои скрытые возможности, полифонически скрещиваются между собою. Последняя строфа же во многом аналогична сонатной репризе, в которой повторяются и обобщаются основные темы, уже прошедшие разработку. Попробуем обосновать справедливость высказанных наблюдений, оперируя текстуальными фактами.

В первом шестистишии заявлены несколько ключевых мотивов. Первые два стиха вводят гибельную, инфернальную тему, включающую в себя мотивы удушья, всемирного тления и мёртвого безмолвия космоса. Третий стих – мотив вечно торжествующей музыки, царственно возвышающейся над гибнущим миром. Четвёртый стих – мотив могучего излияния музыки в дольний («железный») мир, торжественная и катастрофическая встреча двух разноприродных начал. Здесь заодно обозначен локус события («вокзал»), арена непостижимого скрещения[630] «железного» и «духовного»; и это внезапное соединение оборачивается для «дольнего» пространства экстатической судорогой («дрожит вокзал…»). Пятый и шестой стих вводят

[630] «Скрещение», «скрещивание» – ключевые понятия в эстетике Мандельштама. См., например, начало «Разговора о Данте» (*Мандельштам О.Э.* Слово и культура. М. 1987. С. 108.)

(а отчасти продолжают и развивают) агональный мотив – мотив «схватки», драматического противостояния, которое реализуется как минимум на трёх уровнях:

a) Конфликт «железного мира» («вокзал», «паровозные свистки») и бесплотного, но могущественного духовного начала, символизируемого «музыкой»; это своеобразная борьба-слияние, борьба-единство. Строго говоря, «железный мир» не столько противопоставлен «музыке», сколько агонально соподчинён. (Аналогичным образом «борцы, свивающиеся в клубок на арене, – говоря словами Мандельштама, – могут быть рассматриваемы как … созвучие».[631])

b) Противостояние хаоса (разлада, «разорванного воздуха») и гармонии (лада, «скрипичного воздуха», его «слитности»). Этот конфликт весьма драматичен, но тоже не имеет аксиологически непримиримого характера (и, как следствие, не имеет абсолютного значения), поскольку хаос – родовое лоно гармонии, дионисийская подоснова творческого наития («ночного хора дикое начало»).

c) Конфликт мёртвого и живого (бытийственного). Первое представлено топикой тлена, смрада, немоты. Второе отчётливо даёт о себе знать в 4 стихе: явным знаком вторжения живого, одухотворённого начала в бездушный «железный мир» является дрожь, точнее – способность «вокзала» дрожать подобно живому существу (в ещё большей мере данный мотив проявится в следующих строфах). Очевидно, это и есть основной и аксиологически самый непримиримый конфликт в стихотворении. Правда, у «живого» здесь как бы два полюса. На одном из них – собственно живое, живущее (здесь и сейчас); оно трепетно, обнажённо-беззащитно. На другом полюсе – онтологически пребывающее, вечное («музыка над нами»); оно незыблемо, надмирно. Способность и готовность дольнего (смертного) откликаться на

[631] Там же. С. 109.

зов музыки, мучительно-блаженно вибрировать ей в ответ – залог его потенциальной причастности к надмирному Бытию, связующая нить между полюсами. При этом бытие и небытие предстают не как два автономных, отграниченных мира, но как два модуса, два измерения реальности. «Твердь, кишащая червями» и мёртвая немота звёзд – исходное ощущение героя стихотворения, взгляд из глубин земной, человеческой немощи и отчаяния. «Музыка над нами» – то, что «видит Бог», т.е. то, что становится видимым из мусической вечности, сквозь инфернальное марево. Интересно, что при чтении вслух слова «видит Бог» воспринимаются не как вводный по своей грамматической функции разговорный фразеологизм, но как существенная предикативная единица. Возможно, желая (по своему обыкновению) избежать излишней акцентуации на религиозно-сакральном, Мандельштам предпочитает здесь более «скромное» пунктуационное решение, как бы оставляя за читателем право не замечать ключевого значения данного мотива и тем самым обеспечивая его прикровенность. Отметим попутно, что все три обозначенных уровня конфликта так или иначе связаны с «музыкой» в разных её аспектах. На уровне a - в аспекте её невещественно-духовной природы. На уровне b – в аспекте её гармонической сути. На уровне c – в аспекте её бытийственности.

Такова, на наш взгляд, «экспозиция» стихотворения (правда, далее мы увидим, как чуть позже к перечисленным мотивам добавятся ещё несколько[632], но они возникнут уже на правах семантического производного от содержания первой строфы).

Обратимся теперь к остальным строфам и понаблюдаем, как происходит «разработка» заявленных тем.

Вторая строфа начинается с образного развёртывания топоса «вокзал» (как зоны события).

[632] Мотивы опоздания, поминальной скорби, а также «летейский» мотив.

Из чего складывается семантика «стеклянного шара»? Разумеется, особенности инженерной конструкции Павловского ж/д вокзала – лишь отправная точка в смысловом наполнении данного образа. Иногда интерпретаторы связывают его с некоторыми моментами из детских воспоминаний Мандельштама в «Шуме времени» (глава «Тенишевское училище»), где в пределах одного небольшого абзаца, с интервалом в несколько строчек, сначала говорится о том, что учащиеся «воспитывались … в высоких стеклянных ящиках, с нагретыми паровым отоплением подоконниками…», а затем речь идёт о «жестокой и ненужной вивисекции, выкачивании воздуха из стеклянного колпака, чтобы задохнулась на спинке бедная мышь…».[633] Мотив безвоздушного пространства, гибельного вакуума, конечно, созвучен как присутствующему в первой строфе мотиву удушья, так и возникающему в предпоследней строфе образу «гниющих парников». Но думается, что излишнее «торможение» читательского внимания на этом, однозначно негативном, аспекте семантики «стеклянного шара» противоречит контекстуальной динамике лирического сюжета. Похоже, мы имеем здесь дело с тем, что сам Мандельштам называл «гераклитовой метафорой», подчёркивая тем самым внутренний смысловой динамизм некоторых образов.[634] «Вокзала шар стеклянный» появляется в тексте между предшествующим ему образом «слитого» воедино «скрипичного воздуха» и следующим непосредственно вслед за ним образом «заворожённого» музыкой «железного мира», на фоне неотвратимо возвышающейся патетической интонации. Процесс чудесного преображения пространства в самом разгаре, и наше сознание успевает лишь мимоходом скользнуть по негативным коннотациям (удушье, затхлость, тепличность и т.д.) названного

[633] *Мандельштам О*. Соч. в 2 тт. М. 1990. Т. 2. С. 297.

[634] В «Разговоре о Данте»: «…приём, кот мне хотелось бы назвать Гераклитовой метафорой, - с такой силой подчёркивающей текучесть явления…, что прямому созерцанию, после того как дело метафоры сделано, в сущности, уже нечем поживиться» (*Мандельштам О*. Слово и культура. – М. 1987. С. 124).

образа и тут же оказывается вовлечённым в переживание его позитивных, возвышенных смысловых потенций. Каковы же они?

Во-первых, нам кажется, что «вокзала шар стеклянный» вызывает ассоциации с магическим кристаллом (традиционное название шара из прозрачного, бесцветного стекла, который в своё время использовался для гадания; именно в таком определении «магический кристалл» фигурирует в «Словаре языка Пушкина»). Известно, что в пушкинское время слово "кристалл" означало не только хрусталь, но и стекло. Поэты весьма часто использовали выражение «магический кристалл» в иносказательном значении, как метафору интуитивного, сверхчувственного зрения[635]. Пространство, увиденное сквозь магический кристалл, мыслилось преображённым и таинственным. Архетип магического кристалла имплицитно присутствует во многих текстах символистической ориентации. Например, такие блоковские строки, как «…смотрю за тёмную вуаль / и вижу берег очарованный / и очарованную даль» (да и всё сюжетное ядро «Незнакомки» в целом), есть несомненная реализация этого архетипа.

Таким образом, внутреннее смысловое пространство словосочетания «вокзала шар стеклянный» как бы динамически устремлено, по законам «гераклитовой метафоры», от негативной семантики безвоздушного «колпака» к возвышенной семантике магического кристалла. Восходящее интонационное движение стиха просодически аккомпанирует этой устремлённости, а образ «заворожённого» «железного мира» властно утверждает её реальность в стиховом контексте.

3 - 4 стихи строфы – дальнейшее развитие темы «завороженности».

Составляющие «железного мира» выходят из круга обыденных связей, отклоняются от привычных траекторий: «вагон», вопреки расписанию, «торжественно уносится» в «Элизиум» (загробную обитель блаженных душ,

[635] Ср.: «…и даль свободного романа я сквозь магический кристалл ещё неясно различал» («Евгений Онегин», гл. 8, строфа 50).

царство теней). «Рокот фортепьянный» заставляет вспомнить весьма значимого для Мандельштама И. Анненского (ср.: «…но страстно в сумрачную высь уходит рокот фортепьянный»[636]). И здесь мы видим, как в тематическую конструкцию стихотворения вплетается ещё один – дополнительный – компонент, который изначально не был заявлен в «экспозиции». Это «летейский» или, лучше сказать, «элисейский» мотив.

«Звучный пир» – это и загробное пиршество блаженных теней[637], и, в то же время, пиршество звуков, т. е. антитеза молчащим звёздам первой строфы. Следовательно, вагон устремляется туда, где Музыка. Но почему он «уносится», если оркестр играет здесь, на вокзале? Видимо, обыкновенный (по своей эмпирической сути) вокзальный концерт непостижимым образом воздвигает таинственный мост между «землёю» и «небом», между временем и вечностью. В глубинном смысле Музыка не «здесь», а «над нами». На краткий миг вокзал становится преддверием Элизиума, переправой между двумя мирами. Ввиду сказанного глагол «уносится» следует, вероятно, понимать не «горизонтально» (как удаление прочь), а «вертикально» – как восхождение к первоисточнику музыки. И этому движению прекрасно аккомпанирует «уходящий в сумрачную высь» (в стихотворении Анненского) фортепьянный рокот.

В свете того, что «Элизиум» оказывается одновременно и Раем, и средоточием «звучного пира» (т.е. царством Музыки), ретроспективно проясняется инфернальный характер первых двух строк стихотворения: Ад – это пространство, лишённое Музыки. Вот почему удушье, смрад, апофеоз распада (традиционно инфернальные атрибуты) оказываются в первой строфе в одном ряду с молчанием звёзд.

---

[636] Из стихотворения И. Анненского «Он и я».

[637] См. об этом: *Магомедова Д.М.* Мотив “пира” в поэзии О. Мандельштама // Смерть и бессмертие поэта. Материалы международной научной конференции, посвященной 60-летию со дня гибели О. Э. Мандельштама (Москва, 28–29 декабря 1998 г.).

В связи с этим необходимо разграничить эмпирический и символический, ноуменальный планы происходящего. Вокзальный концерт (само по себе нечто почти обыденное, особенно для пассажиров Павловского вокзала, где музыка звучала в то время регулярно) – лишь вещественный предлог, внешняя причина для возникновения единственного в своём роде озарения, которое переживает герой. И смердящее небытие, и торжествующее Бытие приоткрываются как бы поверх предметной эмпирики, в надэмпирическом ракурсе.

Можно сказать, что перед нами семантическая конструкция, выполненная в полном соответствии с поэтикой символизма: ноуменальное просвечивает сквозь предметно-эмпирический слой, не отождествляясь с ним. А эмпирическое становится лишь ближайшим к читателю звеном уходящей вдаль семантической перспективы. Вот почему «вагон» не остаётся здесь, возле играющего на вокзале оркестра, а «уносится» туда, где вечно пребывает Музыка и откуда доносится до смертных «пенье Аонид».

Что касается «стеклянного леса», то, во-первых, согласно мифологическим представлениям, через лес проходит путь в мир мёртвых[638], во-вторых, «стеклянный» – то же, что и «прозрачный», а эта лексема – постоянный атрибут «летейского» мотива у Мандельштама (поэтому «стеклянный лес», скорее всего, идентичен «прозрачным дубравам» Аида). Ну и, разумеется, нельзя не вспомнить о том, что лес – один из наиболее излюбленных символов автора «Камня» и «Тристий». По словам И. Сурат, лес у Мандельштама – это, как правило, «сложное, вертикально ориентированное единство». Причём, в бытийном универсуме поэта, по

[638] «Образ непроходимого девственного леса, окружающего входы в Аид – подземное царство мёртвых, - отмечает В.В. Иванов, - характерен… для греческой и римской традиций» (*Мифы народов мира*: в 2 т. Второе издание. - М. 1994. Т. 2, С. 49).

мнению исследовательницы, «на одном полюсе … находится “прозрачный лес” теней, на другом – живой лес музыки и поэзии…»[639].

«Скрипичный строй в смятеньи и в слезах» – обогащённая вариация целого ряда уже прокомментированных мотивов. «Ночной хор» заставляет вспомнить античную трагедию.[640] Наполненный музыкой вокзал в известном смысле сопоставим здесь с трагическими подмостками[641]. «Ночная» природа «хора» и его «дикость» - знаки дионисийского, стихийного начала. «Дикое» значит неприрученное, первозданное, подлинное. На другой чаше весов – скрепляющий всё «скрипичный строй». В то же время, «дикое начало» хора – противовес и контрапункт «искусственному воздуху»[642] «гниющих парников», бессильному, в свою очередь, заглушить благоухание «роз»[643]. Не исключено, что здесь звучит и близкий Мандельштаму мотив превращения тленного в нетленное (ср.: «…и роза землёю была»[644]). В недрах праха пульсирует бессмертное. И вот уже готов контекст для появления бессмертной «родной тени» среди «кочующих толп».

Фраза «горячий пар зрачки смычков слепит» - своеобразное тематическое продолжение спора «скрипок» и «свистков», но в ней уже сквозит ощущение приближающейся катастрофы. Возможно, «зрачки смычков» – знак семантической связи между музыкой и прозрением, ясновидением, способностью видеть то, что «видит Бог». «Слепнущие» «зрачки смычков» наводят на мысль о зловещем приближении беспросветной тьмы, «глухоты паучьей».

---

[639] *Сурат И.* «Этюды о Мандельштаме» // Знамя. 2007. № 5. См. также: *Сурат И.З*. Мандельштам и Пушкин. – М. ИМЛИ РАН. 2009. С. 257-268.

[640] Начиная со стихотворения «Летают Валкирии, поют смычки…», «музыкальный» мотив у Мандельштама тесно смыкается с «театральным».

[641] Для «Тристий» вообще характерна тесная связь музыкального, театрального, пиршественного и «летейского» мотивов.

[642] Выражение из статьи Мандельштама «Франсуа Виллон», которая начинается размышлениями об «искусственной, оранжерейной поэзии» и «тепличной атмосфере, необходимой для дыхания аллегорий» (*Мандельштам О.* Слово и культура. С. 99).

[643] «Бессмертные розы/цветы» в лирике Мандельштама – еще один символ хрупкого и одновременно нетленного духовного начала.

[644] Из стихотворения «Сёстры – тяжесть и нежность…»

Так до конца и остаётся непонятным, к чему относился «страх» героя. Было ли ему «страшно» «опоздать»? Или «страшно» войти в это волшебное пространство? Скорее всего, «страшно» было и то, и другое. Но в любом случае волнующее видение субъективно переживается им как «тризна» по оказавшейся недоступной «милой тени», а посещение дольнего мира божественной музыкой сфер – как «последнее» и прощальное. Но и всё же ощущение катартического подъёма, вопреки скорбной итоговой формуле, не покидает по прочтении стихотворения, потому что весь ритмико-интонационный и стилистический строй его энергично спорит с этой, вроде бы «траурной», темой, преобразуя её в трагико-героическую. Если воспользоваться словами Вяч. И. Иванова (произнесёнными по другому поводу), то можно сказать, что Мандельштаму удалось «разрешить похоронную тоску пессимизма в пламя героической тризны…»[645] .

В финале говорится, что «музыка» звучит «в последний раз», но – заметим: она не отзвучала, не уже умолкла, а всё ещё «звучит». И значит мистерия длится и можно ещё дышать и петь.

§ 2. 1. 4. Будничное в свете таинственного («Гляжу на грубые ремесла…» В. Ходасевича)

Тот факт, что осмысление сущности символизма и выяснение отношений с ним были едва ли не главной темой всего творчества В. Ходасевича, в существующей на сегодня научной литературе о поэте давно считается общепризнанным[646]. С одной стороны, символизм для него – чрезвычайно плодотворный, неумирающий принцип настоящего, великого искусства. С другой стороны, символизм как течение фатально чреват декадансом и, «кажется, родился с этой отравой в крови»[647] – с неисцелимой склонностью к

[645] *Иванов В.И.* Родное и вселенское. – М. 1994. С. 27

[646] См. работы В. Вейдле, С. Г. Бочарова, Дж. Малмстада, Р. Хьюза, Н. Дзуцевой и др.

[647] *Ходасевич В.* Собр. Соч. в 4-х томах. М., 1996–1997. Т. 4, с. 11. Наиболее полно взгляды Ходасевича на символизм изложены в его статье «О символизме» и в книге очерков «Некрополь».

утопизму и субъективизму, к безвольному и нетрезвому смешению действительности и воображения.

Ходасевич одним из первых и решительнее многих принимает (не слишком декларируя это) и практически осваивает те существенные «поправки» к первоначальной (декадансно-эстетской) доктрине символизма, которые активно разрабатывает в своих трудах идейный вождь младшей ветви течения Вяч. Иванов[648]. Вслед за ним (хотя зачастую и без явной апелляции к авторитету Иванова) Ходасевич стремится заново и в углубленном ракурсе осмыслить самые основы художественной символистичности, ориентируясь на фундаментальные принципы классического искусства (что неоднократно давало повод говорить о «неоклассицизме» автора «Тяжелой лиры») и реализма, понимаемого во многом по-вячеславоивановски – в «средневековом», «ознаменовательном» смысле. Попробуем понаблюдать, как реализуется названная установка, на материале одного стихотворения, входящего в книгу стихов В. Ходасевича «Тяжелая лира». Приводим полный текст[649]:

Гляжу на грубые ремесла,

Но знаю твердо: мы в раю...

Простой рыбак бросает весла

И ржавый якорь на скамью.

Потом с товарищем толкает

Ладью тяжелую с песков

[648] Подробнее об этом см. в работах: *Бычков В. В*. Русская теургическая эстетика. М., 2007. С. 489–513; *Дзуцева Н. В*. Время заветов: Проблемы поэтики и эстетики постсимволизма. Иваново, 1999. С. 5–69.

[649] Текст стихотворения приводится по изд.: *Ходасевич В.Ф*. Собр. соч.: В 8 тт. Т. 1. М., Русский путь. 2009. С. 150. Впервые опубликовано в 1922 г., в газете «Дни», № 1, от 29 октября.

И против солнца уплывает

Далеко на вечерний лов.

И там, куда смотреть нам больно,

Где плещут волны в небосклон,

Высокий парус трехугольный

Легко развертывает он.

Тогда встает в дали далекой

Розовоперое крыло.

Ты скажешь: ангел там высокий

Ступил на воды тяжело.

И непоспешными стопами

Другие подошли к нему,

Шатая плавными крылами

Морскую дымчатую тьму.

Клубятся облака густые,

Дозором ангелы встают, —

И кто поверит, что простые

Там сети и ладьи плывут?

У сюжета стихотворения есть вполне отчетливая эмпирическая основа – короткий фрагмент из повседневной трудовой жизни морских рыбаков («вечерний лов»). Это исходное событийное зерно. В какой-то момент (в 4 строфе) вещественный план трансформируется в некое чудесное виденье, которое как будто заставляет забыть о том, что ему предшествовало («…и кто поверит, что простые здесь сети и ладьи плывут?»). Примечательно, однако, что поэт, словно в пику символистским обычаям, не только не прячет в подтекст буквально-предметную подоплеку действа, но сознательно выставляет ее напоказ, как бы обнажая прием.

И ситуация, и исходный набор сюжетно-образных элементов (включая детали) изначально «намагничены» символичностью, восходящей к многовековой литературной традиции. Уже сам по себе мотив выхода в море, отправления в плавание тянет за собою устойчивый шлейф литературных и мифопоэтических ассоциаций (сюжеты об аргонавтах, Орфее, Арионе, Одиссее, «морская» тема у романтиков, у Пушкина, Байрона, Лермонтова, Тютчева и т. д.). Оппозиция «суша – море» (твердый берег – грозная стихия) – одно из устойчивых символических соотношений в мировой мифологии и поэзии, имеющее обширный ассоциативный ореол. Мотив плавания в открытом море, хотим мы того или нет, прочно связан (во многом благодаря Пушкину) с символикой творческого акта и вдохновения[650], и это тоже необходимо учитывать.

В нашем случае мотивировка «плавания» не сопряжена напрямую с романтикой странствий, максимально прозаична и прагматична («вечерний лов»). Образы «рыбарей» в русской классической поэзии чаще всего фигурировали в будничном контексте, в рамках изображения жизни

[650] См., например, концовку пушкинского стихотворения «Осень» с ее внезапно пробуждающимся от «дремы» кораблем.

«простых людей». В пушкинской элегии «К морю» «парус рыбарей» наделяется весьма показательным эпитетом «смиренный»[651]. Данная характеристика знаменует собою некий ценностный полюс, противоположный романтическому самоутверждению. Кроме того, рыболовецкая топика прочно связана с памятью об изначальном ремесле некоторых учеников Христа и традиционно имеет евангельские коннотации. Якорь, ладья, сети, парус — всё это также предметы, обладающие богатой мифопоэтической эмблематичностью, о которой мы еще скажем.

Композиционно стихотворение членится на несколько сегментов.

Первое двустишие — обобщенная формула, имеющая характер опережающего умозаключения. Она в известном смысле задает тему и отчасти содержит в себе ключ к прочтению всего текста. Читателя как бы предуведомляют о том, что изображенный мир имеет два измерения – «грубое» и «райское». Не менее значима оппозиция: *«гляжу» – «знаю»* (первый глагол знаменует буквальный, «физический» план восприятия; второй — интуитивное, сокровенное знание о глубинном смысле бытия).

3–8 строки — описание процесса в эмпирическом, вещественном ракурсе. Здесь дан своего рода *взгляд в упор*, и лишь в 7–8 стихах намечается переход к *далевому* образу.

В третьей строфе происходит окончательная смена перспективы. Взгляд лирического субъекта устремляется вдаль. Именно здесь совершается плавный переход от буквально-вещественного ракурса к «чудесному». Это участок текста, где предметный план еще сохраняет свои права, но все предпосылки для преображения его в невещественный уже налицо. Образ развернутого рыбаком «высокого паруса трехугольного» — ключ к легкой разгадке возникающего в следующем катрене образа «ангела», ступающего по водам.

[651] «Смиренный парус рыбарей, / Твоею прихотью хранимый, / Скользит отважно средь зыбей. / Но ты взыграл, неодолимый, / И стая тонет кораблей».

Строки с 13 по 22 содержат описание того, что мы выше назвали чудесным виденьем. Будучи изъятым из контекста стихотворения, этот фрагмент мог бы быть воспринят как завершённый и образцовый символистский текст, побуждающий к разгадыванию тайны. Между тем, данная картина – лишь один из компонентов общей конструкции. И если принять во внимание целостный контекст, то *разгадывать* тут как будто нечего: «механизм» превращения парусников в «ангелов» ясен и отчетлив.

Последнее двустишие – снова возвращение к заявленному в первом двустишии логико-аналитическому дискурсу, а также к эмпирическому плану («…простые… сети и ладьи плывут»), но уже в порядке риторического вопрошания, призванного, кажется, изобличить несостоятельность обыденного мировосприятия. Однако, в отличие от категоричного зачина («знаю твердо»), концовка стихотворения имеет более открытый характер, как бы размыкает высказывание из модуса монолога в модус диалога. Не оспаривая исходного утверждения («мы в раю»), последнее двустишие исподволь *проблематизирует* сказанное вначале. Рассмотрим повнимательнее каждое из двух изображенных «измерений» мира.

Образ «грубого ремесла» складывается из традиционных предметов и атрибутов рыбацкого обихода (весла, якорь, скамья, ладья, пески, парус, сети), из характерных и вполне обыденных действий «простого рыбака» и его «товарища» («бросает», «толкает», «уплывает», «развертывает») и из характерных признаков, переданных посредством эпитетов «грубые», «простой», «ржавый», «тяжелая», «простые», – подчеркивающих будничность, прозаичность этого мира.

Второе «измерение» – величественная мистерия, открывающаяся взору при взгляде издали (в 13–22 стихах); образ мира, преображенного «шестым чувством», сокровенным зрением художника. «Даль далекая», «розовоперое крыло», «ангел высокий», «ступил на воды», «непоспешные стопы», «плавные крыла», «морская тьма» – эти выражения явственно

свидетельствуют о переключении в регистр «высокого стиля», пробуждая библейские и литургические ассоциации и подчеркивая сакральную торжественность происходящего. «Ангелы», «ступающие по водам» и «встающие дозором», – зрелище, по-видимому призванное подтвердить исходное утверждение о пребывании в «раю».

Весьма существенно, однако, что поэт нисколько не стремится выдать возникающее «виденье» за непосредственно-мистическое (в узком смысле) событие. Читая, мы ни на миг не забываем о вещественной подоплеке произошедшей метаморфозы (озаренные солнцем паруса). В то же время контекст стихотворения не допускает и мысли о мнимости, фиктивности «райского» зрелища. Его реальность – иного порядка, нежели реальность моря, лодок и парусов. Это реальность *Красоты*, реальность *поэтического* и *прекрасного*.

Сама по себе метафора *паруса / крылья ангелов* не столь уж неожиданна, однако детали, оттенки изображенного зрелища не оставляют нам ни малейшей возможности истолковать его в условно-сентиментальном ключе, как некое абстрактно-поэтическое «мимолетное виденье». Прежде всего бросается в глаза несколько неожиданный применительно к ангелам мотив *тяжести* («ступил… тяжело»)[652]. Вполне естественным, казалось бы, в данном контексте глаголам «качая» или «колебля» решительно предпочитается режущее слух «шатая» (т.е. потрясая до основания) – лексема, позволяющая ощутить грозную мощь, грандиозность ангельского действа. Поэт с ходу отсекает стереотипные для «райской» топики признаки эфирной легкости, невесомости, полупризрачности. При этом *тяжесть* ангельских шагов добавляет чудесности хождению по водам (ведь в случае невесомости шествующих оно было бы почти естественным). Всей мощью художественного контекста автор решительно настаивает на том, что перед

[652] Если учитывать целостный контекст книги стихов «Тяжелая лира», то этот мотив закономерен как характерный в контексте всего сборника способ подчеркнуть онтологизм сверхчувственного, метафизического. Само название книги как нельзя лучше вписывается в этот символический ряд.

нами не столкновение «действительности» и «вымысла», а взаимопроникновение двух аспектов, двух уровней единого бытия. И что особенно важно, эмпирический и «идеальный» предметные ряды не вытесняют и не замещают друг друга, а полностью совпадают. Меняется лишь ракурс их созерцания. Происходит своего рода *смысловое расширение*, вследствие которого те же самые предметы начинают значить что-то сверх того, что они значили обычно. Физическая реальность утрачивает смысловую одномерность, перестает быть равной себе, становится больше самой себя. Два изображенных плана не воспринимаются как взаимно антогонистичные, ценностно полярные. И в этом принципиальное отличие данной двуплановости от той, которая имеет место, например, в «Стихах о Прекрасной Даме» Блока или, скажем, в «Дон Кихоте»[653].

Сама по себе тесная связь, слитность предметного и «метафизического» планов не есть исключительное открытие Ходасевича, она вполне характерна и для символистов. Для нас важно то, что в ряде текстов «Тяжелой лиры» возникает мотив ценностной неразрывности, взаимодополнительности обыденного и «идеального». Здесь можно вспомнить стихотворения «Хлебы», «Март»[654] и, конечно же, знаменитую «Балладу» 1921 года («Сижу, освещаемый сверху…»). Анализируемое стихотворение является едва ли не ярчайшим примером проявления названной тенденции. Обратим внимание: в последнем двустишии («И кто поверит, что простые / здесь сети и ладьи плывут?») логическое ударение приходится на слово «простые», из чего косвенно следует, что сомнению подвергается не сам эмпирический факт, не *вещь* как таковая, а ее смысловая одномерность и однозначность.

При всей контрастности изображенных картин есть нечто, что их парадоксально сближает. Это как раз мотив «тяжести», присутствующий и

---

[653] О специфике смысловой двуплановости в романе Сервантеса см. классическую работу С. Г. Бочарова «О композиции “Дон Кихота”» (*Бочаров С. Г.* О художественных мирах. М., 1985).

[654] В первом из этих стихотворений вокруг «осыпанной мукой» возлюбленной героя, выпекающей хлеб в печи, «роняя перья крыл, хлопочут херувимы» (Там же. С. 114).

там и здесь. Очевидно, что в зоне обыденности он вполне естественен. Топос рыбацкого «ремесла» обрисован как мир *трудного* существованья, «грубого», чернового труда, как бы пригибающего человека (физически и духовно) к земле. Ведь и «ржавый якорь», фигурирующий в первой строфе, в ближайшем (буквальном) своем значении – не что иное как тяжелый предмет, специально предназначенный для того, чтобы прикреплять, привязывать судно к земле, оберегать, защищать от стихии и одновременно обуздывать беспечное стремленье человека отдаться воле волн – как бы символ его уязвимости и немощи, его вечного страха и роковой скованности перед лицом свободных стихий.

Любопытно, однако, что в момент смены планов в стихотворении неожиданно возникает мотив *легкости*: «…высокий парус трехугольный *легко* развертывает он». Если развертывание паруса совпадает с явлением «ангела», то получается, что антонимичные наречия «легко» (о рыбаке) и «тяжело» (о поступи «ангела») относятся к одному и тому же действию, но характеризуют его с разных сторон. В тот самый миг, когда «ангелы» занимают место парусников, рыбакам впервые становится *легко*, а вся *трудность* совершающегося переходит к «ангелам». Как будто в момент своего появления они снимают с людей бремя «тяжести» и принимают его на себя.

В «тяжелой» поступи «ангелов» присутствует оттенок как бы сосредоточенной напряженности, некоего возвышенного драматизма. И это не только усиливает впечатление грозной подлинности, пугающей осязаемости чудесного явления, но и подчеркивает какую-то предельную, устрашающую *серьезность*, едва ли не *героичность* совершающегося действа. Это не прогулка и даже не церемониальное шествие. «Ангелы» совершают «дозор», заступают на стражу, и, кажется, судьбы мира всецело зависят от этого сурового «дозора». В последней строфе данное впечатление косвенно подтверждается скрытой антитетичностью двух начальных строк:

«Клубятся облака густые. / Дозором ангелы встают» (мотив противостояния хаоса и светлой гармонизирующей силы). Отметим заодно и еще одну важную деталь описания: не море сотрясает хрупкие парусники, а, наоборот, «ангелы» своими «плавными крылами» «шатают» «морскую… тьму».

Если следовать символико-аллегорической логике сюжета, трудящиеся «рыбари» не только оказываются под сенью «ангельских крыл», но в известном смысле как бы составляют – вместе со своими ладьями, снастями и парусами – эти громадные и ослепительные ангельские силуэты, *участвуют* в «мистерии». Так «идеальный» план вбирает в себя в полном объеме весь предметный массив обыденности как условие своего осуществления.

В мифопоэтическом контексте пьесы буквальное, прагматическое значение «якоря» (балласт, «грузило» и т.д.) ассоциативно дополняется сакральной символикой последнего как эмблемы надежды и крепости духа («якорь спасения»). (Это значение восходит, в частности, к апостольскому «Посланию к Евреям», где говорится о надежде и вере в Бога как о «якоре безопасном и крепком»[655].)

В сюжетно-образном контексте стихотворения вдохновенное художественное творчество не противоположно черновому, «ремесленному» труду, но с необходимостью предполагает его. Фигурирующее в первой строке понятие «ремесло» («гляжу на грубые ремесла…») является знаковым и так сказать «кодовым» для всего сюжета. Величественная мистерия органично рождается из предшествующего ей чернового труда. Чудесное виденье получает смысл только во взаимосвязи и в едином контексте с поденщиной простых рыбаков. Труд и сакральная мистерия выступают как звенья единой «теургии». Словом, перед нами не хрестоматийная антитеза

[655] Евр 6. 19. Изображение якоря можно обнаружить в раннехристианском катакомбном искусстве. Из-за частично крестообразной формы это изображение иногда использовалось как замаскированная форма Креста (Crux dissimulata).

сакрального и «профанного», не романтический дуализм «мечты» и «факта», а своего рода градация, иерархическое соположение этих двух модусов как ступеней одной священной «лествицы», возводящей к горнему миру.

Рассмотрим теперь особенности субъектной структуры стихотворения, основные черты реализованного в нём лирического «я», его позиции по отношению к предмету и адресату высказывания.

Стилистика, тональность стихотворения ни в коей мере не позволяют увидеть в нем прямую экспрессию душевного потрясения лирического героя (холодноватая трезвость и самообладание – отличительные свойства почти всей поэзии Ходасевича). Отчетливо ощущается некоторая эмоциональная отстраненность героя/поэта от сообщаемого, проявляющаяся, в частности, в сдержанно-суховатой (несмотря на стилевую патетику), «констатирующей» интонации рассказа о «чуде». Обратим внимание: уже в самом начале о факте «пребывания в раю» сказано: «знаю твердо…». В каком-то смысле это лишает описываемое далее «виденье» изрядной доли ошеломляющей внезапности, априори настраивает читателя на то, что событийный сюжет призван подтвердить, проиллюстрировать высказанное в зачине утверждение. Всё это свидетельствует о преобладании *дедуктивной* стратегии в реализации художественного замысла.

Уже говорилось, что зачин и концовка как бы опоясывают событийную («фабульную») часть стихотворения своеобразным «кольцом» рефлексии, которая в известном смысле выводит лирического субъекта за пределы изображенной картины в качестве ее трезвого аналитика. Он как бы со стороны, невозмутимо-отрешенно «регистрирует» преображение реальности, не посягая на подлинность этого преображения, не подвергая его сомнению, но и не растворяясь в нём до полного забвения себя. Господствующий дискурс стихотворения – сосредоточенная рефлексия. Образный ряд образует почти притчево-аллегорическую перспективу. Мы помним, что в первой строфе действие перемещается из пространства «суши» («песков») в

пространство водной стихии («плещущих волн»). Затем рассматриваемый предмет (судно с рыбаками) удаляется («уплывает далёко»). Меняется визуальная перспектива изображаемой картины. Вслед за удаляющимся предметом взгляд субъекта направляется «против солнца». Возникает богатый оттенками и смысловыми обертонами *далевой образ*, переключающий внимание героя/поэта и читателя с отдельных вещественных деталей и подробностей процесса на некое масштабное целое. Появляющемуся здесь в поле зрения «солнцу» уготована двойная роль: оно озарит своими лучами паруса ладей, превратив их в «розовоперые» ангельские крылья, и оно же придаст всей картине упорядоченную и всеохватную «космичность».

Начиная с третьей («пограничной») строфы меняется качество самого переживания акта *смотрения*. Судно с рыбаками, удалившись, попадает в зону нестерпимого для человеческих глаз солнечного блеска, оказывается «там, куда смотреть нам больно», что косвенно намекает на переключение в какой-то качественно иной регистр зрения. А сам смотрящий субъект через «боль» приобщается к *тяжести* и *трудности* действа. «Боль» оказывается в близком и двойном стиховом соседстве с *далью* («уплывает далёко», «в дали далёкой»), и за буквальным значением «боли» (от яркого солнца) проступает иной, сокровенный смысл: «боль» как напряженный труд *всматривания в неочевидное*. Такое сосредоточенное *всматривание* в чем-то сродни ангельскому «дозору», семантически перекликается с ним. Метафора, описывающая соприкосновение воды и неба («…где плещут волны в небосклон…»), косвенно символизирует встречу небесного и земного. Последнее усилие поэтического зрения – и вот уже перед нами развернутая, всеобъемлющая «космическая» панорама, в которой сходятся земля, вода, небо, человек, предметный мир, природные стихии и силы небес.

Интересно, что в начале третьей строфы модус лирического высказывания смещается из зоны «я» в зону «мы» («…смотреть *нам* больно…»).

(Местоимение «мы» в зачине стихотворения – «мы в раю» – знаменует смежную смысловую линию, о которой речь пойдет чуть ниже.) Слово «нам» исподволь как бы расширяет ракурс видения за счет включения в него позиции *другого (других),* смыкает взгляд поэта со взглядом *всех*. Точка зрения заметно обобщается, объективируется, становится общезначимой. Кроме того, в тексте есть как минимум еще два косвенных указания на то, что чудесную картину лирический субъект созерцает отнюдь не в одиночку, в порядке субъективной «грёзы». Это, во-первых, обращение (в четвертой строфе) к некоему гипотетическому соучастнику созерцания (к читателю?): «ты скажешь: Ангел там…» и т.д. Во-вторых, последнее двустишие, почти прямо свидетельствующее о том, что зрелище «ангельского шествия» – отнюдь не исключительная привилегия сообщающего о нем субъекта. Примечательно, что, уподобив парус «розовоперому крылу», лирический субъект как бы передоверяет дальнейшую интерпретацию происходящего условному собеседнику: «Ты скажешь: Ангел там высокий ступил на воды тяжело…». Данный прием заставляет вспомнить известное стихотворение Тютчева («Весенняя гроза»), где он, также переходя от буквально-предметного плана к мифопоэтическому, использует аналогичный ход: «Ты скажешь: ветреная Геба, кормя Зевесова Орла, громокипящий кубок с неба, смеясь, на землю пролила». Лирический субъект у Ходасевича ни в коей мере не отрекается от данной интерпретации, но сам факт «перепоручения» ее другому лицу все-таки значим – возможно, как способ сохранить за собой позицию беспристрастного наблюдателя и аналитика события.

И, наконец, последнее наблюдение. В зачине стихотворения поэт говорит от первого лица («гляжу», «знаю»), но при этом – что очень существенно – не относит факт чудесного *пребывания в раю* к одному себе: «*мы* в раю». Стиховой контекст данного утверждения не дает никаких оснований истолковать его и как отнесённое к небольшому кругу «избранных», к касте «посвященных». Значит, речь идет о некой реальности, имеющей

объективное, онтологическое содержание и актуальное значение, не зависящее от индивидуальной способности к осознанию «райской» сути мироздания. Здесь кроется крайне важное отличие от традиционной установки романтического (и неоромантического) сознания, в основе которой, как правило, лежит разделение человеческого сообщества на вдохновенных прозорливцев-«небожителей» и остальную массу (profani), не причастную к «царству духа».

Таким образом, в рассмотренном стихотворении существенно переосмысливаются расхожие романтико-символистские представления об *идеальном* и *прекрасном*. В постепенно складывающейся у зрелого Ходасевича художественной системе эти категории начинают ассоциироваться не с «платонической» бестелесностью и чистой трансцендентностью, а со строгой иерархичностью, в рамках которой «небесное» и «земное» неотделимы. А творчество, соответственно, начинает связываться не с горделивым «пареньем» в сфере «чистого духа», не с освобожденностью от земных уз, а с героикой *труда, служения* и *подвига,* с мужественным пребыванием *на страже*, с круговой порукой ответственного делания.

В свете сказанного мы лишаемся каких-либо оснований трактовать утверждение «мы в раю» в идиллическом и сентиментальном ключе[656]. Ясно, что тезис о пребывающем «рае» значит здесь не наступившее благополучное завершение земной истории, а факт пребывания человека в Божием мире, под сенью Провидения, иными словами – в мире, в котором есть *Смысл*. «Рай» здесь – это твердый гармонический строй мироздания, который поэт обязан видеть и чувствовать («знать» о нем)[657]. (Ср. у Блока в стихотворении «Народ и поэт»: «Но ты, художник, твердо веруй в начала и концы, ты знай, где

[656] Богословского значения слова «рай» в сугубо вероучительном контексте мы в данном случае не касаемся.

[657] В целом мотив «рая» (как и тема «ангелов») в поэзии Ходасевича – отдельный большой сюжет для исследования.

стерегут нас ад и рай. <…> Сотри случайные черты, и ты увидишь: мир прекрасен».) Наряду с ощущением своеобразного *метафизического драматизма*, образ «ангельского дозора» рождает впечатление надежной огражденности земного мира горними силами, ощущение прочности и незыблемости божественного миропорядка и, вместе с этим, ощущение предельной значительности каждого мига жизни и, как следствие, – сознание предельной ответственности личного существования. Такая позиция несомненно перекликается с озадачивающей многих «Молитвой» Е. А. Баратынского, где обращение к «Царю Небес» заканчивается удивительным прошением: «…И на *строгий* твой рай силы сердцу подай».

Стихотворение не содержит прямых религиозно-мистических коннотаций (в тесном и, так сказать, прямолинейном значении понятий «религия» и «мистика»). Ходасевич не ставит задачу описать настоящее *чудо* в традиционном, библейском или – что более близко декадансному сознанию – «магическом», оккультном понимании. «Ангелы» здесь – художественная условность, метафора, но такая метафора, которая несет в себе некий смысловой, философский ключ к постижению глубинной тайны эстетического преображения бытия. Будничное – необходимое условие «абсолютного», которое, в свою очередь, освящает и «спасает» для Вечности дольний, «грубый» мир. Такая установка, присутствующая (в столь ощутимой мере) далеко не во всех произведениях В. Ходасевича, обнаруживает усиливающееся расхождение автора анализируемого текста как с идеологией старшего (преимущественно декадентского и эстетствующего) поколения символистов, так и с эксплицированной в манифестах (и сильно упрощающей практическую специфику объединения) доктриной акмеизма. В куда большей степени названная установка позволяет сблизить «вектор» Ходасевича с «теургической» и «онтологической»

транскрипцией символизма, содержащейся в эссе, трактатах и поэтическом творчестве Вячеслава Иванова[658].

Дистанцируясь от мистико-иррационального, спиритуалистического символизма, как бы преодолевая его непосредственный, «наивный» мистицизм, Ходасевич пытается философски постичь глубинную мистику будней и с этой целью сознательно и последовательно обнажает символистский «приём», осуществляет последовательную рефлексию символистской методологии, которая становится лишь отдельным сегментом его поэтической «клавиатуры». Используемый поэтом метод художественной символизации восходит не столько к символистской технике письма (в специальном, направленческом смысле), сколько к классическим традициям «поэзии мысли», к философской образности Баратынского и Тютчева и – опосредованно – к традициям аллегорической средневековой поэзии с её сознательным логизицмом, апеллирующим к разумной стороне души. Сюжет о «рыбаках» и «ангелах» предстает у Ходасевича как поэтическая притча о тайне взаимопроникновения искусства и действительности.

