

**Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования «Московский государственный университет  
имени М.В. Ломоносова»**

**На правах рукописи**

**ВОЛЖЕНИНА ЕКАТЕРИНА ВИКТОРОВНА**

**ФЕНОМЕН МАССОВОЙ КУЛЬТУРЫ В ВОСПРИЯТИИ РУССКИХ  
СИМВОЛИСТОВ КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА**

Диссертация на соискание ученой степени кандидата исторических наук

**Специальность 07.00.02 – Отечественная история**

Научный руководитель:  
к.и.н., доц. Андреев Дмитрий Александрович

Москва – 2014

## Оглавление

<b>Введение</b> .....	3
<b>Глава 1. Русский символизм о массовом обществе</b> .....	36
§ 1. Противоречие «личность-масса-общество» в осмыслении русского символизма .....	36
§ 2. «Человек-артист» и новое понимание культуры .....	60
<b>Глава 2. Русский символизм в пространстве массовой культуры</b> .....	77
§ 1. «От Беато до плаката»: массовый модернизм в осмыслении символистов .....	77
§ 2. Механизмы массовой культуры в житнетворчестве русского символизма .....	103
<b>Глава 3. Наследие русского символизма в массовой культуре</b> .....	131
<b>1910-х – 1920-х гг.</b> .....	131
§ 1. Русский символизм и футуризм как этапы развития массовой культуры .....	131
§ 2. Маяковский – советский поэт масс .....	159
§3. Символизм, миф и массовая культура .....	175
<b>Заключение</b> .....	186
<b>Список литературы</b> .....	192
<b>Источники</b> .....	192
<b>Литература</b> .....	200

## Введение

Сегодня уже не приходится доказывать, что русский символизм – феномен, превосходящий рамки литературы. «Оторванность символистов от жизни», «келейный характер» их творчества, «торжество принципа “искусство для искусства”» – все эти постулаты, распространенные в советский период, на настоящий день сняты. Современная наука рассматривает символизм как многогранное явление, теснейшим образом связанное с самыми актуальными процессами и проблемами российского общества конца XIX – начала XX вв., вызванное к жизни далеко не только предшествующим развитием литературы. Такое качество русского символизма подводит к выводу о том, что его изучение может значительно дополнить представления о различных аспектах исторического процесса в России в рассматриваемый период. Зарождение и распространение символизма хронологически пересекается с важным этапом развития культурной индустрии и массовой культуры в России. Символизм, будучи одним из крупнейших модернистских направлений, несомненно, принял непосредственное участие в вырисовке культурного облика страны на рубеже веков. Мы предполагаем, что символизм, оказав влияние на российскую культуру в целом, мог иметь и некие точки соприкосновения с процессом становления массовой культуры. Поэтому представляется интересным прояснить отношение (выражавшееся в теории и на практике) ведущих деятелей символизма к феномену массовой культуры.

Довольно популярна, еще со времени появления очерка Вл.Ф. Ходасевича «Конец Ренаты», идея некой «недовоплощенности» символизма и всего Серебряного века русской культуры, его трагического обрыва. Гораздо реже проговаривается, что к опыту Серебряного века нам еще придется возвращаться, что русский модернизм недоигран<sup>1</sup>. Но, как известно, ничто не исчезает бесследно. Нам кажется очень важным понять, что заставляет говорить о неполном осуществлении замысла символизма, о возможном к нему возвращении и, наконец, понять, в чем он все-таки был воплощен, что он дал отечественной и мировой культуре. XX век – век масс, и в годы, когда символизм перестает быть активным игроком на поле культуры и переходит к латентному

---

<sup>1</sup> Быков Д.Л. Чем мы духовнее МакДоналдса? Программа Большая перемена. Телеканал Дождь. Опубликовано: 22.08.2014 // URL: <http://www.youtube.com/watch?v=G9nHBQsLzRI> [Последнее посещение – 29.10.2014].

существованию (продлеваемому иногда до 1930-х – 1940-х гг., включая эмигрантский период<sup>2</sup>), массы не то, что не сворачивают свое торжественное шествие по мировой арене, а только начинают его. Потому представляется, что тема «символизм и массовая культура» имеет перспективы для изучения.

**Объектом исследования** является русский символизм, рассматриваемый в работе в качестве начального этапа масштабного модернистского культурного проекта, предложения которого обществу выходили за традиционные рамки литературы.

**Предмет настоящего исследования** – восприятие русскими символистами феномена массовой культуры и те взаимоотношения, в которые вступили символизм и массовая культура.

**Цель работы** заключается в том, чтобы определить, как русские символисты восприняли, осмыслили явление массовой культуры, отреагировали на него и повлияли на его развитие.

**Задачи**, поставленные для достижения заявленной цели:

1. Произвести изучение теории символизма, созданной в ответ на массовизацию общества;
2. Определить, какой идеал личности предлагали символисты в свете своего специфического видения современной культуры;
3. Выявить, как символизм осмыслил явление массового модернизма;
4. Проанализировать характер влияния массовой культуры на жизнетворчество русских символистов;
5. Исследовать значение достижений символизма в области массовой культуры для творческой деятельности футуристов в 1910-е и Владимира Маяковского в 1910 – 1920-е гг.
6. Выявить, каков в целом был вклад символистов в формирование массовой культуры.

**Хронологические рамки** исследования – с начала 1890-х по конец 1920-х гг. **Нижняя граница** выбрана в связи с началом активной деятельности русского символизма, открываемой, на наш взгляд, чтением Д.С. Мережковским лекции «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» в декабре 1892 г. **Верхняя граница** в значительной степени условна, но в целом она совпадает с

<sup>2</sup> Клинг О.А. Эволюция и «латентное» существование символизма после Октября // Вопросы литературы. 1999. № 4. С. 38.

окончанием жизни и карьеры Владимира Маяковского, ведущего модерниста в постсимволистский период, покончившего с собой 14 апреля 1930 г. Граница определяется сворачиванием культурного модернистского проекта в России и поворотом к новому традиционализму.

**Актуальность** диссертации обусловлена, во-первых, тем, что проблемы ранней массовой культуры в России не изучены в достаточной степени и требуют проработки для уточнения представления о Серебряном веке как о сложной культурной целостности<sup>3</sup>, включавшей отнюдь не только «высокую» культуру. Во-вторых, в современной исторической отечественной науке чрезвычайно актуально обращение к темам культуры и искусства для уточнения смысла исторических процессов, что особенно касается кризисных эпох, к которым относится расцвет символизма. Показательно, например, что в коллективном труде 2014 г. «Первая мировая война и судьбы европейской цивилизации»<sup>4</sup> целых три главы посвящены эху войны в культуре и искусстве. В-третьих и главных, обращение к настоящей теме представляется чрезвычайно важным в свете незавершенности в современной России культурно-ценностного самоопределения.

**Методологической основой** работы стали базовые принципы создания исторического исследования – историзма, научной объективности и системности, а также междисциплинарный подход. Использование в диссертации междисциплинарного подхода обусловлено ее проблематикой, разрабатываемой в той или иной мере несколькими отраслями гуманитарного знания. Историзм позволил окружить явление русского символизма широким контекстом и рассмотреть, таким образом, вопросы, актуальные именно для исторического знания. Следование принципу научной объективности позволило добиться высокой **степени достоверности** результатов настоящего исследования.

**Теоретическая значимость** диссертации заключается в том, что материалы и выводы исследования могут быть привлечены при дальнейшем изучении проблем становления культурной индустрии и ранней массовой культуры в России, при изучении общественно-политических взглядов русских символистов, а также для проведения междисциплинарных исследований, так или иначе связанных с вопросами массовой культуры.

---

<sup>3</sup> Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). Кн. 1. М., 2001. С. 24.

<sup>4</sup> См. Первая мировая война и судьбы европейской цивилизации. М., 2014.

**Практическая значимость** исследования заключается в том, что его материалы и выводы могут использоваться при разработке общих и специальных лекционных курсов и учебных программ.

**Положения, выносимые на защиту:**

1. Обращение русского символизма к проблемам массовой культуры было вызвано глубинными изменениями российского общества на фоне развития капиталистических отношений, выразившимися в появлении городской культуры современного типа и, как следствие, в создании потенциальной аудитории массового искусства.