§ 2. 1. 5. Первая «Баллада»[659] В. Ходасевича: «пушкинская парадигма» и символистская теургия

Приверженцы неотрадиционального подхода к поэзии, как правило, старались сочетать предельную свободу художественного поиска с сыновним (хоть нередко и затаенным, скрытым под маской скепсиса и иронии) почтением к освященным традицией «константам» русско-европейской культуры. В силу этого неотрадициональное мышление предстает как продуктивный синтез важнейших завоеваний поэтики модернизма и фундаментальных принципов традиционной аксиологии искусства, в истоках

[658] Подробнее о творческих связях Вяч. Иванова и Ходасевича см. в книгах: *Богомолов Н.* Сопряжение далековатых. О Вячеславе Иванове и Владиславе Ходасевиче. М., 2011; *Дзуцева Н. В.* Указ. соч.

[659] Как известно, у В. Ходасевича два стихотворения с названием «Баллада». В статье речь пойдет о первом из них, датированном 1921 годом (вторая «Баллада» написана в 1925 г.).

своих восходящей к эллинско-христианскому[660] миропониманию, а свое высшее, образцовое выражение в русской литературе нашедшей в творчестве Пушкина[661].

На сегодня вряд ли нуждается в доказательствах та истина, что своеобразной матрицей неотрадициональных исканий в русской неклассической поэзии служит «пушкинская парадигма» (И. Сурат) [17; С. 15 – 208], комплекс основополагающих и в некотором роде архетипических для всей послепушкинской словесности тем, сюжетов и мотивов, сообщающих ей безусловное идейное и ценностное единство.

Существенно при этом, что начиная с постсимволизма связь с классической традицией становилась всё более и более сложной, имплицитной, подчас парадоксальной, приобретала характер *неявной* преемственности и *неочевидного*, тайного родства, скрытого за кажущейся безоглядностью новаторского поиска.

***

Как известно, одной из ключевых лирических тем в русской поэзии 20 века стала художественная рефлексия творческого процесса, нередко включающая в себя изображение всех его стадий[662], начиная с пограничных душевных состояний, предшествующих наитию, и заканчивая моментом увенчания усилий или (реже) моментом возвращения совершившего свой труд творца в мир обыденности (как, например, в стихотворении А. Блока «Художник»). Обильную дань названной теме отдали многие крупнейшие поэты постклассической эпохи: И. Анненский, В. Брюсов, А. Блок, Б. Пастернак, О. Мандельштам, М. Цветаева и другие. Примечательно также,

[660] Имеется в виду христианизация эллинской классики, осуществленная усилиями средневековых и новоевропейских мыслителей, художников и богословов.

[661] «Совершенно особое положение Пушкина в русской литературе и культуре, - по словам В.И. Тюпы, - в целом объясняется, по-видимому, его первородством для России в качестве субъекта конвергентной ментальности» [22; с. 33].

[662] Один из самых ярких примеров – стихотворение А. Ахматовой «Творчество» («Бывает так: какая-то истома…»).

что именно поэтологическая[663] проблематика оказалась едва ли не главной сферой выявления философско-мировоззренческих позиций, средоточием важнейших ценностных манифестаций в русской лирике как пушкинско-тютчевского, так и – в особенности – неклассического (начиная с Серебряного века) периодов её развития[664]. Что есть художник? каким ему подобает быть? в чем цель и смысл искусства? что представляет собою творческий процесс? – ответы на эти и подобные им вопросы приобретали программный характер, представали «визитной карточкой» отдельных творцов и целых литературных направлений. Так, старшие символисты, более всего ценившие тайну индивидуальности и исключительность творческого дара, культивировали ницшеански окрашенный образ поэта-избранника, «посвященного», гордого эстета, «мага» и «гения», возвышающегося над миром обыденности. Футуристы, превыше всего ставившие новизну, «небывалость», бесстрашие эксперимента, внедряли в сознание аудитории представление о поэте как о бесцеремонном, «хищном» бунтаре, обладающем варварской свежестью восприятия. Неоклассицистский идеал художника – это образ педантичного «хранителя заветов», тщательно оберегающего незыблемость канона и освященных временем «прекрасных форм». Поэтология писателей неотрадиционалистской формации тоже имела свои отличительные особенности [21; с. 97-127]. Это прежде всего пафос бытийности (онтологизм), центростремительности, духовной солидарности, диалогичности, ответственности, свободная обращенность к сверхличному (при полной суверенности творящего), а главное – стремление утвердить представление о поэте как о своего рода тайном подвижнике, который в

---

[663] Термином «поэтология» в современных исследованиях обозначают проблематику, связанную с вопросами о сущности и цели поэзии, о самосознании поэта и о психологии творческого процесса. См., например: *Седакова О.А*. «Вакансия поэта»: К поэтологии Пастернака [14; с. 349-363].

[664] Свидетельством тому стихотворения «Юному поэту» и «Творчество» Брюсова, «Определение поэзии» и «Определение творчества» Пастернака, «А вы смогли бы?», «Кофта фата» и «Нате» Маяковского, цикл «Тайны ремесла» Ахматовой и мн. др. В этом названные лирики несомненно шли за Пушкиным, для которого «тема поэта и поэзии» всегда была ключевой.

условиях *распавшейся связи времен*[665] (и обладая к тому же обостренно-трагическим, «кризисным» мироощущением) по собственному почину, на свой страх и риск реализует ответственно-свободное (то есть никак не санкционированное извне и не регламентированное общеобязательной «нормой») служение вечной истине, запечатленной в традиции. Но служение не в форме охранения и сбережения «буквы» канона, а в форме прокладывания новых (соответствующих современности) путей к непреходящему и абсолютному.

Попробуем проследить некоторые черты этой не совсем обычной традициоцентричности на материале одного известного стихотворения В. Ходасевича, посвященного описанию творческого акта поэта. В рамках данной статьи мы попытаемся указать в сюжете, мотивной структуре и системе образов анализируемого текста те элементы, которые позволяют выявить поэтологический (а следовательно – эстетико-аксиологический) идеал[666] Ходасевича периода рубежа 1910 – 1920-х годов, когда создавалась его четвертая и главная книга стихов – «Тяжелая лира» (1922). А также попробуем соотнести этот идеал с аксиологическими представлениями неотрадиционализма.

***

Итак, обратимся к стихотворению и приведем его текст полностью[667]:

Баллада

1 Сижу, освещаемый сверху,

2 Я в комнате круглой моей.

3 Смотрю в штукатурное небо

[665] Имеется в виду знаменитая формула шекспировского Гамлета («распалась дней связующая нить»), особенно актуальная в переживаемую Ходасевичем эпоху войн и революций.

[666] В данном случае поэтология рассматривается нами как аспект аксиологии искусства.

[667] Текст приводится по изданию: *Ходасевич В.Ф*. Собр. соч. в 8 т. / Сост., подгот. текста, комм. Дж Малмстада и Р. Хьюза. М.: Русский путь, 2009. – Т. 1. Полное собрание стихотворений. С. 151 – 152.

4 На солнце в шестнадцать свечей.

5 Кругом - освещенные тоже,

6 И стулья, и стол, и кровать.

7 Сижу - и в смущеньи не знаю,

8 Куда бы мне руки девать.

9 Морозные белые пальмы

10 На стеклах беззвучно цветут.

11 Часы с металлическим шумом

12 В жилетном кармане идут.

13 О, косная, нищая скудость

14 Безвыходной жизни моей!

15 Кому мне поведать, как жалко

16 Себя и всех этих вещей?

17 И я начинаю качаться,

18 Колени обнявши свои,

19 И вдруг начинаю стихами

20 С собой говорить в забытьи.

21 Бессвязные, страстные речи!

22 Нельзя в них понять ничего,

23 Но звуки правдивее смысла

24 И слово сильнее всего.

25 И музыка, музыка, музыка

26 Вплетается в пенье мое,

27 И узкое, узкое, узкое

28 Пронзает меня лезвие.

29 Я сам над собой вырастаю,

30 Над мертвым встаю бытием,

31 Стопами в подземное пламя,

32 В текучие звезды челом.

33 И вижу большими глазами -

34 Глазами, быть может, змеи, -

35 Как пению дикому внемлют

36 Несчастные вещи мои.

37 И в плавный, вращательный танец

38 Вся комната мерно идет,

39 И кто-то тяжелую лиру

40 Мне в руки сквозь ветер дает.

41 И нет штукатурного неба

42 И солнца в шестнадцать свечей:

43 На гладкие черные скалы

44 Стопы опирает – Орфей.

Первая «Баллада» Ходасевича (написана в Петрограде, предположительно в декабре 1921 года) завершает книгу стихов «Тяжелая лира». Как справедливо замечает современный немецкий исследователь Франк Гёблер, в данном случае «…название не является жанровым определением, и семантическую связь его с самим стихотворением следует искать в этимологии слова “баллада”, на провансальском диалекте означавшем “плясовая песнь”…» [5; с. 2]. О том, в чем собственно заключается эта «связь», речь пойдет ниже.

Композиция стихотворения в целом отражает общую последовательность эмоционально-психологических (в пределе – мистических) состояний, переживаемых поэтом, пробуждающимся к творчеству.

Первые три строфы изображают исходное положение лирического субъекта, как бы голую эмпирическую данность его существования. Взору

читателя предстает «круглое»[668], равномерно освещённое и словно замершее пространство (часы «идут», но их ход – лишь отсчёт неумолимо текущего времени, еще больше оттеняющего неподвижность изображенного мира). Этот мир лишён живых звуков и кажется призрачным («…пальмы на стёклах *беззвучно* цветут», «часы… в жилетном кармане» издают механически однообразный «металлический шум»). Он наполнен вполне, казалось бы, обыденными предметами («стулья», «стол», «кровать»), среди которых «в смущеньи» пребывает лирический герой – такой же бездвижный (дважды повторяется глагол «сижу»), неприкаянный, не знающий «куда… руки девать», поневоле разделяющий плачевную участь «несчастных вещей».

Вверху, куда устремлён неподвижный взор героя, – зловеще-фарсовая пародия на небесный свод: низкий потолок («штукатурное небо»), посреди которого располагается «солнце в шестнадцать свечей» – лампа или люстра, равномерно освещающая комнату искусственным, мертвенным светом. Мы видим пространство, намертво отгороженное от простора и живого дыхания Большого Мира. Всё, начиная с ненастоящих, мнимо «цветущих» «белых пальм» и кончая глухим потолком, что притворился «небом», несёт на себе зловещий оттенок какого-то душемутительного инфернального обмана. Перед нами жутковатый (причём, именно в своей кафкианской обыденности) образ *иллюзорного универсума*, своеобразного *квази-мироздания*.

Однако переживаемое лирическим героем (в начале стихотворения) душевное состояние может быть распознано как *предтворческое*. Он смущен и растерян. Его чувство похоже на тревожное недоуменье человека, внезапно разбуженного посреди гнетущего сна. Эта растерянность, это бессилие – словно сигналы исчерпанности повседневного плана существования, нарастающая тоска по *иному*. Если искать аналогии, то исходное состояние героя «Баллады» сопоставимо вовсе не с «хладным сном» из пушкинского

[668] См. авторский комментарий к эпитету «круглая» (комната) [25; с. 431].

«Пока не требует поэта…»[669], а уж скорее – с зачином «Пророка» («Духовной жаждою томим…»), несмотря на буднично-бытовой антураж и отсутствие в стихотворении Ходасевича прямых библейских параллелей.

Четвертая строфа занимает пограничное положение в композиции стихотворения. И если первое двустишие катрена в форме риторического восклицания подводит сущностный итог всему изображённому выше («О, косная, нищая скудость // Безвыходной жизни моей!»), то второе запечатлевает своего рода рывок за пределы глухонемого мира, маркирует отправную точку творческого акта (описание которого последует далее), одновременно вскрывая его побудительный мотив и конечную цель:

Кому мне поведать, как жалко

Себя и всех этих вещей?[670]

В этой предельно емкой формуле творческого порыва для нас особенно интересны два момента.

Во-первых, именно здесь обособленное, уединенное «я» лирического героя впервые откровенно взывает к *другому,* к «не-я», и, томимое желанием излить («поведать») муку переживаемой ущербности, устремляется за грань своего замкнутого эгоцентрического кругозора. Потребность «поведать» – отчетливый знак готовности к коммуникации, диалогу, прорыв из душного кокона *уединенности*[671], введение мотива *поэзии как вести*, обращенной к «провиденциальному собеседнику»[672].

Во-вторых (и здесь кроется ещё один аспект наметившегося преодоления субъектом эгоцентрической обособленности), весьма примечателен заявленный в 4-й строфе мотив солидарности человека-поэта с «несчастными

[669] Ср.: «…В заботы суетного света /Он малодушно погружен. / Молчит его святая лира, / Душа вкушает хладный сон…» и т.д.
[670] Ср. с возгласом «Кому повем печаль мою?» из знаменитого «Плача Иосифа Прекрасного» [6; с. 287].
[671] «Уединенное сознание» - понятие, принадлежащее Вяч. И. Иванову и используемое В. Тюпой для характеристики эгоцентрического (дивергентного) типа художественного мышления [21; с. 16-17].
[672] Выражение О. Мандельштама (из его эссе «О собеседнике») [13; с. 11].

вещами». Переживание героем неизбывной «скудости» своей собственной «безвыходной жизни» оказывается неотделимо от мучительного сознания «скудости» (косности, ничтожества, бренности) всего вещественного, эмпирического плана существования, неотделимо от пронзительной скорби о *мире в целом* («…жалко себя и *всех этих вещей*»). В то же время становится понятно, что заключенная в первом двустишии строфы беспощадная характеристика «безвыходной жизни» относится, в сущности, не к бытию как таковому, не ко всему мирозданию, но лишь к определенному модусу бытия, символизируемому представленной здесь картиной.

Таким образом, пронзительно звучащая в подтексте 4-й строфы жажда исхода, спасения – это уже не столько жажда *личного* избавления (романтического бегства) из тисков падшего мира, сколько напряженный поиск путей спасения всего земного, *тварного* бытия от кошмара «косной и нищей скудости». Поскольку инструментом такого «спасения мира» в следующей части композиции становится творческий акт художника, то очевидно, что ключ к пониманию рассматриваемого сюжета следует искать в символистской *теургии*[673].

По мнению Н.В. Дзуцевой, «…"Баллада" вопроизводит сам теургический акт по всем законам символистской магии…» [8; с. 224]. Со стороны действия героя («и я начинаю качаться…» и т.д.) напоминают своеобразный шаманский ритуал (что, в общем-то, неудивительно: лирики, воспитанные в лоне символистской культуры, охотно культивировали понимание поэтического творчества как *суггестивного*[674] действа, ставящего во главу угла звуковое и ритмическое начало). Причем в первый момент «страстные речи», произносимые «в забытьи», как будто не имеют адресата: герой говорит «с собой» (20 стих). Его слово не имеет ничего общего с логической

[673] С.Г. Бочаров видит в «Балладе» «…изображение акта творчества, близкое к тому, что у символистов называлось теургией, и соответствующую этому пониманию фигуру поэта-Орфея» [3; с. 431]. См. об этом также в работе Н.В. Дзуцевой [8; с. 228-247].

[674] Суггестия - от лат. suggestio (внушение).

внятностью обыденного общения: «Бессвязные, страстные речи! Нельзя в них понять ничего…». Однако говорящий (*поющий*[675]) отчетливо сознает, что говорит «стихами», то есть всё время помнит о звуковой и ритмической стороне процесса, как и о том, что «звуки правдивее смысла» (23 строка).

В седьмой строфе особенно важным представляется мотив явного вмешательства в происходящее некой высшей, сверхличной силы. Художественная символика этого вторжения весьма примечательна[676]. Сверхличное «пронзает» героя стихотворения подобно «узкому… лезвию», от которого невозможно уклониться. Имя, которое дает Ходасевич этой властной, поистине мистической субстанции, – «музыка»[677].

Существенно то, что «музыка» не изначально содержится в «бессвязных… речах», не имманентна произносимым «стихам», но «вплетается в пенье» уже *после* того, как герой «начинает стихами с собой говорить в забытьи». Она является *извне*, *свыше*, словно *откликается* на зов (мольбу), и нисходит на «страстные речи» поющего (выше уже отмечалось, что в данном контексте *говорить стихами* и *петь* означает одно и то же). Принявший в себя «музыку» герой преображается[678]: «Я сам над собой вырастаю, / Над мертвым встаю бытием»[679]. Тут вовсе не хрестоматийная романтическая антитеза «идеального» и «действительного». Само действительное начинает видеться в ином свете, как бы восстает в своем первоначальном, райском величии[680].

---

[675] В данном контексте «говорить стихами» и «петь» означает одно и то же, поскольку *песнь* и *пенье* в классической литературной традиции синонимичны поэзии.

[676] Вмешательство таинственной силы, многократно умножающей человеческие возможности художника, – классический мотив, со времен Платона сопровождающий описания творческого процесса.

[677] «Музыка», согласно представлениям романтиков и художников, вышедших из лона символистской культуры, – универсальный поэтический символ, высшее средоточие надмирной и нетленной гармонии.

[678] Это преображение (героя и мира) заметно даже на лексико-стилистическом уровне: вместо бытовой, обыденной лексики появляются славянизмы «стопы», «чело», «внемлют» (ср. с ролью славянизмов в «Пророке» Пушкина).

[679] Ср. с библейским образом пшеничного зерна, использованным Ходасевичем в стихотворении «Путем зерна» (из одноименной – третьей – книги поэта).

[680] Ср.: «Гляжу на грубые ремесла, но твердо знаю: мы в раю» [25; С. 150]. Кроме того, мотив прижизненного отделения в поэте бессмертной души-Психеи от бренной земной оболочки – один из сквозных в «Тяжелой лире» [25; с. 126-127].

На переклички завершающей части «Баллады» (начиная с 8-й строфы) с пушкинским «Пророком» специалисты неоднократно обращали внимание. «Лезвиё», таинственно пронзающее героя «Баллады», сопоставимо с архангельским мечом, «рассекающим» грудь скитальца в «Пророке». В свою очередь формула «И вижу большими глазами…» ощутимо перекликается с «отверзлись вещие зеницы», а на семантическом макроуровне – со всей центральной частью пушкинского стихотворения, начинающейся со слов «И внял я…». Что касается образа «змеи», то он и вовсе откровенно отсылает к названному тексту-прецеденту[681]. Правда, здесь мы имеем дело с контаминацией мотивов: широко отверстые глаза «испуганной орлицы» и «жало мудрыя змеи» объединяются в формуле «И вижу большими глазами – / Глазами, быть может, змеи…»[682].

Нетрудно найти пушкинские корреляты и к впечатляющему образу космического колосса из 8-й строфы: «…встаю… стопами в подземное пламя, в текучие звезды челом». Этот грандиозный единовременный охват предельных *высот* и *глубин* мироздания потенциально сопоставим с дарованной преображенному естеству пророка способностью постигать одновременно и «неба содроганье, и горний ангелов полет, и гад морских подводный ход, и дольней лозы прозябанье».

Внезапное появление – на месте тесной «круглой комнаты» – «подземного пламени» и «звёзд» (как бы обнажение двух *бездн – нижней* и *верхней*) знаменует возврат к распахнутому в бесконечность и онтологически структурированному, иерархическому образу мира (ср. с мифологемой *Мирового Древа*), возвращение эсхатологической перспективы. «Подземное пламя», «звезды» – не только пространственные координаты «верха» и

[681] Авторы комментариев к тексту «Баллады» Дж. Малмстад и Р. Хьюз указывают на связь ходасевичевых образов «лезвия» и «глаз змеи» с мотивикой пушкинского «Пророка» [25; с. 430-431] и, отчасти, с размышлениями А. Блока [25; с. 430] о «лезвии таинственного меча», который «пронзает сердце теурга» [2; с. 427].

[682] Дж. Малмстад и Р. Хьюз возводят мотив змеиной мудрости к Библии, ссылаясь в частности на слова Христа, обращенные к апостолам: «будьте мудры как змии» (Мф. 10: 16). [25; с. 431].

«низа»; это символика метафизических «начал» и «концов», *последних пределов* мироздания. Мотив *подземья*, вероятно, семантически связан у Ходасевича с темой Орфея, отправившегося в поисках Эвридики в царство мертвых. В то же время акцент в описании *нижней бездны* делается не на мраке и тьме (как это свойственно мифологическим представлениям древних греков о владениях Аида и Эреба), а на *пламени*. Думается, было бы ошибкой понимать этот образ в «Балладе» как символ геенны огненной, адской преисподней. Здесь мы позволим себе не согласиться с трактовкой Франка Гёблера, полагающего, что в основе данного образа лежит «представление о подземном адском пламени», содержащее в себе «христианский оттенок»[683]. Конечно, мы не можем полностью исключить из семантического ореола 31-й строки инфернальные ассоциации, однако целостный контекст сюжета не позволяет считать их основными и обязательными. Более резонно, на наш взгляд, интерпретировать «подземное пламя» как хтонический[684] символ, олицетворение *древнего хаоса*, огненно-мрачной дионисийской стихии, ищущей просветления и аполлонического примирения в «царственном слове» поэта[685] («гады морские» и «лоза» у Пушкина – также в первую очередь хтонические образы). Неслучайно «пенье» героя предстает в «Балладе» как «дикое» (35 строка)[686]. В то же время благодаря «музыке» он «вырастает» («над собою»), «встает», а значит движется *вверх*, к «звездам». Впрочем, эпитет «дикое» (пенье) может означать не только природную первозданность, грубое пиршество стихии, но и то, что с обыденной точки зрения поэтическая вдохновенность представляется чем-то изумляюще-странным, пугающе-неожиданным. (Ф. Гёблер, говоря о воздействии «пенья» ходасевичева поэта на пространство, предполагает, что вещи «…внемлют его

[683] Справедливости ради отметим, что после этих слов Ф. Гёблер делает осторожную оговорку: «Следует избегать однозначных трактовок этого образа, выросшего до космических пределов» [5; 3].
[684] От греч. «хтон» (χθών) – земля, почва.
[685] Имеются в виду строки А. Ахматовой: «Всего прочнее на земле печаль и долговечней – царственное слово слово» («Кого когда-то называли люди…», 1945). Об особых взаимоотношениях художника со стихиями немало сказано в докладе А. Блока «О назначении поэта» (1921) и в поэтическом цикле Ахматовой «Тайны ремесла» (1936-1960).
[686] Ср. у Мандельштама в «Концерте на вокзале»: «Ночного хора дикое начало и запах роз в гниющих парниках…» [12; с. 121].

пению, как камни, которые Орфей в мифе своим пением пробуждает к жизни» [5; 2].)

Дионисийская праздничная атмосфера пронизывает картину чудесного воскрешения «вещей»[687], однако последнее слово у Ходасевича принадлежит отнюдь не мотиву высвобождения огненного оргиастического начала. Крепнущий *ритм* «пенья» на новой основе организует и выстраивает всё происходящее: «И в плавный, вращательный танец / Вся комната мерно идет…». Разумеется, здесь никак не обойтись без ассоциаций с образом «соборного мистического действа», о котором так упорно пророчил крупнейший теоретик теургического символизма Вяч. Иванов [10; 77], в ощутимой мере повлиявший на миросозерцание Ходасевича. Образ «вращательного танца» – несомненная отсылка к символике *мистерии*, дионисийского хоровода, приобщающего всех участников действа к священному всеединству сущего. Здесь самое время вернуться к замечанию Ф. Гёблера относительно этимологии слова «баллада», на провансальском диалекте означавшем «плясовая песнь». «Музыка и танец в их экстатическом значении, – подчеркивает ученый, – являются центральными элементами описываемого события, не действия, а метаморфозы, превращения лирического героя — обитателя мира повседневности — в мифического певца Орфея» [5; 3].

Как бы там ни было, экстаз, буйное неистовство не становятся у Ходасевича конечной целью «расколдованного» мира. Аполлонический мотив *плавности* / *мерности* (строки 37-38) выступает контрапунктом к разбуженной стихии, иерархически соподчиняя «дикое пенье» высшему *логосному* началу, надмирной гармонии. Происходит согласование стихийного порыва с нерушимым *строем* всеобщего бытия. И фигура появляющегося в финале Орфея, таким образом, служит своеобразным

[687] По мысли Андрея Белого, в данном случае «мифология в образе Орфея наделила музыку силой, приводящей в движение косность материала» [25; с. 339].

ключом ко всему сюжету, семантически интегративным символом, увязывающим все затронутые мотивы в единый узел. (С.Г. Бочаров в комментарии к стихотворению не только напоминает, что для Ходасевича, как ученика младосимволистов, Орфей – прежде всего «теург, творческий переустроитель мира», но и цитирует суждение Вячеслава Иванова, называвшего Орфея «заклинателем хаоса и его освободителем в строе» [3; с. 433][688].

Второе двустишие предпоследнего катрена – кульминация лирического сюжета: прозревшему герою, словно царский скипетр, вручается «тяжелая лира» (знак «мусической» власти, главный атрибут покорителя стихий Орфея). Заметим попутно, что *руки* до этого момента уже фигурировали в стихотворении, во второй строфе («…не знаю, куда бы мне руки девать»); и вот теперь они упоминаются снова: «…тяжелую лиру мне в руки… даёт». Думается, что сделанный в зачине акцент на неприкаянности *рук*, подчеркнутое внимание к их вынужденной праздности активизируют в сознании читателя представления о творчестве как о *труде*, трудной и всечеловечески значимой духовной *работе*. А указанный композиционный повтор (своего рода кольцевое движение), связанный с руками, можно истолковать как обозначение перехода от невостребованности, бесполезности существования к обретению смысла, цели, высшего призвания. Кроме того, в предпоследней строфе исключительно важными представляются еще несколько моментов.

Во-первых, появляется «кто-то» (передающий «лиру» остается не названным по имени), своего рода персонификация высшей надмирной силы. И это таинственное существо как будто совершает ритуал посвящения (инициации), торжественного возведения обычного человека, простого смертного, в ранг *певца*. Данная сцена снова заставляет вспомнить

[688] Слова взяты из статьи Вяч. Иванова «Орфей». Вот еще характерная цитата из этой же работы мыслителя и поэта: «Орфей — начало строя в хаосе… <…> Призвать имя Орфея значит воззвать божественно-организующую силу Логоса во мраке последних глубин личности…» [10; 706].

«Пророка», где страшное таинство мистического преображения человеческого естества совершается через посредство шестикрылого Серафима.

Во-вторых, «лира» оказывается «тяжелой». Данный эпитет существенно корректирует круг возможных ассоциаций[689]. «Тяжелое» в контексте ходасевичевской лирики значит настоящее, реальное, подлинное, а также – трудное, мучительное, требующее страданий и жертвы. Невольно напрашиваются параллели с тяжелым бременем, с грузом великой ответственности, с готовностью к подвигу. И отсюда уже один шаг до ассоциации с *Крестом* – с крестной ношей и страшным крестным путем, уготованном избраннику. Кроме того, «тяжелое» здесь может означать нечто несовместимое с беспечной чувственной усладой, нечто, вызывающее ассоциации с разящим *оружием* (недаром пушкинский пророк получает повеление не убаюкивать и ласкать слух, а *глаголом жечь сердца людей*).

Во-третьих, «лира» передается герою «сквозь ветер». Спектр возможных истолкований образа ветра чрезвычайно широк. В данном контексте он заставляет вспомнить не только о буйствах вольной стихии, бессильной перед волшебными звуками Орфеевой лиры, но и о концовке пушкинской «Осени», где ветер, надувая паруса, оживляет корабль, дремлющий «в недвижной влаге», и символизирует воскрешающую силу творческого вдохновения. Не стоит также забывать о пушкинском образе ветра-*Аквилона*, который в «Египетских ночах» одновременно олицетворяет своеволие стихии и высшую поэтическую свободу[690]. Как бы там ни было,

[689] Это словосочетание («тяжелая лира»), давшее название всей книге, является одной из наиболее значимых формул, концентрированно выражающих творческое кредо зрелого Ходасевича. Для верного осмысления мотива *тяжести* в лирике автора «Баллады», на наш взгляд, крайне важен присутствующий в стихотворении «Гляжу на грубые ремесла…» образ Ангела, *тяжело ступающего по водам* [25; 150].

[690] Ключевая цитата из «Египетских ночей»: «Таков поэт – как Аквилон, что хочет, то и носит он…». Здесь при желании можно разглядеть отсылку к словам Христа «Дух дышит где хочет» (Ин. 3; 8). Русский историк и мыслитель Г.П. Федотов, обратив внимание на то, что имя Духа в разных языках лексически тождественно

символизируемые «лирой» *мусикийский лад* и *строй* воцаряются у Ходасевича не в обход стихии и не *вместо* неё, а рождаются вместе с нею, в ее лоне, вбирая в себя её грозную мощь. Орфическая гармония торжествует не в качестве альтернативы изначальной огненности природного естества, а как её высшее исполнение и увенчание перед лицом абсолютного божественного порядка.

В финале стихотворения «стопы» лирического героя, превратившегося в Орфея, уже не в «подземном пламени», а *опираются* (!) на «гладкие, чёрные скалы». Грозные хляби хаоса уступают место твердой субстанции (скала – символ непоколебимости и прочности, о скалу разбиваются волны; Арион (в одноименном стихотворении Пушкина), как мы помним, тоже оказывается в конечном итоге под сенью «скалы»[691]). У читателя под занавес может возникнуть вопрос: кто же всё-таки настоящий Орфей – тот, кто вручил лиру, или тот, кто её принял (ведь категория первого лица в финале неожиданно сменяется категорией третьего)? И если вручивший лиру – не Орфей, то кто он? Ангел? Муза? Сам Всевышний? Ходасевич сознательно оставляет этот вопрос открытым. И думается, что здесь возможны разные трактовки; к тому же дотошная конкретизация в данном случае, кажется, не входила в замыслы автора. В любом случае вручающий лиру не только не замещает, не вытесняет лирического героя, но и не становится им, не меняется с ним местами. Он *приобщает* прозревшего певца к источнику некой высшей, надмирной силы, припав к которому слабый, грешный человек, простой смертный, может «вырасти над собою», превзойти свою падшесть и смертность.

ветру и воздуху, писал о стихии ветра как об одном из главных символов Святого Духа [23; с. 232-235]. Интересна также связь «ветра» с *ритмом*, отмеченная А. Белым: «Ритм – первое проявление музыки: это – *ветер*…» [25; с. 430]. Интересно, что у Мандельштама в стих. «Отчего душа так певуча…» фигурирует «широкий ветер Орфея», а также знаменательное для нас сравнение: «И мгновенный ритм – только ветер, неожиданный Аквилон». У него же в стих. «Я знаю, что обман…» среди веяния «потустороннего ветра» неожиданно «раскрывается неуловимым метром рай распростертому в унынье и в пыли» [12; с. 53, 277].

[691] Ср.: «Я гимны прежние пою / И ризу влажную мою / Сушу на солнце, под скалою».

У нас уже нет сомнений, что речь идёт не об эгоцентрическом превозношении над обыденностью и не о бегстве от нее, но о прозрении иного, высшего измерения бытия. Поэт до последнего солидарен с дольним миром и пытается спастись не *от него*, а *вместе с ним.*

Мгновенно вырастая в момент катарсиса, поэт вырастает не за счёт разрастания своего персонального «я», а за счёт приобщения к тому, что *больше его*. (В поэтологических размышлениях О. Седаковой это явление называется «открытием в себе того, что тебя превосходит» [15; с. 74].)

Примечательно, что об Орфее (в последнем стихе) говорится в 3-ем лице. Это нисколько не отменяет единодушного мнения интерпретаторов, что речь идет именно о преобразившемся лирическом герое стихотворения. Вероятно, 3-е лицо возникает как раз потому потому, что в финале перед нами уже не маленькое, частное «я», не эгоцентрически замкнутый индивидуум, а некая обобщенная личность Поэта-Орфея, вобравшая в себя весь мир и представительствующая от всех и за всех перед лицом Высшего Божественного Начала. (Ср. у О. Седаковой: «…это общий человек в человеке…» [15; с. 138]; «Мы верим тому, что в голосе поэта мы слышим другой голос: его называют голосом Музы, голосом Орфея, одного во всех поэтах… голосом самого языка…» [15; с. 164].)

***

С.Г. Бочаров, характеризуя одну из ранних книг поэта («Счастливый домик», 1913), отмечал, что явственно ощутимый на всем её образно-стилистическом строе «пушкинский знак… впервые создал Ходасевичу репутацию поэта-традиционалиста…» [3; с. 420-421]. И не только (добавим от себя) традиционалиста – в расхожем, упрощенном значении слова, – но впоследствии и *неоклассициста*, верного рыцаря канонических форм,

педантичного последователя Державина, Пушкина и Тютчева[692]. Признаем, однако, что подобный взгляд на специфику творчества Ходасевича содержит в себе некоторую недооценку новаторских потенций его художественной системы. Показательно, например, следующее суждение В. Вейдле: «В стихотворстве своем Ходасевич защитился от символизма Пушкиным…» [4; с. 45]. Это и другие подобные ему замечания дают повод думать, будто автору «Тяжелой лиры» приходилось выбирать между символизмом и классикой. На самом деле важнейшим стремлением Ходасевича (и об этом красноречиво свидетельствуют исследования С. Бочарова, Н. Дзуцевой, Д. Бетеа и др.) было стремление продуктивно сопрягать классические универсалии со всем лучшим и самым ценным, что дал Серебряный век и прежде всего – русский символизм, сосредоточенному осмыслению которого поэт посвятил почти все свои зрелые годы[693]. Возможно, именно долго действовавшая в академической среде инерция восприятия Ходасевича в качестве рьяного поборника до-модернистской эстетики послужила причиной того, что его часто и охотно причисляли к «неоклассикам», но крайне редко называли в числе поэтов, определивших лицо русского неотрадиционализма. Неотрадиционализма, который в отличие от неоклассицистских течений 20 века, был не только рожден кризисным сознанием модерна, но и принципиально исходил (в творческом плане) из своей кровной укорененности в неклассической ментальности, что, однако, не мешало ему плодотворно взаимодействовать с наследием традиции и искать новые пути к вечным аксиологемам классической (эллинско-христианской) культуры. Всё это, конечно, заставляет лишний раз вспомнить о том, какую важную роль в образной системе Ходасевича играл библейский символ пшеничного зерна – вечно умирающего и воскресающего начала[694].

[692] Такой репутации, вероятно, отчасти способствовала его полемика с Г. Адамовичем, в которой Ходасевич выступал в роли непреклонного апологета классичности.

[693] Надо признать, что символистский инструментарий в лирике Ходасевича нисколько не уступает классическому. С.Г. Бочаров писал по этому поводу: «Можно было бы составить каталог тем символистского происхождения, заметных в "Тяжелой лире"» [3; с. 420].

[694] Евангелие от Иоанна, 12: 24.

«Поэтическую традицию – замечает о поэте С. Бочаров, – он видит… во временах, превращающихся одно в другое, временах воскресающих…» [3; с. 428]. «Видите ли, – говорил Ходасевич в одном из своих последних интервью, – надо, чтобы наше поэтическое прошлое стало нашим настоящим и – в новой форме – будущим <...> Вот Робинзон нашел в кармане зерно и посадил его на необитаемом острове – взошла добрая английская пшеница <...> …и с традицией надо как с зерном» [7; с. 4].

§ 2. 1. 6. Природа и искусство перед лицом универсума («Куст» М. Цветаевой)

Лирический цикл Марины Цветаевой «Куст»[695] был написан в 1934 г., во Франции, а впервые опубликован в 1936 г., в журнале «Современные записки» (Париж. 1936. Кн. 62), в одном номере с «Римскими сонетами» Вяч. Иванова. По мнению В.М. Толмачева, датировка стихотворения (около 20 августа) и его содержание указывают, что оно написано в связи с двунадесятым православным праздником Преображения Господня.[696] Приведем текст полностью.[697]

Чту нужно кусту от меня?
Не речи ж! Не доли собачьей
Моей человечьей, кляня
Которую - голову прячу

В него же (седей - день от дня!).
Сей мощи, и плещи, и гущи -

[695] В.М. Толмачев считает, что данный цикл «точнее было бы назвать… двухчастным стихотворением, одна часть которого отражена в другой…» (Лирический цикл «Куст» М.И. Цветаевой: семь интерпретаций / Вестник ПСТГУ. Серия III. Филология. – М. 2010. № 3(21). С. 100).
[696] Вестник ПСТГУ. Серия III. Филология. – М. 2010. № 3(21). С. 101.
[697] Текст приводится по изд.: *Цветаева М.* Долг повелевает – петь: Стихотворения и поэмы (1908 – 1941). – М.: Вагриус, 2005. С. 387-388.

Что нужно кусту - от меня?
Имущему - от неимущей!

А нужно! Иначе б не шел
Мне в очи, и в мысли, и в уши.
Не нужно б - тогда бы не цвел
Мне прямо в разверстую душу,

Что только кустом не пуста:
Окном моих всех захолустий!
Что, полная чаша куста,
Находишь на сем - месте пусте?

Чего не видал (на ветвях
Твоих - хоть бы лист одинаков!)
В моих преткновения пнях,
Сплошных препинания знаках?

Чего не слыхал (на ветвях
Молва не рождается в муках!),
В моих преткновения пнях,
Сплошных препинания звуках?

Да вот и сейчас, словарю
Придавши бессмертную силу, -
Да разве я то говорю,
Что знала, пока не раскрыла

Рта, знала еще на черте
Губ, той - за которой осколки...

И снова, во всей полноте,
Знать буду – как только умолкну.

2

А мне от куста - не шуми
Минуточку, мир человечий! -
А мне от куста - тишины:
Той, - между молчаньем и речью.

Той, - можешь - ничем, можешь - всем
Назвать: глубока, неизбывна.
Невнятности! наших поэм
Посмертных - невнятицы дивной.

Невнятицы старых садов,
Невнятицы музыки новой,
Невнятицы первых слогов,
Невнятицы Фауста Второго.

Той - *до* всего, *после* всего.
Гул множеств, идущих на форум.
Ну - шума ушного того,
Все соединилось в котором.

Как будто бы все кувшины
Востока - на лобное всхолмье.
Такой от куста – тишины,
Полнее не выразишь: полной.

Заглавие и тематический контекст

Нетрудно заметить, что образы *куста* и *дерева* (*деревьев*)[698] играют существенную роль в текстах Цветаевой и, пожалуй, могут претендовать на статус одного из ключевых концептов её художественной системы[699]. В большинстве случаев природно-растительная субстанция предстаёт перед бегущим от будничной суеты лирическим героем как утешение, отдушина, волнующее чудо, блаженное прибежище, волшебный вход в пространство земного рая[700]. Примечательно, однако, что живых, конкретных подробностей природного мира, детализованных пейзажных описаний, так называемых «картин природы» (в том смысле, в каком мы обнаруживаем их у Пушкина, Фета, Бунина или Пастернака) в художественном мире Цветаевой практически не встретишь[701]. Любые реалии окружающего пространства она воспринимает не столько непосредственно-чувственно, сколько «концептуально», сквозь призму особого авторского «мифа».

Позволительно сказать, что в масштабах всего литературного наследия Цветаевой природно-растительные образы составляют устойчивый мифопоэтический комплекс, собирательный символ неповрежденного мироздания, изначальной космической гармонии[702], божественно-

[698] Иногда это *сад* или *лес.* Далее в статье мы будем рассматривать образ куста как мифопоэтический вариант дерева (*древа*).

[699] Здесь можно было бы привести немало текстуальных примеров. Вот лишь несколько характерных цитат из цикла «Деревья» (1922-1923): «Деревья! К вам иду! Спастись / От рева рыночного! …» («Когда обидой — опилась…»); «Древа вещая весть! / Лес, вещающий: Есть / Здесь, над сбродом кривизн — / Совершенная жизнь…» («Други! Братственный сонм!…»); «Каким наитием, / Какими истинами, / О чем шумите вы, / Разливы лиственные? (…) Что в вашем веянье? / Но знаю — лечите / Обиду Времени / Прохладой Вечности» («Каким наитием…»).

[700] В цикле «Деревья» *лес* трижды сравнивается у Цветаевой с *Элизиумом*.

[701] «В моих стихах, — признавалась Цветаева, — нет природы (кроме деревьев — облаков — да, особенно, главным образом — неба!)» (*Цветаева М*. Неизданное. Записные книжки: В 2 т. М., 2000–2001. С. 158.).

[702] Следует, однако, иметь в виду, что такие понятия, как «гармония», «совершенство», «блаженный», «райский» и т. п., в цветаевском мире ассоциируются не столько с невозмутимым покоем, сколько с творческо-поэтическим апофеозом.

могущественного, стихийно-творческого начала, а в ряде случаев – символ собственно поэтического бытия[703].

Наряду с этим, в текстах Цветаевой можно встретить мотив решительного расподобления (иногда – противопоставления) творящей личности и природной субстанции. Так, в написанном незадолго до «Куста» эссе «Искусство при свете совести» (1932–1933 гг.) Цветаева, начав с традиционного для неё сближения природы и художества («произведение искусства есть произведение природы»), быстро переходит к формулированию принципиальных различий между ними: «Свята ли природа? Нет. Грешна ли? Нет. … Почему же мы с поэмы спрашиваем, а с дерева – нет… (…) Потому что земля, рождающая, безответственна, а человек, творящий – ответствен. (…) Земля в раю яблока не ела, ел Адам. (…) И поскольку художник… не коралловый куст, — он за дело своих рук в ответе»[704].

Тематика диптиха «Куст» ближайшим образом связана с отношениями между человеком-творцом и природой/стихиями/космосом (иначе: между *природой* и *искусством*). Вместе с тем, идейно-смысловое содержание текста всецело к данной теме не сводимо и, безусловно, ею не исчерпывается.

В конечном счете (и мы постараемся это показать) смысл цикла выходит за пределы темы «стихия и культура» и пусть косвенно, неявно, но всё же несомненно соприкасается с темой осмысления высших — метафизических и религиозных — начал творческого (и вообще — человеческого) бытия.

О первой части цикла

Сюжет, композиция, система образов

[703] См., например, стихотворения «Сивилла: выжжена, Сивилла: ствол…» (1922) и «В сновидящий час мой бессонный, совиный…» (1921), где лирический герой-поэт уподобляет себя дереву.
[704] *Цветаева М. И.* Об искусстве. М. 1991. С. 72–73.