2. Русский символизм отреагировал на угрозу массовизации общества и возможного «провала личности», разработав представление о «человеке-артисте». Создание концепта «человек-артист» и расширение аудитории искусства – вклад символизма в подготовку советской культурной революции.

3. Существование русского символизма в рамках культурной индустрии пронизано противоречиями. Критикуя рынок как таковой, символисты прямо участвовали в нем, что привело к коммерциализации символистского жизнетворчества и созданию культурных продуктов нового типа – имиджей.

4. Приемы символизма по взаимодействию с массовой публикой были развиты российским футуризмом, усилившим его коммерческий аспект. В советский период проводником массовой культуры стал Владимир Маяковский, чья сценическая деятельность свидетельствует о продолжении существования в Советской России культурной индустрии в видоизмененных формах.

5. Русские символисты благодаря открытию универсальных конструктов человеческого сознания – символов-архетипов – внесли весомый вклад в модернизацию сознания: его переход от традиционного религиозного состояния к современному культурному светскому, существующему в пространстве массовой культуры.

6. Русский символизм – начальный этап модернизма – и модернизационный проект большевиков имели общую цель преодолеть господство материальных факторов над жизнью человека. Цель не была достигнута, но шаги к ней способствовали завершению перехода российского общества от традиционного к индустриальному.

**Апробация** результатов данного исследования осуществлена в устном выступлении на научно-практической конференции «Маяковский–XXI», проходившей 1

марта 2013 г. в Государственном музее В.В. Маяковского (г. Москва), в 4 печатных работах, 3 из которых опубликованы в изданиях из списка ВАК:

1. Волженина Е.В. Русский символизм в поисках будущего / Е.В. Волженина // Вестник ПСТГУ. Серия II. История. История Русской Православной Церкви. – 2014. – Вып. 1(56). – С. 97 – 106 (Журнал входит в перечень изданий, утвержденных ВАК).

2. Волженина Е.В. Элементы массовой культуры в выступлениях российских кубофутуристов / Е.В. Волженина // Вестник Московского университета. История. – 2013. – № 5. – С. 42 – 51 (Журнал входит в перечень изданий, утвержденных ВАК).

3. Волженина Е.В. «Радуйся, Саша! Теперь водка наша». Маяковский-художник: от литографии до советского плаката / Е.В. Волженина // Родина. – 2012. – N 12. – С. 114 – 117. (Журнал входит в перечень изданий, утвержденных ВАК).

4. Волженина Е.В. Образ будущего в русском символизме / Е.В. Волженина // Культура: поиски будущего. Навигация – Маяковский / [Под ред. Л.А. Булавка-Бузгалиной]. – М.: КомКнига, 2014. – С. 126 – 135.

**Источники исследования.** Источники, привлеченные для выполнения поставленных задач, отличаются разнообразием. Исключительно важную группу составляют труды, которые мы бы обобщенно назвали источниками по теории русского символизма. Первый тип источников данной группы – работы символистов, максимально приближенные по содержанию (и иногда по форме) к источникам научного плана. Сюда относятся, в первую очередь, сочинения Андрея Белого – «Символизм как миропонимание», «Символизм и современное русское искусство», «Смысл искусства», «Магия слов», «Проблема культуры», «Революция и культура», «Кризис жизни», «Кризис мысли», «Кризис культуры» и др., а также работы Вячеслава Иванова «Ницше и Дионис», «Копье Афины», «Эллинская религия страдающего бога», «Религия Диониса», «Кризис индивидуализма», «Ты еси», «Две стихии в современном символизме», «Заветы символизма», «О веселом ремесле и умном веселии», «Кручи: О кризисе гуманизма. К морфологии современной культуры и психологии современности», «Анима». Данный тип источников позволяет, во-первых, пролить свет на ряд вопросов, актуальных в связи с изучением массовой культуры, что касается как работ Иванова, предвосхищающих местами научные поиски западноевропейских психоаналитиков, так и трудов Белого, вырабатывающего на их страницах новое видение культуры как общечеловеческой связи в мире, переживающем кризис

гуманизма, во-вторых, эти работы позволяют исследователю понять, что такое символизм в понимании его творцов, в-третьих, они обрисовывают амбиции символистов в области культурного строительства. О том, что последние были весьма велики, говорит хотя бы тот факт, что Андрей Белый стремился собирать наиболее значительные произведения в авторские сборники, не удовлетворяясь их существованием только на страницах журналов (книги «Символизм», «Луг зеленый» 1910 г. и «Арабески» 1911 г.). Что касается формы источников, сообщающих о философском и идейном базисе символизма, то она могла быть различной: у Андрея Белого это, как правило, эссе и трактаты; у Иванова – статьи и трактаты, родственные научным; Дмитрий Сергеевич Мережковский, который также оставил источники, относимые к данному типу, облакал свою разработку теории символизма в форму литературоведческих сочинений. Здесь выделяются такие его произведения, как «Л. Толстой и Достоевский» 1900-1901 гг., «Гоголь: творчество, жизнь и религия» 1909 г. Их отличительная черта, помимо отмеченной, – освещение чрезвычайно большого круга проблем, выходящего за, собственно, вопросы символизма, поэтому при работе с ними необходимо исключительно тщательно отбирать именно то, что непосредственно относится к теме исследования.

Второй тип внутри первой группы – это источники публицистического характера по общественно-политической проблематике, оставленные символистами. Д.С. Мережковский и З.Н. Гиппиус (а также традиционно солидарный с их позицией Д.В. Filosofov) – главные создатели настоящего типа источников. Представлен тип сборниками статей Мережковского «Не мир, но меч. К будущей критике христианства», «В тихом омуте» 1908 г., «Было и будет: Дневник, 1910 – 1914» 1915 г., «Невоенный дневник, 1914 – 1916» 1917 г., источниками, содержащими его полемику с авторами сборника «Вехи» (газетные публикации и выступления в Религиозно-философском обществе в Санкт-Петербурге), его же статьей «Грядущий хам», рядом статей Зинаиды Гиппиус (например, «Декадентство и общественность»), совместной книгой Д.С. Мережковского, З.Н. Гиппиус и Д.В. Filosofova «Царь и революция». Также к этой категории нами отнесены некоторые сочинения Блока: доклад «Народ и интеллигенция», статья «Стихия и культура», очерки «Интеллигенция и революция», «Искусство и революция. (По поводу творения Рихарда Вагнера)», «Крушение гуманизма», частично «Русские дэнди», а также «Революция и народное

самоопределение» Вячеслава Иванова. Вычлененный круг источников этого типа помогает определить, каковы были общественно-политические взгляды того или иного символиста, как он или она относились к включению масс (или перспективе такого включения) в активную общественно-политическую жизнь, т.е. дать ответы на некоторые из стоящих перед автором данного исследования вопросы. Сравнительный анализ данного типа работ Мережковского (и Гиппиус) и Блока, длительное время «молчащего» как публициста – почти весь период с 1910 по 1918 гг. – позволяет прийти к интересному выводу: расхождение символистов в политических взглядах в 1918 г., спровоцированное появлением поэмы «Двенадцать» и якобы неожиданно резкое, было подготовлено заранее и имеет корни в различных воззрениях на роль народа, масс, проявленных обеими сторонами минимум за десятилетие до этого расхождения. Если Мережковские пытались обосновать символизм (или его часть в лице самих себя) как амбициозное движение интеллигенции, способное повести за собой, то Блок заранее смирился с катастрофическим сокращением роли интеллигенции вообще и творческой в частности в эпоху крушения гуманизма.

Третий тип теоретической группы документов русского символизма – это литературная критика русских символистов, в том числе тех персон, которые не изучаются нами специально. Как на особо значимые укажем на работы, входящие в критический цикл Андрея Белого «На перевале», где он характеризовал не столько отдельные произведения, сколько литературный процесс второй половины 1900-х гг. в целом, а также на его отдельные отзывы о творчестве В.Я. Брюсова («Брюсов. Поэт мрамора и бронзы») и А.А. Блока (например, «Блок. Обломки миров»). Кроме того, существенный интерес представляют некоторые критические заметки Эллиса (Л.Л. Кобылинского). Исключительную важность перечисленным источникам сообщает их содержание: они написаны в ответ на явление массового модернизма, «грошového декадентства» и «пантеона пошлости», как это называли Белый и Эллис соответственно, и содержат как резкое осуждение указанного явления, так и попытки осмысления символистами его причин. Также литературно-критические статьи символистов – Мережковского (например, «В обезьяньих лапах»), Зинаиды Гиппиус (собраны в «Литературном дневнике»), написаны, как правило под псевдонимом Антон Крайний), Александра Блока («Творчество Вячеслава Иванова», «Литературные итоги 1907 г.», «О лирике», «О реалистах»), Валерия Брюсова («Ник. Вашкевич. “Дионисово действо

современности”») и др. – лучший источник для выяснения противоречий, различий точек зрения на важные вопросы, далеко не только узколитературного свойства. Наконец, отдельные критические эссе Брюсова о русском футуризме («Здравого смысла тартарары», «Вчера, сегодня и завтра русской поэзии») представляют немалый интерес в свете уяснения отношения «мэтра» символизма к молодому поэтическому течению, что крайне важно в связи с нашей задачей проанализировать претворение символистского наследия в жизнь его «потомками».

Четвертый тип теоретических источников символизма – это манифестарные произведения, подразделяющиеся, в свою очередь на: 1. Тяготеющие к «серьезному», классическому виду обоснования литературных и прочих претензий нового течения в искусстве и/или общественной мысли. Отметим здесь лекцию Д.С. Мережковского «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы», содержащую как претензии зарождающегося течения, чье лицо еще не определилось как следует, статьи Брюсова по поводу манифеста 17 октября 1905 г., спровоцировавшие полемику с В.И. Лениным по вопросу свободы печати и художника в буржуазном обществе, а также статью «Идея неприятия мира» Вяч.И. Иванова, привлекающую внимание и поясняющую, что такое мистический анархизм. Хотя последняя и относится сюда не без некоторой натяжки, она разительно отличается от документов следующей группы своими попытками, пусть и не вполне удачными, описать содержание и цели нового направления. 2. Следующий подтип манифестарных источников – откровенно эпатажные, «ударные» тексты. «Лидером» в их производстве стал Валерий Брюсов: его предисловия к сборникам «Русские символисты», авторскому сборнику «Chefs d’oeuvre» (первое и второе издания), работы «О искусстве», «Ключи тайн» – высококачественные образцы документов, нацеленных на негативную коммуникацию с читателем. Отличие их, как по форме (небольшой объем, «искусное» расположение в тексте тех фрагментов, на которые требовалось обратить внимание), так и по содержанию (в смысловом плане запутанному или идейно небогатому) от текстов предыдущего подтипа дает повод для размышлений. Помимо Брюсова ценные образцы автопозиционирования оставлены Андреем Белым – его текст «Художники оскорбителям», вид которого сложно однозначно определить, и предисловие к сборнику «Арабески», написанное с позиции элитарного художника, удаляющегося от попыток разъяснить свое творчество массам. Также в этом ряду необходимо упомянуть

аналогичные источники по русскому футуризму: его многочисленные листовки, манифесты, обращения и т.д. («Пощечина общественному вкусу», «Садок судей II», «Буква как таковая», «Идите к черту!», «Капля дегтя “Речь, которая будет произнесена при первом удобном случае”» и др., которые дают полезный материал, который можно сопоставить с символистскими манифестарными произведениями. Смысл манифестов футуризма считать «простой» публике еще затруднительнее, чем у символистов, содержание документов (в привычном смысле этого слова) становится беднее, упор на зрелищность и внешний эффект возрастают. 3. Наконец, в заключение разговора о манифестарных источниках, укажем на своеобразный подтип: документы, созданные в период с 1917 г., главной целью которых является озвучить амбиции художников-модернистов в деле создания культуры нового общества (а в связи с их пониманием культуры, можно говорить о пересоздании общества как такового). Отличительная их черта – полемическая заостренность по отношению к политикам-модернизаторам. Источники данного подтипа принадлежат Вяч.И. Иванову (доклад «К вопросу об организации творческих сил народного коллектива в области художественного действия» 1919 г., «Речь на диспуте “Будущее поэзии” в Политехническом музее» 1920 г.) и футуристам. В целом использовались опубликованные источники, либо такие, которые заведомо были представлены широкой публике, как «Речь на диспуте “Будущее поэзии” в Политехническом музее» Вячеслава Иванова,

Вторая группа – это источники, определившие принципы осмысления символизма как культурного явления. Первый тип данной группы составляют произведения, заложившие идейный и, частично, практический базис русского символизма: сочинения Р. Вагнера, посвященные взаимодействию художника и публики в новых общественно-исторических условиях, сочинения Ф. Ницше, прежде всего, «Рождение трагедии», оказавшее глубочайшее влияние на Вячеслава Иванова, произведения религиозного философа В.С. Соловьева, от которого символисты переняли идею о теургии, в первую очередь – «Общий смысл искусства», работы А.И. Герцена (статья «Концы и начала», «Былое и думы»), магистерская диссертация Н.Г. Чернышевского «Эстетические отношения искусства к действительности», оказавшая на символистов опосредованное и отрицаемое ими самими, но все же осязаемое влияние. Выбор источников в данной группе определился задачей понять глубинные корни некоторых частей идейного багажа символизма.

Вторым типом данной группы выделим критические работы о символизме (а также футуризме), которые можно подразделить на следующие подтипы: 1. Критические работы о направлении или статьи на темы, весьма его интересовавшие (например, важная работа А.В. Луначарского о театре, «Социализм и искусство» 1908 г.), принадлежащие российским марксистам: Луначарскому, авторам сборника «Литературный распад» 1908 г., Л.Д. Троцкому, чья работа «Литература и революция» использована именно как источник – источник информации о том, как политики-модернизаторы воспринимали конкурентов, художников-модернистов, хотя она и дала начало ряду устойчивых традиций советской историографии вопроса, наконец, В.И. Ленину, четко обрисовавшем свое видение роли и места художника в дореволюционном обществе. 2. Критика условно нейтрального крыла: не прямых конкурентов символистов (и футуристов), но и не слишком близких к ним лиц (А.А. Измайлов, К.И. Чуковский, Г. Тастевен, И.И. Ясинский), позволяющая понять, как новые течения были восприняты современниками, что они считали главным и т.д. Особо хотелось бы отметить работы К.И. Чуковского («Д.С. Мережковский (Тайновидец вещи)», «О хихикающих», «Веселое кладбище», «Третий сорт», «Нат Пинкертон и современная литература», «Футуристское действо»), в которых он рассматривает, как деформировались «высокие» идеи современности, в том числе созданные символистами, при соприкосновении с массовой аудиторией. 3. Критика, исходящая от очень близких символизму фигур, в частности, некоторые статьи В.В. Розанова («Среди иноязычных (Д.С. Мережковский)», «Трагическое остроумие»), С.Л. Франка («Артистическое народничество»), В.С. Соловьева («Против исполнительного листа»). Их значение заключается в необыкновенно метких характеристиках об отдельных проявлениях символистской практики, которые могли быть даны только людьми, по-настоящему разбирающимися в «новом» искусстве. Например, статья Франка об Иванове, «Артистическое народничество», включала идею о девальвации символов и их превращении в знаки, по сей день ценную для изучения масскультавой составляющей символизма. 4. Наконец, последний подтип составляют документы, свидетельствующие о массовом восприятии В.В. Маяковского в 1920-е гг., само создание которых стало возможным в связи с развитием новых форм контакта с читателями. Данный источник – неопубликованные и хранящиеся в РГАЛИ «Записки, присланные В.В. Маяковскому во время его выступлений в г. Воронеже, Ростове, Туле, Смоленске, Минске и др.» – дает

представление о том, что более всего казалось привлекательным советскому читателю/зрителю в творчестве Маяковского.