Исходная, сюжетообразующая ситуация, побуждающая лирического героя к вопросам и напряженным раздумьям, задана в 4 – 5 стихах («…голову прячу / в него…») указанием на имеющий место жест приникания под сень куста, устремленности к нему, как к некоему желанному, исцеляющему и животворному лону. Между тем недоуменный монолог первого стихотворения принимает форму парадокса: не *что нужно мне от куста* (данный вопрос предсказуем, сам просится на язык, поэтому отложен до поры), а *что нужно кусту от меня* (!).

Такой поворот, будучи обозначенным уже в начальной строке, сразу сообщает сюжету смысловую интригу (типичный цветаевский ход: сходу взорвать, опрокинуть слишком очевидную, линейную, «эвклидову» логику). Оказывается, человек и куст связаны взаимной, обоюдной *нуждой*, волей к соединению.

Всё стихотворение построено как череда изумленных риторических вопрошаний, на разные лады варьирующих основную тему: «Что нужно…? – Что нужно…? Что… находишь…? — Чего не видал…? — Чего не слыхал…?». Это, так сказать, предикативная ось, вокруг которой происходит постепенное развёртывание содержания двух соприкасающихся и нуждающихся друг в друге субстанций (герой и куст). В сопоставлении они образуют многоступенчатую антитезу, складывающуюся из множества образных оппозиций (один из излюбленных цветаевских приёмов)[705].

Образ куста в стихотворении реализуется как нагнетание признаков могучей силы и бытийной полноты[706]. Это «мощь», «плещь», «гущь», «имущий», «полная чаша»[707]; это ослепительное разнообразие форм («хоть бы лист одинаков»); это блаженная естественность роста и цветения: «на ветвях молва не рождается в муках» (намёк на *муки слова*, свойственные поэту) и т. д.

---

[705] См., например, стихотворение «Попытка ревности» (1924).

[706] Характерно, что собственно *описания* куста в его первичной, физической реальности здесь почти нет. Вместо вещественных деталей — вполне обобщенные *ветви, листья* и пр.

[707] щ-щ-щ-щ-ш — яркая звукопись густого лиственного шелеста.

Образ лирического героя — эскалация противоположных признаков: обездоленности («доля собачья»), физического увядания (седеющая день ото дня голова), нищеты, опустошенности («неимущая», «место пусто»), непосильного труда, немощи и муки («преткновения пни» и пр.).

В свете только что сказанного устремленность человека в объятия куста вполне понятна и естественна. «Разверстая душа» лирического героя «только кустом не пуста», им одним полнится и животворится. Такая «нужда» закономерна как влечение слабости к силе, ущербности к целостности и полноте.

Гораздо удивительнее другое: нуждающаяся устремленность могущественной природной субстанции (*пышущего здоровьем* куста) к немощному человеку. Особо отметим (т. к. еще не раз будем к этому возвращаться) то, что по всем признакам это не просящая, «жалобная», а скорее требовательная, властная, даже в некотором роде *грозная* устремленность. Куст не столько сентиментально тянется к лирическому герою, сколько неумолимо надвигается, наступает, *захватывает* его, как *власть имущий* (см. 3-ю строфу). Отметим также и то, что, при всей своей царственной величавости, куст не выглядит невозмутимо-самодостаточным. Это не блаженная «нирвана», а своего рода «экспансия». На этом примере хорошо видно, что классической концепции *совершенства* (как «аполлонического» покоя) Цветаева решительно предпочитает романтическую («дионисийский» порыв за пределы достигнутого «равновесия»). Так или иначе куст видится герою как движимый загадочной *нуждой* (в характеристике названной устремленности слово «нужно» повторяется 4 раза). И на первый взгляд эта «нужда» может показаться неожиданной и нелогичной.

В этой связи существенный интерес для нас представляют мотивы и образы, связанные с одной из ключевых тем всего цикла — темой *речи* (словесного дара и словесной немощи), трансформирующейся по ходу

сюжета в тему творчества и искусства или, выражаясь по-школьному, — в тему «поэта и поэзии».

От темы «речи» — к теме искусства

В стихотворениях диптиха «преткновения пни» вкупе со «знаками/звуками препинания», намекающие (как мы постараемся показать ниже) на трудное ремесло поэта, с одной стороны контрастируют с беспрепятственной и безболезненной «молвой» куста[708], с другой стороны — соотносятся с дополняющим их (в последней строфе) образом «осколков», в которые неминуемо превращается дословесное[709] человеческое знание при малейшей попытке его вербализации (почти тютчевский мотив неизбежности «лжи» в акте изречения мысли).

Примечательно, что образ мучительно-трудной («преткновенной», «осколочной») речи — довольно точный «портрет» стилистики рассматриваемого стихотворения (да и всего цикла). «Пни преткновения» и «сплошные препинания знаки» наглядно явлены в самой ткани стиха, в его синтаксисе и пунктуации: целый каскад инверсий, эллипсисов и анжабеманов, многочисленные, теснящие друг друга скобки и тире, обилие вопросительных и восклицательных знаков — словно отчаянная попытка путем предельной синтаксической экспрессии выразить заведомо невыразимое (наперекор утверждению о том, что любая вербализация есть искажение внутреннего целостного знания).

Таким образом, в самой нарративной установке обнаруживается любопытное противоречие, отчасти уже знакомое нам по опыту других поэтов. «Тезис» этой «диалектики» очевиден: речь — явленная нищета, зримое воплощение бессилия. (Не сказано ли об этом, с предельной саркастичностью, уже во второй строке: «Не речи ж!»?) Однако всем своим строем и размахом текст как будто стремится превозмочь это бессилие.

---

[708] Попутно отметим оппозицию «*куст* — *пень*» (целое — осколок).

[709] Понятие «дословесный» в данном случае допустимо лишь с оговорками, т. к. строго говоря *слово* не тождественно звучащей *речи*, предшествует говорению и вполне совместимо с *безмолвием*.

Кроме того, вчитываясь, мы обнаруживаем и другие грани (точнее — другие уровни) «антитезиса», и о них сейчас пойдет речь.

Итак, с одной стороны, понимание словесного дара как гарантии бытийного превосходства над бессловесной природой отметается сходу, без колебаний. «Речь» как таковая — в одном стиховом ряду с «долей собачьей» и решительно объявляется несостоятельной, ущербной («пни», «осколки») в сравнении с «молвой» природы и с дословесной (либо посмертной) полнотой молчания. Но обратим внимание на примечательную обмолвку в предпоследнем катрене: «словарю придавши бессмертную силу». Тут-то и начинается самое интересное. Получается, что человеческая речь одновременно и немощна, и каким-то образом причастна *бессмертию*. Любая ли речь? *Речь* ли как таковая?

Интересно, что в черновых набросках у Цветаевой фигурировал такой вариант концовки стихотворения:

Всё лиственная болтовня
Была... Проспалась — и отвечу:
Что нужно кусту от меня?
— Моей человеческой речи[710].

Подобное завершение, окажись оно в чистовике, если не аннулировало бы содержание второй строки («Не речи ж? …»), то, во всяком случае, смешало бы разные значения слова «речь» в одно недифференцированное понятие, превратив лирический сюжет в простое линейное движение от непонимания и отрицания бытийной ценности речи к признанию и утверждению оной. В окончательном варианте искомое нетождество становится более осязаемым. И теперь нам уже ничто не мешает догадаться, что *речь вообще* (из 1-ой строфы) и *бессмертная речь* (из 6-ой) в цветаевском контексте не одно и то же и, что особенно существенно, онтологически неравноценны.

[710] *Цветаева М. И.* Собрание сочинений: В 7 т. Т. 1. М., 1994–1995. С. 326

В первом случае, судя по всему, подразумевается обыденная речевая способность, говорение как таковое. Полагаем, что именно ему во втором стихотворении соответствует мотив «человечьего шума» («не шуми минуточку мир человечий») — шума, только заслоняющего от слуха «музыку сфер». И ясно, что не в такого рода «речи» нуждается куст-космос-универсум.

А вот в 6 строфе (где «словарь» сближается с «бессмертной силой») уже, вероятно, имеется в виду творчество, *поэтический* дар Слова[711]. И это то, в чём — по логике цветаевского сюжета – кровно заинтересовано всё мироздание. (Хотя идея о том, что человек-поэт более всего «интересен» кусту именно со стороны своих *речевых* возможностей, выраженная в черновике чересчур прямолинейно, «в лоб», звучит здесь достаточно прикровенно. Более всего, пожалуй, на этот «интерес» намекают 5-ая и 6-ая строфы, акцентирующие внимание как раз на языковых особенностях лирического субъекта.) И статус *бессмертия*, соответственно, присваивается именно этому (творчески-поэтическому) уровню «речи». Возьмемся предположить, что ему же (как бы странно это ни казалось) соответствует и мотив затрудненности-мучительности-ущербности словесного выражения.

Мы не находим в тексте указаний на какую-либо затруднительность обыденного говорения (*речи вообще*). Стиховое соседство «речи» и «доли собачьей моей человечьей» реализует тему изнурительной и бесплодной житейской суеты (включая *речевую* суетность), но никак не тему *мук слова*. В житейском плане «мир человечий» (см. 1 строфу 2-ой части) «шумит» непрестанно и беспрепятственно, почти как листва на ветвях, только в мирском шуме нет и следа (с точки зрения лирического героя) того райского величия, что присуще природному шуму[712]. (В эпитетах «человечья», «человечий» в указанных случаях актуализируется именно обыденная,

[711] Ср. с противопоставлением «мертвых слов» и «осиянного Слова» в известном стихотворении Н. Гумилева («Слово»).

[712] Интересно, что во втором стихотворении лексемы «шуметь» и «шум» («ушной»), оказываясь в разных контекстуальных позициях, приобретают противоположные коннотации (ср. 1-ую и 4-ую строфы).

«профанная» семантика: «человечье» в смысле слишком земное, бренное, пошлое[713]).

Если мучительность и нищета — отличительные свойства именно *поэтической* речи, то предикаты «говорю» и «раскрыть рот» (в 7–8 строфах), сопряженные с мотивом слов-«осколков»[714], по-видимому, подразумевают собственно поэзию как творческое усилие и трудный подвиг «высокого косноязычья»[715].

Итак, пошлый «человечий шум», поэтическое «косноязычье» и величавая лиственная «молва» как будто образуют некий антагонистический треугольник, в котором каждая из трех позиций противоположна двум другим. Но если мирской шум *сущностно* антагонистичен и поэзии, и природе, то последние взаимно устремлены друг к другу, и наличное противоречие между ними имеет как бы вынужденно-временный характер и, судя по всему, осознается лирическим героем как творческая проблема. Мы еще вернемся к этому вопросу, когда будем разбирать второе стихотворение.

Проблема сверхличного

В какой мере рассматриваемый случай соответствует только что изложенному комплексу идей?

В 7-ой строфе, если принять во внимание грамматическую форму высказывания, «бессмертная сила» «словарю» сообщается не свыше, из сверхличных источников (ср. с пушкинским решением этой проблемы в «Пророке»), но *сам* герой-поэт каким-то образом совершает это *своею* властью («словарю придавши бессмертную силу… *я*… говорю»). Можно предположить, что, вводя мотив *бессмертия слова*, автор не придавала большого значения грамматической форме высказывания и не имела в виду

[713] Ср. с известной формулой Ф. Ницше: «человеческое, слишком человеческое».

[714] «Пни», в сущности, — те же «осколки».

[715] Из стихотворения Н. Гумилева «Восьмистишие» (1915): «…И, символ горнего величья, / Как некий благостный завет, / Высокое косноязычье / Тебе даруется, поэт».

ничего существенно «эгоцентрического»[716], однако в объективно-семантическом плане подобная обмолвка не может быть оставлена без внимания. В общем контексте она, пожалуй, вступает в известное противоречие с некоторыми мотивами и образами стихотворения, отсылающими к сверхличному как к первоисточнику творчества. В этой связи важное значение имеет уподобление куста *окну* (в 4-ой строфе)[717].

Действительно, образ окна, традиционно знаменующий прозрачный стык пространств, взгляд вовне и расширение перспективы, — существенный (и далеко не единственный) противовес имманентистской модальности процитированного оборота (из 7 строфы). Более того, уподобление куста окну — это ещё и важный аргумент против возможного вменения автору идеи обожествления природной субстанции как таковой, поскольку если «куст» — «окно», то тогда он никак не конечный объект, не высший адресат, не предельная инстанция, а лишь символ чего-то, что осталось не изображенным и не названным. Это наблюдение позволяет существенно расширить рамки интерпретации и обратить внимание на обширный архетипический фон анализируемого сюжета.

Религиозно-сакральный подтекст

Вдумаемся в смысл искреннего недоумения лирического героя: неужели эта торжествующая сила может иметь во мне какую-то нужду?! И если да, то какую? Неужели могущественное может нуждаться в слабом, достойное в недостойном, бессмертное в смертном?!

Если верно предположение, что куст олицетворяет некое высшее, абсолютное начало, то возникает ситуация, располагающая к определенного рода библейским ассоциациям: «Когда взираю я на небеса Твои… то что есть человек, что Ты помнишь его, и сын человеческий, что Ты посещаешь

[716] Не исключено, что, говоря «придавши… силу», Цветаева имела в виду: *получив(ши) силу свыше*. В этом случае указанный мотив частично сближается с пушкинской трактовкой поэзии как пророчества, но, тем не менее, у Цветаевой сохраняется непроясненность в понимании источников вдохновения.

[717] Это один из немногих образов стихотворения, характеризующих куст и героя не по отдельности (в рамках заявленной антитезы), но в их взаимной связи.

его?»[718]. Самопрезентация лирического героя, описанная нами выше как исповедание предельной немощи и нищеты («доля собачья», седины, опустошенность и т. д.), в известной мере перекликается и с горькими признания Иова: «Тело мое одето червями и пыльными струпами; кожа моя лопается и гноится. Дни мои бегут скорее челнока и кончаются без надежды. … Я пресыщен унижением; взгляни на бедствие моё…»[719]. И рядом с этими признаниями — почти тот же (что и в псалме) вопрос, обращенный к Всевышнему: «Что такое человек, что Ты столько ценишь его и обращаешь на него внимание Твое… ?»[720].

Выше уже говорилось о том, что устремленность куста к человеку имеет у Цветаевой не «сентиментальный», а требовательно-властный, почти грозный характер. При чтении 3-ей строфы может сложиться впечатление, что это не герой, а куст инициирует сближенье. Он как будто преследует человека, настойчиво добиваясь от него чего-то. Интересно соотнести это наблюдение с фрагментами из речей Иова: «Опротивела мне жизнь. … Отступи от меня, ибо дни мои суета. … Доколе же Ты не оставишь, доколе не отойдешь от меня, доколе не дашь мне проглотить слюну мою?»[721]. Еще определеннее: «Ты гонишься за мною, как лев, и снова нападаешь на меня и чудным являешься во мне. … Оставь, отступи от меня…»[722]. (Легко соблазниться возможностью истолковать изображенную в цветаевском диптихе ситуацию в категориях *метафизического эроса*, но такое направление анализа, думается, увело бы нас слишком далеко от главного.)

Здесь самое время отметить подспудно мерцающую в цветаевском сюжете аллюзию (возможно — ненамеренную) на эпизод встречи пророка Моисея с

---

[718] Пс 8. 5
[719] Иов 7. 5–6; 10. 15
[720] Иов 7. 17
[721] Иов 7. 16–19
[722] Иов 10. 15–16. Несколько иной вариант перевода этих стихов находим у С. Аверинцева: «…Ты травишь меня, как льва, противу меня дивно велик… /…/ Отступи ж от меня и дай вздохнуть…». Интересна также его переводческая версия 2 стиха 10 главы: «…открой, за что Ты на меня напал?» (*Аверинцев Сергей*. Собрание сочинений / Под ред. Н. П.Аверинцевой и К. Б. Сигова. Переводы: Евангелия. Книга Иова. Псалмы. Киев, 2007. С. 349–350.

Ангелом Божиим, говорившим с ним из горящего тернового куста[723]. Если допустить эту аналогию, то сюжет первой части диптиха предстаёт как попытка поэтически изобразить некое подобие «теофании» (богоявления). В этом случае изумленные вопросы лирического героя могут быть прочитаны как интересная параллель к словам Моисея: «кто я, чтобы мне идти… и вывести из Египта сынов Израилевых?»[724]. Тем самым актуализируется тема *поэта-пророка* (в аспекте посвящения грешного человека в избранники Божии), тем более что мотив воздействия куста на «очи», «уши» и «душу» героя вызывает в памяти описание сакраментальных действий Серафима в соответствующем пушкинском сюжете (навеянном, как известно, 6-ой главой Книги пророка Исаии, где также речь идет о призвании Богом человека на путь пророческого служения).

Напрашивается здесь и ещё одна важная параллель с упомянутым библейским эпизодом. Сокрушенное предъявление лирическим героем (как будто самим Небесам) своего языкового, словесного бессилия ощутимо перекликается с аналогичным признанием-жалобой Моисея: «…о, Господи! Человек я не речистый… я тяжело говорю и косноязычен»[725]. Так усиливается и крепнет мотив таинственного восполнения благодатью наличной немощи и «недостоинства» призванного[726].

Кроме того, заслуживает внимания имеющееся в стихотворении важное уподобление: *куст — чаша*[727]. Конечно, ближайший смысл образа «полной чаши» — избыток, изобилие (развитие мотива «мощи» и «гущи»). Здесь возможна ассоциация с кубком Гебы (Ювенты), богини вечной молодости, служившей виночерпием на Олимпе. Однако с учётом факта взаимной жаждущей устремленности (воли к слиянию) героя и куста образ «чаши» наводит на мысль и о евхаристическом архетипе. Изнемогающий и

[723] Исх 3–4
[724] Исх 3. 11
[725] Исх 4. 10
[726] Ср.: «Но Господь сказал мне: “довольно для тебя благодати Моей, ибо сила Моя в немощи совершается”» (2 Кор 12. 9).
[727] Во 2-ой части цикла с образом «полной чаши» несомненно коррелирует образ «кувшинов Востока», изливающихся на «лобное всхолмье».

опустошенный, герой «прячет голову» в буйную поросль куста, словно желая припасть к некоему целительному источнику, соединиться с ним, приобщиться его животворящей силе и через это внутренне возродиться. А изображение встречной устремленности куста (к человеку) в известной мере подтверждает и даже усиливает возникшие у нас ассоциации. В частности, третья строфа отчасти побуждает к параллелям с известными мотивами евхаристического молитвословия. Сравним:

«А нужно! иначе б не шёл / Мне в очи, и в мысли, и в уши./ Не нужно б – тогда бы не цвел / Мне прямо в разверстую душу».

«Паче же пройди во уды моя, во вся составы, во утробу, в сердце. Попали терние всех моих прегрешений. Душу очисти, освяти помышления. Составы утверди с костьми вкупе. Чувств просвети простую пятерицу» (молитва по Святом Причащении св. Симеона Метафраста)[728].

Если допустить эту аналогию, то и мотив изумления фактом встречного движения могущественного к ущербному («достоинства» к «недостоинству») вполне вписывается в евхаристическую парадигму. (Ср.: «Господи Боже мой, вем, яко несмь достоин, ниже доволен, да под кров внидеши храма души моея, занеже весь пуст и пался есть, и не имаши во мне места достойна еже главу подклонити…»[729]). Да и во второй части диптиха эти и подобные им смысловые линии отнюдь не исчезают полностью (хотя и слабеют). Чего стоит одно только упоминание «лобного всхолмья» (в последней строфе).

Что ж, всё как будто располагает к прямому сопоставлению с религиозно-мистическими феноменами, которые могут быть описаны при помощи таких теологических терминов, как «теофания», «синергия», «теозис» и т. д. Действительно, ввиду вышесказанного истолкование цикла могло бы пойти по пути последовательной мистико-богословской расшифровки поэтических образов. Однако совершенно ясно, что применение богословско-

[728] Канонник, или Полный молитвослов. Издательский отдел Московской Патриархии. М., 1994. С. 511
[729] 2-ая Молитва ко Святому Причащению св. Иоанна Златоуста (там же, с. 493).

христианского «шифра» в данном случае правомерно лишь до известной степени.

Следует всё-таки трезво сознавать, что при истолковании вышеназванных аллюзий речь никак не может идти о «теофании» или «теозисе» в традиционно-библейском, христианском понимании. Мы не можем проигнорировать тот очевидный факт, что по основной, первичной своей семантике в цветаевском контексте куст есть всё-таки эмблематическое воплощение природной (т. е., с библейской точки зрения, «тварной») субстанции, тогда как высшее божественное начало, Абсолют, Господь-Вседержитель в иудео-ристианской традиции не принадлежит природному (тварному) порядку бытия. В такой же мере неуместны любые уподобления природного космоса (или отдельной его части) Богочеловеку-Христу. Таинство Евхаристии, по строгому счету, неотделимо от акта и смысла голгофской жертвы, немыслимо вне экклезиологического контекста и не имеет ничего общего с простым обожествлением природной субстанции, равно как и с идеей экстатического слияния человека и природы.

Иными словами, в цветаевском тексте мы сталкиваемся со своеобразной «метафорой» религиозно-мистического действа, в частности — с поэтическим перенесением некоторых черт евхаристического архетипа на принципиально иную бытийную ситуацию. Герой стихотворения в самом деле переживает что-то вроде мистерии, акта таинственно-сакрального приобщения («причастия») высшему, но лишь в том расширенном, фигуральном и приблизительном значении данных понятий, какое возможно в мифопоэтической языковой практике.

Мы, однако, сочли необходимым обратить внимание на библейский фон «Куста», поскольку параллели такого рода дают возможность возвести семантику рассматриваемого сюжета к предельно универсальному смысловому контексту.

О второй части цикла

Второе стихотворение, при всей его углубленной философичности, проще первого в структурном отношении. Несмотря на характерные синтаксические зигзаги, разрывы, скачки, обычную для Цветаевой пунктуационная перенасыщенность, в целом грамматический рисунок стихотворения довольно однороден. Оно выглядит как сплошной номинативный ряд, как одно развернутое, многоступенчатое определение или, точнее, мучительная попытка определить таинственное нечто, упрямо ускользающее от прямых и однозначных номинаций. (По этому структурному признаку оно отчасти идентично таким текстам, как «Определение поэзии» Б. Пастернака и «Про стихи» А. Ахматовой[730]).

Вся вторая часть «Куста» посвящена последовательному уточнению одного единственного концепта, для обозначения которого — и здесь кроется самое интересное — использованы очень разные и даже как будто взаимоисключающие мыслеобразы.

В первой строфе (2-ой части) он обозначен как «тишина» («между молчаньем и речью»), но данное наименование тут же уступает место другим. Нетрудно догадаться, что перед нами не дополнение и расширение перечня того, что поэту «нужно от куста», не перечисление частных составляющих целого, но своеобразный «веер» возможных определений одного и того же. «Тишина» последовательно трансформируется во *всё и ничто*, в «невнятицу дивную», в *первое и последнее* («*до* всего, *после* всего»), в «гул множеств, идущих на форум», в «шум ушной… всё соединилось в котором» и, наконец, опять возвращается в модус «полной тишины». (Автор как будто и не надеется дать безукоризненную, исчерпывающую формулу, а

[730] Ср.: «Это — круто налившийся свист, / Это — щелканье сдавленных льдинок, / Это — ночь, леденящая лист, / Это — двух соловьев поединок» (Б. Пастернак, «Определение поэзии»). Или: «Это — выжимки бессонниц, / Это — свеч кривых нагар, / Это — сотен белых звонниц / Первый утренний удар… / Это — теплый подоконник / Под черниговской луной, / Это — пчелы, это — донник, / Это — пыль, и мрак, и зной» (А. Ахматова, «Про стихи»).

полагается исключительно на читательское сверхсочувствие и интуитивное сотворчество. Как и в большинстве случаев у поздней Цветаевой, суггестивность текста явно превалирует над его логической связностью. Так, частица «ну» в предпоследней строфе — почти невербальный, физический жест, выражающий одновременно досаду от невыразимости и отчаянное — типично романтическое — упование на сверхсловесное понимание.) Выразимся еще короче и схематичнее: «тишина» как бы выходит из состояния внутреннего тождества, оборачивается «невнятицей», «гулом», «шумом» и, наконец, словно описав некий семантический круг, снова становится «тишиной». Однако тут не обычный повтор, не простое возвращение к началу. Проследив траекторию авторской мысли, мы уже понимаем, что речь идет не о сентиментально-лирической «тишине» как противоположности «шуму», но о чём-то гораздо более глубоком. И эпитет «*полная*» (тишина) в последней строке неожиданно актуализирует своё изначальное, буквальное, не стертое обыденной фразеологией значение: *наполненная, насыщенная, предельно содержательная*. Тишина как всеобъемлющее, но не произнесенное *слово*[731].

В результате *то, что нужно поэту от куста*, предстаёт как нечто внутренне полярное, антиномическое. В рамках данной антиномии (примерно так же, как и в процитированных текстах Пастернака и Ахматовой) смыкаются крайности, соединяется кажущееся несоединимым. Снимается противоположность между *промежуточностью* и *конечностью*, *беззвучием* и *звучанием, гармонией* и *хаосом, «началами» и «концами», всем и ничем*.

[731] Здесь отчасти как бы актуализируется различие между пустой, бессодержательной немотой и священным, «умным» безмолвием, «исихией», но на библейско-богословский уровень осмысления данной темы Цветаева всё же не поднимается. Ср. с разработкой этой темы у С. Аверинцева в его «Молитве о словах»: «Мы молимся к Тебе, Слово, / от начала бывшее у Бога, / выговаривающее без речи / молчания Его глубины: / низложи силою Твоею / беса глухого и немого…» (*Аверинцев Сергей*. Стихи духовные. Киев, 2001. С. 8)

На первый взгляд, перед нами традиционный для мировой философии и поэзии образ всеобъемлющего премирного начала, синкретического «*единого*»[732], в лоне которого тонут (но и зарождаются, таятся, потенциально присутствуют) все частные различия и оппозиции, всё единичное, отдельное, индивидуальное[733]. Та «тишина», которая вбирает в себя и примиряет в себе все шумы, подобно тому как белый свет вбирает в себя все цвета радуги[734]. Однако внимательное вчитывание в цветаевский текст позволяет выявить существенное своеобразие того, как автор «Куста» концептуирует это премирное начало.

В первом стихотворении цикла загадочной «тишине между молчаньем и речью» в известном смысле соответствует лиственный шелест («молва на ветвях»), а также — таинственное «знание» (см. 7–8 строфы), которое живо лишь до размыкания губ и после «умолкания» говорящего. Но если там беззаботно-бессмертная природная «молва» откровенно противопоставляется поэзии («осколкам» и «претыканиям» поэтической речи), то здесь эта антитеза практически снимается: и «наши поэмы посмертные», и «Фауст Второй» уже не противоположны, а идентичны премирной «тишине» и безмолвному «знанию» (тому, «что знала, пока не раскрыла рта»).

Во втором стихотворении топосы «природы» и «искусства» образуют контрастные ряды, целенаправленно сводимые автором к некоему «общему знаменателю». Так, в 3-ей строфе мы видим две группы образов (или, скорее, - номинаций), сопряженные по одному, общему для них, функциональному признаку — «невнятности». Непосредственно перед этим «невнятность / невнятица» постулируется в качестве одного из эквивалентов

---

[732] Те или иные варианты данного концепта имеют место во многих философских системах (например, в неоплатонизме).

[733] Ср. с художественным решением этой темы у О. Мандельштама в «Silentium» («…Она ещё не родилась, / Она и музыка, и слово / И потому всего живого / Ненарушаемая связь…»). Устремленность цветаевского героя к присущей кусту «тишине» отчасти напоминает мандельштамовское: «Да обретут мои уста / первоначальную немоту, / как кристаллическую ноту, / что от рождения чиста». Однако в основе своей концептуальные установки двух поэтов (как будет видно из дальнейшего разбора) скорее различны.

[734] Ср. у Цветаевой: «…Здесь свет, попирающий цвет. / Цвет, попранный светом. / Свет — цвету пятою на грудь» («Не краской, не кистью!...», 1922).

«тишины», а оксюморон «невнятица *дивная*» указывает на чрезвычайно высокий статус данного явления в авторской иерархии ценностей. И вот, причастными сакраментальной «невнятице» оказываются, с одной стороны, «старые сады» и «первые слоги», а с другой — «музыка новая» и «Фауст Второй» («наши поэмы посмертные» из предыдущей строфы также безусловно примыкают ко второму ряду.) Бросается в глаза подчеркнутая антонимия эпитетов: *старые — новая, первые — второй* (т. е., иными словами, начальное и конечное, первое и последнее, «альфа» и «омега»). В следующей строке Цветаева обобщает: «*до* всего, *после* всего». Впрочем, вопрос о том, тождественно ли в данном случае «второе» «последнему», лучше пока оставить открытым.

Особо отметим, что творение Гете фигурирует здесь не просто как один из выдающихся литературных шедевров. Для Цветаевой принципиально важно подчеркнуть, что речь идет именно о второй части «Фауста» — вызывающе *невнятной*, а по подозрениям некоторых — даже *слабой*, *несовершенной*. Именно во «Втором Фаусте» Гете наиболее откровенно покидает «твердый берег» классической упорядоченности ради рискованного «профетического» символизма, граничащего со скандальной «невнятицей». Примечательно, что ради упоминания *Фауста Второго* Цветаева даже жертвует стихотворным ритмом, идет на режущее слух нарушение метрического единства цикла («выпирающий» лишний слог в строке).

Контекстуальными антонимами во 2-ой части цикла являются едва ли не все сопрягаемые предметы, явления, качества: «тишина» — «шум», «сады» (природа) — «музыка» (искусство); «первые слоги» (младенческий лепет, предсознание) — «поэмы посмертные», «Фауст Второй» (итоговое слово поэта, вобравшее в себя весь накопленный опыт). Но эти оппозиции снимаются перед лицом вышеназванной сопричастности. (Отметим попутно, что, кроме «невнятности», младенческий лепет и посмертные поэмы роднит

их близость к границе жизни и смерти: одно — у истоков земного существования, другое — в преддверии Вечности.)

Стоит обратить внимание и на то, как использует Цветаева грамматическую категорию числа. «Старые сады» и «первые слоги» (стихийное) фигурируют во множественном числе; «музыка новая» и «Фауст Второй» (сознательно-эстетическое) — в единственном. Тем самым грамматически подчеркивается, с одной стороны, недифференцированность, синкретическая всеобщность биологически-родовой сферы существования и, с другой стороны, — индивидуально-личностный, персоналистический характер культурного творчества, неповторимость и «единственность» культурных феноменов. А между тем сплошная анафоричность 3-ей строфы (все строки начинаются со слова «невнятица») как бы поэтически уравнивает противопоставляемое, художественно знаменует столь значимое для автора совпадение в самом главном.

Теперь обратимся к соотношению «*тишина*» — «*гул* / *шум*». «Гул» в данном случае конкретизируется как «гул множеств, идущих на форум». Изначально Форум — площадь в древнем Риме, на которой происходили народные собрания и совершался суд. Вторичные, нарицательные значения данного слова — место публичных выступлений, представительное и многолюдное собрание с целью решения важных общественных вопросов. В процитированной стиховой формуле актуализируются сразу несколько аспектов: семантика шума, семантика множественности, семантика церемониальной «торжественности» и, наконец, семантика центростремительной упорядоченности происходящего (не тривиальный хаос, не дикое и деструктивное беснование толп, а шествие на *форум*). Тем самым интегрируются воедино и поэтически «примиряются» мотив сильного, нерасчлененного, «невнятного», как бы синкретического звучания и мотив телеологической центростремительности, движения от хаоса к

смыслу[735]. Что касается «шума ушного», то здесь, возможно, имеется в виду тот предшествующий словесному оформлению «ритмический гул», который, по признаниям многих поэтов, знаменует начальную фазу творческого процесса, первую стадию поэтического *наития*.

Особого комментария заслуживает первое двустишие последнего катрена. «Все кувшины Востока» по всей вероятности символизируют изобилие, брутальную яркость, разнообразие и громоздкую, пышную пестроту мира (причём то, что из них изливается, тоже, по-видимому, входит в этот образ изобилия, подразумевается им). «Кувшины Востока» несомненно перекликаются с «полной чашей» из первой части цикла и заставляют снова вспомнить «громокипящий» кубок Гебы и многие другие подобные мифологемы. Но самое интересное в данном двустишии не это, а то, что «кувшины Востока» соседствуют с «лобным всхолмьем». И не просто соседствуют, а как будто приводятся к этому «всхолмью» как к некоей конечной цели, вершине всего и вся. Причём возможно, что в данном случае предлог «на» («кувшины… на… всхолмье») в лишенном сказуемого, эллиптическом предложении означает бурное излияние содержимого этих «кувшинов».

В противовес символике изобилия и пестроты «лобное всхолмье» — это открытое всем ветрам возвышение, голое, ничем не украшенное пространство. Лексема «лобное» здесь сочетает в своей семантике два ассоциативных ряда: 1) трибуна, кафедра, место публичного оглашения высочайших повелений; 2) место публичной казни. Первый ряд безусловно коррелирует с символикой «форума» из предыдущей строфы. Второй — по ассоциативной цепочке несомненно восходит к Голгофе — месту распятия Христа. Нетрудно доказать, что в определенном ракурсе оба семантических

[735] Ср. с разработкой данной темы в стихотворении А. Ахматовой «Творчество», где поэтически прослеживается движение от «неузнанных и пленных голосов», от «бездны шёпотов и звонов» к «сужающемуся кругу» и встающему над «бездной» «всё победившему звуку» (*Ахматова А. А*. Сочинения в 2-х тт. Т. 1. Стихотворения и поэмы. М., 1990. С. 196).

ряда сходятся, смыкаются. В частности, такое сближение вполне закономерно в библейско-христианском дискурсе: Голгофа — место, где самая ужасная из всех смертей была претворена в победу над смертью и тем самым — в величайшее из всех торжеств. С этого момента Голгофа получает в христианском сознании значение своеобразного «центра мира», священного пересечения множества разнонаправленных осей. А Честной и Животворящий Крест в качестве искупительного *Крестного Древа* начинает соотноситься с Древом Познания и с Древом Жизни[736]. Если вглядеться в образную конструкцию последней строфы «Куста», то представляется возможным и такое (среди прочих) её прочтение: «лобное всхолмье» как бы вбирает в себя изобильное содержимое «всех кувшинов Востока», диалектически «снимает» его и в каком-то смысле замещает и отменяет[737].

В связи с этим вспоминается известная (и, конечно, богословски не бесспорная) мысль свящ. Павла Флоренского о том, что христианское таинство некоторым образом вобрало в себя, как бы в «свёрнутом» виде, весь размах и всю грандиозность («грозное величие и массивность»)[738] дохристианских и внехристианских жертвоприношений. Раскрывая эту мысль, Флоренский предлагает читателю вообразить поражающие своей жутковатой брутальностью и количественно ошеломляющие атрибуты ветхозаветных культовых действ («не очаг, а целый пожар», «запах гари и сала», «запах крови, тука, фимиама», «трубные звуки», «пение бесчисленных хоров», «стоны животных» и т. д.), а затем умозаключает: «И если страшна тень реальности, то сколь страшнее самая реальность. Количественная величественность культа ветхозаветного как бы сжимается в качественную

---

[736] Эта тематический комплекс чрезвычайно глубоко развит в «Statera facta est corporis» С. Аверинцева: «…итог всех долгих тяжб, итог всех правд / несогласуемых. /…/ Здесь, на Голгофе; в самой точке схода / материков, у средоточья мира; / над черепом Родителя людей. / Как всё сошлось, как точно всё сошлось: / вот жесткий брус, четырехгранный ствол, / обтесанный. Ни ветви, ни листка: / отсечено убранство. Это древо / есть образ непреложной прямизны…» и т. д. (*Аверинцев Сергей*. Стихи духовные. С. 18)

[737] Интересно, что в цикле «Деревья» Цветаева дважды сравнивает *лес* с «Палестиной».

[738] *Флоренский П. А.* Собрание сочинений. Философия культа (Опыт православной антроподицеи). М., Мысль. 2004. С. 41.

напряженность культа новозаветного. Не быки, козлы и агнцы, но Сам Господь… принёс Себя в Жертву…»[739].

Конечно, религиозно-библейский аспект предпоследнего двустишия у Цветаевой едва намечен и почти не проявлен. Но текстуальная смычка-оппозиция *«кувшины Востока» — «лобное всхолмье»* несомненно дает нам основания для подобных экстраполяций (особенно с учетом проведенной нами ассоциативной параллели между «полной чашей куста» и архетипом Чаши евхаристической, с одной стороны, и, с другой стороны, — между «чашей куста» и «кувшинами Востока»). И если к христианскому решению затронутой коллизии Цветаева в явном виде всё-таки не приходит, то благодаря архетипической насыщенности текста ей всё же удается художественно согласовать символику дионисийской трагической героики и безоглядности с символикой центростремительности, катартичности и единства.

§ 2. 1. 7. Петербургский топос как пространство истории и культуры («Ведь где-то есть простая жизнь и свет…» А. Ахматовой)

Впервые стихотворение «Ведь где-то есть простая жизнь и свет…» было опубликовано в 1916 году в петербургском журнале «Северные записки» (1916, №1). Первоначально автограф текста был приложен к письму Ахматовой Н.С. Гумилеву от 16 июля 1915 года. Впоследствии стихотворение было включено автором в книгу «Белая стая» (1917). Приведем текст полностью[740].

Ведь где-то есть простая жизнь и свет,

Прозрачный, тёплый и весёлый…

---

[739] Там же. С. 45. Несколькими страницами ранее Флоренский пишет: «…если бы огонь, клокочущий в Святой Чаше, являлся в формах, равносильных формам древним, никакая плоть не выдержала бы» (Там же. С. 41)

[740] Текст стихотворения приводится по изд.: *Ахматова А.А*. Сочинения в 2 т. М., Художественная литература. 1990. Т. 1, С. 92.

Там с девушкой через забор сосед

Под вечер говорит, и слышат только пчёлы

Нежнейшую из всех бесед.

А мы живём торжественно и трудно

И чтим обряды наших горьких встреч,

Когда с налёту ветер безрассудный

Чуть начатую обрывает речь, –

Но ни на что не променяем пышный

Гранитный город славы и беды,

Широких рек сияющие льды,

Бессолнечные, мрачные сады

И голос Музы еле слышный.

В первой строфе, благодаря умело расставленным автором «опознавательным знакам», нетрудно распознать хорошо знакомую топику. Перед нами – «простая жизнь» с ее бесхитростными нравами, исполненная покоя и уютной, пасторальной беспечности. В этом райском уголке всегда царит «свет прозрачный, теплый и веселый». Эпитеты создают атмосферу, исключающую всякий намек на драматизм и трагизм. Автору достаточно нескольких штрихов, чтобы мгновенно вызвать у нас представление об идиллическом мире. Его характерные приметы: неторопливое течение времени, мирное веселье, задушевное уединение на лоне благосклонной к

человеку природы. Слова «девушка», «сосед» взяты из одомашненного, «фамильярного» лексикона. Присутствие «пчел» дополняет картину пасторальной умиротворенности. Так протекает частная, укромная жизнь в пространстве, отгороженном от большого (исторического) мира с его тревогами и потрясениями.

Однако интонационно-грамматическая фактура первой строки («Ведь где-то есть…» и т.д.) исподволь придает всей строфе не идиллическое, а, скорее, элегическое звучание. Благодатный покой и безмятежность – «где-то», то есть в каком-то далеком и недоступном для лирического субъекта измерении. А сам он, судя по всему, безнадежно и бесповоротно отчужден от этого «райского» пространства бытия.

Начиная со второй строфы идет описание совсем других условий и способа существования, принципиально иного отношения к жизни. Если всё изображенное в первой строфе происходит «где-то» (и с кем-то), то здесь мы перемещаемся в экзистенциальную зону самого лирического субъекта (и его союзников в рамках собирательного «мы» 6-го стиха[741]) и переключаемся в модус его (их) жизневосприятия. Этот способ жить и мыслить явно контрастен предыдущему, что ощутимо проявляется на всех уровнях стиховой структуры.

Прежде всего обращает на себя внимание своеобразная семантическая «симметрия», состоящая в том, что важнейшим составляющим исходного (идиллического) топоса соответствуют зеркально противоположные признаки и характеристики из второй строфы:

«простая жизнь» – «живем торжественно и трудно»;

«нежнейшая из всех бесед» – «горькие встречи»;

[741] Вряд ли правомерно ограничивать это «мы» исключительно фигурами автора/героя и реального адресата стихов, Н.С. Гумилева (хотя некоторые особенности взаимоотношений и личных творческих ориентаций Ахматовой и Гумилева здесь без сомнения отразились).

«свет прозрачный, тёплый и весёлый» – «ветер безрассудный»;

«с девушкой через забор сосед … говорит» (непринуждённость, фамильярность) – «чтим обряды … встреч» (ритуальность, сосредоточенная серьёзность) и т.д..

В 6 – 9 стихах мы явственно переносимся в драматический (а если учитывать подтекст, то, пожалуй, в трагико-драматический[742]) мир, проникнутый напряженной конфликтностью, борьбой, страданием. Ясно, что «трудная» жизнь, в данном контексте, – это не житейские тяготы (они могут быть непосильными, но сами по себе они еще не создают возвышенного трагизма; в житейском плане участь «живущих просто» может быть – и часто бывает – намного труднее). Это жизнь против «ветра» (см. 8-й стих), против течения, против самопроизвольной инерции бездумного существования. Подобное жизневосприятие весьма далеко отстоит от естественной гармонии прирожденно-светлых, по-детски блаженных душ. Оно всё пронизано тревогой, муками совести и чувством трагической вины, отравлено мучительным сознанием собственной немощи перед лицом абсолютного идеала.

Мы не находим в тексте явных указаний на какое-либо превосходство живущих «трудно» над живущими «просто». Обрисованный в зачине немудрствующий и «смиренный» образ жизни имеет, на первый взгляд, неоспоримые преимущества. Уже сам лексический каркас 1-ой строфы («простая», «жизнь», «свет», «прозрачный», «теплый» и т.д.) косвенно свидетельствует о сочувственно-серьезном отношении лирического субъекта к ценностям «простодушного» миропонимания. Оно не только не выглядит ущербным, но исполнено особого рода «поэтичности», неподдельной органики. Если это и идиллия, то отнюдь не в уничижительно-насмешливом смысле слова. Тон первой строфы абсолютно лишён иронического оттенка и,

[742] Трагизм дан имплицитно, и лишь с учетом всех аллюзий и культурно-исторических ассоциаций последней («петербургской») строфы мы сполна осознаем его.