Третья группа – источники личного происхождения. Они привлечены, главным образом, в разделе о житнетворчестве символистов, и помогают составить представление о том, как теория символизма соотносилась с практикой, а также дать весь спектр оценок житнетворчества современниками. Первый тип данной группы – это мемуары. Во-первых, мемуары самих символистов; наиболее ценным источником в данном ряду мы считаем воспоминания Андрея Белого «Начало века». Несмотря на то, что они чрезвычайно субъективны, как и почти любой источник данного вида, и несут на себе отпечаток личных предпочтений Белого, его былых расхождений с прочими символистами, мемуары помогают воссоздать объемную картину насыщенной жизни русского символизма. Мемуары включают как критику Белого по отношению к ряду явлений массовой культуры, не менее живую и пронзительную, чем та, что содержится в его статьях второй половины 1900-х гг. (несмотря на временную дистанцию), так и выразительные портреты его коллег по символизму. Второй подтип – использованные нами мемуары, создававшиеся персонами, близкими к символистам – либо идейно, либо в родственном (Л.Д. Блок), дружеском (Е.П. Иванов) или деловом (В.А. Злобин, секретарь Мережковских) отношении, либо такие воспоминания, которые создавались людьми, испытавшими символистское влияние, но не разделявшими ряда их базовых установок (как, например, воспоминания Вл.Ф. Ходасевича или Н.Н. Берберовой «Курсив мой», сюда же можно отнести воспоминания И. Одоевцевой и Г. Иванова, поэтов следующего поколения). В-третьих, источниками стали воспоминания «зрителей» символизма, которыми могли быть и люди, довольно много времени с поэтами проводившие, как Н. Валентинов, автор книги «Два года с символистами», или Бронислава Рунт, свояченица В.Я. Брюсова и работник редакции «Весов», но чуждые творческим, главным образом – житнетворческим экспериментам. Наконец, четвертый подтип мемуарного типа источников – воспоминания футуристов-«гилейцев» – В.В. Маяковского, Д.Д. Бурлюка, В.В. Каменского, Б.К. Лившица, А.Е. Крученых. Они дают фактологический материал о выступлениях футуристов, но требуют тщательного отношения к себе. Мемуары этого подтипа писались футуристами уже в советский период и были призваны создать репутацию гонимых в дореволюционной России поэтов, что слабо соотносилось с реальностью.

Дневники – второй тип группы источников личного происхождения – были задействованы как для характеристики целей жизнетворчества (дневники Брюсова, по которым детально реконструируются его усилия по созданию собственного имиджа), так и для восполнения представлений о теории символизма, если таковые невозможно получить из публиковавшихся при жизни поэтов материалов. Это относится к Александру Блоку, сократившему внимание к публицистике в период с 1910 по 1918 гг., но продолжавшему рассуждать на общественно-политические темы, в том числе о возможностях демократии в России, на страницах дневников и записных книжек. Наконец, третий, очень важный тип источников личного происхождения – переписка символистов. Она охватывает различные вопросы: организационного, идейного плана, позволяет внести ясность в отношении некоторых противоречий между символистами, в том числе по темам, сопряженным с массовым модернизмом (переписка Брюсова и Иванова, Белого и Блока). В довершение, упомянем такой оригинальный источник, как «Переписка их двух углов» Вяч.И. Иванова и Гершензона, источник по истории мысли, дающий материал для выяснения разницы во взглядах символиста и его оппонента на один из самых острых вопросов времени – отношение к культуре – величайшей ценности или, по Гершензону, «системе тончайших принуждений».

Отдельную группу источников составляют публицистические материалы периодической печати: журнал «Весы», выходящий в 1904-1909 гг. – наиболее значительный, «боевой» период символизма, материалы которого содержат ценную информацию, позволяющую воссоздать мнение русского символизма по ряду актуальных вопросов времени, газеты футуристов, сходные с их манифестарными документами и выходящими в пределах одного-двух номеров, как правило, а также дореволюционные газеты с заметками о выступлениях футуристов, дающие представление о том, как работал их коллективный имидж.

Наконец, обозначим, как определен выбор основных исследуемых персоналий – Андрея Белого, Александра Блока, Валерия Брюсова, Вячеслава Иванова, Зинаиды Гиппиус и Дмитрия Мережковского, а также футуриста Владимира Маяковского. Во-первых, мы старались соблюсти баланс между «старшим» и «младшим» поколениями символистов. Отметим здесь сделанное нами наблюдение: Дмитрий Мережковский, чей расцвет поэтического творчества (проигрывающего, на наш взгляд, в сравнении с его исторической прозой) пришелся на конец 1880-х – 1890-е гг., столь рьяно включается в

литературную критику (в его случае – критику-публицистику) и обсуждение общественно-политической жизни страны в 1900-1910-е гг., что понятие «старший» символист» к нему применимо с большой натяжкой. Во-вторых, при отборе мы руководствовались целью представить тех символистов, которые отметились как в создании идей, так и в особом жанре русского символизма – творчестве жизни. Подобная двойственность каждого из символистов (за исключением разве что Мережковского, преимущественно теоретика, но он составляет творческую пару с Зинаидой Гиппиус, взявшую в их союзе на себя задачу построения сценического имиджа) – позволяет выяснить, как идеи взаимодействовали (или деформировались при взаимодействии) с жизнью. По причине крайне скудной представленности теоретических работ из круга символистов, находящихся в центре внимания работы, исключен К.Д. Бальмонт, безусловно, представивший талантливейшие образчики жизнетворчества. В-третьих, целью являлось осветить деятельность символистов, активно интересовавшихся общественной проблематикой, политической повесткой дня, особенно в период 1900-х – первой половины 1910-х гг. Поэтому мы в принципе сконцентрировались на символистах-поэтах: поэты и писатели в России всегда в большей степени были вовлечены в общественные дискуссии, нежели представители других областей искусства. Эпоха символизма не стала исключением: таких развернутых текстов о самых разных сторонах жизни, как символисты-поэты, больше не оставил никто. Таким образом, ввиду специфической гражданской тенденции русской литературы, говоря «символисты», мы подразумеваем поэтов, указанных выше, хотя символизм литературой далеко не ограничивается. Фигура Владимира Маяковского выбрана в качестве модерниста, равно популярного как до, так и после 1917 г., наследника символистской практики.

**Степень разработанности темы исследования.** Настоящая диссертация предполагает разработку трех основных взаимосвязанных тем: общественно-политических взглядов символистов и идейного содержания символизма в целом, которое включает и воззрения деятелей направления на проблемы массовой культуры; жизнетворчества русского символизма; массовой культуры в ее раннем российском варианте и проблемы мифологического компонента в массовой культуре (и в русском символизме).

Прежде чем приступить к обзору степени разработанности каждой из указанных тем, мы считаем необходимым уточнить ряд вопросов, связанных с терминологией.

Первым из них является вопрос о понятии «декадентство». Смешение его с понятием «символизм» имело место еще на стадии зарождения движения, не преодолено по сей день и, так как с декадентством обычно связывают т.н. «крайности индивидуализма», значительно осложняет изучение идейного наследия русского символизма, особенно той его части, что посвящена осмыслению проблемы «личность и общество». Сами символисты (особенно «старшее» поколение) нередко относили себя к декадентству или писали о нем как о господствующем умонастроении эпохи, не проясняя специально его связей с собственным литературным направлением, но и не отрицая их.

Сложность самоидентификации по отношению к декадентству отлично иллюстрирует пример Александра Блока: он то совершенно спокойно употребляет термин в применении к самому себе («Из декадентов выбраны пока только Сологуб, я и Чулков»<sup>5</sup> – о литературных средах Леонида Андреева в 1907 г.), то почти ожесточенно настаивает на разнице между ним и декадентами<sup>6</sup>, то берет слово в кавычки и включает в реалии<sup>7</sup> 1890-х гг. Впрочем, даже при такой непоследовательности можно проследить, что понятие «декадент» появляется у Блока всякий раз, как он говорит об отрицательных, с его точки зрения, чертах умонастроения эпохи и желает отмежеваться от них, либо, как вариант, рассуждает о вине своей и своего литературного поколения. Андрей Белый в начале XX в. употреблял термин реже, но ассоциировал его именно с нижней частью модернистского течения («грошовое декадентство»<sup>8</sup>), Мережковский и Гиппиус его использовали в своих рассуждениях об общественности и тоже в негативном ключе, Валерий Брюсов лишь на ранних этапах поэтической карьеры мечтал о том, чтобы быть вождем декадентства, а по мере завоевания статуса серьезного писателя все меньше себя с ним связывал или даже вовсе признавал его существование завершенным.

Критики использовали слово «декадентство», либо будучи принципиально враждебно настроены (в духе популярнейшего в 1890-е гг. «Вырождения» Макса

<sup>5</sup> Блок А.А. Письмо матери. 28 сентября 1907 г. <Петербург> // Блок А.А. Собрание сочинений: в 8 т. Т. 8. М-Л., 1962. С. 210.

<sup>6</sup> Он же. Письмо Андрею Белому. <15 октября 1905 г. Петербург> // Там же. С. 138.

<sup>7</sup> Он же. Дневник 1912 г. // Блок А.А. Собр. соч.: в 8 т. Т. 7. М-Л., 1963. С. 117.

<sup>8</sup> Андрей Белый. Настоящее и будущее русской литературы // Андрей Белый. Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 359.

Нордау) по отношению к новым течениям как таковым, либо желая подчеркнуть те или иные негативные стороны символизма. Для большинства современников принципиальной разницы не существовало: так, Сергей Маковский, вспоминая о собраниях на Башне Вячеслава Иванова, писал, что через нее прошли все молодые поэты нового толка, «“модернисты”, или, как говорила большая публика, декаденты, начиная с Бальмонта: Гиппиус, Сологуб, Кузмин, Блок ...»<sup>9</sup>. Учитывая, что сами символисты не разграничивали понятия, сложно предъявлять публике какие-либо претензии в этой области.

Советская историография закрепила и усугубила терминологическую путаницу. В одном из первых образцов фундаментального официального литературоведения 11-томной «Литературной энциклопедии» 1929-39 гг. отмечалось, что термин «символизм» синонимичен «импрессионизму», «модернизму», «неоромантизму» и «декадентству», а расплывчатое понятие «декадентский импрессионизм» выступало в роли почвы литературного движения<sup>10</sup>. Символизм представал как проявление мобилизации сил буржуазии перед лицом революционной ситуации и как свидетельство попыток враждебных пролетариату общественных групп преодолеть собственную «упадочность». В статье про символизм принципиальных различий между общественными позициями отдельных поэтов не проводилось: признавалось, что искания Мережковского, Иванова, Белого, Блока были объединены стремлением перешагнуть декадентскую разъединенность и индивидуализм. Важно отметить, что 10-й том энциклопедии, содержащий статью «символизм» и подготовленный к изданию в 1937 г., не был выпущен в печать. Одна статья про символизм не могла, конечно, послужить причиной запрета тома, но примечательно, что и она уже выглядела устаревшей, не заключая в себе четкого противопоставления реакционных «буржуазных» и просоветски настроенных символистов.

В реальности ко второй половине 1930-х гг. уже стало слишком очевидно, что пролетарские поэты и писатели не скоро достигнут (если вообще достигнут) уровня своих коллег времен «буржуазного упадка», а потому советскому литературоведению пришлось поспешно создавать идеальные образы (наводить «хрестоматийный глянец», по слову Маяковского) символистов (и не только их – самый яркий пример – тот же

<sup>9</sup> Маковский С.К. На Парнасе Серебряного века // Воспоминания о серебряном веке. М., 1993. С. 116.

<sup>10</sup> Литературная энциклопедия: в 11 т. М., 1929—1939. Т. 10. Верстка невышедшего издания // URL: <http://feb-web.ru/FEB/LITENC/ENCYCLOP/0encyc.htm> [Последнее посещение – 03.11.2014].

Владимир Маяковский, посмертно превращенный буквально в советскую икону), поддержавших Октябрьскую революцию. Параллельно с «канонизацией» одних, другие поэты – эмигранты или слишком сложные фигуры вроде Андрея Белого – подвергались подлинному научному остракизму. Для проведения демаркационной линии между «правильными» и «неправильными» поэтами использовалось все то же «декадентство».

В томе «Большой советской энциклопедии», выпущенном в 1945 г. отмечалось, что не стоит противопоставлять символизм и декадентство. Тем не менее, внутри символизма обнаруживались тенденции «выхода в объективный, реальный мир», нашедшие выражение в творчестве Брюсова и Блока, начавших еще до революции 1917 г. «преодолевать декадентский эстетизм и камерность»<sup>11</sup>. В «Истории русской литературы» в 10 томах, издававшейся АН СССР в 1941-56 гг., символизм представал (наряду с акмеизмом и футуризмом) как одно из литературных направлений буржуазного упадка<sup>12</sup>, наиболее полно отразившее черты декадентства; на страницах издания фигурировал термин «декадентско-символистское движение». Данное движение одной из главнейших составляющих имело культ индивидуализма, фиксировало его высший взлет и следующий незамедлительно кризис в буржуазной культуре. Соответственно, в творчестве символиста, перешедшего на сторону советской власти, задним числом неизбежно обнаруживались вехи преодоления крайнего индивидуализма, «буржуазно-анархического мирозерцания», эстетства, иллюзионизма и тому подобных вещей. «Преодолевшие» – сотрудничавшие в советских органах Брюсов и Блок, причем последнему даже удалось добиться обособления от буржуазно-декадентской среды в годы реакции после первой русской революции.

В дальнейшем советская историография отказалась от таких крайностей в оценке символизма в целом, но разделение поэтов на «преодолевших декадентство» и тех, кто это сделать не сумел, сохранилось в полной мере. Практические результаты предвзятого подхода к «декадентам» были очень значительны: достаточно сравнить объемы советской литературы, посвященной, к примеру, Блоку и Мережковскому: многочисленные тома против кратких записей в справочных изданиях да редчайших, вплоть до второй половины 1980-х гг., упоминаний в статьях наряду с другими символистами.

<sup>11</sup> Большая советская энциклопедия. Т. 51. М., 1945. Стб. 131.

<sup>12</sup> История русской литературы: в 10 т. Т. X. Литература 1890—1917 годов. М-Л., 1954 // URL: <http://feb-web.ru/feb/irl/il0/ila/ila27642.htm> [Последнее посещение - 03.11.2014].

Складывавшийся годами терминологический беспорядок не преодолен по сей день. Хотя в постсоветской науке шаги по его преодолению совершены, и исследователи начали рассматривать декадентство в качестве настроения эпохи или метаисторического феномена, встречаемого в переломные эпохи, будь то конец XIX в. в Европе, закат эллинистического мира или падение Римской империи<sup>13</sup>, продолжают появляться работы, где термины «декадентство» или «декаданс» вольно употребляются в применении к символизму или отдельным его проявлениям, где декаданс представлен в качестве одного из дискурсов модернизма наравне с символизмом и, соответственно, с декадентами в духе советской традиции ассоциируют «старших» символистов<sup>14</sup>. Как ни удивительно, но даже в довольно свежих зарубежных исследованиях декадентство порой выступает в виде полновесного литературного течения и находится в не совсем понятном соотношении с символизмом. Так, Кирстен Лодж в 2010 г. пишет, во-первых, о некоем общедекадентском мифе, романтизирующем падение Римской империи, и тесно связанном с Брюсовым, во-вторых, отмечает, что «ни символизм, ни декаданс не закончились на кризисе символизма 1910 г.»<sup>15</sup>, так что невозможно понять, где проводит ученый демаркационную линию между символизмом и декадансом и проводит ли вообще.

Нам представляется, что указанное смешение символизма и декадентства – явление однозначно вредное. Такой вывод напрашивается по двум основным причинам. Во-первых, само слово «декаданс» означает «упадок» и без какого-либо контекста навеивает отрицательный ассоциативный ряд. Во-вторых, длительная традиция связывать декадентство с отрицательными проявлениями роста индивидуализма на рубеже веков («крайнего» или «анархического» в советской историографии) добавила термину pejorative оттенков. Ощущение кризиса, упадка – вне сомнений, неотъемлемые черты настроения и духовной атмосферы *fin de siècle*. Однако оперирование терминами с заведомо негативным флером при изучении явлений кризисного характера ставит исследователя в положение, когда ему приходится невольно делать какой-либо моральный выбор (к примеру, определять, что важнее, счастье личности или общества),

<sup>13</sup> Бычкова Е.А. Жизнетворчество как феномен культуры декадана на рубеже XIX-XX веков.: дис. .... канд. культурологии. М., 2001. С. 22.

<sup>14</sup> См. Тырышкина Е.В. Русская литература 1890-х-начала 1920-х гг.: От декадана к авангарду. Новосибирск, 2002. С. 10; Рассадин С.В. Русский символизм и Фридрих Ницше: контroversы культуры и общества. Тверь, 2010. С. 13; Бобринская Е.А. Русский авангард: истоки и метаморфозы. М., 2003. С. 199.

<sup>15</sup> Lodge K. The Russian Decadence in the 1910s: Valery Briusov and the Collapse of Empire // Russian Review 69. April 2010. P. 277.