пожалуй, эмоционально ближе к белой зависти, чем к взгляду свысока. Судя по образному ряду второй строфы, в «торжественной и трудной» сфере бытия имеется явный дефицит нежности, уюта, покоя, тепла, веселья и т. п.

Но за всей этой кажущейся безотрадностью, мучительностью «торжественного» отношения к жизни с самого начала ощущается присутствие чего-то в высшей степени ценного, значительного, почти сакрального. Уже с первых слов 2-й строфы до нас доносятся, словно приближающийся гул океана, густые вибрации каких-то возвышенных, патетических струн. Печально-мечтательные интонации элегии постепенно, но неотвратимо уступают место «трагическому мажору» оды[743], торжественной поступи гулко рокочущего декламационного стиха. Патетика нарастает по мере усиления драматической, агональной темы. Начиная с 6-й строки стихотворение переключается в совершенно иной стилевой регистр. Лексемы «торжественно», «чтим», «обряды» сильнее всего дают ощутить эту метаморфозу, рельефно подчеркивая сакрально-церемониальный характер «трудного» бытия. Да и сам ритмико-интонационный и фонетический строй второй строфы (чеканный ямб 6-7 стихов вкупе с нагнетанием раскатистого «р» – трудно, обряды, горьких, встреч, обрывает и т.д.) вещественным, осязаемым образом передаёт напряженное, медленно-неуклонное, героическое движение, как бы преодолевающее сопротивление какой-то грозной встречной силы (два пиррихия подряд в 9 стихе словно до предела натягивают упругую «тетиву» ритма, чтобы тем сильнее «выстрелило» венчающее строфу слово «речь»). Добавим к этому, что «речь» сопутствующая «обряду», воспринимается не только как что-то волнующе-ответственное, «трудное», но и как некая сакральная обязанность, священный долг.

[743] По-настоящему одической интонация станет только в 3-й строфе.

Итак, налицо развернутая антитеза (причем не столько противопоставление, сколько контрастное сопоставление[744]) двух различных модусов существования: экзистенциально-безмятежного, органично-простодушного, обладающего неоспоримой, самобытной ценностью, но фатально невозможного для лирического субъекта[745], – и драматически-напряженного, обостренно-сознательного бытия, мучительного, скорбного, но «торжественного» несения креста своего особого призвания. (Нетрудно догадаться, что речь идет о призвании поэта, но об этом мы собираемся подробно говорить ниже, в рамках анализа последней строфы, где данная тема выступает на первый план.)

Обратимся теперь к рассмотрению отдельных аспектов выявленной антитезы. Едва ли не самый значимый среди них – контрастное соотнесение частной, укромной, «приватной» жизни и жизни на виду у всех (на «ветру»), т.е. публичной, социально ответственной, исторически значимой. Это как бы непрестанное ощущение себя на подмостках, на открытой всем взглядам и ярко освещенной сцене. (Ср. у Б. Пастернака в «Гамлете»: «Гул затих. Я вышел на подмостки. / <…> На меня наставлен сумрак ночи / Тысячью биноклей на оси. / <…> Но продуман распорядок действий / И неотвратим конец пути» и т.д.) Такой, в своем роде «театрально-сценический», оттенок самосознания лирического субъекта символизирует, судя по всему, центральную для зрелой Ахматовой (как и для Пастернака) тему осознанного и ответственного пребывания в грозном пространстве истории и культуры.

Еще одну важную семантическую оппозицию образуют «нежнейшая беседа» поселян и «речь» (обрываемая ветром) «живущих трудно». «Беседа» – обычно мирно-неторопливое, лишенное черт официальности и в

[744] Мы не находим в стихотворении признаков того, что ценности этих двух миров взаимно враждебны. Однако термин «антитеза» в данном случае вполне правомерен с композиционно-стилистической точки зрения.

[745] В. Мусатов, комментируя ахматовское стихотворение, называет это «трагическим сознанием невозможности элементарного счастья» (*Мусатов В.В.* «В то время я гостила на земле…». Лирика Анны Ахматовой. М., 2007. С. 116).

большинстве случаев приватное общение. «Речь» вызывает несколько иные ассоциации («держать речь», «публичная речь», «ораторская речь»), связывается в нашем сознании с чем-то торжественным, значительным. Контекст стихотворения активизирует в словах «беседа» и «речь» именно полярные смысловые оттенки и тем самым превращает две формально близкие, почти синонимичные лексемы в контекстуальные антонимы.

«Беседе» «соседа» с «девушкой» ничто не препятствует, но их «слышат только пчёлы». Произносимые ими слова не выходят за пределы «домашнего», интимного пространства. Иное дело – речь на ветру. Она подразумевает совершенно иной хронотоп. «Ветер» ассоциируется с простором, с ширью и далью. И тут самое время вспомнить, что ветер не только затрудняет речь, не только «обрывает» её (возможно, это одна из причин того, что «голос Музы» в заключительной строке назван «еле слышным»). Ветер также подхватывает и уносит сказанное. Произнесенное «на ветру» слово, даже если оно «еле слышное», становится достоянием обширных пространств. Такое слово уже суть весть. И хотя во 2-й строфе тема поэтического творчества ещё не звучит прямо и явно, она уже подготавливается исподволь введением мотива «трудной», общественно адресованной речи.

В третьей строфе обращает на себя внимание сюжетная метаморфоза, особым образом организующая всю семантическую структуру в целом. В момент перехода к заключительной части стихотворения мы уже догадываемся, что лирический субъект (а с ним и его собратья по «торжественному» миропониманию – собирательное «мы»)[746] мужественно принимает свой «жребий» и, более того, сознательно избирает эту – такую трудную, такую вроде бы безрадостную – судьбу. Поэтому формула «но ни на что не променяем» представляется вполне ожидаемой, закономерной.

[746] Особенности субъектной структуры стихотворения не позволяют в данном случае субстанциировать образ *лирической героини* и вообще образ *женщины*.

Однако далее следует любопытный семантический ход. С помощью прозрачного перифраза («пышный гранитный город славы и беды…» и т.д.) в образную структуру вводится развернутая, многосоставная метонимическая репрезентация, которая охватывает всю концовку стихотворения.

«Город», который метонимически символизирует жизненный выбор и судьбу «живущих трудно», мы не только без труда угадываем (зная биографию Ахматовой), но и мгновенно узнаём по присутствующим в тексте признакам и приметам: гранит, сады, мрак и сиянье, слава и беда. Это державно-величественный, зловещий, блистательный и трагический Петербург Пушкина, Мандельштама и Ахматовой, ставший пронзительно близким, неразрывно соединившийся с судьбой этих поэтов.

Благодаря указанной метонимии (описание города вместо характеристики судьбы; город=судьба) лирический сюжет совершает молниеносный скачок и поэтическая мысль приобретает нелинейную динамику, позволяющую одним легким движением охватить новые грани тематического пространства. У ранее отмеченной антитезы «простого» и «трудного» способов бытия появляется еще один смысловой оттенок – контрастное сопоставление естественно-природного, «буколического» топоса и социокультурно насыщенного пространства города. Но очевидно, что семантика «города славы и беды» явно не укладывается здесь в рамки только урбанистической темы. Петербург не просто большой город, столица, средоточие всех благ и пороков цивилизации. Это ёмкий культурно-исторический символ, обладающий обширным ассоциативным ореолом.

Петербург прочно связан в нашем сознании не только со «славными днями Петра», историческими завоеваниями и державным величием, но и с деспотической ломкой традиционного жизненного уклада, с трагической проблематикой Пушкина, Гоголя, Достоевского, Мандельштама. Петербург – это символ триумфа и трагедии русского европеизма, устойчивая эмблема послепетровской «всемирно отзывчивой» ориентации русского культурного

сознания и связанного с этим кризиса национально-культурной идентичности. Петербург – родина не только европейской учености на Руси, но и так называемых «духовных исканий» в среде образованного сословия, колыбель отечественного «интеллектуализма», рефлексии, проблематического мировосприятия и во многом колыбель русской интеллигенции со всем, что в ней есть достойного и ядовитого. «Вздёрнутая на дыбы» Россия Петра и Ломоносова – это Русь, в определенном смысле изгнанная из рая, утратившая естественную цельность органического патриархального самосознания и обретшая способность к трагическому осмыслению истории и современности. (Зная ахматовский пафос историзма и преемственности, невозможно предположить, что она не учитывала всю эту толщу культурно-исторических смыслов.) Несомненным представляется то, что петербургский (трагико-драматический и исторический) топос соотносится здесь не только и не столько с «буколическим» или «провинциальным» (патриархально-идиллическим) пространством, сколько, в целом, с «естественным», немудрствующим типом обыденного сознания, для которого характерно наивно-гармоничное, безрефлексивное и по существу внеисторическое приятие мира.

Кому-то может показаться, что категорическое «ни на что не променяем» утверждается вопреки непосредственной душевной расположенности лирического субъекта, – ведь ностальгический вздох по потерянному «раю» «простой жизни» (в первой строфе) неподделен и искренен. Думается, данную коллизию можно описать так: сочувствуя по естеству невинной беззаботности «простых душ», «живущие торжественно и трудно» тем не менее сознательно – духом, разумом, волей – выбирают трагизм; «выбирают» не в смысле умышленного поиска бед и невзгод, а в том смысле, что, обладая сложным, рефлексивным, обостренно-проблематическим сознанием, неминуемо осознают и добровольно принимают трагизм как неотменимую объективную данность, как жребий и крест. И мы знаем, что для подлинно

культурного, исторически-ответственного и (что не всегда, но часто совпадает) беспокойно-эсхатологического типа сознания такой выбор в порядке вещей, а готовность (и способность) к страданию, к жертве – одна из ключевых ценностей. Более того. Если мы потрудимся вникнуть в образный ряд и символику последней строфы, то увидим суровую, героическую логику этого выбора.

Эта логика «зашифрована» в описании Петербурга. Ответ на вопрос, почему «мы» (живущие «торжественно и трудно») выбрали этот путь и чем он дорог, таится в деталях вышеобозначенной развернутой метонимии («город славы и беды» в значении *трагическая, но славная судьба*) и как бы «спрятан» в следующих одна за другою картинах, маркирующих петербургский топос. Рассмотрим эти образы.

Прежде всего бросается в глаза обилие эпитетов, несущих чрезвычайно весомую смысловую нагрузку. Все они тесно «сплавлены» в контексте и взаимно дополняют, уточняют друг друга.

Так, эпитет «пышный» уточняется стоящим рядом эпитетом «гранитный» (холодный, твердый). Это соседство гасит в первом эпитете потенциальные значения вычурной нарядности, разукрашенности и, наоборот, активизирует иные – церемониальной торжественности, возвышенной героики. Вообще, в самом сочетании этих двух прилагательных сохраняется лёгкий, но ощутимый оттенок контраста, почти оксюморона, отчего второй эпитет тоже частично испытывает на себе корректирующее воздействие слова-соседа с его самобытной семантикой. Подобные контрастные обертоны ощущаются и в соотношении эпитета «гранитный» с двумя последующими («широких», «сияющие»), несущими значения простора и света. «Широкие реки»[747] распахивают пространство вширь и вдаль, сообщая ему открытую, уходящую

[747] Лидия Гинзбург в своих «Записях» вспоминает слова Г. Гуковского: «В стихах о Петербурге всегда упоминалась *река* – Нева. А вот Ахматова увидела в Петербурге *реки*, дельту». (Цит. по кн.: *Гинзбург Л.Я.* Записные книжки. Воспоминания. Эссе. СПб., 2002. С. 469)

за горизонт перспективу (река – архетипический образ вселенской связующей нити, горизонтальной онтологической оси); категория множественного числа («реки» вместо «река») делает это расширение хронотопа еще более ощутимым. Благодаря данному образу семантическая полифония строфы пополняется еще одним мотивом – могучего, величественного и плавного движения в необозримую даль. А «гранитный город» (с его «мужественным» аллитерационным сгущением грт – грд) входит в строфу ярко выраженным контрапунктом к необъятности «широких рек», словно «опоясывая» ее безупречно очерченным, отчетливо-твердым «руслом» (ср. в «Медном всаднике»: «…Невы державное теченье, / Береговой её гранит, / Твоих оград узор чугунный…»; отметим заодно этимологическое родство «города» и «ограды» с общим значением ограждения[748]). Изменчивая и бурная водная стихия (пушкинский символ гордой, мятежной свободы) семантически нейтрализуется, ограждается (и охлаждается) «гранитом» и «льдом» («широких рек сияющие льды»). Ахматова адресуется к читателю, который прекрасно помнит знаменитое пушкинское описание Петербурга («Люблю тебя, Петра творенье…»). Вся третья строфа выглядит не просто реминисценцией, но почти парафразом этого отрывка из вступления к «Медному всаднику». Даже особое, необычное сочетание сумрака и света в равной мере передано в обоих текстах: у Пушкина – «прозрачный сумрак, блеск безлунный», «ясны спящие громады» и т.д.; у Ахматовой – «бессолнечные, мрачные сады» в сочетании с «сияющими льдами». Заметим: оба автора охотно пользуются средствами оксюморонной стилистики. Соединяются лексемы, обладающие разнонаправленными, противоположно «заряженными» ассоциативными полями: «ясны» - «громады», «узор» - «чугунный», «сияющие» - «льды», «мрачные» - «сады» и т.д. В силу этого стиховой ряд как бы

[748] Интересно сопоставить эту «огражденность» с «забором», который нисколько не препятствует у Ахматовой задушевному общению поселян (в 1 строфе). Это наводит на мысль, что мир культуры – мир стесняющих человеческий произвол твердых форм и освященных традицией ограничений.

гальванизируется, и каждое такое лексической соседство становится маленьким смысловым «взрывом», событием смысла.

Стихотворение Ахматовой было написано раньше многих основополагающих (и преимущественно трагических в своей тональности) мандельштамовских текстов о Петербурге. Но даже те немногие касающиеся этой темы стихи, которые мы находим в «Камне» (первая книга Мандельштама, изданная в 1913 году), позволяют говорить об известного рода общности художественных установок Ахматовой и ее выдающегося современника и близкого друга.[749] Так, строка «И чтим обряды наших горьких встреч» отчасти вызывает в памяти сакраментальное «В пожатьи рук мучительный обряд» из стихотворения Мандельштама «От легкой жизни мы сошли с ума…» (1913). И в целом трагико-драматическое, тревожно-торжественное звучание второй строфы ахматовского текста в известной степени предвосхищает поэтику Мандельштама периода «Тристий»[750]. Отметим также, что с началом третьей строфы патетический элемент достигает своего максимума и стихотворение явственно переключается в стилевой регистр оды.

Рассмотрим теперь световую символику произведения. Эпитеты «бессолнечные» и «мрачные» (сады), на первый взгляд, маркируют недостаток света в петербургском («торжественно-трудном») пространстве, что, по принципу симметрической противоположности, соответствует избытку света в идиллическом топосе первой строфы. Но и это соотношение не так просто, как может показаться. Мотив мрака в образе «города славы и беды» не является доминирующим и воспринимается лишь как одна из граней сложной картины, в которую, наряду с прочим, входит и сияние

[749] И. Сурат замечает: «…Петербург раннего Мандельштама – город многоликий, прекрасный и благословенный прежде всего потому, что он – пушкинский» (*Сурат И.З.* Мандельштам и Пушкин. М., ИМЛИ РАН. 2009. С. 49). На эту тему см. также: *Топоров В.Н.* Петербургский текст русской литературы. СПб., 2003.

[750] Так, слово «торжественный» – одно из излюбленных в лирике Мандельштама 1915 – 1920 гг. В одной только «Соломинке» («Когда, соломинка, не спишь в огромной спальне…», 1916) оно фигурирует дважды.

(«льдов»). Выходит, что свет так или иначе присутствует в обоих топосах. Но этот свет разный. В блаженных обителях «простой жизни» свет – «прозрачный, теплый и веселый». Это ласковый свет мягких предзакатных лучей после мирного и погожего летнего дня, своего рода метафора человеческого простосердечия. В петербургском топосе внимание акцентируется на «бессолнечности», то есть на недостатке естественного, природного света. Но здесь же: «широких рек сияющие льды» - стих, восполняющий своей мощной световой аурой сумрачный колорит следующей за ним строки. Между тем «сияние» – хотя и свет, но уж никак не «тёплый и весёлый». Сияние льда – это холодное сияние (лед здесь, пожалуй, семантически близок граниту). И это уже прямая антитеза «тёплому» свету первой строфы. (Ср. у Мандельштама в черновых вариантах написанной годом позднее «Соломинки»: «свет струится ледяной»; «и голубого льда торжественно сиянье»; в окончательной редакции: «струится в воздухе лед бледно-голубой».[751]) В этой связи примечателен также присутствующий в текстах Пушкина и Мандельштама мотив вытеснения естественно-природного, дневного солнечного света светом совершенно иного свойства («блеск безлунный», «свет» «Адмиралтейской иглы» в «Медном всаднике», ночной свет свечей, фонарей, факелов и костров в петербургских стихах Мандельштама[752]). Особый интерес в данном контексте представляет возникший у Мандельштама в «Тристиях» и связанный с Петербургом мотив «ночного солнца»[753] (важнее других здесь строки: «…Будто солнце мы похоронили в нем», «А ночного солнца не заметишь ты» из стихотворения 1920 года «В Петербурге мы сойдемся снова…»).

В обиходной речи глагол «сиять» нечасто относят к солнечным лучам. Сияют, как правило, алмазы, доспехи, короны, звезды, нимбы. Существенно

---

[751] *Мандельштам О.Э*. Полное собрание сочинений и писем. В трех томах. Т. 1. М., Прогресс-Плеяда, 2009. С. 453, 454, 95. В этом же стихотворении, кстати, также присутствует мотив «гранита».

[752] См. стихотворения «В Петербурге мы сойдемся снова…», «От легкой жизни мы сошли с ума…» и др.

[753] См. об этом в работе И.З. Сурат «Смерть поэта» (*Сурат И.З*. Мандельштам и Пушкин. М., ИМЛИ РАН. 2009. С. 16-47).

и то, что фигурирующая в третьей строфе лексема «слава» («город славы и беды») не только этимологически связана со «словом», но и ассоциативно сопряжена (в религиозно-культурном плане) с мотивом света, сияния. Существительное «слава» – производное от «слыть» (отсюда же и «слух», «слышать», «слово»). Однако в сакрально-христианском, библейско-богословском контексте «слава» имеет дополнительное значение откровения Божественного величия. Явление «во славе» есть явление высшего, сакрального в своей подлинной силе. На горе Фавор (в евангельском повествовании о чуде Преображения Христова) явление славы Господней, как мы знаем, выразилось сиянием[754]. Аналогичным образом передается символика горней славы и в христианском изобразительном искусстве.

Итак, благодаря пересечению ассоциативных ореолов ключевых лексем анализируемого текста (на «остриях» которых, по меткому выражению А. Блока, подобно «покрывалу» «растянуто» стихотворение[755]), мотивы речи/слова/вести, славы/величия/могущества, света/сияния и беды/трагизма увязываются в единый семантический «узел» и образуют исключительный по внутренней антиномической насыщенности стиховой контекст, в котором с мирским, естественно-природным и душевно-эмоциональным светом обыденного человеческого существования контрастно сополагается (нисколько не отрицая и не умаляя последнего) опосредованное культурными смыслами, символическое и сакрализованное сияние (оно же слава), в одинаковой мере знаменующее собою как овеществленное в свершениях всенародно-историческое бытие, так и проникнутое высоким пафосом эстетической оформленности духовное бытие личности под знаком Истории и Культуры. С учетом сделанных обобщений можно констатировать, что в контексте стихотворения Петербург («город славы и беды») выступает как художественная квинтэссенция возвышенного

[754] Лк. 9:28-36.

[755] Слова из «Записных книжек» Блока (октябрь 1906 года): «Всякое стихотворение – покрывало, растянутое на остриях нескольких слов. Эти слова светятся, как звезды. Из-за них существует стихотворение» (*Блок А.А.* Собр. соч. в 6 тт. М., 1971. Т. 6. С. 147).

историзма, а вкупе с формулой «ни на что не променяем» – как символ героической верности поэта русско-европейской культурной традиции и преемственности, пушкинско-достоевскому завету «всемирно-отзывчивого» творческого сознания.

Очень важно при этом, что лирический субъект не замкнут на себе, но включен в круговую поруку и солидарное единство собирательного «мы» («А мы живем…»). Тональность и контекст этого «мы» полностью исключают не только мысль о стереотипном романтическом конфликте «гения» и «толпы» («черни»), но и возможность истолковать позицию «живущих трудно» в пушкинско-«моцартианских» категориях «избранничества» и «жречества», подразумевающих в художнике специфическую беззаботность счастливого любимца муз[756]. Эта позиция в равной мере далека как от беспечного «небожительства», так и от беспечного соединения «простых душ» (как в случае с «девушкой» и «соседом» из 1-й строфы). Возвышенное «мы» Ахматовой – это сверхпространственная (однако исторически конкретная) солидарность современников, сограждан, тайных соратников и собратьев по духу и мысли, объединенных общей «бедой» и круговой порукой совместного служения в условиях зловеще сгущающихся сумерек Культуры. Содержание и качество этого «мы» в основе своей восходят к гражданственному «мы» из пушкинского послания «К Чаадаеву» и к солидарно-творческому «мы» из написанного Пушкиным в 1825 году и адресованного лицейским друзьям послания «19 октября» («Роняет лес багряный свой убор…»). Сходный модус звучания и значения лирическое «мы» имеет в стихотворениях Ахматовой «Нам свежесть слов и чувства простоту…», «Мужество» («Мы знаем, что ныне лежит на весах…»),

[756] Имеется в виду драма Пушкина «Моцарт и Сальери», где Моцарту принадлежат следующие слова: «Нас мало избранных, счастливцев праздных, пренебрегающих презренной пользой, единого прекрасного жрецов».

«Родная земля», в стихотворении Б. Пастернака «Нас мало. Нас, может быть, трое…» и в его же «Высокой болезни»[757].

И наконец, особого внимания заслуживает заключительная строка рассматриваемого стихотворения, где в качестве последней из следующих одна за другой репрезентаций «города-судьбы» называется «голос Музы еле слышный». Эта строка одновременно и завершает текст, и впервые (как бы под занавес) прямо, эксплицитно заявляет (извлекает из подтекста) тему поэтического творчества. Финальным аккордом всей пьесы становится некая формула, которая, как может показаться, не имеет явной, очевидной связи с ключевыми мотивами стихотворения. Однако имплицитно данная тема вызревала и художественно подготавливалась с первых слов. Мы чувствовали (и отмечали это выше), что, говоря о мучительности и торжественности, о «речи», спорящей с «ветром», о славе и беде, автор опосредованно, подспудно говорит о жизненном выборе и трудном поприще творца, художника и, в конечном счете, о судьбах поэзии на крутом переломе исторического бытия. Исходя из этого, последний стих становится для нас как бы ожидаемой неожиданностью.

Эпитет «еле слышный» формально означает недостаток звучности, ассоциируется с немощью и ущербом. Но мы также знаем, что и у Ахматовой, и у Мандельштама, и у их общего учителя И. Анненского, и у чрезвычайно значимого для них Баратынского символика слабости, бедности, скудости, нищеты во многих случаях маркирует самое дорогое, наиболее ценное. Но прежде обратим внимание на другое. Трагико-драматическая часть стихотворения, помимо того что она контрастна вступительной, элегико-идиллической части, отличается от нее еще и тем, что насыщена собственными внутренними контрастами и контрапунктами. Многие из них (простор – огражденность; мрак – свет и т.д.) мы уже

[757] Ср. в «Высокой болезни» Пастернака использование «ледяных» и «сценических» мотивов («Мы были музыкой во льду. / Я говорю за всю среду, / С которой я имел в виду / Сойти со сцены и сойду»).

отметили. Укажем теперь еще одну (косвенно упоминавшуюся ранее) оппозицию, которую приблизительно и условно можно обозначить так: размах / мощь / церемониальность /сияние / слава – мучительность / трудность / слабость. Внутри трагико-героического топоса «елеслышимость» «голоса Музы» ощутимо контрастирует как с «торжественностью» «обрядов», так и с имперской «пышностью», державным блеском и величием города на Неве. Немощный (как будто) «голос Музы» не естественное продолжение и завершение мотивов торжественности и славы, а снова (в который раз!) смена ракурса и резкий смысловой скачок в движении поэтической мысли. Последняя строка как бы выпадает из «одической» 3-й строфы и возвращает нас к «драматической» 2-й строфе – к заявленным там мотивам «трудности», «горечи» и мучительной борьбы «речи» с «ветром». Знаменательно, что последний стих следует после трёх подряд срифмованных между собой пятистопных строк (реализующих петербургскую топику) и, не рифмуясь с ними, а также имея на один слог меньше, заметно выделяется ритмически на их фоне, как бы обнаруживая тем самым свою семантическую выделенность, особость. Нам словно дают ощутить, что экзистенциальная позиция (и судьба) поэта хоть и неразрывно, кровно слита с судьбою великого «города славы и беды», однако весьма далека от благополучного слияния с «пышным» имперским фоном. В то же время мы чувствуем, что монументальная топика в ахматовском контексте – отнюдь не сфера анти-ценностей, не объект инвективы. Между мучительностью-бедой-горечью-нищетой и величием-незыблемостью-сиянием-славой не простая противоположность, а какое-то сложное отношение. И потому заключительная строка не просто «выпадает» из контекста строфы, но перестраивает и усложняет этот контекст или, точнее, с особой силой выявляет, обнаруживает изначально заключенную в нем парадоксальность и антиномичность. Слава родственна слову, а значит (опосредованно) – и речи, обрываемой ветром. «Еле слышное», но «царственное» поэтическое слово оказывается прочнее стали и мрамора.

(Вспомним ахматовское: «всего прочнее на земле печаль и долговечней – царственное слово»[758].) Хрупкое, уязвимое отсвечивает бессмертием; беззащитное здесь, в этом мире, оно торжествует в Вечности. Вместе с тем архитектурная мощь и краса воспетого Пушкиным города – тоже своего рода слово, причастное одухотворенному универсуму Культуры. Вот почему гранит, ледяное сиянье, слава – не столько символика земного, материального могущества, сколько метафоры торжества и бессмертия творящего духа, а в более узком смысле – метафоры сдержанно-строгого, классически-гармоничного, пушкинского и, в известном смысле, акмеистического (В. Вейдле, пожалуй, добавил бы – «петербургского») отношения к поэтическому слову. С этой точки зрения «елеслышимость» «голоса Музы» может быть истолкована не только как знак изнурительной трудности, мучительности творческого созидания, но и как ознаменование скромности, аристократической сдержанности поэтического тона, присущих Ахматовой как поэту. В связи с этим вспоминается и характерная для стиля Ахматовой обманчивая (кажущаяся) простота, иногда почти невзрачность[759], и не всем заметный, но типично ахматовский контраст между накалом (и упругой силою) чувства и умышленной аскетичностью средств художественного выражения. Таким образом, эпитет «еле слышный», в данном случае, может быть понят еще и как антитеза суетной шумливости, ложной яркости, противовес всякой вычурности, назойливости, демагогии и различным формам идеологического (в частности – литературного) «вождизма». В свете сказанного рассматриваемая формула вполне избавляется от однозначно негативных коннотаций (оттенков ничтожества, блеклости и т.д.) и, скорее, вызывает ассоциации с характерной неброскостью, сдержанностью, аскетичностью линий и красок на иконе, где

[758] Из стихотворения «Кого когда-то называли люди…» (1945).

[759] Неслучайно центральным в ахматовском стихотворении «Муза» («Когда я ночью жду ее прихода…») становится открытие о том, что «милая гостья с дудочкой в руке», оказывается, «Данту диктовала страницы Ада».

отсутствие «размаха», эмоциональности и пестроты только усиливает впечатление смысловой насыщенности и весомости каждого образа.

Итак, исторически-ответственное, обостренно-сознательное бытие пронизано мучительным трагизмом. Но рассмотренное нами стихотворение художественно свидетельствует о том, что в этом модусе существования есть место и подлинной радости служения, и сладостному сознанию высшей правды и правоты. И именно это делает возможным поэтико-патетическое его освещение, изображение этого «горького» и «трудного» бытия как сферы возвышенной героики.

«Еле слышному» голосу Музы в «городе славы и беды» не суждена быстрая смерть. Здесь «слово» становится «славой», а значит – достоянием всех.

§ 2. 1. 8. Интертекстуальность как форма осознанного взаимодействия с традицией (Стихотворение А. Ахматовой «Творчество»)

Стихотворение, о котором пойдёт речь, написано в 1936 году и открывает составленный автором позже (из текстов разных лет) лирический цикл «Тайны ремесла». Он, в свою очередь, вошёл в последний раздел последнего прижизненного сборника Ахматовой – «Бег времени» (1965). Приведём стихотворение полностью.[760]

Бывает так: какая-то истома;

В ушах не умолкает бой часов;

Вдали раскат стихающего грома.

Неузнанных и пленных голосов

Мне чудятся и жалобы и стоны,

[760] Текст стихотворения приводится по изд.: *Ахматова А.А*. Сочинения в 2 т. М.: Художественная литература. 1990. Т. 1, С. 196.

Сужается какой-то тайный круг,

Но в этой бездне шепотов и звонов

Встает один, всё победивший звук.

Так вкруг него непоправимо тихо,

Что слышно, как в лесу растет трава,

Как по земле идёт с котомкой лихо…

Но вот уже послышались слова

И легких рифм сигнальные звоночки, –

Тогда я начинаю понимать,

И просто продиктованные строчки

Ложатся в белоснежную тетрадь.

Итак, перед нами описание творческого процесса. Но, разумеется, отнюдь не прямая лирическая трансляция единичного, здесь и сейчас переживаемого душевного события. Определения, трактующие лирику как непосредственное выражение душевного состояния субъекта, в большей степени характеризуют специфику формы, структурные особенности лирического высказывания, нежели ее психологическую суть. Так называемые «исповедальность» и «экспрессивность» в поэзии должны пониматься не буквально, но скорее как жанрово-стилистические характеристики. Этот неизбежный «зазор» между авторской психологией и объективным содержанием творения, конечно же, сильно разнится у разных художников и в разных текстах. Что до Ахматовой, то это – один из самых неинтимных поэтов[761]. Ее стилистику отличает принципиальная ориентация на общезначимое и сверхличное и, как

[761] Ср. характеристику Л.Я. Гинзбург: «Ахматова – поэт сухой. Ничего нутряного, ничего непросеянного. Это у неё общеакмеистское. Особая профильтрованность сближает непохожих Ахматову, Гумилева, Мандельштама» (*Гинзбург Л*. Записные книжки. Воспоминания. Эссе. СПб., 2002. С. 45).

следствие, строжайшая отфильтрованность чувства и слова. Забегая несколько вперед, отметим также, что предметом описания (и художественного осмысления) в рассматриваемом тексте как раз-то и является процесс претворения исходных творческих импульсов в объективно значимый и эстетически ощутимый смысл.

О сознательной неэкспрессивности, отрешенности стихотворения свидетельствуют и особенности его структуры. Иногда стихи о творческом процессе как бы имитируют прямую экспрессию, структурно подражают непосредственной «стенографической» записи происходящего. (Ближайшие примеры: «Творчество» Брюсова, «Приближается звук…» Блока, «В черном небе слова начертаны…» Цветаевой.) Построение ахматовского стихотворения, напротив, с первых строк недвусмысленно свидетельствует о сознательной авторской установке на художественное обобщение. Уже формула зачина («Бывает так…») указывает на то, что описывается не единственное и неповторимое состояние души, а периодически повторяющееся.

Очевидно, что перед нами, во-первых, художественная рефлексия поэтического труда, а во-вторых, – попытка описать сверхличную, универсальную модель творческого процесса.

Чрезвычайная насыщенность текста традиционной эмблематикой, тщательно продуманными реминисценциями также даёт все основания говорить об осознанной концептуальности замысла. Как это часто бывает у Ахматовой, она идет от освященных традицией формул, от готовой, легко узнаваемой «канвы», тем самым сразу включая своё поэтическое высказывание в отчетливый историко-литературный контекст, делая его репликой в диалоге с наиболее значимыми для автора предшественниками и современниками, ассоциативно намагничивая все входящие в произведение элементы.

Перед нами сюжетно-образная цепочка, охватывающая все фазы творческого процесса, но дающая их в самом общем, неразвернутом, почти схематическом виде. Поэт словно легкими прикосновениями пробегается по всем знакомой ассоциативной клавиатуре; не столько изображает, сколько пунктирно «обозначает» легко распознаваемые топосы.

За ахматовским текстом ощутимо проступают пушкинские «Осень» и «Пророк», «ночные» стихи Тютчева, «метафизическая» и «психологическая» лирика символистов и многое другое. Ахматова намеренно ступает по чужим следам, причем не только воспроизводит «чужое», но и отталкивается от того, что ею уже преодолено, искусно выстраивает собственную трактовку темы, однако не путем изобретения новых «формул», а посредством особой расстановки акцентов внутри прежних, «классических».

Лирический сюжет стихотворения соответствует траектории креативного акта – от предтворческой «истомы» до итоговой письменной фиксации новорожденного творения, когда «строчки ложатся в… тетрадь». Пиковый и переломный момент сюжета (композиционный «экватор») приходится на восьмой стих. Исходя из этого стихотворение может быть разделено на две части: в первой – исходное томленье, наитие, борьба с хаосом, «муки слова», агональная[762] стадия созидания; во второй – момент эстетической гармонизации, завершения и объективации творческого результата.

Примечательно, что переход от разноголосицы стихий к упорядоченности и катартическому просветлению не только описан, но и отчетливо воплощен в структуре стиха на всех его уровнях – от образного ряда до синтагматики (так, анжамбеман в 4 – 5 строках искусно передает едва уловимое «задыхание» ритма).

[762] От греч. agon (борьба, состязание).

Уже при первом, беглом чтении бросается в глаза, что 1 и 2 части стихотворения существенно разнятся в содержательном и художественном отношении, и в первую очередь – стилистически.

Рассмотрим первую часть.

Ее образный ряд несет на себе некий ирреальный отсвет (несмолкаемый «бой часов» причудливо сливается с отдалённым «громом» и невнятными, жалобно-зловещими стенаниями таинственного хора «неузнанных и пленных голосов»[763]) и символизирует, судя по всему, субъективно переживаемую («мне чудятся») реальность наития. Не содержащая в общем-то прямых цитат, первая часть стихотворения, тем не менее, ощутимо реминисцентна, составлена из «опознавательных знаков», известных опытному читателю. В то же время «чужое слово» контекстуально трансформировано, причем более отдаленные по времени первоисточники (прежде всего Пушкин и Тютчев) предстают в преломлении сравнительно близких (хронологически) художественных систем (Анненский, Брюсов, Блок и пр.). В результате интертекстуальные пласты как бы накладываются один на другой, образуя эффект многослойной призмы. Вглядываясь в ее верхний «слой», мы констатируем, что первая часть «Творчества» преимущественно воспроизводит – точнее, моделирует – символистскую (и шире – романтическую) стилистику, призванную передать тревожное ощущение тайны и иррациональное волнение. Это заметно даже на лексическом уровне: «чудится», «тайный круг», «бездна», истома «какая-то», тайный круг «какой-то», голоса «неузнанные». Впрочем, здесь следует разграничить внешние (не очень существенные) аналогии и глубинные созвучия.

Так, название и сюжет стихотворения, на первый взгляд, ближайшим образом ассоциируются с одноименным творением В. Брюсова («Тень несозданных созданий…», 1895). Однако при поверхностном сходстве

[763] Видимо, «голоса» «пленные» оттого, что «неузнанные» - не познанные, не поименованные. Пленённость, скованность «голосов» - в их принадлежности к хтоническому, природно-стихийному миру. Свобода мыслится как выход из природного круговорота в зону Смысла и Иерархичности. Отсюда поэт – тот, кто «расколдовывает» голоса стихий актом познания (поименования) и тем самым освобождает их.

мотивов (коллизии превращения «несозданного» в «созданное») имеет место принципиальное различие в их художественной реализации. Млеющей, визионерски зачарованной тональности Брюсова (ср.: «тайны… с лаской ластятся ко мне» и т.п.) совсем не созвучна сдержанно-строгая тональность ахматовской медитации. Поэтому попробуем всмотреться в более глубокие интертекстуальные слои.

Первым среди признаков приближающегося наития называется «истома» (мотив томленья, томительности). Тем самым начальный стих косвенно отсылает к пушкинскому «духовной жаждою томим…». Кроме того, первые строки «Творчества» вызывают в памяти начало «Бессонницы» Тютчева: «Часов однообразный бой, томительная ночи повесть…». Отдаленный «гром», близкое и грозное дыхание хаоса, невнятно и мятежно ропщущая «бездна» – всё это, несомненно, тютчевская топика. Однако эмоционально-стилистическая окраска, тональность, языковой строй ахматовского зачина существенно иные, нежели в «Бессоннице» и в «Пророке»: вместо одической торжественности – как будто «камерные» интонации, а стилевой ореол «истомы» скорее наводит на ассоциации с мечтательной томностью, нежели с палящей «духовной жаждой… в пустыне» или с тютчевским ужасом перед распахнувшейся бездной мироздания. Даже фигурирующий у Ахматовой «раскат грома» и тот звучит «вдали», наделен эпитетом «стихающий» (ср. в «Пророке»: «И внял я неба содроганье…»). В зачине «Творчества» нам видится намек на психологизм и утонченную рефлексию, в большей степени присущие второму по значимости после Пушкина литературному учителю Ахматовой – И. Анненскому.

«Томленье», «томительный», как известно, – излюбленные и несомненно ключевые слова в лирическом лексиконе Анненского, поэтически именовавшего (в «Третьем мучительном сонете») свое творчество «минутами

праздного томленья, перегоревшими на медленном огне».[764] (Ср. в «Черном силуэте» из «Трилистника обреченности»: "Пока в тоске растущего испуга / Томиться нам, живя, еще дано...».) В связи с семантикой «томленья» у Анненского процитируем А. Барзаха: «Это слово очень точно передает один из смысловых оттенков "пограничного переживания" Анненского; даже прямое значение слова "томить" – "долго парить на медленном огне в закрытой посуде" – удивительно точно соответствует тому "набуханию", "нарастанию", вкупе с мучительной неразрешаемостью, которые и составляют существо этого переживания… Будучи и общеязыковым, и личным синонимом "тоски", "томление" вполне естественно связывается у Анненского с поэзией: "ты нас томишь, боготворима..." ("Поэзия")».[765]

Однако отмеченные нами психологизм, камерность, характерная «томность» (тоже не развернутые, а лишь обозначенные) не тождественны авторскому модусу видения. Как и брюсовская «магия», они являются объектом художественной рефлексии, особым образом отчуждаются.

Вспомним теперь, что в сходном, но все же несколько ином (нежели у Анненского) семантическом ключе мотив «томленья» функционирует у раннего Мандельштама. «Томленье» (вкупе с однокоренными образованиями), «тоска» и «печаль» в большинстве случаев маркируют у автора «Камня» то мучительное чувство самоотчуждения, самонетождества, которое нередко образует субъективную почву творческого акта, но которое само по себе в онтологическом смысле есть ничто и должно быть претворено в нечто, объективироваться в сверхличном – в совершенном творении, в «вещи» (из «тяжести недоброй» превратиться в «прекрасное» [766]).

---

[764] «Томленье» фигурирует и в посвященном памяти Анненского стихотворении А. Ахматовой «Учитель» («…всех пожалел, во всех вдохнул томленье…»).

[765] *Барзах А*. Тоска Анненского // Митин журнал. 1996. Вып. 53. С. 97-124.

[766] Из стихотворения О. Мандельштама «Notre Dame».

Есть основания предположить, что, прокладывая собственный лирический «маршрут» между дискурсами Анненского и Мандельштама, Ахматова подспудно вступает в диалог с обоими (а через них – с классической и романтической традициями в целом). При этом её художественная мысль движется как бы от Анненского к Мандельштаму, в силу чего мотив «томленья» маркирует у нее не только предтворческое, докатартическое состояние, но и настойчиво преодолеваемый Мандельштамом и Ахматовой тип художественного мышления, тяготеющий к поэтизации пограничных душевных состояний и к самодовлеющей медитации над таинственными глубинами тоскующего «эго». На более глубоком уровне это путь от романтического символизма к Пушкину, то есть к классичности и онтологизму; но не «назад к Пушкину», а вперед: к Пушкину, усложненному и обогащенному завоеваниями новейшей поэзии[767].

Надо признать, что пушкинский пласт в первой части «Творчества» весьма глубоко спрятан в подтекст и опосредован другими стилевыми дискурсами, которые тоже сложно взаимодействуют, обоюдно опосредуясь. Некоторые неявные, опосредованные переклички с «Пророком» мы уже указали. Ахматовская «бездна шепотов и звонов» (7 строка) также имеет свои корреляты в различных стихах Пушкина о поэтическом вдохновении. Во-первых, это «шум и звон», наполняющие преображенный слух пушкинского пророка. Вспомним также формулу «и звуков и смятенья полн» (из стихотворения «Поэт»), характеризующую певца, чей «чуткий слух» испытал прикосновение «божественного глагола». Кроме того, фигурирующие в «Творчестве» «жалобы и стоны» «неузнанных и пленных голосов» в известной степени соотносимы со строками из концовки пушкинской «Осени», где, кроме мотива таинственного, волнующего

[767] Ср. у Мандельштама: «…вчерашний день еще не родился. Его еще не было по-настоящему. Я хочу снова Овидия, Пушкина, Катулла, и меня не удовлетворяет исторический Овидий, Пушкин, Катулл» (из статьи «Слово и культура» // *Мандельштам О.Э*. Полн. собр. соч. и писем в трех томах. М., Прогресс-Плеяда. 2010. С. 51

вторженья нахлынувших в душу «звуков», присутствует также актуальная для Ахматовой оппозиция свободы и плена:

…И пробуждается поэзия во мне:

Душа стесняется лирическим волненьем,

Трепещет и звучит, и ищет, как во сне,

Излиться наконец свободным проявленьем –

И тут ко мне идёт незримый рой гостей…

В целом образы первой части маркируют нашествие стихий, но уже здесь поэтически подчёркнута целенаправленная динамика, «телеология» происходящего: среди «бездны» – «сужается… круг». Протекание творческого акта осмысливается, таким образом, как онтологически центростремительный процесс («круг» находится в семантической оппозиции к «бездне»)[768], как путь из «дурной бесконечности» наития (с его открытостью всем ветрам) к иерархичности катарсиса.

Восьмой стих знаменует победу над хаосом: «в …бездне шепотов и звонов» торжествует «один, всё победивший звук» (еще одна яркая, смыслообразующая антитеза), «вкруг» которого становится «тихо» (повторный образ сцентрированного круга). Хаоса больше нет, стихия обуздана, разорванный универсум восстановлен. При этом ясно, что «один… звук» («всё победивший») есть не просто один из звуков, заглушивший или вытеснивший остальные, но есть обретённый гармонический строй, достигнутый лад иерархичности. Тут композиционный центр, кульминация. Сосредоточимся теперь на второй части стихотворения.

В ней прежде всего поражает метаморфоза художественного пространства: оно словно распахивается, и сквозь рассеявшееся ирреальное марево проступают узнаваемые очертания Большого мира в его природной и

[768] В противоположность *кругу, бездна* – пространство без центра или с возможным центром в любой точке.

предметной реальности: «лес», «трава», «земля» и т.д. Вместо инфернальных «неузнанных голосов» появляется фольклорно-мифологический образ – идущее «по земле… с котомкой лихо» (Лихо – народно-поэтическое олицетворение злой доли, горя-злосчастия людского). Его появление в тексте – знак выхода лирического «я» из субъективной, эгоцентрической замкнутости, из тесного внутреннего пространства души на просторы объективного, из модуса *личной драмы* в модус *общего горя*, из *психологического* в *онтологическое*. Этот удивительный образ тонко передает не только семантику сверхлично-бытийственного, но и семантику планетарности, всечеловечности невзгод и скорбей (формула *Лихо идёт по земле* – воспринимается именно как *по всей земле, путем всея земли*). Кроме того, мы ощущаем в этом образе и другие ассоциативные обертоны. За счет того, что в нём контекстуально приглушено, затушевано всё демоническое («лихо» соседствует с «растущей травой», зарифмовано с «тихо» и «идёт» «по земле … с котомкой»), он ассоциируется не столько со сказочной нечистью, сколько с образом убогой странницы, калики перехожей. А отсюда уже один ассоциативный шаг до ахматовской «Музы в дырявом платке», что «протяжно поёт и уныло» и которая

…ушла по дороге,

Осенней, узкой, крутой,

И были смуглые ноги

Обрызганы крупной росой.[769]

Эта Муза-нищая странница не насылает беду на встречных, как фольклорное Лихо Одноглазое, а скорее напоминает людям обо всём, что есть в мире скорбного[770].

[769] Цитаты из стихотворений А. Ахматовой «Зачем притворяешься ты…» (1915) и «Муза ушла по дороге…» (1915).

[770] Ср.: «Не лирою влюблённого / Иду прельщать народ – / Трещотка прокажённого / В моей руке поёт» (из стихотворения Ахматовой 1959 г. «Не лирою влюблённого…»).

Смотрим далее. Вместо доминирующей в первых семи стихах невыносимой какофонии звуков («бой часов», «раскат грома», «жалобы и стоны», «шепоты и звоны») воцаряется дивная тишина, благодаря которой становится слышно, «как в лесу растет трава». (Ср. в «Пророке»: «И внял я… дольней лозы прозябанье».) Пока просто отметим этот факт, чтобы потом вернуться к нему еще раз.

Последние пять стихов наиболее очевидным образом сориентированы на другой, уже упоминавшийся выше пушкинский текст – последние строфы «Осени». В данном случае – на первую половину XI строфы. Концовка «Творчества» по сути представляет собою её своеобразнай парафраз:

«Творчество»	«Осень»
Но вот уже послышались слова	И мысли в голове волнуются в отваге,
И лёгких рифм сигнальные звоночки,-	И рифмы лёгкие навстречу им бегут,
Тогда я начинаю понимать,	И пальцы просятся к перу, перо к бумаге,
И просто продиктованные строчки	Минута – и стихи свободно потекут.

Ложатся в белоснежную тетрадь.

Легко заметить, что цепочка «послышались слова – рифмы – начинаю понимать – строчки – тетрадь» почти в точности соответствует пушкинской: «мысли – рифмы – бумага – стихи». «Легкие рифмы» – по сути дословная пушкинская цитата, маркирующая ту блаженную (катартическую) фазу творческого акта, когда критическое напряжение «агона» позади, «громада двинулась и рассекает волны» («Осень») и созидаемый художником универсум устремляется к своему эстетическому завершению.

После того, как в шумной разноголосице наития уловлен, обретен «один, всё победивший звук» (всеобъемлющая идея, сквозной и единый принцип организации материала, «ген сюжета», в свернутом виде заключающий в себе всё целое), вступает в действие живой механизм художественного самозавершения телеологически заданной структуры (с этой минуты, как любила говорить Цветаева, *вещь сама себя пишет*). То, что так драматично, в таких муках подготавливалось на агональной стадии творческого процесса, когда (как в «Осени») «душа… трепещет и звучит, и ищет… излиться наконец свободным проявленьем…», наконец происходит. Хтонические «стоны» и «звоны» превращаются в «слова», оперяются «рифмами»[771], группируются в «строчки» и уже как бы помимо воли поэта, почти без усилий с его стороны («просто продиктованные») «ложатся в… тетрадь». Эпитет «в белоснежную» знаменует не только переход из «черновой», мутно-оргиастической стадии наития в стадию последнего, чистового «просеивания», приведения творческого результата в окончательный порядок, но и факт внутреннего очищения поэтического слова в горниле творческого акта (хотя – повторимся – и первая часть текста тоже суть обобщенный, отрефлексированный образ агональных «мук»; они изначально

[771] «Рифм сигнальные звоночки» подразумевают, среди прочего, еще и то характерное позвякивание, которое при работе на печатной машинке сигнализировало о конце строки.

изображаются не *изнутри*, а отрешенно, ретроспективно, из *зоны катарсиса*).

Итак, вторая часть стихотворения – вся под знаком позднего Пушкина, обманчиво простоватого Пушкина «Осени», «Царя Салтана», «Метели», последних глав «Онегина». Но пушкинское начало опосредовано здесь стилистической стихией самой Ахматовой, аскетической суховатостью и кажущейся прозаичностью, почти скудостью ее зрелого стиха.

Если ярко выраженная агональность сообщает всему описываемому в первой части стихотворения своеобразную сверхобыденную патетику, которая проявляется и в лексической организации, то, по сравнению с этим, описание «мирного исхода» (в финале) может удивить обыденностью словаря. «Тихо», «легкие», «просто»… – этот лексический ряд составляет очевидный контраст «запредельной» топике первых семи стихов. Поначалу трудно определить, чего тут больше – «ереси неслыханной простоты» (Пастернак) или снижающей прозаичности. Формально «снижение» лексического строя начинается с «котомки» (мотив сирой бесприютности и нищеты). Затем «бездна… звонов» уступает место «звоночкам» рифм, от всего шквала мятежных стихий только и остаются что «строчки» в тетради (в обоих случаях на кажущееся «снижение» работает суффиксация) – как будто бледная тень пережитого потрясения, перышко улетевшей Жар-Птицы[772].

Однако эта мнимая десакрализация образа мира на деле оборачивается возрастанием бытийственности. По мере стягивания «бездны» в иерархический *круг* идет как бы сгущение, оплотнение хронотопа: от астральной «бездны безымянной» (Тютчев) – к видимому, земному миру «леса», «травы» и «земли», а от него – к слову («послышались слова»), вобравшему в себя весь мир, но способному уместиться в тоненькой

[772] Ср. у Пастернака: «…И крохи яств ночных скитальческий анапест / Наутро подберет, как крошка Сандрильон» («Пиршества», 1913).

«белоснежной тетради».[773] И только тут понимаем, что никакого «снижения» не было: «звоночки» и «строчки» так же обманчиво прозаичны, мнимо простоваты, как «лес», «трава» и «земля». И вспоминаем, что в невзрачной с виду «котомке» странника обычно лежит хлеб – насущная основа земного существования, вещество Евхаристии.

Таким образом, творческая кристаллизация смысла изображается не как умерщвление живого или ущемление первозданной свободы, а наоборот – как снятие злых чар, освобождение. «Непоправимая тишина» катарсиса (9 стих) – это не тишина угасания и энтропии, не тишина-отсутствие, но насыщенная тишина достигнутой полноты и иерархичности.

Всё стихотворение Ахматовой – о том, что побеждающая ясность не ликвидирует, не отсекает необъятную громадность мира, а вбирает ее в себя в преображенном виде. О том, что и таинственный мир запредельных стихий, и проступивший сквозь него трехмерный мир «травы» и «земли», и претворившее оба эти мира поэтическое слово есть не три разные – полярные и взаимоисключающие – вселенные, а три лика единой реальности.

§ **2. 1. 9.**

«Мысль, описавшая круг» Лидии Гинзбург как художественно-философское исследование

Что поделаешь, мы должны доходить умом,

расчетом до того, что в

подлинном человеке

совершается стихийно и не подлежит

апелляции.

[773] Ср. у того же Пастернака: «…Целый мир уложить на странице, / Уместиться в границах строфы» («После вьюги», 1957).

Л. Гинзбург

Немногим более четверти века назад широкому кругу читателей стала доступна «потаенная» проза Лидии Яковлевны Гинзбург, известной до этого специалистам исключительно в качестве ученого-филолога и историка литературы[774]. После того как во второй половине 80-х годов были опубликованы ее эссе, фрагменты из записных книжек и «Записки блокадного человека»[775] стало ясно, что перед нами не только видный академический исследователь словесности, но и, безусловно, один из крупнейших писателей и мыслителей 20 столетия.

В интерпретациях и оценках литературно-философского наследия[776] Л. Гинзбург с самого начала преимущественное внимание уделялось его генетической связи с идеологией русского авангарда, с традициями демократической интеллигенции и либерального свободомыслия, с западной постфрейдистской психологией и социологией, с экзистенциализмом и марксизмом.[777] Интересно, что, отмечая присущие писательскому стилю Л. Гинзбург классическую отчетливость, строгость, стремление к предельной логической дисциплине, интерпретаторы в большинстве своем все же склонны были видеть в авторе «Записок блокадного человека» безочарованного скептика, едкого разоблачителя культурных мифов, беспощадного аналитика людских немощей и заблуждений. Ныне это обстоятельство создает почву для причисления Л. Гинзбург к разряду

---

[774] Начиная с середины 20-х годов Л. Гинзбург параллельно с публичной научной деятельностью занималась литературной работой, в содержание которой были посвящены только близкие друзья.

[775] Первые публикации «потаенной» прозы Л. Гинзбург см. в ее сборниках: «Литература в поисках реальности» (Л., 1987); «Человек за письменным столом» (Л., 1989); «Претворение опыта» (Рига; Л., 1990).

[776] Литературные опыты Л. Гинзбург имеют безусловно междисциплинарный характер, располагаясь на пересечении таких областей гуманитарии, как художественная словесность, философия, психология, антропология и т.д.

[777] См.: *Пратт С.* Лидия Гинзбург, русский демократ на rendez-vous // НЛО. 2001. № 49. С. 387—400; *Паперно И.* Советский опыт, автобиографическое письмо и историческое сознание: Гинзбург, Герцен, Гегель // НЛО. 2004. №68; *Зорин А.Л.* Проза Л.Я. Гинзбург и гуманитарная мысль XX века. // НЛО. 2005. № 76; *Савицкий С.* Частный человек. Л. Я. Гинзбург в конце 1920-х - начале 1930-х годов. СПб., 2013; *Todd W.M.* Between Marxism and Semiotics: Lidiia Ginzburg and Soviet Literary Sociology // Canadian-American Slavic Studies. 1985. Summer. Vol. 19. № 2. P. 159—165.

приверженцев «уединенного сознания»[778] и идейных противников традиционных духовно-ценностных универсалий[779], что в свою очередь подталкивает к сближению ее наследия с идеологией деконструктивизма и постмодерна. Подобная трактовка аксиологического кредо выдающегося ученого и прозаика-мыслителя, на наш взгляд, чревата существенными ошибками, так как предполагает пристальное внимание только к одной стороне сложного, многоаспектного явления. При этом некоторые менее заметные, но не менее значимые особенности творческого миросозерцания писательницы рискуют остаться вне рассмотрения. В данной статье делается попытка на материале одного отдельно взятого текста Л. Гинзбург проследить вызревание и развитие комплекса мотивов, сущностно противоположных мотивам одиночества, безотрадности, скепсиса и философского релятивизма. Кроме того, в поле нашего зрения все время будет находиться проблема соотношения и внутренней связи между медитативным (философско-аксиологическим) дискурсом автора и литературно-художественными аспектами произведения.

***

Текст, взятый нами для рассмотрения, по строгому счету не может быть отнесен к области автобиографической эссеистики (и вообще к жанру эссе) несмотря на то, что структурным стержнем «Мысли, описавшей круг»[780] – в полном соответствии с заглавием – служит дискурсивное размышление от первого лица, своего рода медитация на заданную тему, построенная на основе фактов из биографии автора[781]. В ходе анализа мы еще будем

[778] Понятие, введенное в обиход Вяч. И. Ивановым (в контексте характеристики декадентского субъективизма, чуждого «соборности») и используемое ныне профессором В.И. Тюпой в компаративной риторике для обозначения ментальной основы индивидуалистских, дивергентных стратегий в искусстве и коммуникации (см.: *Тюпа В.И*. Литература и ментальность. М., 2008).

[779] Тенденция такого рода отчасти заметна в опубликованных материалах круглого стола «Аналитика жизнетворчества: Ю.М. Лотман и Л.Я. Гинзбург» и в послесловии к нему, написанном В. Живовым (НЛО. 2006. №82. С. 36 - 59).

[780] Далее везде (кроме некоторых случаев) название приводится в сокращении: «Мысль…».

[781] Публикуемые фрагменты записных книжек (в авторском определении – «записей») Л. Гинзбург помещала в раздел «Эссе» (см.: *Гинзбург Л*. Человек за письменным столом. Л., 1989). «Мысль, описавшая

возвращаться к этому обстоятельству. Пока же кратко отметим несколько моментов.

Во-первых, впечатление прямого авторского высказывания[782] в «Мысли…» справедливо лишь отчасти. Как заметила американская исследовательница Э. Ван Баскирк, «тот, кто ожидает увидеть в прозе Гинзбург[783] автобиографическое письмо, будет разочарован тем, что автор постоянно словно бы “отворачивается” от собственного “я”»[784]. Внимательному читателю, кроме того, бросится в глаза, что автору не так интересно говорить *от себя* и *изнутри* своего индивидуального сознания (отсюда стремление избегать перволичных грамматических форм), как описывать и оценивать всё, в том числе – всё *свое* и *себя*, с позиции некой социокультурной и эстетической вненаходимости. Метод, благодаря которому возникает этот специфический тип прозы, Э. Ван Баскирк называет «самоотстранением». «Как бы отстраняя в своих текстах саму себя, – поясняет ученый, – Гинзбург пыталась воспринимать и описывать собственную жизнь как эстетически структурированное целое, аналогичное жизни литературного персонажа»[785]. Данная особенность характерна не только для рассматриваемого текста. В лице повествующего субъекта у Л.Я. Гинзбург (в ее «промежуточной» прозе) мы, как правило, имеем дело не с персонально-автономным, конкретным «я», а с персонифицированной литературной моделью определенного психо-социо-культурного типа. Речь, разумеется, не идет о «ролевой» личности вымышленного повествователя,

---

круг» (датирована концом 1930-х), несмотря на тематическое и стилистическое сходство с «записями» 1920 – 1930-х годов, была включена автором в особый раздел – «Четыре повествования» (данная рубрикация сохраняется во всех изданиях).

[782] Имеется в виду кажущееся отсутствие характерной для художественных текстов дистанции между героем (повествователем) и биографическим автором.

[783] Речь идет о гибридных жанровых формах, к которым Л. Гинзбург применяла определение «промежуточная литература». Классическими образчиками промежуточной словесности писательница считала «Старую записную книжку» П. Вяземского (упоминается в «Мысли…»), «Былое и думы» А. Герцена и некоторые другие тексты, представляющие собою синтез эссе, дневника, мемуара и фабульного повествования.

[784] *Ван Баскирк Э.* «“Самоотстранение” как этический и эстетический принцип в прозе Л.Я. Гинзбург // НЛО. 2006. № 81. С. 261.

[785] *Там же*. С. 261. О соотношении стратегий «самоотстранения» с феноменом «причастной вненаходимости» (термин М. Бахтина) см. в этой же работе на стр. 271—274.

полностью отделенного от биографического (и имплицитного) автора. Перед нами авторское «я», но предельно обобщенное, объективированное и очищенное от всего неповторимо-индивидуального (включая гендерную самоидентификацию[786]). Данное «я» заявляет о себе не как субъект самовыражения или самопознания (в тесном, эгоцентрическом смысле), а как своего рода инструмент понимания общих закономерностей, а также – поле воздействия и взаимодействия различных социокультурных тенденций, – при том что формально повествующий сохраняет за собою статус субъекта. (В этой связи особенно примечательно следующее признание Л. Гинзбург: «Я смею думать, что… вообще не занимаюсь собой. Я ощущаю себя как кусок вырванной с мясом социальной действительности, которую удалось приблизить к глазам, как участок действительности, особенно удобный для наблюдения»[787].)

Другая особенность, позволяющая заключить, что мы имеем дело с полноценной *прозой*, касается композиционной структуры избранного нами текста и его поэтики в целом. Не содержащий в себе ни элементов прямого вымысла (fiction), ни даже намека на беллетристическую фабулу, он обладает целым рядом признаков, сближающих его с практиками художественного повествования (недаром «повествование» – авторское определение жанра «Мысли…»)[788]. Взору читателя предстает сложная и прихотливая конструкция, включающая в себя множество разнородных компонентов: воспоминания, наблюдения, записи разговоров, мимолетные зарисовки, целые развернутые картины (описание парка, пейзажные образы времен

[786] Гендерная нейтральность образа нарратора, по мнению Э. Ван Баскирк, объясняется «стремлением Гинзбург выразить “закономерное”, то есть общечеловеческое, а не специфически индивидуальное, в собственном жизненном опыте» (*Ван Баскирк Э.* Указ. соч. С. 267).

[787] *Гинзбург Л.Я*. Записные книжки. Воспоминания. Эссе. СПб., 2002. С. 99-100. Далее все ссылки на это издание даются в тексте, в скобках после цитаты.

[788] Как выясняется в свете последних исследований, Л. Гинзбург даже к своим дневникообразным «записям» относилась как к особой разновидности повествовательной прозы, во всяком случае – как к заготовкам для таковой. Об этом (в частности – о тяготении «записей» к форме прустианского романа) см. работы: *Кушнер А.* Цельность: о творчестве Л.Я. Гинзбург // Canadian-American Slavic Studies. 1994. Summer-Fall. Vol. 28. № 2/3. С. 233—242; *Ван Баскирк Э*. Указ. соч.; *Зорин А.Л.* Проза Л.Я. Гинзбург и гуманитарная мысль XX века. // НЛО. 2005. № 76. Первичными критериями литературности для писательницы были не вымысел и беллетризация, а целенаправленный отбор и компоновка фактов, внимание к архитектонике целого, возможные и при работе с документально-биографическим материалом.

года), вставные мини-новеллы (история женщины, пережившей своего врача (549-550)), анекдоты (случай с Новосильцовым и князем Гагариным (564)) и т.д. Всё это действительно складывается в единое нарративное целое с определенным сюжетом, имеющим, правда, не фабульно-событийный, а философски-эвристический характер. Позволительно сказать, что это *сюжет прустианского типа*, поскольку главным формообразующим фактором здесь служит движение мысли, интеллектуальное «переваривание» жизненного опыта, значимых переживаний и разнообразных впечатлений реальности. Известно, что Л. Гинзбург определяла свои литературные эксперименты как «роман по типу дневника или… дневник по типу романа» (142). «Эта формула, – напоминает А.Л. Зорин, – возникла в записных книжках (Лидии Гинзбург – *О. С.*) в конце 1920-х годов в связи с размышлениями о новаторском характере прозы Пруста»[789]. В рассматриваемом случае мы имеем дело с попыткой проследить весь процесс поэтапного вызревания мысли, всю траекторию её петляющего, разветвленного движения, а также показать *среду*, «атмосферу», в которой эта мысль зарождается и растет, индуцирующие ее внешние импульсы и обстоятельства, сопутствующие душевной работе. Подобного рода задача закономерно приводит к расширению диапазона авторских стратегий (в основе своей медитативных) в область литературно-художественной повествовательности и архитектоники. Ведущий композиционный принцип «Мысли, описавшей круг» предусматривает постоянную смену ракурсов, форм и способов освещения темы. Периодические переходы от рассуждения к описанию, от описания к диалогу[790], от фактов и отдельных деталей к «символическим» картинам и самостоятельным микросюжетам (два кладбища Александро-Невской лавры (557-560); образ изливающих свет деревянных домов (571); вид с Ай-Петри на ночную Ялту (571) и др.) ставят читателя перед необходимостью всё

[789] *Зорин А.Л.* Проза Л.Я. Гинзбург и гуманитарная мысль XX века. // НЛО. 2005. № 76. С. 64.

[790] Значительная роль, отведенная в «Мысли…» диалогам проблемно-дискуссионного характера, не только наводит на ассоциации с традицией платонического диалога, но и вызывает в памяти такие образчики литературного диспута, как «Три разговора» В. Соловьева и диалогический опус С. Булгакова «На пиру богов».

время соотносить между собою отдельные эпизоды, фрагменты, отрезки текста, ни на миг не упуская из виду их семантическую связь с *целым*. Продуктивным композиционным ходом, сообщающим всей смысловой конструкции «Мысли…» многовекторный, разветвленный характер, является настойчиво используемый автором прием преломления ведущей темы в разных (*разнотипных*) сознаниях[791]. Повествование разворачивается как широкая панорама разнообразных умонастроений, взглядов, точек зрения, временами приобретая форму своеобразного диспута по насущным экзистенциальным вопросам.

Здесь следует указать важную отличительную особенность «промежуточных» повествований Л. Гинзбург, делающую их всё же явлением принципиально иного плана, нежели прустианский поток сознания. При всей пестроте, многоплановости жанрово-композиционной фактуры «Мысли…» и при всей текучей неторопливости медитативного дискурса читателю не может не броситься в глаза строго целенаправленный, логически упорядоченный и концептуально заостренный (проблемный) характер рефлексии. Ключ к пониманию указанного различия содержится в одной из ранних (1927 года) дневниковых записей автора «Мысли…»: «Воображаю себе Пруста, ассимилированного традициями русского психологического романа, – в результате, по-видимому, должен получиться проблемный самоанализ, вообще нечто чуждое духу Пруста» (43).

Существенно, однако, то, что во всех этих жанровых поисках не подлежащей сомнению остается ориентация на художественную прозу и прежде всего – на романные формы нового типа. С учетом всего вышесказанного в дальнейшем мы будем называть присутствующего в «Мысли…» нарративного субъекта повествователем или нарратором (иногда

[791] Повествователь выстраивает целую типологию ментальностей и мыслительных темпераментов: «человек большого жизненного напора», «чувственный человек», «честолюбец», «резонер» и т.д.

– героем-повествователем[792]), применяя к нему грамматические формы мужского рода[793].

***

Показательно, что начинается повествование не с отвлеченной постановки проблемы, не с теоретических рассуждений, а с сообщения о событии, причем событии поистине символическом: «Умер Кузмин». О кончине легендарного поэта и музыканта, имя которого знаменует целую эпоху[794], становится известно из наспех составленной «повестки». Посторонние, равнодушные люди пишут фамилию покойного с досадной ошибкой («Кузьмин») и кое-как организуют бестолковое казенное погребение.

Этот факт напрямую подводит к центральной теме – «к теме понимания смерти, – как к необходимой для понимания, может быть для оправдания, жизни» (543). На первый взгляд, в качестве отправной точки раздумий озвученная гипотеза не содержит в себе ничего особенно нового или оригинального; ведь дело касается одной из «вечных» философских интуиций: понять и принять смысл жизни – значит признать и смысл смерти. Правда, в данном случае условие и следствие вроде бы меняются местами. По ходу рассмотрения мы будем иметь возможность убедиться, что эта перестановка отражает специфические особенности художественно-философской стратегии Л. Гинзбург, но почти ничего не меняет в конечной сути традиционной гипотезы. Нужно сказать, что подлинная новизна подхода проявляется здесь именно в характере дискурсивных стратегий и в

[792] Мера литературной объективации образа нарратора в «Мысли…» и его активный статус в сюжетно-событийной структуре позволяют отнестись к нему как к *герою произведения* (см. процитированное выше замечание Э. Ван Баскирк о сходстве повествовательного субъекта Л. Гинзбург с «литературным персонажем»).

[793] Стремясь максимально нейтрализовать гендерное начало в образе повествователя или центрального персонажа прозы, Л. Гинзбург, как правило, старательно избегала грамматических форм женского рода. В «Мысли, описавшей круг» нарратор функционирует как «всечеловек» (Э. Ван Баскирк), не имеющий эксплицитно выраженной гендерной принадлежности.

[794] Достаточно вспомнить, что в смысловом поле «Поэмы без героя» А. Ахматовой, дающей целостный портрет эпохи Серебряного века, М. Кузмин – одна из центральных фигур.

некоторых особенностях исходной мировоззренческой позиции субъекта дискурса.

Прежде всего повествователь-мыслитель сознательно отказывается от того, что называют дедуктивным подходом. Он намерен не подбирать доказательства к готовому постулату или излагать выношенную, созревшую и оформившуюся идею, а бесстрашно исследовать вопрос, ответ на который нисколько не предрешен для него самого. Отсюда нотка добросовестного сомнения в словах об «оправдании жизни» («…для понимания, может быть для оправдания…»). Итак, предпринимается попытка онтодицеи[795], но без твердой уверенности в том, что таковая возможна. Вероятно, поэтому нарратор старается не забегать вперед и продвигается к умозаключениям через длинную череду предшествующих им конкретных наблюдений. Логизирующей мысли предшествует «индуктивная» работа пристального всматривания в факты, события – объективно-предметные и «внутренние» (психологические). Так складывается «ряд впечатлений, накапливавшихся сперва бессознательно», который, «…все разрастаясь, вел прямо… к теме понимания смерти…» (543).

Читатель получает возможность самостоятельно разобраться в том, почему решение поставленной задачи – *оправдать жизнь* (не *свою* жизнь, а собственно жизнь, бытие как безусловную ценность) – вызывает у повествователя столь серьезные затруднения. Субъект наррации (его ментальные контуры проясняются в процессе чтения) предстает как тот, «кем владеет исключительная воля к познанию» (556), «интеллектуальный человек», призванный к тому «чтобы пристально всматриваться в печальные истины бытия» (556), и при этом – «индивидуалистический человек», «скептик и эгоист»[796] (561). В своем философствовании он как будто лишен

[795] Онтодицея – в пер. с греч. оправдание бытия.

[796] Следует помнить, что подобные самохарактеристики нарратора у Л. Гинзбург – не столько оценка личных моральных качеств, сколько указание на родовые ментальные черты, общие типологические признаки определенной культурно-психологической формации.

сверхличных ценностных опор и трансцендентных предпосылок[797]. О его безрелигиозности (предварительно назовем это так)[798] свидетельствуют не столько мелькающие на страницах «Мысли…» сочувственные упоминания *атеизма*[799], сколько косвенные самоописания вроде «Мы… дети времени, склонного отрицать не только абсолюты классического идеализма, не только бессмертную душу положительных религий…» (562). Это говорится недрогнувшим голосом, как нечто давно и твердо решенное. Но это лишь первая часть фразы, смысловое ударение в которой, по-видимому, приходится на концовку: оказывается, что культурная страта, от лица которой представительствует нарратор, склонна отвергать не только почтенные религиозно-философские универсалии, «но и самодовлеющую душу индивидуалистов…» (562). Так с ходу отметается логическая инерция привычных альтернатив. Герою-повествователю одинаково не по пути и с невозмутимыми идеалистами, энтузиастами непротиворечивого «положительного мировоззрения»[800], и с адептами «уединенного сознания», располагающего к нигилистическому бунту либо к эгоцентрической самодостаточности и самоудовлетворенному субъективизму.

В то же время ни бесстрашие ума, ни строгая дисциплина «испытующей мысли» (557), ни готовность стоически «всматриваться в печальные истины», сами по себе, не утоляют гложущей повествователя экзистенциальной

---

[797] Мы умышленно делаем оговорку «как будто», поскольку в ходе дальнейшего анализа предполагаем внести существенные коррективы в это утверждение.

[798] Л. Гинзбург была склонна называть подобную установку «атеизмом», хотя с учетом всех нюансов это вряд ли подходящее наименование (по свидетельству С.Г. Бочарова, в приватных беседах Лидия Яковлевна иногда применяла к себе определение «агностик»). Целостный анализ художественно-философского наследия писательницы, на наш взгляд, дает основания утверждать, что в ее случае мы имеем дело если не с движением от агностицизма к «философской вере», то по крайней мере с осознанной устремленностью к тому, что превосходит безверие (см. ниже).

[799] Например: «…атеистическому сознанию этот чуждый процесс (обряд отпевания – *О. С.*) казался процессом вытеснения мертвеца….» (544); «Для атеистов… нет метафизически заведомых решений» (554). Ср. в записях 1970 – 1980-х годов: «Мы – атеисты, – конечно, всю жизнь говорим о бессмыслице» (264).

[800] Вещь писалась в 30-е годы, в разгар сталинизма, и, отмежевываясь от бодрого доктринерства, Л. Гинзбург конечно же не могла не иметь в виду – кроме философских, религиозных, научных форм ортодоксии – и насильственно внедряемое политико-идеологическое единомыслие. От воинствующего «формализма» своих учителей-опоязовцев (В. Шкловского, Б. Эйхенбаума и др.), претендовавшего в 1910 – начале 1920-х годов на статус универсальной методологическойой «отмычки», Л. Гинзбург к этому времени успела отойти достаточно далеко.

растерянности. А главное, совершенно неудовлетворительной для него предстает та философская неопределенность, половинчатость, то затянувшееся аксиологическое *недо-разумение*, что сопутствует сознанию мыслителей «имманентного» склада (572) – честных интеллектуалов, лишенных твердой почвы продуманного «идеализма» и утешений «положительной религии» (собственно от их имени и выступает в «Мысли…» рефлексирующий нарратор). Можно сказать, что это ситуация человека, прошедшего до конца путь рационалистической эмансипации, осознавшего всю бесперспективность самоцельного критического мышления и неизбежного в таких случаях релятивизма, но не чувствующего в себе способности вернуться к ровной и спокойно-органичной вере в непреложные абсолюты. В этой связи примечателен образ «двух старых женщин, которые… бережно и уверенно расчесывали волосы покойницы, хотя под волосами на шее бежали уже синие и красные пятна тления» (544). Чего-чего, а чувства превосходства по отношению к их истовой, нерассуждающей «ритуальности» (544) повествователь точно не испытывает, поскольку усматривает в ее основе «…благообразное отношение к жизни и смерти, которое выше эстетического…» (544). Тон описания исключает даже намек на несогласие или иронию. Это скорее чувство некоторой вынужденной отчужденности, непреодолимой культурно-психологической дистанции, трезвое сознание собственной неспособности к *такому* взгляду на вещи. (Констатации недостижимости *естественной гармонии* для людей рационально-аналитического склада встречаются в разных текстах Л. Гинзбург, в частности – в дневниковой записи, сделанной десятилетием раньше: «Для нас возможен пафос, возможен аффект, возбуждение чувства, и невозможно ровное благоговение, благолепие» (77).)

Итак, перед нами обобщенный («самоотстраненный», по Э. Ван Баскирк) образ *скептика поневоле*, стихийного агностика, не желающего мириться с окончательностью своего ценностного кругозора, – прежде всего потому, что

данный модус мировосприятия крайне непродуктивен, *непригоден для жизни*: «…со скептической резиньяцией трудно жить социально, с затянувшимся ужасом вообще невозможно…» (566).[801] Этот экзистенциальный парадокс сообщает особую энергию и драматизм предпринятому в «Мысли…» исследованию. (Культурно-историческую подоплеку исходного противоречия в философской позиции писательницы весьма емко определяет А. Тесля: «Этическая проблематика Гинзбург вытекает из осознания принадлежности к традиции модерна – индивидуалистической традиции, и в то же время из осознания тупика последней»[802].

Отправной точкой рефлексии, однако, становится вопрос о смерти, как самый мучительный для «скептика и эгоиста». Вопрос о единичной, личной, «моей» смерти (сокрушающий безличную логику пресловутого силлогизма о смертном Кае (562)) перерастает в поиск такой «теории смерти», которая оказалась бы «пригодной для жизни» (547). В ответ на реплику собеседника, признавшегося, что он «привык начинать с другого конца» (то есть с понимания и объяснения *жизни*), повествователь замечает: «Мне придется с этого начать. Но потом я попробую пойти дальше» (547). Данное замечание крайне важно.

Не обеспеченный в своем мышлении утешительными априорными аксиомами и готовыми метафизическими истинами, вопрошатель-скептик вынужден «начать» с «этого» – с наиболее непонятного и одновременно наиболее бесспорного из всего, что знает человек о жизни и о мире («сознание естественной смертности, – уверен повествователь, – одна из самых основных предпосылок нашего психического устройства» (553)). Между тем он хотел бы «пойти дальше» (!). Дальше *чего*? Кажется, он

[801] Здесь повествователь, склонный подвергать критическому анализу все «готовые» истины, как бы невольно проговаривается о том, что ценность социального бытия для него в некотором роде безусловна и почти априорна. На заключительных страницах «Мысли…» та же идея, обоснованная логически, утверждается уже прямо и осознанно.

[802] *Тесля А.* Беспощадно зрячая // НЛО. 2012. №114. С. 359.

смутно прозревает необычайную важность и ценность того, что располагается «дальше» непосредственного личного опыта, «дальше» эмпирики будней и аффектов эгоцентрической души, наконец – «дальше» привычек имманентного рассудка и логических ухищрений, избавляющих от животного страха. Что это, как не устремленность к *абсолютному*?[803]

Интересно, что «начать» с эмпирического, ближайшего, болезненно-тревожного повествователь *вынужден* («придется»), тогда как намерение «пойти дальше» (к над-личному, объективно-непреложному) подается как акт свободной воли, рискованной личной инициативы. Перед нами установка, диаметрально противоположная исконно-традиционалистской. Для классически мыслящего автора всегда естественнее было дедуктивно исходить из общезначимых данностей канона и авторитета, из несомненных постулатов общей правды. Этим мерилом поверялось и удостоверялось всё остальное – жизненно-конкретное, непосредственно пережитое[804]. В нашем случае, напротив, поиск выхода из экзистенциального в универсальное[805] предстает как личный почин, художественно-философский эксперимент с непредрешенным исходом, что предопределяет индуктивную логику сюжета.

Стоит ли говорить, что индуктивность подобного рода не имеет ничего общего с движением вслепую, с практикой «спонтанного» письма[806] или так

---

[803] Ср.: «Скептицизм новейшего времени… охотно осуждал, унижал самого себя и облизывался, глядя на абсолюты» (577).

[804] См.: *Бройтман С.Н.* Историческая поэтика // Теория литературы: В 2 т. / Под ред. Н.Д. Тамарченко. М., 2004. Т. 2. С. 117-220. Ситуация начала ощутимо меняться в период предромантизма. Л. Гинзбург (в статье «Частное и общее в лирическом стихотворении» (1974) и в книге «О лирике» (1979)) квалифицировала этот сдвиг как начало господства «индуктивных» стратегий в словесности. Однако инерция дедуктивного мышления в культуре в целом сохранялась до рубежа 19 – 20 веков. Примечательно, что современный литературный неотрадиционализм практикует сложное взатимодействие индуктивных стратегий и «новой дедуктивности» (О. Седакова). См. об этом: *Тюпа В.И*. Литература и ментальность. М., 2008; *Скляров О.Н*. «В заговоре против пустоты и небытия»: Неотрадиционализм в русской литературе 20 века. М. 2014.

[805] Значение понятий «экзистенциальность», «экзистенциальный» в лексиконе Л. Гинзбург не следует смешивать со специфической их трактовкой в сочинениях Ж.-П. Сартра и А. Камю. А.Л. Зорин: «…для нее (для Л. Гинзбург – *О.С.*) была неприемлема экзистенциалистская абстракция ”чистой личности в ее *существовании*”» (*Зорин А.Л*. Указ. соч. С. 58). Экзистенция у Л. Гинзбург всегда в той или иной мере опосредована социальным опытом.

[806] «Автоматическое письмо» сюрреалистов, как и любые попытки возвести изображение бессознательных психических процессов в ранг эстетического, Л. Гинзбург считала непродуктивной и в известном смысле

называемого беспредпосылочного мышления. Исходный умственный багаж повествователя в «Мысли…» включает в себя и данные опыта (не только личного, но и исторического[807]), и хорошо усвоенные культурно-философские теории Нового времени, и унаследованный из европейской интеллектуальной традиции мощный логико-аналитический аппарат[808], и, наконец, – свои собственные, «выстраданные» убеждения и интуиции, которые, не обладая статусом безусловных аксиом, тем не менее образуют сравнительно устойчивый ориентационный каркас. «Неготовым», «необеспеченным», лишенным прочных опор в данном случае оказывается только тот отдел (или *верхний ярус*) жизневосприятия, который предполагает знание о «последних вещах» и отвечает за завершенность структуры сознания[809], за наполнение ясным смыслом всех поведенческих актов и за окончательную интеграцию всех сегментов и уровней духовного микрокосма в единстве цельного миропонимания.

Контр-дедуктивность анализируемого текста, следовательно, заключается не в стремлении начать с нуля, дабы увидеть мир как бы впервые и заново дать имена вещам (одна из ключевых интенций футуризма и авангарда в целом[810]), а в попытке осуществить кардинальную *ревизию* всего корпуса

тупиковой тенденцией в искусстве авангарда (см., например: *Гинзбург Л*. *Гинзбург Л*. Литература в поисках реальности. Л., 1987. С. 37 – 53).

[807] Категория *исторического сознания* – также одна из центральных в аналитическом тезаурусе Л. Гинзбург. В «Мысли…» историческое сознание постулируется как «третья» (после любви и творчества) ступень на пути «имманентного человека» к объективному и всеобщему. Характерно, что даже сугубо персональный, интимный опыт Л. Гинзбург умела и всегда стремилась оформить как исторический.

[808] Полное доверие нарратора к принципам и методам классической (аристотелианской) рациональности уже само по себе побуждает внести существенные коррективы в изначальный тезис о «необеспеченности» авторского сознания априорным («готовым») аксиоматическим базисом.

[809] *Знание о «последних вещах»* и *завершенность сознания* вовсе не предполагают абсолютной познанности всех тайн мироздания (так, отчетливость религиозно-церковного мышления вполне уживается с идеей непостижимости Всевышнего). Речь идет о такой завершенности (определенности) общей картины мира, которая необходима и достаточна для ценностной саморегуляции индивида во всех ситуациях существования.

[810] Достаточно вспомнить стремление тех же обэриутов увидеть действительность «голыми глазами» (цит. по кн.: *Тюпа В.И*. Литература и ментальность. М., 2008. С. 169).

сложившихся умственных привычек, «додумать до конца свои мысли»[811] (529). При этом исходная индивидуально-психологическая (и одновременно поколенческая) «неопертость», постклассическая проблематичность сознания в некотором роде выходит на очную ставку с грандиозным массивом культурных аксиом и универсалий, в рамках которой всё личное и стихийное поверяется общезначимым, а всеобщее – личным. Причем – повторимся – этот художественно-философский «эксперимент» предпринимается отнюдь не с целью разобраться в *себе*[812], а с целью максимально прояснить круг мучительных вопросов, неразрывно связывающих лично-экзистенциальное с универсально-всечеловеческим. Т***а***к прояснить, чтобы обретенное понимание годилось не только для *личных нужд души*, но удовлетворяло бы требованиям и критериям *всеобщего*, то есть имело бы объективное значение. Здесь задается фарватер дальнейшему движению рефлексии, которое в итоге приведет повествователя к основополагающему тезису: «ценности невыводимы из замкнутой личности» (569); а это значит, что человек всегда обретает их за пределами своего автономного «я», даже если не может обосновать их трансцендентный статус и продолжает считать «имманентными».[813]

***

Отыскивая тропинку к подлинно-всеобщему, герой-повествователь тщательно расчищает «завалы», нагромождения того, что представляется ему квази-ценностями, аксиологическими фикциями. Отсекает инерционные, «накатанные» ходы сознания и социального поведения, претендующие на благополучное, унифицированное решение «последних вопросов».

---

[811] Из работы 1931 года «Возвращение домой»: «Против бессознательности есть только одно средство – додумать до конца свои мысли» (529). Эта формула в чуть измененном варианте присутствует и в «Мысли…» (стр. 571).

[812] Ср. с записью 1960-х годов: «Интерес к себе… у меня, например, иссяк окончательно к тридцати годам» (225).

[813] Так повествователь, подвергающий критической проверке все априорные аксиомы, зиждущие здание «объективной истины», открыто признает одно из базовых аксиоматических положений – о том, что истина может быть не иначе как всеобщей и только в этом качестве имеет достоверный бытийный статус.

Ближайший уровень «всеобщего», который на поверку оказывается областью мировоззренческих штампов и механических мыслительных привычек, – это обыденное массовое сознание (стр. 547-552). Не столь уж далеко от этого уровня (частично совпадая с ним) располагается сфера обыденного интеллигентского сознания, оснащенного надежной броней различных «защитных уловок» (550) и «механизмов вытеснения» (547). Осуществляемый автором подробный обзор и анализ различных типов отношения к смерти преследует цель показать многообразие умственных *тупиков*, форм самообмана, мыслительной рутины. Последовательно препарируются обывательское «отвлечение», интеллигентская ирония, наивный гедонизм, добровольная позитивистская слепота к «проклятым» метафизическим вопросам и т.д. (Важное место в этом ряду занимает анализ обыденного религиозного сознания, но об этом мы собираемся говорить отдельно.)