и на его основе либо оправдывать, либо осуждать символистов, якобы устраивающих с помощью своего искусства бегство интеллигенции от реальности, построение ею нездешнего мира, художественное воспитание самодовлеющего мечтательства, созерцательности и т.д. Подход, опирающийся на оценочные характеристики, не представляется продуктивным, так как неизбежно ведет к поиску виноватых, а не выяснению причин возникновения литературного течения, объяснению его смысла, связи с другими направлениями мысли на рубеже веков и т.д. Поэтому в настоящей работе мы будем стараться избегать употребления терминов «декадентство», «декаданс», тем более не применять их к символистам или употреблять в заковыченном виде.

Второй сложный вопрос терминологии настоящего исследования – это периодическое объединение и взаимозаменяемость понятий «символизм», «модернизм», «модерн». Данный вопрос нов по сравнению с предыдущим взаимопроникновением «символизма» и «декадентства» и не подвержен политизации, отчего, впрочем, он не становится проще. М.А. Воскресенская отмечает неясность<sup>16</sup> относительно границ терминов «символизм», «модерн» и «декаданс», вслед за В.А. Крючковой<sup>17</sup> предлагает разделить их так: декаданс – умонастроение, символизм – литературно-художественное направление, модерн – стиль пространственных видов искусств, и выявляет общее основание этих разнородных явлений: романтическое мировосприятие, противофаза просветительскому типу культуры. Однако единый «стандарт наименований» до сих пор не выработан. Так, в работе Е.А. Сайко «Серебряный век: философско-культурологические концепты» символизм предстает одним из таких концептов наряду с модерном и авангардом<sup>18</sup>, но признается, что он, вероятнее всего, был доминирующим концептом. Н.А. Царева разделяет символизм и модернизм: первый, по ее мнению, был ярчайшим проявлением последнего, но в то же время в определенный момент символизм в ее труде приравнивается к модернизму и создает уже вместе с постмодернизмом единый культурный контекст<sup>19</sup>. В новейшей работе 2014 г. В.Д. Дажиной ««Великая война» (1914-1918) и судьбы европейского искусства» автор формально разделяет стиль Модерн и авангардистские движения, но признает

<sup>16</sup> Воскресенская М.А. Символизм как мировидение Серебряного века: Социокультурные факторы формирования общественного сознания российской культурной элиты рубежа XIX –XX веков. М., 2005. С. 59.

<sup>17</sup> Крючкова В.А. Символизм в изобразительном искусстве: Франция и Бельгия, 1870-1900. М., 1994. С. 14.

<sup>18</sup> Сайко Е.А. Серебряный век: философско-культурологические концепты. Символизм: лекция. М., 2007. С. 2.

<sup>19</sup> Царева Н.А. Проблемы философии искусства и культуры в русском символизме и европейском постмодернизме (компаративистский подход). Владивосток, 2009. С. 11.

разделение весьма условным. То же автор пишет о символизме и Модерне и предлагает проводить границу в связи с тем, что считается первичным: художественный язык или его содержательное наполнение<sup>20</sup>. По нашему мнению, область применения понятия «модерн» – это искусствоведческие работы, ставящие вопрос о художественных стилях изучаемой эпохи, поэтому мы не будем его употреблять.

Проблематично также понятие «авангард», его раз- или объединение с модернизмом, отношение к символизму и, соответственно, время существования последнего. Мнения современных ученых отличаются разнообразием. Так, на принципиальной разнице между символизмом и авангардом настаивает Е.В. Тырышкина, определяющая символизм и авангард как два отдельных дискурса модернизма и настаивающая на глобальной разнице между ними, так как ключевая для символизма идея преобразования предполагала «гармонизирующий синтез субъекта и объекта ради всеобщего блага», а она же у авангардистов – волюнтаризм субъекта, творящего мир по своему подобию ради самой же новизны<sup>21</sup>. По мнению Э.С. Маковский, авангард явился более выраженной идеологией символизма, но существенно различие между ними было и оно заключалось в понимании данными направлениями публики как таковой: символизм обращался к элитарному зрителю, а авангард – к широким кругам<sup>22</sup> (что на наш взгляд лишь отчасти соответствует действительности), сходную точку зрения ранее высказал Марк Кларенс Конечны, считавший, что футуризм преодолевает дистанцированность и ироничное отношение символизма к народу<sup>23</sup>. Если пытаться выделить главную тенденцию исследований по этой теме, мы бы отметили следующее: рассмотрение символизма и авангарда в свете их взаимосвязи и стремление выявить влияние символизма, во-первых, после кризисного, но не финального для движения 1910 г., во-вторых, после 1917 г., однозначно рубежного в советской литературе по понятным причинам. Для описания такого состояния ученые периодически используют термин «постсимволизм», на котором особенно настаивает О.А. Клинг<sup>24</sup>. Постсимволистскими течениями И.В. Корецкая в обобщающем труде о

<sup>20</sup> Дажина В.Д. «Великая война» (1914-1918) и судьбы европейского искусства. М., 2014. С. 11.

<sup>21</sup> Тырышкина Е.В. Указ. соч. С. 107.

<sup>22</sup> Маковский Э.С. Отечественный художественный авангард: теория, история и тенденция развития. М., 2008. С. 55.

<sup>23</sup> Конечны М.С. The aesthetics of performance in experimental Russian culture of the 1910's: Ph. d. diss. Volume I, II. University of Southern California, 1998. P. 18.

<sup>24</sup> Клинг О.А. Влияние символизма на постсимволистскую поэзию в России 1910-х годов: Проблемы поэтики. М., 2010. С. 12.

литературе изучаемого периода называет акмеизм и футуризм, подчеркивает, что последний наследовал символизму по части общественных претензий и категорически отвергает тезис Эткинда о завершенности символизма<sup>25</sup> к 1910 г.

Термин «постсимволизм», в целом, представляется нам удачным, но не исчерпывающим для описания того идейного и литературного богатства, которое создали наследники символизма. К тому же, нам кажется правомерным не противопоставление, но различение символизма и авангарда – связанных, существующих в рамках единого культурного контекста, но все-таки разных стилевых формаций, как определила Н.Ю. Грякалова<sup>26</sup>. Этим единым культурным контекстом в нашем исследовании будет считаться модернизм, хронологически и содержательно совпадающий, на наш взгляд, с Серебряным веком. Соответственно, символизм рассматривается здесь в качестве первого этапа модернизма. Авангард, включающий в себя футуризм, – это следующий этап русского модернизма.

Наконец, проговорим, что мы подразумеваем под «массовой культурой» и от каких базовых установок отталкиваемся при ее изучении. Хотя термин «массовая культура» предложен только во второй половине 40-х гг. XX в. М. Хоркхаймером и Д. Макдональдом, анализ явления под разными его наименованиями начинается гораздо раньше, в том числе в трудах символистов. Подробный разбор вопроса о времени возникновения массовой культуры и этапов ее существования до 1890-х гг. не входит в задачи настоящего исследования. Отправной точкой является следующее положение: массовая культура однозначно существует на рубеже XIX-XX вв. и находится в исследуемый период в бурной стадии развития, измеряемого и качественно, и количественно. При этом массовая культура является составной частью культурной индустрии. «Культурная индустрия»<sup>27</sup> – термин, предложенный в 1947 г. разработчиками Франкфуртской школы исследований Т. Адорно и М. Хоркхаймером, воспринявшими культурную индустрию как настроенную на развлекающегося слушателя и обман масс<sup>28</sup> – активно используется в работе. В исследовании считается, что время, когда уверенно можно говорить о культурной индустрии в России – период со второй половины XIX в. Положение опирается на представление о связи культурной

<sup>25</sup> Корецкая И.В. Символизм // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). Кн. 1. М., 2001. С. С. 725.

<sup>26</sup> Грякалова Н.Ю. От символизма к авангарду: Опыт символизма и русская литература 1910-1920-х годов (Поэтика. Жизнетворчество. Историсофия.): дис. ... д-ра. филол. наук. СПб., 1998. С. 8.

<sup>27</sup> Адорно Т. Избранное: социология музыки. М., 2008. С. 22.

<sup>28</sup> Хоркхаймер М., Адорно Т. Диалектика Просвещения. М-СПб., 1997. С. 175.

индустрии и развития капиталистических отношений. Мы не отрицаем тот факт, что элементы культурной индустрии и, соответственно, массовой культуры имели место в России и до Великих реформ Александра II, равно как имели определенное место рыночные отношения в экономике как таковой, но для удобства началом биографии массовой культуры в России выбраны именно 1860-е гг. При этом развитие массовой культуры в 1860-е – 1880-е гг., т.е. до возникновения символизма, признается в работе как факт, но не изучается. Взять 1860-е гг. за точку отсчета заставляет, помимо реформ, способствовавших развитию капиталистических отношений в стране, тот факт, что именно в 1860-е гг. оформляется социалистический политический модернизационный проект, и те же 1860-е гг. выступили в качестве культурного фона (формально отрицаемого символистами) для культурного модернистского проекта, имеющего символизм одной из своих стадий развития. Отношения соперничества между двумя проектами, достигшие кульминации в конце 1910-х – начале 1920-х гг., по нашему мнению, являются чрезвычайно важным процессом в российской истории.

Качественно новый этап развития культурной индустрии и массовой культуры – рубеж XIX и XX вв., что помогают определить индикаторы в виде стремительной профессионализации литературного дела и заметный рост внимания со стороны художественной и научной интеллигенции к фольклору, преданиям, сказкам, народным предпочтениям в искусстве, а также новейшим сказкам улиц – городской культуре. Из понимания кровной связи культурной индустрии с массовой культурой решается в исследовании и вопрос об отделении последней от народной, а также от популярной культуры. Народная культура – это только то, что создается самим народом (а не производится для него); популярная культура не тождественна массовой в виду того, что популярность может приобрести любой культурный феномен в какую угодно эпоху.

Массовую культуру в данной работе мы рассмотрим преимущественно как производимую для широких слоев населения, как правило, профессионалами – т.е. людьми, обладающими различным уровнем таланта, но получающими доход от культурных продуктов. Нуждается в уточнении вопрос о разделении массовой и элитарной культур. Соотношение данных элементов или уровней существования культуры и вообще дифференциация внутри нее получила разные оценки. Участники Франкфуртской школы имели представление о четкой границе между двумя культурными слоями. Исследователь Андреас Хьюсен, представляющий авангард и

модернизм как два разных явления, предложил в 1980-е гг. концепт Великого Разделения, “Great Divide”, – периодически возникающее разделение массовой и элитарной культур (в модернизме), сменяющееся их проникновением друг в друга (в авангарде)<sup>29</sup>. В настоящее время все чаще проводится критика<sup>30</sup> идеи такого разделения, и даже при констатации такового в начале прошлого века, признается, что элитарный авангард не сколько боролся с массовой культурой, сколько находился с ней в отношениях полезного взаимодействия, противопоставляя себя культурному традиционализму<sup>31</sup>, а к середине XX в. всякое противопоставление слоев в культуре в Европе и США полностью потеряло и остроту, и смысл.

Конкретно-исторический подход к изучению массовой культуры вообще представляется продуктивным: массовая культура глубоко исторична, что нередко можно заметить даже на обывательском уровне: хиты поколения родителей редко волнуют поколение детей и наоборот. Для определения соотношения «массового» и «элитарного» представлять, о каком периоде идет речь, необходимо вдвойне. Для конкретного исторического отрезка – конец XIX – начало XX вв. – можно признать условность разделения массовой и элитарной культуры, но не окончательное снятие этой оппозиции.

Культурные слои находились во взаимодействии, взаимообогащении, они не отличались однородностью, но выделить массовое и элитарное все-таки можно. По мере прихода достижений символизма в жизнь, с появлением новых литературных течений модернизма, особенно футуризма, говорить о разделении становится все труднее. Способ сосуществования элитарной и массовой культуры в конце 1910-х гг. очень стремительно приближается к современному – т.е. такому, по нашему мнению, в котором принадлежность культурного продукта к тому или иному пласту и иногда даже качество его определяется не столько изначальными задачами его творца, сколько интеллектуальным и эстетическим багажом реципиента, причем одно и то же произведение искусства может успешно существовать на разных уровнях. Уже «при жизни» русского символизма некоторые его тексты, особенно стихотворения Блока,

<sup>29</sup> Huyssen A. *After the great divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Bloomington, Indianapolis. Indiana University press, 1986. P.VIII—IX.

<sup>30</sup> См., напр. Meisel P. *The myth of popular culture from Dante to Dylan*. Chichester, Malden (Mass.), Oxford. Wiley-Blackwell, 2010.

<sup>31</sup> Дубин Б. Массовая словесность, национальная культура и формирование литературы как социального института // Популярная литература: Опыт культурного мифотворчества в Америке и в России: Материалы V Фулбрайтской гуманитарной летней школы. М., 2003. С. 12.

функционировали на уровне низовой культуры, хотя писались они не для этого. В «наследнике» символизма – футуризме – принцип работает отменно: так, футуристские военные плакаты времен Первой мировой войны или «Окна РОСТА» можно воспринимать и как простенькие картинки «для народа» и как жемчужины авангарда.

Приступая к характеристике степени изученности общественно-политических взглядов символистов, отметим, прежде всего, что традиция рассмотрения символизма в качестве крупного общественно значимого явления российской культуры не так нова, как может показаться. Уже в «Русской литературе XX века (1890-1910)» под редакцией С.А. Венгерова, написанной в 1914-1918 гг., однозначно признавалось, что литературные «новые течения» (как бы ни было условно это понятие, символизм в «новые течения», без сомнений, включался) «в начале XX века входят в общий поток революционного подъема, закончившийся победами 1905 года»<sup>32</sup>. Советской историографии было свойственно рассмотрение ряда символистов как оторванных от жизни художников, но данной направленностью она не исчерпывалась. В 1937 г. в томе «Литературного наследства» философ В.Ф. Асмус, изучая философский базис русского символизма, признает, что направление обнаружило определенное общественно-политическое лицо<sup>33</sup>. В целом же изучение общественного значения символизма до Октябрьской революции отличается высокой степенью идеологизированности и политизированности; перипетии изучения общественно-политической составляющей русского символизма в советский период прекрасно отражены в описанной нами выше истории бытования термина «декадент».

Планомерное и не политизированное изучение всех сторон русского символизма в отечественной науке началось только в 1990-х гг. Ранее серьезное исследование общественно-политических взглядов и вообще идейного содержания творчества таких фигур, как Д.С. Мережковский и З.Н. Гиппиус, признанных «декадентами», «врагами революции», не могло быть произведено по идеологическим причинам, и научные труды на данные темы создавались только за рубежом<sup>34</sup>. В настоящее время в значительной мере изучены и продолжают изучаться общественно-политические взгляды символистов, социокультурные основания и институции символизма, его

<sup>32</sup> Русская литература XX века (1890-1910). В 2-х кн. М., 2000. Кн. 1. С. 21.

<sup>33</sup> Асмус В.Ф. Философия и эстетика русского символизма // Литературное наследство. Т. 27-28. М., 1937. С. 1.

<sup>34</sup> См. Rosenthal B. G. The artist as prophet and revolutionary: Dmitri Sergeevich Merezhkovsky and the "Silver Age": Ph. d. diss. University of California, Berkeley, 1970; Pachmuss T. Zinaida Hippus. An intellectual profile. Carbondale, Edwardsville. Southern University press, 1971.

исторический контекст, утопические проекты и историософия символистов<sup>35</sup>, а также религиозно-философская мысль символизма. Отметим в данной связи работу И.В. Воронцовой, где четко проводится мысль о специфической, «революционно-религиозной» мысли Д.С. Мережковского<sup>36</sup>. В той или иной степени они представлены в значимых работах обобщающего характера, например, в фундаментальном исследовании Аврил Пайман<sup>37</sup>.

При этом необходимо отметить, что собственно исторических исследований русского символизма все еще очень мало. Отметим следующие исследования: диссертацию А.А. Городницкой, полностью посвященную общественно-политическим взглядам «старших» символистов<sup>38</sup>, работу А.В. Унылова «Социокультурные основания богостроительства и богоискательства в России начала XX века», в весомой части которой рассказывается о символистах<sup>39</sup>, диссертацию О.С. Давиденко, включающую мифотворчество символистов в контекст исторической трансформации общества<sup>40</sup>. Как на чрезвычайно значимые работы о русском символизме, произведенные историками, укажем на труды М.А. Воскресенской<sup>41</sup>, высказавшей ряд важнейших для данной диссертации положений – о том, что русский символизм выступил в роли моделирующего центра культуры Серебряного века, и его рождение было обусловлено «переориентацией сознания в конце XIX столетия на культуру как способ объективизации личности и искусство как модель жизни»<sup>42</sup>, но при этом зрительскими кругами был воспринят скорее как мода.