Стоит отметить и то, что первоначально вся панорама мнений, оценок, позиций дается в связи с газетной «статьей профессора Лондона об удлиннении срока человеческой жизни» (552), тогда как сама газета «попалась» повествователю «в парикмахерской» (552). Всякий, кто обратил на это внимание, не пройдет и мимо фразы «парикмахерская ступеньками выходит на Невский…» (553). «Газета» и «парикмахерская» – отчетливые маркеры сиюминутного, суетного. Выход на Невский – не только сюжетно значимая смена хронотопа, но и смена ракурса. Адресуясь к подготовленному читателю, нарратор оперирует ассоциативно намагниченными понятиями-символами. Во-первых, Невский – центральный проспект, главная артерия города, место схождения всех дорог, что наводит на мысль о центростремительном движении медитации. Во-вторых, «Невский» – субститут литературного Петербурга, знаменующего европейскую, интеллектуальную, «всемирно отзывчивую» ориентацию послепетровской культуры (с этого момента в повествовательном потоке

суждения анонимных обывателей и интеллигентов потесняются цитатами, ссылками на труды и примерами из жизни известных писателей и ученых: Свифта, Чехова, Гёте, Фрейда, Розанова, Б. Энгельгардта и др. (553-555)). Так осуществляется переход к следующему, более высокому уровню *общего*, переключение из модуса повседневной душевной рутины в модус культурного сознания и высокого историзма. (Впрочем, переключение это в «Мысли…» не одномоментно и не окончательно; явление «Невского» – после «парикмахерской» – намечает контуры значимой для автора системы координат, напоминает о «ступенчатой» (см. выше) связи великого и малого, однако в дальнейшем ракурс осмысления темы еще не раз будет перемещаться от приземленно-будничного полюса к утонченно-культурному и обратно.)

На этом этапе повествования одним из доминантных становится звучавший до этого приглушенно мотив тщетности количественного продления жизни («Как будто бессмыслица, длящаяся вечно, лучше кратковременной бессмыслицы» (568)). Тем самым категория физического бытия ставится в подчиненное положение к категории *смысла*. Решительно отсекаются малоинтересные для автора, философски бесперспективные аспекты темы (физическое здоровье, долголетие, гедонизм и т.д.). Повествователь постепенно как бы сужает круги[814] в поисках оптимальной формулы предельного, безусловного смысла, который не перечеркивался бы физической смертью. «Конечность» жизни сознательно принимается и утверждается – уже не как досадная или ужасная неизбежность, а как творческий стимул, как такой фактор, который сообщает персональному сознанию высокий заряд духовного напряжения. Процитируем: «Чувство конечности награждает нас творческим нетерпением. <…> Оно стало формой нашей любви и мерой нашего времени» (554). Память о

[814] Мысль повествующего действительно движется как бы *кругами* (что вполне согласуется с авторским названием текста), точнее по спирали, постепенно уточняя, локализуя искомую область тематического пространства.

краткосрочности земного бытия, высекая из человеческого духа искру высших стремлений, наделяет личность огненным желанием превзойти личное и земное, вселяет жажду *духовного бессмертия*[815], настоятельно побуждает искать такой смысл и такую *ценность* (о значении категории ценности в сюжетном контексте «Мысли…» мы еще скажем), которые не отменяются фактом крайней уязвимости индивида, а значит – имеют поистине сверхличный, метафизически-абсолютный статус. В случае обретения субъектом подобной духовной опоры смерть включается в структуру жизни в качестве её активной составляющей, логически неотъемлемого и необходимого «увенчания» пути. «…Если дело осуществимо только ценой смертельной опасности, – говорится о таком случае, – то он (человек, обретший сверхличную святыню – *О. С.*) соглашается на смертельную опасность… <…> Тогда уже страдание, смерть не насилие над душой, не убытки судьбы, но высшая форма реализации» (554-555).

Между тем (как уже было замечено выше) герой-нарратор не готов довольствоваться шаблонными, банализированными формами преодоления аксиологических затруднений. И здесь, в ряду испытанных ценностно-смысловых структур, претендующих на роль всеобъясняющей авторитетной инстанции, рассмотрению подвергается обыденное религиозное сознание (данный аспект темы неотступно находился в фокусе авторского внимания начиная с первых абзацев). Вначале основные наблюдения на этот счет высказываются в контексте раздумий о церковном погребальном ритуле. Мимоходом формулируется один из ключевых промежуточных тезисов: «Ритуал – театрален, а театральность символична»[816] (545) (тема о тотальной символичности культуры выйдет на первый план в заключительных

[815] В этой связи в «Мысли…» цитируются пушкинские строки: «Всё, всё, что гибелью грозит, для сердца смертного таит неизъяснимы наслажденья, – бессмертья может быть залог» (555).

[816] С христианско-теологической точки зрения первая часть процитированной формулы (если применить ее к церковному обряду) совершенно неверна, однако интуиция о символичности ритуала – важный этап в развитии темы культуры как универсального символического единства.

фрагментах «Мысли…»). Обряд отпевания и процесс похорон становятся у Л. Гинзбург предметом бесстрастного рационалистического анализа. Несколько цитат: «…процедура погребения… скрывает в себе конфликт между ритуальной и вещественной природой вещей»; «…этот чуждый процесс казался процессом вытеснения мертвеца…»; «погребальная процедура пытается превратить неудобное мертвое тело в символический предмет…» (545). На этой стадии размышлений «символический» в первую очередь означает *условный, абстрактный, семантически редуцированный*, а символизация описывается как акт вытеснения означающего означаемым (по мере развития темы понимание символического в «Мысли…» будет углубляться и уточняться). Сосредоточенное «деконструирование» религиозного ритуала (заставляющее вспомнить опыты М. Фуко и Ж. Деррида) в данном случае – не что иное, как вскрытие острой проблематичости, мучительной тайны («невероятного факта исчезновения»[817] (544)) там, где большинству, по-видимому, хотелось бы отделаться внешней видимостью/имитацией ясности и порядка.

Однако, отмежевавшись от этой (кажется, слишком дешево обретаемой) упорядоченности, нарратор считает необходимым тут же дистанцироваться и от другой крайности – от плоского эмпиризма «людей с наивным отношением к миру», которые «уличают действительность» (545). Осознав, что «под розоватой кожей юного лица… находится голый череп и что у самого образованного человека есть кишки», они «начинают догадываться, что их обманули»; их осеняет мысль, «что кишки и есть подлинная реальность, а молодая кожа и ямбы — шарлатанская выходка». Эти люди «думают, что… настоящая голова – та, с которой снят скальп», и уверены «в том, что, сдирая с вещей кожу… они получают сущность» (545). Венчает приведенную характеристику весьма существенный вывод: «…это тип мышления, противоположный символическому» (545). Так вместо

[817] Примечательно, что в данном случае рафинированный рационалист посредством сугубо рационалистических доводов стремится напомнить о Тайне и отстаивает её бытийные права.

ожидаемого (с учетом критического разбора церковного обряда) развенчания всякой метафизики подготавливается почва для ее своеобразной апологии[818]. Доводы «разоблачающего» мышления не оспариваются прямо, но ироническая тональность его описания очевидным образом обнаруживает несостоятельность (в глазах повествующего) подобного подхода[819]. Тем самым нарратор вольно или невольно ставит под сомнение и свой собственный – скептически препарирующий символику – взгляд на сакральные процедуры. В результате вырисовываются два ценностных «тупика»: 1) механическое, рутинное манипулирование символами и 2) вульгарный *антисимволизм*. Дальнейший ход медитации постепенно отсекает обе эти крайности как одинаково непродуктивные, точнее – прокладывает равноудаленный («царский») путь между ними.

Продолжение и развитие тематического комплекса, объединяющего в себе концепты *жизни, смерти*, *смысла*, *ценности* и *религии*, осуществляется в контексте описания обоих кладбищ Александро-Невской Лавры. Интертекстуальным фоном на этот раз служит пушкинское «Когда за городом задумчив я брожу…». Неспешное разглядывание плодов сентиментальной фантазии тех, кто старательно-аляповато обустраивает места захоронений своих близких («резца дешевого нелепые затеи»[820]), с одной стороны возвращает сюжет к теме критического анализа «ритуальности» как *вытеснения буквального символическим*, но с другой стороны подготавливает почву для новых интуиций и обобщений, решительно преодолевающих тесные горизонты «антисимволического» аналитизма. На этом этапе существенную роль играет проводимое

[818] Та особая метафизика культуры, что постулируется (без упоминания самого понятия) во второй части «Мысли…» под именем *символичности* и *символизации* (568-571, 579-581), разумеется, не может быть прямо отождествлена ни с религиозной метафизикой, ни с мистицизмом символистов.

[819] Интересные параллели к этой линии размышлений можно обнаружить в эссеистике О.А. Седаковой. Ср.: «Не для того существует говоримое и слышимое слово, чтобы… разоблачать… <…> Оно… хочет облачать»; а «…облачать – это не маскировать…» (*Седакова О*. Четыре тома. Poetica. М., 2010. С. 19); «Исследующий взгляд смотрит, а не высматривает, не подсматривает (”а что там *на самом деле*?”)» (*Седакова О*. Четыре тома. Moralia. С. 623).

[820] Строка из вышеупомянутого стихотворения Пушкина, которую Л. Гинзбург цитирует применительно к декоративной кладбищенской безвкусице.

нарратором разграничение вычурной «самодеятельности» и скромно-строгой, аскетичной традиционности в проявлениях памяти об ушедших. «Надмогильные киоски», «усыпальницы-клетки», «закрученные штопором перекладины», «жестяные завитки» (558) – все это, убежден повествующий, «отсебятина, индивидуальный подход, противоречащий духу смерти…» (558). Далее следует поистине поразительный в устах «скептика и эгоиста» вывод: «Только символика устойчивая, абстрактная соответствует органическому ощущению смерти». Примеры: «гранитная облицовка могил на Марсовом поле» – как «мысль о гражданском служении», и «крест» – как «мысль об искуплении и вечности» (558-559). И еще одно обобщение, позволяющее максимально отчетливо ощутить, в каком направлении дрейфует авторская мысль: «Традиционная символика предохраняет от несуразностей личного вкуса» (559). Так параллельно с темой «огромного, исходного непонимания смерти» (545) и словно навстречу этой теме вырастает и крепнет мотив Традиции, «традиционной символики» – как основы всякого понимания, как чего-то такого, что прочнее, убедительнее всех частных переживаний, догадок и недоумений индивида. Благодаря этому *ритуал* (в самом широком смысле – любой устойчивый комплекс вещественных ознаменований сверхчувственного или унаследованный из предания порядок обращения со смыслами и ценностями) задним числом как бы восстанавливается в своих правах. За устоявшимися матрицами богопочитания, поведения, мировосприятия – вопреки проделанным ранее беспощадным «деконструкциям» – признается универсальная и не подлежащая развенчанию онтологическая[821] значимость, при том что отдельный субъект может сколь угодно в частном порядке сомневаться в этой значимости или истолковывать ее по-своему. (А.Л. Зорин: «Смысл ритуала, по Гинзбург, в том, что в нем кристаллизуются исторически необходимые системы ценностей… отвечающие за высшие душевные

[821] То, что *онтология* у Л. Гинзбург не выходит, как правило, за рамки социокультурной реальности, не умаляет значимости данного наблюдения.

проявления»[822].) Отсутствие у субъекта формальной религиозной идентичности, убежден повествующий, никогда не уничтожает в нем до конца религиозных по своей глубинной сути устремлений к трансцендентным ценностям. Обращается внимание на то, что далекие от религии люди во многих случаях ведут себя подобно верующим: во имя невещественного отрекаются от материальных благ, жертвуют эгоизмом ради высших целей (554). (Тогда как житейские реакции людей, декларирующих свою религиозность, подчас неотличимы от будничных проявлений тех, кто лишен четких сакральных ориентиров: они так же боятся, унывают, проявляют малодушие и т.д. (555).) Иными словами, поведение социального человека всегда в той или иной мере аксиоматически ориентировано, безотчетно *метафизично* и потенциально *соборно*[823]. Однако (как явствует из представленного в «Мысли…» обзора) существуют разные уровни «общезначимого» и разные степени готовности сознательно следовать ему.

Обыденная формальная религиозность в глазах героя-повествователя выглядит как «роевой» феномен, стоящий в одном ряду с другими механически-рутинными, стереотипными реакциями на непостижимое и не выходящий за пределы сферы, маркируемой в «Мысли…» образом «парикмахерской» (мотив поверхностного, «косметического» облагораживания натуры). Дезавуируется, как видим, не религия в принципе[824], а тот ее пласт, который всегда к услугам «потребителя», ищущего удобный и благопристойный выход из затруднительного положения.

---

[822] *Зорин А.Л.* Проза Л.Я. Гинзбург и гуманитарная мысль XX века // НЛО. 2005. № 76. С. 60.

[823] В прямом и предельно серьезном своем значении этот религиозно-философский термин, разумеется, непредставим в устах Л.Я. Гинзбург, однако если понимать его расширенно и этимологически (как производное от «собирать»), то в качестве емкого обозначения всеобщности, солидарности, круговой поруки культурного делания он вполне допустим и оправдан.

[824] Одна из ключевых цитат в этой связи: «Не религия отвергала жизнь (она отвергала только *ненастоящее* бытие в пользу *настоящего),* но гедонизм, разорвавший жизнь на бессвязные мгновения наслаждения и страдания…» (556).

По мере продвижения медитации танатологическая проблематика в «Мысли…» все ощутимее претворяется в аксиологическую, а вопрос о переживании ценности закономерно вырастает в проблему *онтологии ценностей*. Достойная человека витальная мотивация решительно утверждается как позыв, не имеющий ничего общего с желанием бесконечного продления земного либо «потустороннего» существования. Это глубинная жажда уплотненной реальности, «переполненного времени», *долготы дней*[825]. Так закрепляется приоритет *вертикального*, центростремительного понимания бытия. Кристаллизуется мысль о культуре как о *связи*, круговой поруке преемственности и ответственности, как о непрерывном и незавершимом диалоге: «Наше сознание содержит в себе историю и культуру исчезнувших поколений… мы мыслим себя в чужих сознаниях, в бесконечной связи людей, вещей и поступков…» (560); «В… борьбе с забвением творческая память превращает прошедшее в настоящее, переживаемое вечно» (570).

***

Настало время сказать еще об одной важной черте анализируемого текста. В первой его части («Мысль…» имеет двухчастную структуру) диалоги, сугубо медитативные отрезки и описательно-образные фрагменты при всем разнообразии их фактуры сливаются в единое «критико-аналитическое» целое, доминирующей нотой в котором оказывается нота холодноватой рассудочности и спокойно-трезвого, зоркого *недоверия* к расхожим аксиологемам «положительного» мировоззрения (хотя проблески сдержанного лиризма и жизнеутверждающего пафоса, как в размышлении о пронзительной краткосрочности жизни, уже дают о себе знать). Во второй части чем далее, тем ощутимей становится контраст между подчеркнуто

[825] Эта полнота бытия описывается как «…чистое чувство жизни, — переполняющейся, подробно переживаемой, запоминаемой жизни» (568), как «долгий день, сплошь осознанный день, извергнувший из себя небытие и животную рассеянность…» (568), как чувство, испытываемое человеком-мыслителем «…от времени замедленного и переполненного, подробно отраженного сознанием; от того, что дни были долгими» (557).

аналитичной, суховато-отчужденной тональностью диалогов-диспутов, в которых теоретически препарируются отвлеченные категории бытия (собеседниками нарратора выступают рафинированные интеллектуалы), и лирической патетикой образно-поэтических картин, центральное место среди которых занимают пейзажные описания. Всего несколько цитат: «драгоценное вещество снега металлической благородной белизны»; «необычайная чистота материалов»; «драгоценная ткань зимы»; «чистое чувство жизни»; «драгоценная светотень»; «Тень, холодная на земле, на снегу кажется теплой»; «Это легкость дыхания, драгоценная ткань жизни» (567, 568, 570). В своей мироприемлющей, благодарственной, почти благоговейной тональности эти образы выступают как бы контрапунктом к абстрактно-теоретическому дискурсу «Мысли…». Важно, что здесь нет и намека на руссоистский мотив бегства «назад к природе» с целью сбросить с себя иго культурной усложненности, вернуться к «естественности» и т.д. Повествователь не отрекается от интеллектуального взгляда на мир. В его системе ценностей поэзия не противоположна интеллекту, но предполагает его в качестве одной из базовых предпосылок. Однако в художественно-описательных фрагментах сугубо теоретическое, исключительно «умственное» видение реальности углубляется и обогащается за счет эстетического переживания вещественной плоти бытия. Вбирая в себя живые токи мироздания, осязая предметный и природный мир, философское зрение удивительным образом «теплеет». Между полюсом абстрактного скептицизма (преобладающего в эпизодах-диспутах (571-577)) и «легким дыханием» пейзажных фрагментов[826] ощутимо нарастает напряжение, не переходящее, однако, в конфликт или антитезу. Живой контакт с «драгоценной тканью жизни» не аннулирует умозаключений отвлеченного разума, но как бы оттеняет их онтологическую недостаточность, *скудость*. В акте поэтического созерцания работа ума не прекращается, но находит свое истинное русло; мышление не меркнет, но словно расцветает, становится

[826] Ср.: «Это легкость дыхания, драгоценная ткань жизни» (567).

острее и полнокровнее. Сама рефлексирующая мысль как будто заряжается от «жизни» лиризмом и ясным покоем. Заметно меняется тональность медитативных комментариев к описаниям, утрачивая прежнюю «безнадежность». В размышлениях и обмолвках повествователя, в ремарках к пейзажным картинам усиливаются и нарастают обертоны доверия к тайне мира, взволнованного предвосхищения истины, возможного и чаемого примирения с бытием.

Одновременно углубляется представление о ценностной картине мира как о сложном *символическом* единстве. Фрагмент с описанием весеннего леса содержит в себе замечательное по глубине и наглядности определение символа, точнее – изображение самого акта символизации: «Когда человек смотрит с откоса вниз, в ночную зимнюю аллею, его одновременно волнуют явления глубины, высоты, протяженности… <…> Высвобождается все, что в молниеносном сокращении содержится неуследимым мгновением. И если осознание действительности уходит в самые общие познавательные категории, то другим концом оно входит в единичную вещь, увиденную в преходящем повороте» (579). Так в одном, едином переживании встречаются чувственное и интеллектуальное, зрительное ощущение, чистая мысль и поэтическая эмоция. А орудием этого синтеза оказывается *символ*, умопостигаемое единство осязаемого предмета и сверхэмпирического смысла. Примечательность постулируемого в «Мысли…» символического созерцания в том, что чувство, прямое ощущение вещи не предшествует здесь интеллектуально-эстетическим процедурам «символизации». Поэтому бесполезно гадать, являются ли в данном случае пейзажные картины набором иллюстраций к процессу теоретической рефлексии, или конечные выводы медитирующего субъекта индуцируются созерцанием этих картин.

Так называемый *непосредственный* («младенческий» либо «дикарский») взгляд на действительность повествователю не интересен и, с его точки зрения, вряд ли возможен для культурно мыслящего субъекта. Это относится

даже к такому, казалось бы, вне-интеллектуальному действу, как созерцание природы: «Природа вся, от вулканов и ледников до сухой былинки, подверглась символической обработке» и «жива вечной символикой её элементов» (581)[827]. Лес, воспринятый *непосредственно*, «в упор» – это «стволы, мертвые разноцветные листья, пятна, блики и тени, вырванные из тени куски неизвестно чего и необязательные их сочетания…». Все это – «эмпирический хаос, бессмыслица, осмысленная импрессионизмом[828]» (579). С таким же успехом можно поднести вплотную к глазам холст гениального художника или икону. «Чтобы понять мир, – обобщает повествующий, – …придется бороться… с идеей, что мы видим то, что отражается на нашей сетчатке». И далее следует чрезвычайный по важности вывод: «Мы видим то, что мы знаем и что мы хотим увидеть» (579). Такое «знание» – вовсе не данные органов чувств и не эмпирическим путем добытые сведения. А уверенное «видим то, что… хотим» – отнюдь не апофеоз капризного субъективизма. Речь идет о мировоззренческой апперцепции, достигаемой включенностью сознания индивида в универсальные символические системы культурных смыслов, простирающихся в неисследимые дали «Большого времени» (термин М. Бахтина)[829]. Как справедливо замечает по этому поводу А.Л. Зорин, «Гинзбург решительно предпочитает культурно тренированную перцепцию свежему, непосредственному взгляду…»[830]. Смысловой контекст (и обращенный к чуткому читателю подтекст) рассуждения на тему «что же мы все-таки видим?» таков, что невольно ловишь себя на готовности

---

[827] Другая цитата: «Природа показывает, что ей вовсе не обязательно украшаться <…> для власти над человеком ей достаточно вечной символики ее элементов» (579).

[828] Импрессионизм в живописи, как и форсированные формы «потока сознания» в литературе, Л. Гинзбург относила к разряду явлений, характеризующихся готовностью творца так или иначе уступать давлению эмпирического хаоса или заигрывать с ним. Приверженная разумно-волевому пониманию искусства как упорядочивающей и гармонизирующей силы, она скептически оценивала склонность импрессионистов послушно следовать спонтанным движениям души и мимолетным капризам воображения. Отчетливые возражения импрессионизму как методу содержатся в эссе Л. Гинзбург «Полет».

[829] Такая концепция *видения-понимания* может быть понята как веское возражение «деконструктивистским» интенциям, прослеживающимся в эпизоде с описанием церковного погребального ритуала (и косвенно – как убедительная отповедь толстовской «деконструкции» таинства Евхаристии в романе «Воскресение», что весьма любопытно, если иметь в виду неизменную приверженность Л. Гинзбург к мыслительному методу Толстого).

[830] *Зорин А.Л.* Указ. соч. С. 59.

мысленно довести сказанное (точнее *недосказанное*) до потенциально возможного логического предела, по-гинзбурговски «додумать мысль до конца»; и в этом случае сама собою напрашивается формула: *мы видим то, во что мы веруем*. Конечно, применительно к Л. Гинзбург концепт «веруем» будет иметь не собственно мистическое и, тем более, не интимно-эмоциональное значение. Но и все же эта «вера», будучи по существу верой в благую осмысленность, живую непрерывность и достоверность бытия, окажется в известном смысле близка к той, которую апостол определил как «уверенность в вещах невидимых» (Евр. 11:1).

В контексте аксиологического углубления темы особенно знаменательно, что в эпизоде с описанием заснеженной рощи четыре раза повторяется эпитет «драгоценный» (красноречивее всего выглядит формула «драгоценная ткань жизни» (567)). Созерцая предельно насыщенный символикой пейзаж, повествователь замечает: «Есть что-то успокоительное во всеобщности, в неотменяемости значений природы – как если б они обещали, даже скептическому уму, достоверность мира» (581).

Попутно сознание повествователя дистанцируется и от имперсонального, «роевого» понимания высшей премудрости, от идеи полного растворения личности в вечном океане безличного бытия. Здесь важную роль играет упоминание «христианского Запада»[831], который «вместе с ценностью каждой отдельной души открыл принципиальный страх смерти» – не как «инстинкт» или «предсмертную судорогу тела», а как «осознанный… протест против уничтожения неповторимого человека» (562). Можно, разумеется, поспорить с утверждением, что «христианство открыло страх смерти» (для христианского ума скорее привычен обратный тезис), но, во-первых, речь идет о «страхе» не в буквальном, аффективном понимании, а во-вторых – здесь очень значимо осознание нарратором европейской

[831] Очевидно, что «христианский Запад» берется здесь не в оппозиции к восточному христианству, а как антитеза другим, не христианским цивилизациям.

культуры[832] как культуры по существу своему *христианской*[833]. Этот момент косвенно подтверждает оправданность проводимых нами сближений между интеллектуальной «верой» повествующего субъекта в нерушимую осмысленность мира – и верой в релизиозно-библейском, новозаветном значении слова. (Если прибегнуть к известной формуле Паскаля, то в данном случае мы акцентируем внимание не на различиях между «Богом Авраама, Исаака, Иакова» и «Богом философов и ученых», а на определенной общности между мистическим чувством Божественного присутствия и интуитивно-разумно-волевой готовностью признать непреложную благость и истинность мироустройства.)

Ассоциируемый с христианством «протест против уничтожения» трактуется повествователем как «настоятельное желание принадлежать к некоей безусловной целостности» (мотив спасительной причастности к высшему и абсолютному). «Заключенный в себе самом… беспомощен и беззащитен» (569), «голая самоцельность творчества мучительна для каждого неизвращенного человека» (569); отсюда неискоренимая – хотя иногда и бессознательная (либо сознательно подавляемая) – жажда сверхличного единства. «Смысл – это… включенность явления в структуру высшего и более общего порядка», поэтому «смысл и ценность образуют неразложимое переживание» (568-569). Только *выходя из себя*, из своих тесных эгоцентрических границ, в актах познания и любви («Творчество, деятельность, любовь, эстетическое чувство — все это выводит из себя…» (569)), человек убеждается в своей онтологической и аксиологической значимости. В силу данного факта любой добросовестный поиск твердой основы духовно-культурного существования упирается в проблему

[832] Русское, в его просвещенной ипостаси, для Л. Гинзбург – неотъемлемый аспект европейского. В основе данной убежденности не столько типичная для «западника» недооценка исконно-национальных или «евразийских» черт русской ментальности, сколько осознание неразрывной связи вершинных достижений послепетровской культуры с общей линией европейского культурно-исторического развития (что по умолчанию означает принадлежность к единому лону эллинско-христианской, «средиземноморской» цивилизации).

[833] Ср. с мандельштамовским пониманием «христианской культуры» как культуры, вышедшей из «общего, материнского европейского сознания» (Собр соч в 3 т. , Т. 2, С. 85), благодаря чему «теперь всякий культурный человек – христианин» (Т. 2, С. 50).

«ценности столь высокой, что ее нельзя взять из себя самого» (581). Природа сверхличной ценности такова, что «по отношению к ней он (человек – *О.С.*) не свободен» (573), однако эта несвобода не имеет ничего общего с рабством. Приобщенность к такого рода «святыне» (у Л. Гинзбург она, как правило, имеет культурно-исторический, а не вероучительно-мистический характер) позволяет субъекту пережить желанное чувство собственной реальности и реального участия в бытии[834]. В качестве своеобразных метафорических параллелей к этой интуиции в «Мысли…» воспринимаются некоторые пейзажные описания, сопровождаемые философскими ремарками (это ничего, дает нам понять повествующий, что подчас деревья томятся «в истерических позах» (570); каждое дерево может стать «подставкой для снега», «грубой основой для кристаллической лепки инея», войти в «драгоценную ткань зимы»[835] (568)).

Можно сказать, что, отбросив (в самом начале повествования) рутинный вариант религиозности как псевдорешение, как фикцию, повествователь («современный европейский человек» (577), честный скептик и мученик релятивизма) на следующих витках спиралевидно движущейся мысли снова приходит к религизной теме, упирается в неё, хотя и тщательно избегает религиозной фразеологии. Мысль не возвращается к исходной точке, а набирает высоту. Это ничуть не движение по кругу, не колебание маятника, а именно логическая спираль. Кроме того, название текста безусловно отсылает читателя (намеренно или нет – неважно) к концепту *герменевтического круга*, который в свою очередь не может не вызвать у подготовленного читателя ассоциаций с традиционалистско-христианской концепцией культуры, принадлежащей Г.-Г. Гадамеру.

Одним из доминантных в заключительных частях повествования становится мотив «света», «огня жизни». Ключевую роль здесь играют

[834] Ср.: «Тогда жизнь не набор разорванных мгновений… И каждое мгновение несет в себе бремя всего предыдущего и зачаток всего последующего» (575).
[835] А значит и в «драгоценную ткань жизни» (см. выше).

образы а) дома, который «светится весь изнутри, прорываясь светом в окно» (571), и б) ночной Ялты, которая с высоты Ай-Петри видится как сияющая «в пустынности гор и моря… небольшая густая шевелящаяся россыпь огней. Будто человеческая толпа стала плечом к плечу и подняла над собой огни, свидетельствуя о жизни, защищаясь от небытия и Мрака» (571). Чего стоит одна только прописная буква в слове «Мрак»! Но особенно выразительна латентно (и, возможно, неосознанно) вводимая в контекст смысловая цепочка: «Ай-Петри – Святой Петр – Петр-Камень – «И на сем камне воздвигну Церковь Мою, и врата адовы не одолеют ее» (Мф. 16; 18). «Что нужды, – продолжает повествующий, – что на самом деле там сияет курортная набережная с мороженым, с тирами, с девушками в завивке и в крепдешиновых платьях… Это светится жизнь с рождениями и смертями, с хамством, с зарплатой, с примусом, с любовью; жизнь – грубая, хрупкая, путаная и *священная* (курсив мой – *О.С.*)» (571).

На наш взгляд, одним из ключевых для понимания философско-аксиологического «сюжета» в структуре «Мысли, описавшей круг» является замечание повествователя, брошенное как будто вскользь, но приобретающее глубокое интегративное значение в контексте всего сказанного. В одном из диалогов-диспутов герой-нарратор возражает собеседнику, что, «к несчастью», «для современного европейского человека» любые абсолюты – «дурман» («я этого не думаю» – добавляет при этом он). А следующая (последняя в этом фрагменте) фраза, резюмирующая итоги диспута, но сама не входящая в диалог, звучит так: «Но мировая история, вечно полагающая цели, обещает ему, что за дурманом спряталась истина» (577).

Таким образом, прямым объектом критического анализа в «Мысли…» становится не только априорное знание, не только «готовые» и «утешительные» истины «идеализма», но и сама *философия недоверия*, само демифологизирующее мышление скептика. Повествователь не только бросает вызов аксиоматике культуры, но и свою духовную беспочвенность,

свой критицизм выносит на суд, подвергает проверке на прочность. И есть основания полагать, что эта психологическая «неопертость» ценностного мироощущения не выдерживает испытания объективно-логическим анализом, опирающимся на освященные традицией универсалии европейской духовной культуры (хотя и в подчеркнуто секулярном их преломлении). Но, пожалуй, в еще большей степени она не выдерживает испытания эстетическим опытом, не выдерживает *суда Поэзии*. Вопреки естественной склонности к скепсису и сомнению герой-нарратор посредством художественно-философской рефлексии как бы индуцирует обобщения безусловно-мироприемлющего, жизнеутверждающего характера, перед которыми сам же – в качестве прирожденного скептика – вынужден отступить, признав тем самым торжество всеобщего («соборного») духовно-культурного опыта.

Глава 2. Неотрадиционализм в русской поэзии 1970-х – 2000-х годов

§ 2. 2. 1. Диалектика обыденного и вечного в стихотворении И. Бродского «24 декабря 1971 года»

Иосифа Бродского нередко относят к числу авторов, чье наследие занимает пограничное положение между авангардом, постмодернизмом и явлениями *новой классичности*, ставшими в последнее время предметом углубленного изучения в отечественном литературоведении. При этом многие специалисты склонны усматривать в творчестве Бродского феномен эпохального синтеза важнейших линий развития русской поэзии XX века. По мнению современного исследователя, А. Подгорской, «в нем по-своему осуществилась “встреча” начала нашего столетия (”серебряный” век), его середины (”оттепель” — ”андеграунд”) и завершения, подведения итогов на пороге третьего тысячелетия» [7, с. 5]. Еще раньше Л. Лосев писал, что Бродскому удалось «свести воедино… все основные направления русского модернизма» [5, с. 15]. Разумеется, говоря о *синтезе модернизма*, ученые в большинстве случаев имеют в виду не только радикально-экспериментаторские ветви новейшей словесности, но и тот особый тип художественного мышления, который, будучи необратимо постклассическим, принципиально ориентирован на воссоздание фундаментальных ценностей традиции, хотя и не предполагает возвращения к прежним, «до-кризисным» стратегиям письма. Существенно также и то, что речь, как правило, идет не о симбиозе разнородных тенденций, а об органичном их сопряжении и плодотворном *диалоге* в контексте уникального поэтического целого[836]. Весьма резонным в этой связи представляется суждение М. Липовецкого, считающего эстетику Бродского «не столько математической суммой модерна, постмодерна и традиционализма, сколько

[836] О диалогических стратегиях у Бродского см: *Мищенко Е.В*. Диалог культурных традиций в поэтическом мире И.А. Бродского: Автореф. дисс. канд. филол. наук. Новосибирск, 2010.

интегрированием всех этих художественных систем, извлечением общего для всех художественного и филологического корня» [4, с. 666].

Ввиду многообразия исследовательских позиций имя поэта попадало в «обоймы» самых разных литературных течений – от *неоклассицизма* (В. Куллэ), *постреализма* (Н. Лейдерман) и *неоакмеизма* (М. Липовецкий) до *неотрадиционализма* (В. Тюпа)[837]. Очевидно, что существующие терминологические расхождения не могут заслонить факта единства большинства ученых в вопросе о промежуточном и «синтетическом» характере творческих устремлений Бродского [2, с. 6]. Вместе с тем конкретная специфика этой «пограничности» продолжает оставаться предметом пристального изучения. В настоящее время весьма продуктивным, на наш взгляд, является «дискретный» подход к осмыслению поэтики и художественной идеологии писателя, опирающийся на результаты анализа отдельных текстов [3, с. 87][838].

В данном параграфе делается попытка – не вдаваясь в детали существующих концептуальных разногласий, рассмотреть феномен художественной сопряженности эмпирического и метафизического начал в творчестве Бродского на материале одного стихотворения. Модус этой сопряженности, на наш взгляд, убедительно свидетельствует о действительной принадлежности поэта к «срединному» вектору исканий в русской словесности XX столетия, – к той линии развития, для которой был характерен поиск органичного синтеза классической традициоцентричности и присущей модернизму индуктивности художественного мышления.

Приведем полный текст стихотворения[839]:

---

[837] См.: *Куллэ В*. Поэтическая эволюция Иосифа Бродского в России (1957-1972): Дисс. канд. филол. наук. М., 1996; *Лейдерман Н., Липовецкий М*. Современная русская литература: 1950—1990-е годы: В 2 т. – Т. 2 (1968 – 1990). М., 2003; *Тюпа В*. Литература и ментальность. М., 2008.

[838] Именно такой подход практикуется, например, в сб. статей: *Как работает стихотворение Бродского. Из исследований славистов на Западе* / Сост. и ред. Л.В. Лосев и В.П. Полухина. М.: НЛО, 2002.

[839] Стихотворение приводится по изд.: *Бродский И.А*. Перемена империи: Стихотворения (1960 – 1996). – М., 2001. С. 209 – 210.

24 декабря 1971 года

В Рождество все немного волхвы.
В продовольственных слякоть и давка.
Из-за банки кофейной халвы
производит осаду прилавка
грудой свертков навьюченный люд:
каждый сам себе царь и верблюд.

Сетки, сумки, авоськи, кульки,
шапки, галстуки, сбитые набок.
Запах водки, хвои и трески,
мандаринов, корицы и яблок.
Хаос лиц, и не видно тропы
в Вифлеем из-за снежной крупы.

И разносчики скромных даров
в транспорт прыгают, ломятся в двери,
исчезают в провалах дворов,
даже зная, что пусто в пещере:
ни животных, ни яслей, ни Той,
над Которою - нимб золотой.

Пустота. Но при мысли о ней
видишь вдруг как бы свет ниоткуда.
Знал бы Ирод, что чем он сильней,
тем верней, неизбежнее чудо.
Постоянство такого родства -
основной механизм Рождества.

То и празднуют нынче везде,
что Его приближенье, сдвигая
все столы. Не потребность в звезде
пусть еще, но уж воля благая
в человеках видна издали,
и костры пастухи разожгли.

Валит снег; не дымят, но трубят
трубы кровель. Все лица, как пятна.
Ирод пьет. Бабы прячут ребят.
Кто грядет - никому непонятно:
мы не знаем примет, и сердца
могут вдруг не признать пришлеца.

Но, когда на дверном сквозняке
из тумана ночного густого
возникает фигура в платке,
и Младенца, и Духа Святого
ощущаешь в себе без стыда;
смотришь в небо и видишь – звезда.

Январь 1972

Стихотворение принадлежит к так называемому рождественскому циклу Бродского, написано незадолго до эмиграции автора в США и основано на впечатлениях позднесоветской действительности[840].

[840] Анализ поэтики и аксиологии рождественского цикла И. Бродского см. также в работах: *Подгорская А.В*. Иосиф Бродский и русская рождественская поэзия: Дисс. ... канд. филол. наук. - Магнитогорск, 2005. С. 25 - 88; *Ли Чжи Ен*. «Конец прекрасной эпохи». Творчество И. Бродского. Традиции модернизма и постмодернистская перспектива. - СПб.: Академический проект, 2004. - С. 54; *Йованович М*. Пастернак и Бродский: к постановке проблемы // Пастернаковские чтения. Вып. 2. - М., 1998. С. 305-323. *Ерохин В.Н*. Три «лишних» мотива в рождественских стихах И. Бродского // Поэтика Иосифа Бродского: Сб. научных трудов. Тверь, 2003. С. 156-163; *Бройтман С.Н., Ким Х.-Е*. О природе художественной реальности в цикле И. Бродского «Часть речи» // Поэтика Иосифа Бродского: Сб. научных трудов. Тверь, 2003. С. 233—236.

Начальный стих («В Рождество все немного волхвы») – тематический и сюжетный ключ ко всему стихотворению. С первой фразы (несмотря на её откровенно иронические обертоны) отчетливо заявляется библейская парадигма – как своего рода предельная *система координат* для всего, что будет сказано и изображено далее. Понятие «Рождество» подвергается семантическому расширению. Тот факт, что 24 декабря – рождественский сочельник по Григорианскому (западно-христианскому) календарю, не локализует, а напротив распахивает культурно-географические границы события, выводя тему на «вселенский» простор. Бытовая зарисовка, присутствующая в первых трех строфах, создает картину предновогодней сутолоки в отечественных гастрономах брежневских времен. Таким образом, в семантическое поле Рождества включается и само библейское событие, и соответствующее ему религиозное празднество (в разных его календарных вариантах), и содержательно выхолощенный, но по-своему волнительный мирской аналог Рождества – наступление нового календарного года.

Описание всеобщего предпраздничного возбуждения позволяет в полной мере понять смысл первой строки. Люди толпятся (устраивают «давку», «производят осаду») ради того, чтобы принести «дары», порадовать близких, создать атмосферу торжества. В этом стремлении сохраняется смутная, едва ощутимая, но всё же реальная связь с изначальным, сакральным смыслом дарения, генетическая память о религиозном прецеденте мирских «новогодних» обычаев и привычек.

Между тем стилистика описания задает разительный контраст между традиционно возвышенными (богослужебными, иконографическими) трактовками библейской истории о волхвах и возмутительной прозаичностью предновогодней толчеи. По соседству с «водкой» и «треской» даже снег и тот выглядит как «крупа» (12-й стих), как бы попадая тем самым в общий «продуктовый» набор. Впрочем, в одуряющей смеси запахов различим дух «хвои… мандаринов, корицы и яблок», не позволяющий

происходящему достичь предела вульгарности. Чистое, доброе, детски-сказочное не вытеснено полностью, а лишь заглушено, растворено в житейском и плотском. Подобный подход к теме уже имеет свою традицию в литературе. Ближайший прецедент – «Рождественская звезда» Б. Пастернака», где священное и мистическое намеренно «утоплено» в будничном: вблизи божественного «шаркают по снегу», «ругаются погонщики и овцеводы», «лягаются верблюды» и т.д., однако вся эта галдящая, разношерстная масса в конечном счете чудесным образом выстраивается вокруг «сияющего» Младенца, под благосклонным светом Вифлеемской звезды [6, с. 470 - 472]. (К слову, «мандарины» и «яблоки» Бродского заставляют вспомнить пастернаковское «все яблоки, все золотые шары» – пиршества поэзии, выросшей из переживания Рождества.) Создавая обмирщенную версию сакрального сюжета, Бродский (как и Пастернак) ориентировался среди прочего на нидерландскую живопись XVI-XVII веков и, в частности, на стилистику П. Брейгеля (Старшего). При этом автор «24 декабря…» значительно усиливает элемент прозаичности («пошлости») происходящего с помощью грубоватых деталей быта и характерных словечек из советско-мещанского обихода (весомая роль здесь отводится прозаизмам: «продовольственные», «прилавок», «авоськи», «кульки», «транспорт»). Тем не менее ассоциативная связь с библейской темой этим не перечеркивается и не отменяется. Возрастает только мера парадоксальности проводимого сближения.

Таким образом, из верхней, высшей точки хронотопа – из чудесного библейского события Рождества Христова – как бы падают лучи, образующие своего рода световой конус, вовлекающий внутрь своего пространства весь обыденный мир. Конкретный и единичный мистический факт воплощения Бога-Слова оказывается вершиной этого «конуса» (своего рода *купола*), а его расширяющееся вниз основание охватывает огромное, многоярусное здание человеческого существования, структурируя его по

вертикали. «Ступени» этой невидимой «лествицы» – явления и факты, в разной мере удаленные от вершины, но онтологически нерасторжимо причастные ей: обстоятельства, сопутствовавшие евангельскому чуду; его восприятие в веках; церковь; история; христианская культура[841]; бессознательно-интуитивная память о чуде; светское «Рождество», любое новолетие, календарно обусловленная смена жизненных циклов и, наконец, *праздник вообще*, любой праздник, когда люди собираются вместе, радуются встрече и обмениваются дарами (а на каких-то «ступенях», вероятно, располагаются и самые обычные будни).

При этом отличительной особенностью рассматриваемого стихотворения является довольно сложное взаимодействие серьезного (даже патетического) и иронического начал. Тонкая издевка здесь не просто соседствует с патетикой, но замысловатым образом сливается с нею. Чего стоит хотя бы рифма «волхвы – халвы», комически намекающая на приторно-лубочный, китчевый ореол, окружающий рождественскую символику в массовом сознании. Фраза «каждый сам себе царь и верблюд» (6-я строка) обращена одновременно к серьезному и комическому модусам восприятия. «Навьюченный» подобно верблюду, заторканный и взъерошенный горожанин, конечно, меньше всего напоминает «царя» и представляется смехотворной противоположностью величавым и благообразным библейским звездочетам (нельзя не заметить здесь и саркастическую отсылку к реалиям «демократической» современности; ср. с другой известной формулой Бродского из цикла «Квинтет» : «…дожив до седин, ужинаешь один, // сам себе быдло, сам себе господин» [1, с. 363]). Между тем слово «царь» совмещает в себе семантику Царя Царствующих (Бога, Христа, Мессии), Которому волхвы несут золото, и значение земного владыки или особы царского рода, каковыми предположительно были евангельские

[841] Мотив христианской культуры, родившейся из евангельского благовестия, по-своему представлен и в «Рождественской звезде» Б. Пастернака («Все мысли веков, все мечты, все миры, // Всё будущее галерей и музеев…» [6, с. 470 - 471].

пришельцы с Востока (существует традиция называть библейских волхвов не только мудрецами и звездочетами, но и «царями»). «Верблюд» же – очевидная отсылка к традиционному образу каравана волхвов. Так за лежащей на поверхностности темой бестолкового мельтешенья и суеты исподволь вводится мотив размеренного, завораживающе-величественного движения, трудного и долгого пути к священной цели. Травестийное «снижение» снимает избыточный пафос, но не дезавуирует обозначенной параллели (библейское – вседневное). Сакральный фон (уходящий ввысь «купол») лирического сюжета не исчезает; лишь более ощутимым становится хрупкое равновесие и своего рода гальваническое напряжение между возвышенным и буднично-прозаичным («профанным») полюсами заявленного соотношения. И строчка о «царе/верблюде» выглядит как очередное – пусть внешне и насмешливое, но глубинно весьма значимое – напоминание о евангельском событии как об *абсолютной точке отсчета*.

Мотив уподобления «всех» «волхвам» и встречный мотив расподобления (точнее – разграничения) эмпирических реалий и их сакрального прецедента реализуются в стихотворении параллельно и синхронно, в режиме тематического контрапункта. И чем более очевидным становится явное несовпадение обыденного явления с первообразом-архетипом, тем более поразительным представляется их глубинное подобие. Вот почему поэт не жалеет средств для того, чтобы максимально подчеркнуть экзистенциальную ущербность, духовную потерянность людей, «осаждающих» переполненные гастрономы. Новые «волхвы» штурмуют источники материальных благ, сливаясь среди «слякоти» в безликую хаотическую массу («шапки» и «галстуки» вместо лиц). Создается видимость энергичного движения. Но эта непомерная активность изображается в стихотворении как что-то бестолковое, тщетное (хотя отчасти и трогательное, по-человечески понятное, побуждающее к сочувствию), как нечто *бьющее мимо цели*, *неверно направленное*, вызывающее впечатление трагикомического

перерасхода сил, как в случае, когда незапертую дверь пытаются с усилием и грохотом открыть не в том направлении (ср.: «…разносчики скромных даров… ломятся в двери»). А безглагольная (почти полностью состоящая из номинативных конструкций) 2-я строфа дополняет и стилистическими средствами усиливает впечатление странного, почти абсурдного сочетания колоссального «бурления», невероятных усилий – и итоговой статики, конечной неподвижности этого беспокойного мира.

Может показаться, что в следующей (третьей) строфе эта статика преодолевается. Но если поставить рядом три глагола, описывающие здесь движение горожан, то получится любопытная и многозначительная цепочка: *прыгают – ломятся – исчезают*. Сверхэнергичное, предельно напряженное действие странным образом оборачивается *исчезновением*, «провалом» (15-й стих), ведет к *небытию*.

Нетрудно заметить, что первые три строфы не только сообща образуют некое образно-тематическое целое (картина предпраздничной городской суеты), но и очень похожи между собою по структуре. Каждая состоит из а) грустновато-ироничной зарисовки, фиксирующей прозаические реалии обмирщенной современности, и б) библейских реминисценций, располагающихся преимущественно в начале и в конце (по краям строфы). Первая и третья строфы открываются и завершаются отсылками к сакральному первоисточнику («все немного волхвы» - «каждый… царь и верблюд»; «разносчики… даров» - «ни пещеры, ни яслей…»); во второй – библейскую «метку» содержит только концовка («…И не видно тропы // в Вифлеем из-за снежной крупы»). Эти отсылки особым образом *обрамляют* унылое зрелище житейской беготни, как бы структурно символизируя включенность обыденного плана существования в метафизическую перспективу. Вкрапленные в бытовую панораму упоминания «Вифлеема», «даров», «пещеры», «яслей», «Той, над Которою нимб золотой»

обеспечивают непрерывность и дальнейшее продвижение (развитие) имплицитно присутствующего в тексте сакрально-мистического сюжета.

Примечательно, что почти все упомянутые во 2-й – 3-й строфах элементы традиционного рождественского топоса представлены довольно специфическим способом – как отсутствующие, либо недоступные, либо лишенные своего надлежащего наполнения: «тропы в Вифлеем» – «не видно», «в пещере» – «пусто», «ни животных, ни яслей…» и т.д. Однако нельзя не заметить, что это «отсутствие» (и/или недоступность) – совершенно особого рода. Так, *невидимость* «тропы в Вифлеем» не означает того, что её *нет*. Её «не видно… из-за снежной крупы». Нам недвусмысленно дают понять, что на самом деле и «Вифлеем» и «тропа» к нему существуют, но нечто сиюминутное, преходящее застлало наш взор. Также не выглядит абсолютным, окончательным и отсутствие «Той, над Которою нимб золотой». Ведь о несуществующем так не говорят. «Тот, который…»; «та, которая…» – обороты, традиционно используемые в речевых ситуациях, когда определяемый предмет хорошо известен собеседнику (здесь: читателю, адресату стихов). И незадачливые дарители «знают», чего недостает в их «пещере» (16-й стих), то есть как бы апофатически осознают (или, скорее, интуитивно ощущают) масштаб утраты. Тем самым констатируется ситуативное отсутствие, точнее – ситуативная *недоступность* того, что *должно быть* (и собственно *есть* в объективно-онтологическом плане). Выпавшие (вытравленные?) из обывательского кругозора фундаментальные элементы миропорядка образуют своего рода лакуны, зияющие пробелы. Однако по отчетливым очертаниям этих «провалов» можно мысленно воссоздать полную картину бытийного универсума. Более того: все отмеченные реминисценции расположены в весьма знаменательной последовательности. Несколько упрощенно её можно представить так: *волхвы – тропа в Вифлеем – пещера – ясли – Та, над Которою нимб золотой*. Нетрудно догадаться, что перед нами *образ пути*, образ постепенного

приближения к тому единственному и самому главному, что, по-видимому, является истинным средоточием таинственного «света», который «ниоткуда» (20-я строка). В то время как неугомонные «разносчики… даров», выбиваясь из сил, «производят осаду прилавка» и «ломятся в двери», на каком-то сокровенном, едва приметном уровне сюжетно-образной структуры стихотворения совершается (воссоздается, «разыгрывается») торжественная мистерия приближения к Началу Начал. Причем её целостный образ складывается из «не видимых» обывательскому зрению элементов. С некоторой долей поэтической условности данное впечатление можно было бы обобщить следующим образом: даже если сознание современных, погрязших в суете «волхвов» не содержит в себе (в явном виде) идеи *священного пути в Вифлеем*, то метафизическое пространство этого пути, будучи универсальной сверх-реальностью, *содержит в себе, включает в себя* и их самих, и их сознание, и их вседневное бытие. Ситуация, заставляющая вспомнить иконографический эффект обратной перспективы.

Однословное предложение «Пустота» (19-я строка) как будто подводит логический итог всему изображенному в первых строфах. Однако художественная структура анализируемого текста (если взять его в целом) активно сопротивляется признанию за подобным «диагнозом» значения окончательного приговора. Недаром слово «пустота» поставлено не в конец строфы, а в начало. Более того: это слово начинает новую, тематически самостоятельную часть стихотворения, отличающуюся от предыдущей своим динамизмом, мажорной тональностью, внезапно «распахнувшимся» во все стороны хронотопом и тем, что стилистика здесь ощутимо переключается в высокий регистр. Это хорошо заметно даже на уровне лексического состава строф. Место «слякоти», «свертков», «сеток», «водки», «трески» и т.п. занимают «мысль», «свет», «чудо», «звезда», «воля благая в человеках» и т.д. Меняется и ритмико-интонационный строй. Несколько анжамбеманов подряд в 5-й строфе красноречиво передают этот властный рывок за пределы

исходной статики, из мертвящих тисков того квазидвижения (напоминающего бег на месте), которое доминировало в первой части.

Знаменательно, что сразу же вслед за констатаций «пустоты» идет противительный союз «но» («Но при мысли о ней // видишь вдруг как бы свет ниоткуда»). В такой композиционной позиции *пустота* и впрямь не страшна, потому что *не окончательна*, потому что мир тоже творился Богом *из ничего*. Антитезисом *пустоты*, ответом на неё у Бродского становится «свет ниоткуда». «То и празднуем нынче везде, что Его приближенье…» (строки 25-26) – формула, куда более емко и глубоко обобщающая суть предыдущей (первой) части стихотворения, нежели «горестный» зачин 4-й строфы. (Местоимение «Его» здесь можно понять как относящееся одновременно и к Рождеству и ко Христу). Вот он – сокровенный, не до конца осознаваемый самими празднующими смысл всех приготовлений и волнений. Примечательно, что начиная с 4-й строфы грамматическая категория 3-го лица («люд», «разносчики… даров», «прыгают» и т.д.) мало-помалу вытесняется множественным числом 1-го («празднуем», «не знаем примет»). «Они» сливается с «мы». Активную роль начинают играть обобщенно-личные конструкции («ощущаешь», «смотришь», «видишь»), как бы объединяющие персонажей, автора и читателя в общий тесный круг тайных соратников и собратьев. Мотив духовной солидарности («литургичности») усиливается формулой «…празднуем… сдвигая // все столы». Фраза «…воля благая // в человеках видна издали» (строки 28-29) – почти дословная цитата из рождественского песнопения ангелов, возвестивших пастухам о рождении Иисуса («Слава в вышних Богу, и на земли мир, в человецех благоволение» - Лк. 2; 14). Разожженные пастухами «костры» (30-я строка) выглядят в этом контексте как сигнальные огни, обращенные к горним силам. Образ пастухов знаменует выход темы за пределы городского хронотопа и художественно мотивирует введение буколически окрашенных реалий («трубы кровель») и «крестьянской»

лексики («бабы», «ребята»). Между тем попутно вводится апокалипсический мотив: «трубы кровель» – «…не дымят, но трубят» (мирный дым домашнего очага уступает место трубам Архангелов). «Земля» и «Небо», прошлое, настоящее и грядущее как будто устремляются навстречу друг другу. Символика Рождества причудливо сплетается с символикой Второго пришествия Христа и Страшного Суда. При этом контрапунктом к торжественности и величию происходящего выступает отчетливая нота острой тревоги, почти жути: «Кто грядет – никому непонятно: // мы не знаем примет, и сердца могут вдруг не признать пришлеца».

В какой-то момент кажется, что драматический накал «мажорной» части стихотворения лишь усиливает ощущение растерянности, беззащитности перед лицом непостижимого и всемогущего рока. И вот тут-то на сюжетную «авансцену» выходит последняя строфа стихотворения, которую с полным правом можно считать третьей, заключительной частью всей поэтической композиции (отметим, что она тоже начинается с союза «но» и служит своеобразным художественно-смысловым синтезом двух предшествующих фрагментов). В ней преодолевается разом и томительная безысходность первой части, и пугающая катастрофичность второй. «Фигура в платке», вырастающая среди ночной мглы, – предельно емкий образ. Контекст строфы позволяет одновременно увидеть в нем и мать, и жену, и возлюбленную, и Пресвятую Деву («Ту, над Которою нимб золотой»), и универсальный символ *вечной женственности*. Обобщенно-личная форма сказуемых («ощущаешь», «смотришь») заставляет в данном случае говорить не об интимно-личных переживаниях лирического субъекта (характерно, что в стихотворении отсутствует индивидуализированный образ лирического героя), а о воссоздании всеобщего, как бы единого для всех, архетипического строя чувств. Это опять же свидетельствует о *конвергентной*

(солидаристской) ориентации авторского дискурса[842], не превращающейся, однако, в попятное движение к до-модернистскому модусу сознания с его императивом априорной «соборности». Это новая, неклассическая, *искомая* и парадоксальная солидарность – после всех разделений и войн, после «конца времен».

К тому же, перед нами не простой переход от «земного» к «мистическому». «Фигура в платке» предстает не на сакрализованном пьедестале, не на фоне небес и не в иконописном ракурсе, а «на дверном сквозняке», то есть среди преходящего и бренного, в гуще житейского, в переходном, «пограничном» пространстве, где словно пересекаются горизонталь бытовой повседневности и вертикаль бытийного восхождения к вечному. Так сходятся в одной точке модернистская *индуктивность* (экзистенциальность) видения и подлинно традиционалистская устремленность к абсолютным и незыблемым константам мироздания. Существенно также и то, что взгляд «собирательного субъекта» стихотворения (*всечеловека*) не останавливается на «фигуре в платке» как на окончательной и предельной «инстанции» духовного поиска, а поднимается ввысь, «в небо». В результате образ Женщины (жены, матери, Девы, Богородицы) не замыкает перспективу, а соединяет Человека с бесконечностью. Изображенная встреча оказывается не завершением трудного пути к «свету», а скорее началом, рождением иного – метафизического, логоцентричного и центростремительного – ощущения бытия. И наконец, выбор формы именительного падежа для последнего слова стихотворения («…и видишь – звезда» вместо грамматически стандартного «и видишь звезду») напоследок еще раз возвращает нас к мысли об иконографическом принципе «обратной перспективы». Существительное «звезда» предстает не как обозначение пространственно и семантически

[842] В. Тюпа рассматривает неотрадиционализм в литературе XX века как «конвергентную дискурсную формацию» и как художественное воплощение «конвергентного сознания», ориентированного на «диалог согласия» (концепт М. Бахтина) и идеалы культурной солидарности [9, с. 124; 8, с. 103].

ограниченного предмета (локального «объекта» созерцания), а как самостоятельная предикативная единица; как символическое указание на сокровенную и непостижимую высшую реальность, первичную по отношению к индивидуальному видению, а не производную от неё. Реальность, имплицитно вмещающую в себя все священные смыслы, прямо и косвенно (аллюзивно) затронутые в лирическом сюжете.

Параграф 2. 2. 2. Пространство смысла в «Невидимых» Бахыта Кенжеева

Творчество Бахыта Кенжеева – несмотря на то, что это имя вот уже почти три десятилетия привлекает к себе заинтересованное внимание чутких знатоков и ценителей поэзии, – до сих почти не изучалось.[843]

На начальной стадии исследования любого корпуса текстов очень важно попытаться нащупать некую исходную парадигму, отталкиваясь от которой можно было бы постепенно продвигаться к постижению более сложных структурных связей и отдельных, частных аспектов написанного. Одной из таких, самых общих и предварительных, «систем координат» для исследователя является, как правило, сюжетно-тематический состав творческого наследия. С этой точки зрения лирика Б. Кенжеева представляет нам обильный и разноплановый материал. И, что особенно важно, очень

[843] Вот перечень посвященных Б. Кенжееву русскоязычных публикаций, среди которых лишь некоторые являются собственно литературоведческими исследованиями: *Бек Т.* «И был бутоном каждый атом…» // Новый мир, 1997, №12; *Кулумбетова А.Е.* Время в художественной системе поэзии Бахыта Кенжеева // Наука и образование ЮК. 1998. № 5 (12). С. 134-138; *Кенжеев Б.* Из семи книг: Стихотворения. [Послесл. *С. Аверинцева*]. М.: Независимая газета. 2000; *Касымов А.* Гадание по огню в антракте и во время философского семинара // «Знамя», № 11, 2000; *Рылов В.* Система стихотворения Б. Кенжеева «Если и вправду молчание – свет…» // Системный анализ художественного произведения: Науч.-метод. сб. Алматы, 2002. С. 141-144; *Стрельникова Н.* Кенжеев Бахыт. Невидимые. Стихи. М., 2004 [Рецензия] // Новое литературное обозрение. 2005. № 73; *Лебедушкина О.* Поэт как Теодор. Бахыт Кенжеев: попытка портрета на фоне осени // Дружба народов. 2007. № 11; *Касымов А.* Критика и немного нежно. М.: Новое время. 2007. С.82-89; *Бельская Л. Л.* «Повторяю за Пушкиным вслед..." [Пушкинское в творчестве Н. Горбаневской и Б. Кенжеева] // Русская речь. 2009. N 3. С. 27-31; *Бокарев А. С., Кучина Т. Г.* Метапоэтическая рефлексия в лирике Бахыта Кенжеева и Алексея Цветкова // Ярославский педагогический вестник. 2010, № 3; *Бокарев А.С.* Предметный мир в лирике Бахыта Кенжеева // Ярославский педагогический вестник. 2012, № 1 – Том I (Гуманитарные науки).

многое в ней восходит к сюжетным и тематическим универсалиям русской классики и «высокого» модернизма XX столетия. Это, в частности, темы неумолимого времени, одиночества, смерти, творчества, поэзии как пророчества, блоковские и мандельштамовские темы «страшного мира», города, бездомья, катастрофизма, «музыки среди хаоса», мотивы бессонницы, раскаяния, надежды, холода, вдохновения, библейские мотивы и многое другое[844]. Полный и всесторонний обзор всех перечисленных смысловых линий – дело будущего. Предпринятое нами рассмотрение будет касаться только некоторых из них.

Материалом анализа в данной главе будет сборник 2004 года «Невидимые», который, кроме одноименной книги стихов, включает в себя составленные самим автором подборки из других его книг, что дает нам основания отнестись к этому сборнику как к определенного рода художественной целостности, в значительной мере репрезентативной в отношении всего опубликованного наследия поэта.[845]

Основные свои наблюдения мы попробуем выстроить вокруг мотива странничества-скитанья, попутно захватывая в поле зрения и ряд других смысловых линий, так или иначе с ним коррелирующих. В процессе этих наблюдений мы будем также стараться обращать внимание на особенности позиции лирического субъекта и ситуативных героев-«двойников», являющихся своего рода ментально-идеологическими проекциями центрального лирического героя.

Мотив, выбранный нами для рассмотрения, многообразно варьируется в «Невидимых». Инвариантной основой здесь несомненно является движение. Но у Кенжеева оно везде разное. Его характер колеблется от

[844] Интересно, что у Б. Кенжеева практически отсутствует любовно-эротическая тема – случай, довольно примечательный по меркам русской и мировой поэтической традиции.
[845] *Кенжеев Б.* Невидимые. М.: ОГИ, 2004. Далее все цитаты из произведений Б. Кенжеева (кроме специально оговоренных) приводятся по этому изданию. Ссылки даются в тексте, с указанием в скобках номера страницы.

неопределенного плутания-блуждания (в стихотворениях «Меняют в моем народе…»; «Плещет вода несвежая в бурдюке…» и др.) до темного, трудного, но все же целенаправленного пути (см. стихотворения: «Как славно дышится-поётся!»; «Лгут пророки, мудрствуют ясновидцы…» и др.). Лирическое «я» при этом может проецироваться на некое условное «ты» («побродишь и вернись» - 8; «послушай, настала пора возвращаться домой…» - 60), объективироваться в образе отдельного персонажа («товарищ мой юродствует, скитается…» - 8), включаться в некое собирательное «мы» («…знай торопим зиму в чужом краю, загоняем бедных коней…» - 17; «Сдвинем лодку с берега, не вдвоем, так втроем» - 21). Иногда означенная целенаправленность приобретает как будто зловещий оттенок: «Пусть медведка, жужелица и червь / хриплым хором осанну поют ему (мирозданию. – *О. С.*). / Только наш лукавый, прелюбодейный род / никому не прощает своих обид, / возвращаясь рыть подземельный ход, уводящий в сумеречный Аид» (20). Примечательно, что своеобразным контрапунктом к звучащему здесь мотиву трагической солидарности с мыслящими и гордыми упрямцами выступает грозно-обличительная (благодаря евангельской отсылке), конструкция всей формулировки в целом. Эта суровая нота как будто не вполне принадлежит голосу лирического героя, но привносится в контекст самой новозаветной цитатой. Тем самым объемлющая всё высказывание «точка зрения» перестает быть собственно позицией субъекта, становясь как бы сверхличной. Это уже не столько точка зрения героя, сколько «точка зрения» библейского дискурса, новозаветной иерархии ценностей. «Голос» субъекта не присоединяется к ней механически и не подчиняется ей безусловно, но *позволяет* этой сверхличной ценностной позиции реализовать своё значение в полной мере. Приведенный пример отражает одну из характерных особенностей кенжеевской поэтики, заключающуюся в том, что позиция лирического субъекта не только многообразно преломляется во множестве персонажных проекций, но и как бы расслаивается на позицию

собственно героя и «позицию» имплицированной текстуальными отсылками некой сверхличной ценностной инстанции.

Нередко у Кенжеева скитание становится метафорой душевных исканий, внутренних блужданий («сердце… бьется, болеет, плутает по скользким дорогам» - 67). Встречаются в его стихах и собственно образы *путешествующей души*. Например: «Знать, душа испуганная вот-вот / в неживой воде запоздалых лет / сквозь ячейки невода проплывет / на морскую соль и на звездный свет…» (80). Или: «Где, в какой Элладе, где смерти нет, обрывает ландыш его душа…» (103). Сами значения движения и неподвижности избавляются в «Невидимых» от своей вещественной буквальности. Для бытийственного восхождения, роста герою не обязательно срываться с места, достаточно надлежащего устроения души, резонансной чистоты и силы, внутренней устремленности к Целому, и тогда – даже при формальной неподвижности – можно оказаться причастным некоему сверхличному движению универсума, его созреванию, эсхатологически осмысленному пути («…и принимаюсь за работу, перегорая ли, дрожа, пытаясь в мир добавить что-то, как соль на кончике ножа» - 38). С другой стороны движение ложное, суетное, иллюзорное (изматывающее кипение оторванного от жизни сознания) вполне совместимо с домоседством («…до тридцати болтали, после ныли, а в зрелости не просим, не грустим, ворочаясь в прижизненной могиле» - 107).

В ряде случаев скитальческий мотив плавно переходит в затворнический: «Если вдруг уйдешь – вспомни и вернись» (7); «Побродишь – и вернись» (8); «Я и сам бы не прочь / поселиться в ноябрьском поселке…» (66); «…пора возвращаться домой, / к натопленной кухне, сухому вину и ночлегу» (60). Мотив *возвращения домой* очень существенен для Кенжеева, но именно в своей символической семантике, восходящей к архетипу Блудного сына. Домашнее же уединение как таковое не утоляет души кенжеевского героя. Мы видим, что традиционная лирическая тема

домашних «пенатов» лишена у автора «Невидимых» характерной для неё умиротворенно-идиллической окраски. Мнимый покой заряжен подспудным напряжением, смутным беспокойством («По словам жены, я в ночи скрежещу зубами» - 55; «костяшки на небесных счетах стучат, спать не дают» - 50), близостью зловещей стихии, «бездны» («А там, за окошком, гуляет метельная тьма… И негде согреться. И только болотное пламя…» - 60). Кажущееся умиротворение пронизано затаенной катастрофичностью: «Клавиатура компьютера запылилась, с промерзших стен стекают мутные капли … в термометре ртуть близка к замерзанию, к гибели…» (23). К угрюмому «затворнику» «стучит» «зима… старуха в безвкусной короне царской» и кричит «открой!» (43); его, словно материализовавшаяся совесть, смущает внезапно явившийся под дверь странный бродяга, «отставной козы барабанщик», сумасшедший, бормочущий: «Горе всем родившимся, потому что напрасно вы убавляли свет…» (25).

Переживание движения лирическим героем (и его «двойниками») тоже очень разнится, но и оно почти всегда не линейно, антиномично. Иногда доминируют страх, усталое отчаяние, подавленность, безразличие, почти обреченность. Иногда – надежда, воодушевление («Весь путь еще уложится в единый / миг, сказанное сбудется…» - 103). При этом «высокие порывы» героя, как правило, корректируются иронией, чаще всего заостренной в направлении его творческих «амбиций» («Вот гуляю один в чистом поле я / с целью сердце глаголами жечь» – 16; «Кто-то корчится в муках творчества, беспокоен, подслеповат…» - 40). С другой стороны, самая горестная безнадежность в самосознании кенжеевского «скитальца» никогда не предстает как полная и окончательная: «…всадник не верит, что сгинет в пустыне он», мечтает «выбраться… к реке», «выйти к жилью, переподковать коня» (18), незадачливый странник мучается над вопросом: «где же маяк… ?» (52). (Ср.: «взлетаешь ли, спускаешься на дно – но есть еще спасение одно...» - 126.) Бестолковые с виду блуждания героя-одиночки («отщепенца и

враля» - 35) нередко покрываются свыше величавым движением иного – вселенского либо метафизического – масштаба, перемещением каких-то загадочных надмирных сфер. Так, в стихотворении «Перед подписью будет “я вас люблю и проч.”…» уныло всматривающийся в звездное небо лирический герой уподобляется слепому кроту, но с важной оговоркой, что «Персофонин домашний зверь, саблезубый крот», который «видит… то же самое, что и мы», в отличие от нас «не верит, что мирозданье – верфь / для больших кораблей, предназначенных плыть во тьму» (20). Характерно, что мрачное «во тьму» компенсируется здесь общей телеологичностью образа (мотив *предназначенности*, усиленный предлогом «для»; смыслоцентричное уподобление мироздания «верфи»; «корабли» – «большие», у них есть некая предначертанная свыше задача).

Семантика такого рода образов у Кенжеева в большинстве случаев амбивалентна. Ср., например: «И несется в ночь перегруженный наш ковчег» (47). С одной стороны – зловещее «перегруженный», тревожное «в ночь» (в неизвестность, во мрак); тем не менее, «несется в ночь» именно «ковчег» (неизбежность библейских ассоциаций, сотериологический подтекст, мотив трагической солидарности перед лицом непостижимого высшего начала). Образы «тьмы» и «ночи» в данных случаях скорее имеют значение неопределенности, таинственности, нежели неминуемой гибели. Но, с другой стороны, то, что провиденциальность движения оставлена в модусе великой тайны, сохраняет в силе «скитальческий» элемент, символику *опасного странствия*. Приведённые только что цитаты ощутимо перекликаются с фрагментом из стихотворения «Индейцы племени “мик-мак”…»: «Вздохни, над каменной доской / склонясь, паяц непостоянный, - / еще не сгинул род людской в огне святого Иоанна. / И над поверхностью земли – как фимиам в Господнем храме – невидимые корабли плывут воздушными морями» (32)[846]. В подтексте данного и других подобных ему образов уживаются, сложно

[846] Ср. в «Гефсиманском саде» у Б. Пастернака: «Я в гроб сойду и в третий день восстану, / и, как сплавляют по реке плоты, / ко Мне на суд, как баржи каравана, / столетья поплывут из темноты».

взаимодействуя, обостренная апокалиптичность, веяние жутковатой тайны и, в то же время, интуиция неотменимой упорядоченности мироздания. (Ср.: «Не есть ли сон, едва проросший в явь, / январский Стикс, который надо вплавь / преодолеть, по замершему звуку / угадывая вихрь – за годом год – / правобережных выгод и невзгод?» - 127.)

А вот еще один характерный для автора «Невидимых» пассаж: «Сказал бы тебе, откуда / мы идем и куда – но боюсь, что язык отсохнет» (112). Звучит жутковато. Но страшное у Кенжеева не тождественно фатальному и во всяком случае противоположно пустоте, небытию. Процитированные строки венчают стихотворение («Я там был перед сном…» - 12), в котором описывается мимолетный, непостижимый, ужасающий и сладостный опыт соприкосновения с «шестикрылой силой». Учитывая это, было бы странным истолковать приведенную фразу, скажем, в духе «свидригайловской» концепции вечности. Страшно приближение к подлинной реальности сущего. Страшно воистину *очнуться* и оказаться лицом к лицу с последней правдой. А самое страшное и одновременно самое потрясающее, дивное то, что там, за гранью земного существования, воистину нет ничего невозможного. И, словно памятуя об этом, поэт как бы обрывает речь, оставляя сказанное открытым для свободного истолкования.

В известной мере ключом к скитальческой тематике у Кенжеева является (как было мимоходом отмечено выше) архетип Блудного сына с характерным для этого сюжета напряжением между трагическим и просветленно-катарсическим полюсами смысла. В некоторых случаях названный мотив вступает в своеобразное семантическое сращение с мотивом изгнания из Рая (ср.: «Как далёко за этот поход ушли мы / от садов Эдема влажного, от / золотистой неодушевленной глины, / от гончарных выверенных забот!» - 17), а также вбирает в себя отзвуки сюжетов о странствиях Одиссея, Данте (как

героя-повествователя «La Divina comedia»)[847], о сошествии Орфея в Аид и др. Однако отсылки к этим сюжетам имеют, как правило, характер аллюзий и крайне редко перерастают в прямое уподобление.

Еще один пример антиномичного освещения скитальческого мотива у Кенжеева находим в стихотворении «Прислушайся – немотствуют в могиле…»: «…как пахнут гарью сборы и поездки! /.../ И хлеб дорожный горек»; и тут же: «Дар Божий, путешествия!», и вслед за этим – почти гимн освященному литературной традицией «железнодорожному» топосу («Сей мир, где с гаечным ключом Платонов, и со звездой-полынью Достоевский»), и, наконец, – аллюзия на мандельштамовский «Концерт на вокзале»: «вокзалы, как соборы…» (99).

Все эти наблюдения наводят на мысль о специфическом *многоголосии* кенжеевских текстов, не позволяющем выделить и зафиксировать некую устойчивую, единообразную и всегда тождественную себе авторскую «точку зрения». Разумеется, подобное многоголосие вовсе не означает всеядности и эклектизма. Позиция лирического субъекта в «Невидимых» складывается не за счет унификации всех ракурсов и голосов и не путем простого присоединения к одной из представленных позиций, а как некая их поэтическая «равнодействующая», как результат всех скрещений и контрапунктов.

Скорбь, отчаяние, безысходность, неприкаянность, принципиальная безутешность, никогда не вытесняясь полностью из эмоционально-смысловой палитры лирического высказывания, так или иначе уравновешиваются у Кенжеева (чаще имплицитно) полярными им «нотами» терпения, упования, безотчетного предощущения света и смысла и преображаются в *мужество быть несмотря ни на что*, хотя преображение это никогда не приобретает форм бодрой уверенности и наивного оптимизма. «Сказать по чести – страшен мир и грязен, и в мерзости своей

[847] Интересно, что в стихотворении «То эмигрантская гитара…» герой Кенжеева называет В. Ходасевича своим Вергилием.

однообразен…» (106), – эту горькую истину лирический герой вновь и вновь повторяет на разные лады. Однако, вопреки романтической традиции, кенжеевский странник не надеется найти убежище от «страшного» мира во внутреннем пространстве «уединенного сознания» (термин Вяч. Иванова). «Большой мир» (мироздание, универсум), пусть и пугающий своей необозримостью для ума, в конечном счете оказывается значительнее и *действительнее* (онтологичнее) не только обыденного и ничтожного «мира сего», но и пресловутого «внутреннего мира» субъекта с его обидами, страхами, страстями и нескончаемой мелочной рефлексией (так же, как «голос» сверхличных ценностных иерархий, «голос» запечатленной в языке многовековой духовной традиции зачастую оказывается у Кенжеева значительнее и онтологичнее голоса лирического героя как такового). При этом мир души, сфера индивидуального самосознания не дискредитируются, не перечеркиваются безусловно, но иерархически соподчиняются тому, что объективно и универсально: «Беспечно странствовать, не верить ничему, просить, чтоб боль на время отпустила, чтобы на выручку заблудшему уму пришли текучие небесные светила…» (117). Отсюда постоянное стремление поэта приподняться (часто посредством иронии) над сферой слишком личного и интимно-индивидуального, над самодовлеющей «душевностью», дистанцироваться от всего эмпирического в себе. Этим, видимо, объясняется и столь частый у Кенжеева прием укоризненного обращения героя (как бы из сверхличной «мусической вечности») к слабой и малодушной ипостаси своего «я»: «Что тебя, пришибленный, беспокоит? / Головная боль? Или огнь свободы? / Не гоняй и ты по пустому блюдцу / наливное яблочко – погляди, как, / не оглядываясь, облака несутся, / посмотри, как в дивных просторах диких / успокоившись на высокой ноте, / словно дура-мачеха их простила, / спят, сопя, безропотные светила, / никогда не слышавшие о Гёте» (40)[848].

[848] Другие примеры подобных обращений героя-поэта к своему «двойнику»: «…ну что ты притих?»; «Перестань…»; «Что ты мечешься, в пальцах держа уголек…?»; «Видишь – лампа горит на пустынном столе…» (82); «Ты слышишь: говори» (108); «Что скажешь в оправданье, книгочей?» (118); «Сновидец

Еще один пример кенжеевской образности, соединяющей в себе значения формальной неподвижности и онтологической динамики, сиротской бесприютности и бытийной весомости / действенности обнаруживаем в стихотворении «Передо мною дурно переведенная “Тибетская книга мертвых”…», где «…беспризорный бронзовый колокол издает единственный крик, разносящийся далеко-далеко» (41). Сходное семантическое скрещение – в стихотворении «В верховьях Волги прежние леса…», где «одинокие колокольни», возглашающие «пронзительный призыв», с одной стороны, словно странники, «затеряны во времени ином, в глуши (ты знаешь наше бездорожье)», но, вместе с тем, таинственно пребывают «в теплой руце Божьей» (34). Ср.: «…хорошо просыпаться от холода на заре. / Как говорил учитель, блажен обреченный голоду, / и не скроется город, воздвигнутый на вершине холма. / Где же моя вода, где мой хлеб, где голубое золото / обморочных, запоздалых снов?» (41). Прямая евангельская отсылка, как и в большинстве случаев у Кенжеева, дана здесь нейтрально-отстраненно и не является прямым выражением позиции автора / героя, однако властно вносит в смысловую полифонию высказывания евангельскую ценностную шкалу. Нечто подобное происходит и в стихотворении «Стыдно сказать, но в последнее время…» (56):

Вот персонаж мой любимый, бомж без денег и крова,

Раздобыл где-то баян, научиться играть сумел.

В переходе подземном поет, собирает монетки на опохмел.

Мимо него бредет человечество, нация без отечества

А над ним Христос, а под ним – могилы до самого центра земли.

В большинстве случаев путь кенжеевских скитальцев горек, страшен, лишён очевидных опор и твердых гарантий («неба судорожная кривизна

светлый и плачевный, что ты потомкам передашь…» (21); «Вздохни, над каменной доской склонясь, паяц непостоянный…» (32); «Я говорю себе: держись» (32) и т.д.

молчит, не обещая искупленья» - 125), но в структуре стиха, в его образном или сюжетном наполнении, в интонации или ритме всегда есть что-то, что не позволяет безнадежности, страху, катастрофичности заполнить собою всё эмоционально-смысловое пространство произведения. Всегда присутствует нечто размыкающее границы, открывающее просвет в область веры, надежды, свободы, покоя, любви (хотя твердая *вера*, как правило, - слишком «респектабельная» для скорбного кенжеевского героя позиция); нечто, едва заметным движением подсказывающее читателю, что всё не напрасно и не бессмысленно: «и лист ночной, и крест, и ветра свист – / неугасимой, невеселой силе / подчинены…» (125). А ирония, так часто сопутствующая у Кенжеева этому освобождающему, катарсическому «размыканию» и не дающая надежде и мужеству перейти в эйфорию, никогда не перечеркивает полностью самой надежды. Это хорошо видно в стихотворении «Как славно дышится-поется!», где также использован прием диалогического обращения лирического субъекта (как бы из некой сверхличной сферы) к своему эмпирическому «я»: «…Сквозь завесу / метели тлеет на корме / кораблика фонарь вечерний. / Тупится черный карандаш. / Сновидец светлый и плачевный, / что ты потомкам передашь, / когда плывешь, плывешь, гадая, / сквозь формалин и креозот, / в края, где белка молодая / орех серебряный грызет?» (21). К представленному здесь образу сказочного края блаженства и чудес (явственно просвечивает опосредованная пушкинской реминисценцией отсылка с мифопоэтическому архетипу *Островов блаженных*) ассоциативно примыкают строки из стихотворения «На том конце земли, где снятся сны…» (138):

…и мы с тобой, возлюбленная, тихо
плывем во времени, и что нам князь Гвидон,
который выбил дно и вышел вон
на трезвый брег из бочки винной...
Как мне увериться, что жизнь – не сон, не стон,

но вещь протяжная, как колокольный звон
над среднерусскою равниной?

Мы в очередной раз видим, как линейному движению в дурной бесконечности времени и пространства, слепому беспамятству будней («бочке винной»), противополагается выход в качественно иное измерение бытия («на трезвый брег»). Интересно при этом, что высшее, подлинно ценное здесь (вразрез с расхожими стереотипами романтизма) ассоциируется не с опьянением, а с трезвостью[849]. Но самое интересное в приведенном отрывке то, что и «случай Гвидона», и линейное «тихое плавание во времени» даны вне какой бы то ни было прямой оценочности. Ни то ни другое не обличается и не превозносится. Здесь и сейчас герой и его «возлюбленная»[850] вполне осознанно принадлежат прозаически-смиренному, «линейному» (несказочному) плану бытия: «и что нам князь Гвидон… ?». И о том, что для поэта «случай Гвидона» в ценностном плане все-таки выше, нежели обратный случай, мы можем лишь догадываться, учитывая все мелкие детали и оттенки художественного контекста, а именно: упруго-взрывчатую энергию строки «который выбил дно и вышел вон»; фонико-стилистическую приподнятость «трезвого брега» над «бочкой винной»; корреляцию «бочки винной» и «сна» как аналога хмельного забытья, противопоставленного в качестве *не-вещи* бытийному «колокольному звону» («вещи протяжной»). И, главное, мы (читатели) должны по-настоящему *захотеть* истолковать эти детали именно так. Авторское предпочтение поступка Гвидона не только не декларируется в явной форме, но даже и в имплицитном плане не выглядит категорически безусловным, так что за адресатом стихотворения сохраняется известная свобода в идентификации (исходя из собственных аксиологических установок) как своей, так и авторской позиции с позицией одной из изображенных в сюжете сторон.

---

[849] Любопытно сопоставить этот микросюжет с вакхическим мотивом, играющим заметную роль в лирике Кенжеева.

[850] Учитывая известную несклонность Кенжеева к собственно любовной теме, можно предположить, что обращение «возлюбленная» адресовано здесь собственной душе или музе.

В приведенном примере, кроме того, очень важен мотив устремленности к онтологичности существования, поиск подлинной бытийности («как мне увериться, что жизнь – не сон, не стон, но вещь…»). При этом читателю дается понять, что для поэта бытийность не измеряется пресловутой вещественностью. Самой бытийственной «вещью» оказывается «колокольный звон над среднерусскою равниной»[851]. Однако решение вопроса о том, что ближе к бытийственности «колокольного звона» – случай Гвидона или покорная инертность «пловцов во времени», – также оставляется на усмотрение читателя. Автор не самоустраняется, не отказывается вообще иметь позицию, но как бы оставляет открытым поле для читательской свободы и инициативы. Ценностные акценты объективно присутствуют в тексте, но они семантически не «принудительны». Для своей актуализации эти «знаки» нуждаются во встречном духовно-ценностном усилии воспринимающего сознания, в его готовности понять их *именно так, а не иначе*. Подобная *определенность* истолкования требует сверхтекстового и до-текстового внутреннего согласия – не столько с человеком-автором («душа» биографического автора вне досягаемости для литературоведа), сколько с той иерархией ценностей, которую отражают или, точнее, *допускают* расставленные автором художественные акценты. И это относится к подавляющему большинству кенжеевских текстов, являющихся диалогически открытыми структурами. Они не столько *утверждают* смыслы, сколько *инспирируют* их в сознании аксиологически заинтересованного в них читателя. А не сочувствующему данной системе ценностей оставляют вполне легитимную возможность воспринять лирического субъекта «Невидимых» как агностика, скептика, «плюралиста» или релятивиста.

Попробуем проиллюстрировать сказанное на двух простых примерах. Одно из стихотворений сборника заканчивается словами «Скрип уключин.

[851] Ср.: «Всё-то мнится – сердце сквозь даль и лед / колокольным деревом прорастет» (70).

Плеск вёсел. Душа устала. / И Господь его знает, куда плывем» (21). Разговорно-фразеологическое значение выражения «бог его знает, куда…» дешифруется как *неизвестно куда, не знаю куда*. И стиховой контекст в известной мере допускает такое прочтение. Но читатель вправе отнестись к этим словам не просто как к разговорной идиоматической единице, а по собственному почину актуализировать его исходный буквальный смысл. И тогда строка приобретает несколько иное значение: *мы не знаем, но Господь знает, куда мы плывем*. И такому прочтению не только ничто не препятствует, но именно оно извлекает из текста его предельный семантический «объем».

Другой (аналогичный) пример из «Невидимых»: «…в перекрученную высоту, / где в пространстве сквозит полустертое / измерение бездн и высот – / необъятное, или четвертое, / или жалкое – Бог разберет…» (122). И здесь также читатель сам выбирает – отнестись к выражению со словом «Бог» как к фразеологизму со значением невнятности, неизвестности, непонятности и т.д. или воспринять его как полноценную предикативную единицу и тем самым актуализировать скрытую смысловую глубину написанного.

Отталкиваясь от широко представленных и основательно разработанных в мировой классической и модернистской лирике мотивов побега, странствия, бездомья, кочевья, морского плавания и т.д., Б. Кенжеев находит самобытные формы их художественного преломления, адекватные его аксиологически чуткому и обостренно-онтологичному мировосприятию. Во многом соприкасаясь и даже совпадая в трагическом осмыслении скитальческой темы с такими певцами неприкаянности и бесприютности, как Блок, Мандельштам, Ходасевич, Г. Иванов, Г. Адамович, Арс. Тарковский, Бродский, автор «Невидимых» не фиксируется на идее неизбывной катастрофичности бытия, но ищет пути катарсического, мироприемлющего разрешения основных коллизий. И важнейшей опорой, ключевым ресурсом в

этом поиске для него становится классическая традиция, сосредоточившая в себе основы духовно-религиозной традиции христианской цивилизации.

Существенно, однако, что сильнейшая зависимость Б. Кенжеева от классического культурного наследия не имеет ничего общего с эстетическим «опрощением», с линейным «возвратом» к до-модернистским формам творческого мышления, как это отчасти (и в разной степени) произошло у поздних Пастернака и Заболоцкого. Кенжеев не отрекается от существеннейших художественных открытий новейшей (постклассической и, в частности, авангардной) поэзии XX века, хотя, как правило, осознанно чурается провокативно-эпатажных крайностей авангардизма. Выработанная крупнейшими поэтами XX столетия сложная и антиномичная методология творческого мышления, – плод напряженно-болезненного изживания слишком упрощенных, поверхностных представлений об одухотворенности, гармонии, классичности и преемственности. И в этом отношении Б. Кенжеев, конечно, имеет много общего, типологически родственного как с самыми значительными писателями «постсимволистской» формации, так и с лучшими художниками, творившими «после Бродского».

Художественная система Б. Кенжеева (как и Бродского) формировалась в условиях и под непосредственным влиянием тотального по своим цивилизационным масштабам процесса «утраты иллюзий», на волне эпохального аксиологического разочарования, существенно подорвавшего беспечную веру в естественную гармонию, будь то гармония нравственная или эстетическая. Но для нас принципиально важным является то, что экзистенциальное «разочарование» (бесповоротная утрата наивно-органичной веры в торжество блага), будучи исходной точкой и «нервом» многих текстов Б. Кенжеева, не становится, тем не менее, «последней инстанцией» и окончательным горизонтом ценностного кругозора поэта.

Заключение

Таким образом, в результате проведенного исследования неотрадиционализм может быть определен как сформировавшийся в литературе неклассического периода особый вектор философско-эстетической ориентации, обусловливающий творческие принципы и художественные стратегии писателя, однако предполагающий вариативность конкретных форм мировоззрения, поэтики и стилистики письма. Неотрадиционализм опознается нами как неклассическая модификация зародившегося в «осевое время» (К. Ясперс) традиционального типа творческого сознания, покинувшего лоно исторического (рефлективного) традиционализма, но в инвариантном своем содержании сохранившего свое присутствие в последующих эпохах развития словесности.

Новый традиционализм XX века представляет собою сложный синтез базовых установок традиционализма и новейших завоеваний неклассического культурного сознания, связанных со свободой индивидуального самоопределения творческой личности и с существенным усложнением общей «картины мира» в неклассическую эпоху. Причем неклассические (новоприобретенные) свойства неотрадиционализма являются не просто дополнением к исконно-традициональным постулатам, но в имплицитном плане производны от классически-традиционалистского сознания, исторически раскрываются как результат его многовековой эволюции.

Историческая специфика неотрадиционализма определяется конкретным своеобразием неклассических стратегий творческого мышления, а его субстанциальные (базовые) основы – инвариантным содержанием традиционального сознания. Базовые интенции традиционального сознания, составляющие философско-эстетическое ядро неотрадиционализма, – это онтологизм мировосприятия, презумпция благой осмысленности бытия, утверждение объективно-сверхличной природы высших ценностей,

аксиологически мотивированная традициоцентричность, пафос ответственности и причастности всеобщему, логоцентричность и центростремительность мышления, солидаристское (конвергентное, «соборное») понимание творчества, императив «служения» сверхличному и всеобщему.

Неклассические свойства присущего неотрадиционализму творческого сознания, сообщающие ему статус принципиально новой (не имеющей аналогов в прошлых веках и эпохах) модификации традициональности: персонализм и историчность мышления, принцип суверенности и свободы творческого поиска, обращенность в будущее и открытость к новому, диалогичность, экзистенциальность, неприятие любых форм пассеизма, потребность в читательском сотворчестве, интерсубъективность, инспиративность и аллюзивность смыслообразования.

Новый традиционализм не противоположен модернизму и – в целом – неклассической парадигме художественности, поскольку сам является одним из модусов неклассического мышления. Таким образом, в диахронном (вертикальном) разрезе неотрадиционализм принадлежит традициональному типу творческого сознания, а в синхронном (горизонтальном) – неклассической ментально-художественной парадигме.

Наследуя базовые интенции рефлективного традиционализма, неотрадиционализм отвергает (преодолевает) тип дискурсивности, присущий классическому традиционализму (нормативность, регламентарность, авторитаризм, монологизм, дедуктивность и т.д.).

Для неотрадиционализма XX столетия актуален переход от надличного и внесубъективного восприятия ценностей к интерсубъективному (диалогическому) их восприятию, от априорного согласия к искомому и совместными усилиями обретаемому согласию, от неавтономной причастности общему к автономной причастности миропорядку, от императивного и регулятивного мышления к проблемному, эвристическому и проективному, от априорно-завершенной и самотождественной картины

мира к вероятностной, от авторитарно-декларативного стиля мышления к аллюзивно-инспиративному, от монологических стратегий общения к коммуникативно-диалогическим.

Исторически русский неотрадиционализм возник в противоборстве с радикальным авангардом и соцреализмом, как продуктивная альтернатива, с одной стороны, творческому произволу «уединенного сознания» и, с другой стороны, - новой принудительной «нормативности», нашедшей выражение в идеологически ангажированной словесности советского периода. Однако в рамках всей неклассической эпохи (XX – XXI вв.) статус неотрадиционализма, его хронологические границы и характер его противостояния другим типам творческой ориентации могут быть осознаны в более глобальном масштабе. Как литературная реализация исторически поливариативного традиционального (начиная с романтизма – конвергентного) сознания, неотрадиционализм может быть противопоставлен не только авангардизму и соцреализму, но и другим современным модификациям дивергентного и номативистского менталитета (поставангарду, постмодерну, новейшим формам идеологизма и дидактизма).

Таким образом, неотрадиционализм идентифицируется нами «в тройственном противостоянии» (В. Тюпа), но не только с авангардом и соцреализмом (это исторически локальный случай), а как диалогический, свободно-ответственный тип мышления в противостоянии с дивергентным и нормативистским типами творческого сознания, могущими многократно возрождаться и принимать разные исторические формы.

На уровне поэтики и конкретных художественных стратегий неотрадиционная ориентация может проявляться в тяготении к освященным традицией универсалиям, символам и архетипам (стилистическим, образным, мотивным, сюжетным, тематическим), к универсальным идеям и представлениям, которые, однако, не просто дублируют и транслируют уже известные схемы, не просто повторяют известное «каноническое» миропонимание, но как бы заново открывают,

эвристически прокладывают (новые) пути, проекции из нового (современного, исторического) в вечное и из вечного – в историческое и современное; из неповторимой экзистенциальной и исторической ситуации автора/героя к вневременному и непреходящему ценностному универсуму.

Неотрадиционализм может иметь различные модусы проявления и реализовываться

а) на уровне общих аксиологических и философско-эстетических ориентаций писателя (выраженных более или менее декларативно и манифестарно);

б) как творческий принцип, обусловливающий художественные стратегии: в частности, в мотивике и образной символике текстов, в предпочтениях той иной «картины мира», в расстановке ценностных акцентов в изображенном мире, в архитектонике произведения, в специфике субъектности, в стилистических стратегиях (например, в характере интертекстуальности) и, наконец, в коммуникативно-риторических (дискурсных) стратегиях письма.

При этом степень органического единства манифестарного и собственно художественного модусов проявления неотрадициональной ориентации может быть разной. В одних случаях этот вектор может быть сильнее проявлен декларативно, нежели художественно; иногда конвергентный тип письма расходится с дивергентностью манифестарных высказываний; однако в подавляющем большинстве случаев оба эти аспекта тяготеют к единству. Возможны сложные (парадоксальные и «пограничные») формы, когда традиционально-конвергентные интенции реализуются в сложном сплетении и взаимодействии с противоположными интенциями (например, у М. Цветаевой, М. Булгакова, А. Платонова, позднего Мандельштама, Бродского и т.д.).

Важное значение имеет тезис о том, что неотрадиционализм не связан напрямую с эстетическим консерватизмом, пассеизмом, идеологизмом и не предполагает их в качестве своих обязательных предпосылок.

Как ментально-эстетическая формация, неотрадиционализм имеет векторный характер, пересекается и сложно взаимодействует с другими

типами и модусами ориентации; может по-разному и в разной мере проявляться у разных писателей, принадлежащих к неотрадиционалной линии исканий, а также – у одного и того же писателя в разных его текстах и на разных этапах его творческого пути.

Неотрадиционализм не может рассматриваться как направление, течение, школа, художественный метод или тип поэтики. Неотрадиционалные интенции и стратегии могут проявляться у представителей самых разгых фракций, течений, поэтому более целесообразно определять неотрадиционализм как особый модус неклассического философско-эстетического мышления, как неклассическую разновидность традиционального типа мышления, как особый «полюс» в неклассической парадигме творческого сознания, как особый комплекс философско-эстетических интенций и т.п. Все эти обозначения уточняют и корректируют друг друга и могут использоваться в режиме теоретической взаимодополнительности.

Причина, по которой неотрадиционализм никогда не оформляется в определенное течение или группировку с единой четкой доктриной, не только в том, что это сравнительно новый и молодой тип сознания, и не только в том, что личные ментальные траектории писателей колебались и описывали зигзаги, но прежде всего потому, что в силу своей принципиальной открытости, проективности и диалогичности он не предрасположен к доктринальной «завершенности» и оформлению в виде непротиворечивой идейной «платформы». Его своеобразие не идеологично, а интенционно и векторно по своей сути, т.е. проявляется больше в исходных устремлениях и ориентациях, нежели в оформленных и закрепленных результатах.

Неотрадиционализм как тип ценностной ориентации не связан напрямую ни с какими формами религиозной ортодоксии и конфессиональности, однако генетически зиждется на эллинско-христианской основе,

определяющей историческое своеобразие и духовное ядро русско-европейской цивилизации.

Неотрадиционализм не обособляется и не замыкается в себе, а продолжает «диффузно» (О. Клинг) взаимодействовать со смежными типами сознания, впитывая многое из их опыта.

Библиография

1. Аверинцев С.С. Поэзия Вячеслава Иванова // Вопросы литературы. 1975. №8. С. 145 – 190.
2. Аверинцев С.С. Судьбы европейской культурной традиции в эпоху перехода от Античности к Средневековью // Из истории культуры средних веков и Возрождения. М., 1976. С. 17-64.
3. Аверинцев С.С. Древнегреческая поэтика и мировая литература // Поэтика древнегреческой литературы. М., 1981. С. 3 – 14.
4. Аверинцев С.С., Андреев М.Л., Гаспаров М.Л., Гринцер П.А., Михайлов А.В. Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994. С. 3-38.
5. Аверинцев С.С. Судьба и весть Осипа Мандельштама // Аверинцев С.С. Поэты. М., 1996. С. 154 - 179.
6. Аверинцев С.С. Системность символов в поэзии Вячеслава Иванова // Аверинцев С.С. Поэты. М., 1996. С. 43-74.
7. Аверинцев С.С. Так почему же все-таки Мандельштам? // Аверинцев С.С. София – Логос. Словарь. Киев. 2001. С. 383 - 389.
8. Аверинцев С.С. Историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации. // Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. М. 2001. С. 104-116.
9. Аверинцев С.С. «Скворешниц вольных гражданин». Вячеслав Иванов: Путь поэта между мирами // СПб., 2001.
10. Аверинцев С.С. Горе, полное до дна // Аверинцев С.С. София – Логос. Словарь. Киев. 2001. С. 379 – 383.
11. Аверинцев С.С. Единство общечеловеческого культурного предания как тема поэзии и мысли Вяч. Иванова // Вячеслав Иванов – Петербург – мировая культура: Материалы международной научной конференции 9-11 сентября 2002 г. Томск-М., 2003.

12. Аверинцев С.С. Вячеслав Иванов и русская литературная традиция // Аверинцев С.С. Связь времен. Киев, 2005. С. 320 - 342.
13. Аверьянов В.В. Традиция и динамический консерватизм. М., 2012.
14. Альтман М.С. Разговоры с Вячеславом Ивановым. СПб., 1995.
15. Аристотель. Поэтика // Аристотель. Риторика. Поэтика. М., 2000. С. 149–181.
16. Ахматова А.А. Собр. соч.: В 6 т. М., 1998 – 2005.
17. Баевский В.С. История русской поэзии: 1730–1980 гг. Компендиум. Смоленск, 1994.
18. Баратынская Ж. Поэтика «вечного возвращения» Арсения Тарковского как феномен конвергентного сознания. Гамбург, 2011.
19. Баран Х. Поэтика русской литературы начала XX века: Сборник. М., 1993.
20. Барковская Н.В. Поэзия «серебряного века». Екатеринбург, 1993.
21. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1989.
22. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972.
23. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М., 1975.
24. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979.
25. Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. М., 1986.
26. Бахтин М.М. К философии поступка // Философия и социология науки и техники. Ежегодник 1984–1985. М., 1986 (а). С. 80–160.
27. Бахтин М.М. Проблема речевых жанров // Бахтин М.М. Собр. соч.: В 7 т. Т. 5. М., 1997. С. 159–206.
28. Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Собр. соч.: В 7 т. Т. 1: Философская эстетика 1920-х годов. М., 2003. С. 69–264.
29. Бахтинология: Исследования. Переводы. Публикации. СПб., 1995.
30. Белая Г.А. Авангард как богоборчество // Вопросы литературы. 1992. Вып. III. С. 115-124.

31. Белая Г.А. Смена кода в русской культуре XX века как экзистенциальная ситуация // Литературное обозрение. 1996. № 5/6. С. 111-116.
32. Белый Андрей. Символизм как миропонимание. М., 1994.
33. Белый Андрей. «Тяжелая Лира» и русская лирика // Современные записки. 1923. Кн. XV. С. 31 – 37.
34. Бердяев Н.А. Философия свободного духа. М., 1994.
35. Бердяев Н.А. Философия творчества, культуры и искусства. В 2 томах. М., 1994.
36. Бибихин В.В. Новый Ренессанс. М., 1998.
37. Бибихин В.В. Слово и событие. М., 2001.
38. Бибихин В.В. Язык философии. М., 2002.
39. Бибихин В.В. Другое начало. СПб., 2003.
40. Богомолов Н.А. Русская литература начала XX века и оккультизм. М., 2000.
41. Блок А.А. Собр. соч. в 8 томах. М., 2000 – 2002.
42. Бонецкая Н.К. М. Бахтин и идеи герменевтики // Бахтинология: Исследования. Переводы. Публикации. СПб., 1995. С. 32 – 43.
43. Бонецкая Н.К. Эстетика М. Бахтина как логика формы // Бахтинология: Исследования. Переводы. Публикации. СПб., 1995. С. 51 – 60.
44. Бочаров С.Г. «Памятник» Ходасевича // Бочаров С.Г. Сюжеты русской литературы. М., 1999. С. 453 – 476.
45. Бочаров С.Г. “Европейская ночь” как русская метафора: Ходасевич, Муратов, Вейдле // Бочаров С.Г. Филологические сюжеты. М., 2007. С. 385 – 400.
46. Бочаров С.Г. Об одном стихотворении Ходасевича // Бочаров С.Г. Филологические сюжеты. М., 2007. С. 400 – 416.
47. Бочаров С.Г. Генетическая память литературы. М., 2012.
48. Бройтман С.Н. Символизм и постсимволизм (к проблеме внутренней меры русской неклассической поэзии) // Постсимволизм как явление

культуры: Материалы международной научной конференции. М., 1995. С. 24–28.

49. Бродский И.А. Собрание сочинений в 7 томах. М., 2001-2003.
50. Бройтман С.Н. Русская лирика XIX – начала XX века в свете исторической поэтики: Субъектно-образная структура. М., 1997.
51. Бройтман С.Н. Историческая поэтика // Теория литературы: В 2 т. / Под ред. Н.Д. Тамарченко. М., 2004. Т. 2.
52. Бройтман С.Н. Поэтика русской классической и неклассической лирики. М., 2008.
53. Бубер М. Я и Ты // Два образа веры. М., 1995.
54. Бычков В.В. Русская теургическая эстетика. М., 2007.
55. Бычков В.В. Авангард // Новая Философская Энциклопедия. Т. 1. М., 2000. С. 65 – 67.
56. Ван Баак Й. Авангардистский образ мира и построение конфликта // Russian Literature. Amsterdam, 1987. Vol. XXI. № 1. С. 3-9.
57. Ван Баскирк Э. “Самоотстранение” как этический и эстетический принцип в прозе Л.Я. Гинзбург // НЛО. 2006. № 81. С. 261—281.
58. Васильева Г. Акмеизм: непрерываемый диалог культур. Томск, 2001.
59. Введение в литературоведение: учебник для студ. высш. учеб. заведений / под ред. Л.В.Чернец. – 3-е изд., испр. и доп. М., 2010.
60. Вейдле В.В. О поэтах и поэзии. Paris, 1973.
61. Вейдле В.В. Умирание искусства. Размышления о судьбе литературного и художественного творчества. СПб., 1996.
62. Венцлова Т. Вячеслав Иванов и кризис русского символизма // Венцлова Томас. Собеседники на пиру. Статьи о русской литературе. Vilnius: Baltos lankos, 1997. С. 153 – 160.
63. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М., 1989.
64. Виндельбанд В. История Новой философии. М., 2007.
65. Виноградов В.В. О поэзии Анны Ахматовой. Л., 1925.
66. Виролайнен М.Н. Речь и молчание. СПб., 2003.

67. Виролайнен М.Н. Исторические метаморфозы русской словесности. СПб., 2007.
68. Волков И.Ф. Теория литературы: Учеб. пособие для студентов и преподавателей. М., 1995.
69. Волков И. Ф. Творческие методы и художественные системы. М., 1989.
70. Выготский Л.С. Психология искусства. М., 1965.
71. Гадамер Г.Г. Истина и метод. М., 1988.
72. Гадамер Г.Г. Актуальность прекрасного. М., 1991.
73. Гайденко П.П. Владимир Соловьев и философия Серебряного века. М., 2001. Гайденко П. П. Прорыв к трансцендентному: Новая онтология XX века. М., 1997.
74. Гаспаров М.Л. Осипа Мандельштам: Три его поэтики // Гаспаров М.Л. О русской поэзии. СПб., 2001. С. 193 – 259.
75. Гаспаров М.Л. Поэтика «серебряного века» // Русская поэзия "серебряного века", 1890-1917: Антология. М., 1998. С.5-44.
76. Гаспаров М.Л. Грифельная ода Мандельштама: история текста и история смысла // Philologica, 1995. Т. 2, № 3/4. С. 153–193.
77. Гаспаров М.Л. М.М.Бахтин в русской культуре XX века // М.М. Бахтин: pro et contra. Творчество и наследие М.Бахтина в контексте мировой культуры. Т.2. СПб., 2002. С. 85 – 89.
78. Гачев Г.Д. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. М., 2008.
79. Гёблер Ф. Об одном стихотворении Владислава Ходасевича // Литература. 2014 / 2015. №29 (509).
80. Гегель Г.-В.-Ф. Эстетика: В 4 т. М.: Искусство, 1969. Т. 2.
81. Гегель Г.-В.-Ф. Эстетика: В 4 т. М.: Искусство, 1971. Т. 3.
82. Гинзбург Л.Я. О лирике. Л., 1974.
83. Гинзбург Л.Я. О старом и новом. Статьи и очерки. Л., 1982.
84. Гинзбург Л.Я. Литература в поисках реальности. Л., 1987.
85. Гинзбург Л.Я. Человек за письменным столом. Л., 1989.

86. Гинзбург Л.Я. Претворение опыта. Рига; Л., 1990.

87. Гинзбург Л.Я. Записные книжки. Воспоминания. Эссе. СПб., 2002.

88. Гинзбург Л.Я. Проходящие характеры. Проза военных лет. М., 2011.

89. Гуляев Н.А. Теория литературы. М., 1977.

90. Дарвин М.Н., Тюпа В.И. Циклизация в творчестве Пушкина: Опыт изучения поэтики конвергентного сознания. Новосибирск, 2001.

91. Дёринг-Смирнова И. Р., Смирнов И. П. «Исторический авангард» с точки зрения эволюции художественных систем // Russian Literature. 1980. №VIII. С.401-468.

92. Дзуцева Н.В. Время заветов: проблемы поэтики и эстетики постсимволизма. Иваново, 1999.

93. Ермолин Е. Собеседники хаоса // Новый мир. 1996. №6. С. 74 – 77.

94. Есаулов И.А. Постсимволизм и соборность // Постсимволизм как явление культуры. Сборник материалов международной конференции. Выпуск 3. М., 1995. С. 5 – 12.

95. Есаулов И.А. Традиция в литературе // Введение в литературоведение / под ред. Чернец Л.В. 4-е издание. М., 2011. С. 388 – 393.

96. Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977.

97. Жирмунский В.М. Гете в русской литературе. Л., 1982.

98.Жирмунский В.М. Поэтика русской поэзии. СПб., 2001.

99. Житенев А.А. Онтологическая поэтика и художественная рефлексия в лирике И. Бродского: Автореф. дисс. … канд. филол. наук. Воронеж, 2004.

100. Жолковский А.К. Поэтика произвола и произвольность поэтики (Маяковский) // Знамя. 1993, №11. С. 195-202.

101. Заманская В.В. Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века. Диалоги на границах столетий. М., 2002.

102. Заманская В.В. Категория «тип художественного сознания» как методологическая основа анализа историко-литературного процесса XX века (к постановке проблемы) // Проблемы истории, филологии,

культуры: межвузовский сборник. Вып. 5. М.; Магнитогорск, 1998. С. 222-229.

103. Западное литературоведение XX века: Энциклопедия. М., 2004.

104. Записи лекций М.М. Бахтина по истории русской литературы. Записи Р.М. Миркиной // Бахтин М.М. Собр. соч.: В 7 т. Т. 2. М., 2000. С. 213–411.

105. Зедльмайр Х. Утрата середины. М., 2008.

106. Зорин А.Л. Проза Л.Я. Гинзбург и гуманитарная мысль XX века. // НЛО. 2005. № 76. С. 45 – 68.

107. Иванов Вяч. И. Собр. соч. / Под ред. Д.В. Иванова и О. Дешарт; Т. 1-4, Брюссель, 1971 – 1987.

108. Иванов Вяч., Гершензон М. Переписка из двух углов [подгот. текста, примеч., ист.-лит. коммент. и исслед. Р. Берда]. М., 2006.

109. Иванов В.И. По звездам. Борозды и межи / Сост. и примеч. В. Сапова. М., 2007.

110. Иванова Н.Б. Скрытый сюжет. Русская литература на переходе через век. СПб., 2003.

111. Иванова Н.Б. Русский крест. Литература и читатель в начале нового века. М., 2011.

112. Иванюшина И.Ю. Русский футуризм: Идеология, поэтика, прагматика: Дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.01: Саратов, 2003.

113. Ильин В.Н. Эссе о русской культуре. СПб., 1997.

114. Каган М.С. Морфология искусства. Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств. Ч. 1, 2, 3. Л., 1972.

115. Казак В. Лексикон русской литературы XX века. М., 1996.

116. Каллер Дж. Теория литературы: краткое введение / Пер. с англ. А. Георгиева. М., 2006.

117. Карабчиевский Ю.А. Воскресение Маяковского. М., 1990.

118. Кассу Ж. и др. Энциклопедия символизма. М., 1998.

119. Кенжеев Б.К. Невидимые. М., ОГИ. 2003.

120. Клинг О.А. Влияние символизма на постсимволистскую поэзию в России 1910-х годов: проблемы поэтики. М., 2010.

121. Клинг О.А. Поэтический мир Марины Цветаевой. М., 2001.

122. Клинг О.А. Цикличность авангарда в русской поэзии // XX век и русская литература. Alba Regina Philologiae. Сборник в честь 70-летия Г.А. Белой. М., 2002. С. 10 – 29.

123. Клинг О. А. Продуктивность художественных открытий // Вопросы литературы. 1983. № 1. С. 213-220.

124. Клинг О. А. Стилевое становление акмеизма: Н. Гумилев и символизм // Вопросы литературы. 1995. Вып. 5. С. 101-125.

125. Колобаева Л.А. Концепция личности в русской литературе рубежа XIX – XX вв. М., 1990.

126. Колобаева Л.А. Философия и литература: параллели, переклички и отзвуки (Русская литература XX века). М., 2013.

127. Колобаева Л.А. И.А. Бродский. Анализ поэтического текста. М., 2014.

128. Кондрашов В. Новейший философский словарь. М., 2008.

129. Корман Б.О. Избранные труды. Теория литературы / Ред.-сост. Е.А. Подшивалова, Н.А. Ремизова, Д.И. Черашняя, В.И. Чулков. Ижевск, 2006.

130. Коткавирта Ю. Философская герменевтика Х.-Г. Гадамера // Герменевтика и деконструкция. СПб.,1999. С. 47 – 67.

131. Котрелев Н.В. Иванов Вячеслав Иванович // Русское зарубежье. Золотая книга эмиграции. I треть XX в. Энциклопедический биографический словарь. М., 1997.

132. Котрелев Н. В. Иванов В. И. // Православная энциклопедия. Том XX. М. 2009.

133. Котрелев Н.В. Иванов В. И. // Русские писатели (1800 – 1917). Библиограф. словарь. Т. 2. М. 1992.

134. Культурология. XX век: Энциклопедия / В 2-х томах / Гл. ред. Левит С.Я. М., 1998.

135. Кушнер А. Цельность: о творчестве Л.Я. Гинзбург // Canadian-American Slavic Studies. 1994. Summer-Fall. Vol. 28. № 2/3. С. 233 – 242.

136. Кюст Й. Бродский как предмет исследования: восемь лет спустя // НЛО. 2004. № 67. с. 85-88.

137. Левин Ю. И., Сегал Д. М., Тименчик Р. Д., Топоров В. Н., Цивьян Т. В. Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма. // Russian Literature. № 7/8. Amsterdam. С. 47-82.

138. Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н. Современная русская литература: 1950 – 1990-е годы. Учебное пособие для студ. высших учебных заведений: в 2 т. Т.2: 1968 - 1990. М., 2003.

139. Лейдерман Н.Л. Постреализм. Теоретический очерк. Екатеринбург, 2005.

140. Лейдерман Н.Л. Траектории «экспериментирующей эпохи» // Вопросы литературы, 2002, №4. С. 38 – 51.

141. Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Жизнь после смерти, или Новые сведения о реализме // Новый мир, 1993, №7. С. 44 – 52.

142. Липовецкий М.Н. Модернизм и авангард: родство и различие // Филологический класс. №20, 2008. С. 30 – 36.

143. Лосев А.Ф. О понятии художественного канона // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. М., 1973.

144. Лосев А.Ф., Шестаков В.П. История эстетических категорий. М., 1965.

145. Лосев А. Ф. Из последних воспоминаний о Вячеславе Иванове // Эсхил. Трагедии / пер. Вяч. Иванова. М., 1989.

146. Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. 2-е изд., испр. М., 1995.

147. Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. Структура стиха. Л., 1972.

148. Лотман Ю.М. О типологическом изучении культуры // Ю.М. Лотман. Статьи по типологии культуры. СПб., 2002. С. 138 – 142.

149. Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб., 1998

150. Лотман Ю. М. Структура художественного текста // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб., 1998. С. 14–288.

151. Лотман Ю.М. Поэтическое косноязычие Андрея Белого // Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. Анализ поэтического текста. СПб., 1996. С. 344 – 348.

152. Максимов Д.Е. Поэзия и проза А. Блока. Л., 1975.

153. Мамардашвили М.К., Пятигорский А.М. Символ и сознание. Метафизические рассуждения о сознании, символике и языке. М., 1997.

154. Мандельштам О.М. Полное собр. соч. и писем: В 3 т. Том первый. Стихотворения. М., 2009. Том второй. Проза. М., 2010.

155. Маньковская Н.Б. Париж со змеями. Введение в эстетику постмодернизма М., 1995.

156. Мартынов В.И. Конец времени композиторов. М., 2002.

157. Мартынов Л. Пестрые прутья Иакова. М., 2008.

158. Махлин В.Л. Третий Ренессанс // Бахтинология: Исследования. Переводы. Публикации. СПб., 1995. С. 132 – 155.

159. Машкова А.Г. Словацкий натуризм: К вопросу о специфике литературного процесса в Словакии 1920-1940-х годов: дис. ... д-ра филолог. наук: 10.01.03. Москва, 2005.

160. Минц З. Г. Об эволюции русского символизма (К постановке вопроса: тезисы) // А. Блок и основные тенденции развития литературы начала XX века. Блоковский сборник. Тарту VII. Тарту, 1986. С. 7-24.

161. Минц З.Г. Александр Блок и русские писатели. СПб., 2000.

162. Михайлов А.В. Поэтика барокко: Завершение риторической эпохи // Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994. С. 30 – 42..

163. Михайлов А.В. Методы и стили литературы. М., 2008.

164. Михайлова М.В. Эстетика классического текста. СПб., 2012.

165. Мочульский К.В. Кризис воображения: Статьи; Эссе; Портреты. Томск, 1999.

166. Мусатов В. Пушкинская традиция в русской поэзии первой половины XX века. М., 1998.

167. Налимов В.В. Спонтанность сознания: Вероятностная теория смыслов и смысловая архитектоника личности. М., 1989.

168. Неупокоева И. Г. История всемирной литературы. Проблемы системного и сравнительного анализа. М., 1976.

169. Паперно И.А. Советский опыт, автобиографическое письмо и историческое сознание: Гинзбург, Герцен, Гегель // НЛО. 2004. №68. С. 68 – 83.

170. Пастернак Б.Л. Полн. собр. соч. в 11 томах. М., 2003-2005.

171. Перепелкин М.А. Творчество Ольги Седаковой в контексте русской поэтической культуры: Смерть и бессмертие в парадигме традиции. Автореф. дис. … канд. филол. наук. Самара, 2000.

172. Петрова Н.А. Поэтика О. Мандельштама в аспекте становления поэтического реализма: Автореф. дис. … д-ра филол. наук. Пермь 2001.

173. Полонский В. В. Между традицией и модернизмом: Русская литература рубежа XIX - XX веков: история, поэтика, контекст. М., 2011.

174. Поспелов Г.Н. Проблемы исторического развития литературы. М., 1972.

175. Поспелов Г.Н. Теория литературы. М., 1978.

176. Поспелов Г. Н. Вопросы методологии и поэтики. М., 1983. Постсимволизм как явление культуры: Материалы международной научной конференции. Москва, 10–11 марта 1995 г. / Отв. ред. И.А. Есаулов. М., 1995.

177. Постсимволизм как явление культуры. Вып. 2. Материалы международной научной конференции. Москва, 4–6 марта 1998 г. / Отв. ред. И.А. Есаулов. М.. 1998.

178. Постсимволизм как явление культуры. Вып. 3. Материалы международной научной конференции. Москва, 21–23 марта 2001 г. / Отв. ред. И.А. Есаулов. М.; Тверь, 2001.

179. Постсимволизм как явление культуры. Вып. 4. Материалы международной научной конференции. Москва, 5–7 марта 2003 г. / Отв. ред. И.А. Есаулов. М., 2003.

180. Риккерт Г. Науки о природе и науки о культуре. М., 1998.

181. Роднянская И.Б.: Вяч. И. Иванов. Свобода и трагическая жизнь. Исследование о Достоевском // Достоевский: Материалы и исследования. Л., 1980. Т.4. С. 114 – 118.

182. Роднянская И.Б. Движение литературы: В 2 т. М., 2006.

183. Роднянская И.Б. Пророки конца эона. Инволюционные модели культуры как актуальный симптом // Гальцева Р.А., Роднянская И.Б. К портретам русских мыслителей. – М, 2012. С. 703 – 746.

184. Савицкий С. Частный человек. Л. Я. Гинзбург в конце 1920-х - начале 1930-х годов. СПб., 2013.

185. Седакова О. Четыре тома. Т. III. Poetica. М., 2010.

186. Седакова О. Четыре тома. Т. IV. Moralia. М., 2010.

187. Скляров О.Н. «Есть ценностей незыблемая скала…»: Неотрадиционализм в русской поэзии 1910-1930 годов. М., 2012.

188. Скляров О.Н. «В заговоре против пустоты и небытия»: Неотрадиционализм в русской литературе 20 века. М. 2014.

189. Смирнов И.П. Художественный смысл и эволюция поэтических систем. М., 1977.

190. Смирнов И. П. Авангард и символизм (элементы постсимволизма в символизме) // Russian Litera¬ture. 1988. Vol. XXIII. С. 147-168.

191. Смирнов И. П. Психодиахронологика: Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней. М., 1994.

192. Соловьев В.С. Сочинения в 2 т. М., 1988.

193. Соловьев В.С. Критика отвлеченных начал // Сочинения в 2 т. М., 1988. Т.1. С. 691 – 709.

194. Соловьев В.С. Философия искусства и литературная критика. М., 1991.

195. Соловьев В.С. Первый шаг к положительной эстетике // Соловьев В.С. Философия искусства и литературная критика. М., 1991. С. 27 - 41.

196. Струве Н.А. Осип Мандельштам. М., 2011.

197. Сурат И.З. Мандельштам и Пушкин. М., 2009.

198. Тамарченко Н.Д. “Эстетика словесного творчества” М.М. Бахтина и русская философско-филологическая традиция. М., 2011.

199. Теория литературы: В 2 т. / Под ред Н.Д. Тамарченко. М., 2004.

200. Тесля А. Беспощадно зрячая: [Рец. на кн.: Гинзбург Л.Я. Проходящие характеры. М., 2011]. 2012. № 114. С. 354 – 362.

201. Тимофеев Л.И. Основы теории литературы. М., 1976.

202. Тодоров Цв. Семиотика литературы // Семиотика. М., 1983. С. 350–354.

203. Толмачев В.М. О границах символизма // Вестник ПСТГУ: Филология. Философия. История. № 3. 2004. С. 247-267.

204. Толмачев В.М. Рубеж XIX – XX веков как историко-литературное и культурологическое понятие // Зарубежная литература конца XIX – начала XX века: В 2 т. М., 2007. Т. 1. С. 5 – 28.

205. Толмачев В.М. Т.С. Элиот. Вестник ПСТГУ III: Филология. 2011. Вып. 1 (23). С. 7–64.

206. Тырышкина Е.В. Русская литература 1890-х - начала 1920-х гг., от декаданса к авангарду: Литературный процесс в единстве теории и практики: дис. ... д-ра филолог. наук: 10.01.01. Новосибирск, 2002.

207. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.

208. Тюпа В.И. Проблема эстетического адресата в творческом самосознании Мандельштама // Творчество Мандельштама и вопросы исторической поэтики. Кемерово, 1990. С. 50 – 56.

209. Тюпа В.И. К новой парадигме литературоведческого знания // Эстетический дискурс. Новосибирск, 1991. С. 66 – 73.

210. Тюпа В.И. Между архаикой и авангардом // Классика и современность. М., 1991. С. 72 – 81.

211. Тюпа В.И. Поляризация литературного сознания // Literatura rosyjska XX wieku. Warszawa, 1992. С. 86 – 90.

212. Тюпа В.И. Четыре парадигмы художественности в литературном сознании XX века // Русская культура и мир. Нижний Новгород, 1993. С. 19 – 30.

213. Тюпа В.И. Архитектоника «пути» в русской поэзии XX века: размежевание соцреализма и неотрадиционализма // Studia Filologiczne. Z.41. Filologia Rosyjska 17. Bydgoszcz, 1995. С. 37 – 48.

214. Тюпа В.И. Неотрадиционализм, или четвертый постсимволизм // Постсимволизм как явление культуры. М., 1995. С. 13 – 19.

215. Тюпа В.И. Постсимволизм: Теоретические очерки русской поэзии XX века. Самара, 1998.

216. Тюпа В.И. Полифония русской эстетической мысли 20-х годов // Эстетическое самосознание русской культуры». Сост. Г. Белая. М., 2003. С. 111-126.

217. Тюпа В.И. Анализ художественного текста. М., 2006.

218. Тюпа В.И. Литература и ментальность. М., 2008.

219. Тюпа В.И. Дискурсные формации. М., 2010.

220. Ухтомский А. А. Интуиция совести. СПб., 1996.

221. Ушакова О.М. Европейская культурная традиция в творчестве Т.С. Элиота. Москва, 2007.

222. Ушакова О.М. Единство европейской культуры как «европейская идея» Т.С. Элиота // Вестник Пермского унив-та, 2009, Вып. 2. С. 17 – 29.

223. Ушакова О.М. Модернизм: О границах понятия // Вестник Пермского университета 2010. №6 (12). С. 109 – 114.

224. Федотов Г.П. Древо на камне // Живое предание. М., 1997. С. 125 – 136.

225. Флоренский П.А. Столп и утверждение истины. М., 1914.

226. Флоровский Г., прот. Разрывы и связи // Флоровский Г. прот. Пути русского богословия. Париж, 1937. С. 500 – 521.

227. Флоровский Г., прот. Догмат и история. М., 1998.

228. Флоровский Г., прот. Из прошлого русской мысли. М., 1998.

229. Фрай Н. Анатомия критики // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX – XX вв. М., 1987. С. 232–264.

230. Франк С.Л. Гёте и проблема духовной культуры // Путь. 1932. № 35. С. 83-90.

231. Франк С.Л. Достоевский и кризис гуманизма // Путь. 1931. № 27. С. 71-78.

232. Фрейденберг О.М. Происхождение греческой лирики // Лирика: генезис и эволюция. М., 2007. С. 396–413.

233. Хализев В. Е. Опыты преодоления утопизма // Постсимволизм как явление культуры: Материалы международной научной конференции. Москва, 10–11 марта 1995 г. / Отв. ред. И.А. Есаулов. М.: РГГУ, 1995. С. 14 – 19.

234. Хализев В.Е. Взгляды М.Пришвина в контексте культурологии XX века // Художественная литература в социокультурном контексте. Поспеловские чтения. М., 1997. С. 25 – 31.

235. Хализев В.Е. Нравственная философия Ухтомского // Новый мир, 1998, №2. С. 49 – 58.

236. Хализев В.Е. Теория литературы. М., 1999.

237. Хализев В. Е. Платонов-мыслитель в контексте современной ему философии (о “Записных книжках писателя”) // Постсимволизм как явление культуры. Вып. 3. Материалы международной научной конференции. Москва, 21–23 марта 2001 г. / Отв. ред. И.А. Есаулов. М.; Тверь, 2001. С. 28 – 33.

238. Хализев В.Е. Интуиция совести (теория доминанты А.А.Ухтомского в контексте философии и культурологии XX века) // Евангельский текст в русской литературе XVIII-XX веков. Вып. 3. Петрозаводск, 2001. С. 21-42.

239. Хализев В.Е. Место и роль авангардизма, модернизма и классического реализма в русской литературе XX века // Русская литература XX-XXI веков: проблемы теории и методологии изучения: Материалы Международной научной конференции: 10-11 ноября 2004 г. М., 2004. С. 13 - 17.

240. Хализев В.Е, Холиков А.А. Русское академическое литературоведение начала XX века и традиция Александра Веселовского // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 2013. № 5. С. 116 – 139.

241. Хатямова М.А. Формы литературной саморефлексии в русской прозе первой трети XX века. Дис. … д-ра филол. наук. Томск. 2008.

242. Ходасевич В.Ф. Статьи о поэзии. СПб., 1922. Ходасевич В.Ф. Собр. соч. в 8 т. / Сост., подгот. текста, комм. Дж Малмстада и Р. Хьюза. М., 2009. – Т. 1. Полное собрание стихотворений.

243. Ходасевич В.Ф. Собр. соч. в 8 т. / Сост., подгот. текста, комм. Дж Малмстада и Р. Хьюза. М., 2010. Т. 2. Критика и публицистика.

244. Хольтхузен Т. Модели мира в литературе русского авангарда // Вопросы литературы. 1992. Вып. 3. С. 150 – 161.

245. Хомяков А.С. Церковь одна // Хомяков А.С. Соч. т. 1 – 2. М., 1994. Т. 1, С. 48 – 74.

246. Хоружий С.С. Мифологема Эдема в жизни и творчестве Флоренского // П. Флоренский и культура его времени. Марбург, 1995. С. 53–66.

247. Художественный текст как динамическая система // Материалы международной научной конференции, посвященной 80-летию В.П. Григорьева. М., 2006.

248. Цветаева М.И. Об искусстве. М., 1991.

249. Цветаева М.И. Собр. соч. в 9 томах. М., 2007.

250. Цивьян Т.В. Семиотические путешествия. СПб., 2001.

251. Чаадаев П.Я. Философические письма // Чаадаев П.Я. Статьи и письма. М., 1989. С. 21 - 145.

252. Черноиваненко Е.М. Литературный процесс в историко-культурном контексте: Развитие и смена типов литературы и художественно-литературного сознания в русской словесности XI-XX веков. Одесса, 1997.

253. Шелер М. Избранные произведения. М., 1994

254. Шеллинг Ф. Философия искусства. М., 1999.

255. Шиллер Ф. Собр. соч.: В 7 т. Т. 6. М., 1957.

256. Шмеман А., прот. Дневники (1973 – 1983). М., 2007.

257. Шруба М. Литературные объединения Москвы и Петербурга 1890–1917 годов: Словарь. М., 2004.

258. Элиот Т.С. Избранное. Т. I-II. Религия, культура, литература. М., 2004.

259. Эпштейн М.Н. Парадоксы новизны: О литературном развитии XIX–XX вв. М., 1988.

260. Эсалнек А.Я. Теория литературы. М., 2010.

261. Юнг К.Г. Архетип и символ. М., 1991.

262. *Curtius E.R.* Europbische Literatur und Lateinisches Mittelalter. 10 Aufl. Bern; Mtnchen: Francke, 1984.

263. Moody A.D. The Mind of Europe in T.S.Eliot // Eliot T.S. at the Turn of the Century. Lund: Lund University Press, 1994. P.13-32.

264. Faryno J. Введение в литературоведение. Warszawa: Panstwowe wydawnictwo naukowe, 1991.

265. Faryno J. Семиотические аспекты поэзии Маяковского // Umjetnost Rijeci. God XXV, Izvanredni svesak: Knjizevnost – Avangarda – Revolucija. Ruska knjizevna avangarda XX. stolejeca. Zagreb, 1981. С. 225-260.

266. Flaker A. Symbolism or Modernism in Slavic literatures? // Russian Literature. 1979. Vol.VII. P. 329-348.

267. Flaker A. Эстетический вызов и эстетическая провокация // Russian Literature. 1988. Vol. XXIII. С. 89-100.

268. Staiger E. Grundbegriffe der Poetik. Zürich, 1951.

269. Tiupa V.I. The Bakhtinian model of aesthetic diskourse // Fifth International Bakhtin conference. Manchester, 1991.

270. Todd W.M. Between Marxism and Semiotics: Lidiia Ginzburg and Soviet Literary Sociology // Canadian-American Slavic Studies. 1985. Summer. Vol. 19. № 2. P. 159 – 165.