<sup>35</sup> См. *Creating Life – The aesthetic utopia of Russian Modernism*. Stanford, California. Stanford University press, 1994; Грякалова Н.Ю. Указ. соч.; Царева Н.А. Историософская утопия русского символизма: на материале творчества Дм. Мережковского и А. Белого: дис. .... канд. филос. наук. Владивосток, 2001; Триодина И.М. Социально-культурные институты Серебряного века: дис. ...канд. пед. наук. СПб., 2003; Мазур Л.Э. Тотальный символизм А. Белого как программа конструирования социокультурной реальности: автореф. дис. .... канд. филос. наук. Тверь, 2008; Быстров В.Н. Между утопией и трагедией: Идея преображения мира у русских символистов. М., 2012.

<sup>36</sup> Воронцова И.В. Русская религиозно-философская мысль в начале XX века. М., 2008. С. 63.

<sup>37</sup> Пайман А. История русского символизма. М., 2000.

<sup>38</sup> Городницкая А.А. Общественно-политические взгляды старших символистов, середина 90-х годов XIX века - 1917 год: дис. ... канд. ист. наук. М., 1996.

<sup>39</sup> Унылов А.В. Социокультурные основания богостроительства и богоискательства в России начала XX века: дис. ... канд. ист. наук. Нижн. Новгород, 2006.

<sup>40</sup> Давиденко О.С. Мифотворчество и театральные стратегии в литературной жизни Серебряного века как отражение исторического процесса трансформации русского общества конца XIX –начала XX вв.: автореф. дис. ... канд. ист. наук. Томск, 2010.

<sup>41</sup> Воскресенская М.А. Символистское мировидение в русской культуре конца XIX - начала XX вв.: дис. ... канд. ист. наук. Томск, 2000; Она же. Символизм как мировидение Серебряного века. М., 2005; Она же. Мировидение творцов Серебряного века: Исторический контекст и социокультурные факторы формирования общественного сознания российской культурной элиты рубежа XIX-XX столетий: автореф. дис. ... докт. ист. наук. СПб., 2008.

<sup>42</sup> Она же. Символизм как мировидение Серебряного века. С. 158 - 159.

Символизм, выступивший одновременно в качестве модели жизни и идейного учения, находится в центре трудов о житнетворчестве. Работы о данном роде деятельности символистов представляют существенный интерес для нас в связи с коммерческой составляющей житнетворчества (слабо изученной на настоящий момент), выработке в нем культурных продуктов нового типа, его насыщенности театрализацией, весьма привлекательной для читателей и зрителей, но не всегда соответствующей изначальным замыслам символизма. Литература по житнетворчеству в целом очень обширна, но нас интересовали те труды, авторы которых так или иначе выходили на проблемы массовой культуры, пусть хотя бы пунктирно намечали их, хотя следует признать, что таких работ немного, и коммерческий заряд житнетворческих практик символизма не освещен в должной мере. Отечественная традиция изучения житнетворчества в полный голос заявляет о себе в 1970-х гг. В 1978 г. опубликована основополагающая статья одного из крупнейших российских исследователей символизма А.В. Лаврова «Мифотворчество “аргонавтов”»<sup>43</sup>, в которой исследовалось, как миф моделировал жизнь российского символизма. На данный момент направление в научной литературе представлено внушительным корпусом текстов, созданных как отечественными, так и зарубежными учеными<sup>44</sup>. Многие из данных текстов написаны в русле близкого и автору настоящей диссертации «модернизирующего» подхода, когда, по словам исследователя Г.И. Кустовой, «к творчеству символистов, особенно к теоретической его части, обращаются, в основном, для того, чтобы проиллюстрировать какие-нибудь тезисы о модернистской (или авангардной) культурной парадигме, которую именно они-то и открыли»<sup>45</sup>. Заметим, при этом, что рассмотрения

<sup>43</sup> Лавров А.В. Мифотворчество «аргонавтов» // Миф-Фольклор-Литература. Л., 1978. С. 137—170.

<sup>44</sup> См. Carlson M. Ivanov-Belyj-Minclova: the Mystical Triangle // *Cultura e memoria* I, Firenze, 1988. P. 63—80; Ермилова Е.В. Теория и образный мир символизма. М., 1989; Богомолов Н.А. На грани быта и бытия // *Театр*. 1993. № 5. С. 159—162; Он же. Петербургские гафизиты // *Серебряный век в России*. М., 1993. С.167—210; Он же. Русская литература начала XX века и оккультизм. Исследования и материалы. М., 1999; Matich O. *Dialectics of Cultural return: Zinaida Gippius' personal myth* // *Cultural mythologies of Russian Modernism. From the Golden Age to the Silver Age*. Berkeley and Los Angeles, California. University of California press, 1992; Wachtel M. Vyacheslav Ivanov: from aesthetic theory to biographical practice // *Creating Life – The aesthetic utopia of Russian Modernism*. P. 151 - 166; Rosenthal B.G. *Political Implications of the Early Twentieth-Century Occult Revival* // *The Occult in Russian and Soviet Culture*, Ithaca and London, 1997. P. 379—418; Хансен-Леве О. Концепции «житнетворчества» в русском символизме начала века // *Блоковский сборник XIV*. Тарту, 1998. С. 57 – 85; Эткинд А.М. Хлыст. Секты, литература и революция. М., 1998; Иоффе Д. Житнетворчество русского модернизма *sub specie semioticae*. Историографические заметки к вопросу типологической реконструкции системы «жизнь-текст» // *Критика и семиотика*. 2005. Вып. 8. С.126—179.

<sup>45</sup> Кустова Г.И. Языковые проекты Вячеслава Иванова и Андрея Белого: философия языка и магия слова // Вячеслав Иванов. Архивные материалы и исследования. М., 1999. С. 483.

жизнетворчества в свете его коммерческого потенциала, предпринимаемого нами, как правило, не происходит.

Как нам представляется, если проводить некое деление внутри этого корпуса в применении к нашей теме исследования, то можно выделить труды, акцентирующиеся на аспектах утопичности тех или иных проектов и установок русского символизма и, условно говоря, его «отрицательных» чертах – прежде всего, беспечной театрализации, смешении игры и жизни, калечившем реальные судьбы, что отражено, к примеру, в работах В.А. Сарычева, И.М. Триодиной и, особенно, Дж. Д. Гроссман о Валерии Брюсове и Нине Петровской<sup>46</sup>. Эта установка прототипическим образцом имеет мемуарный очерк Ходасевича «Конец Ренаты» о трагической судьбе Нины Петровской, слова поэта о жизнетворчеством разбитых жизнях<sup>47</sup>, но это относится, безусловно, только к общему тону работ, а не к их разнообразному содержанию. В целом, работы, так или иначе затрагивающие театрализацию жизни в символизме, склонны к своеобразному «осуждению» представителей направления, однако встречаются и оправдывающие поэтов объяснения. Так, Г.А. Степанова пишет о том, что неосознанное мифотворчество и сознательная театрализация – это диалогическая установка поэта, пропускающего и впускающего мир в себя и отдающего обратно<sup>48</sup>, т.е. обусловленная его функцией в обществе.

Вторая выделенная нами линия – та, что демонстрирует практическое значение достижений символизма в области жизнетворчества<sup>49</sup>, в том числе для развития культуры после угасания символизма. В настоящем ряду выделяются работы крупных зарубежных специалистов по русской литературе, Ольги Матич и Ирины Паперно<sup>50</sup>, неоспоримыми достоинствами которых является включение символизма в широкий

<sup>46</sup> Сарычев В.А. Эстетика русского модернизма: Проблема «жизнетворчества». Воронеж, 1991; Триодина И.М. Указ. соч.; Grossman J.D. Valery Briusov and Nina Petrovskaja: Clashing Models of Life in Art // *Creating Life – The aesthetic utopia of Russian Modernism*. P. 122 – 150; также см. Кураченко В.А. Социально-эстетическая утопия русского символизма 1900-х годов (критический анализ): дис. ... канд. филос. наук. М., 1984.

<sup>47</sup> Ходасевич Вл.Ф. Воспоминания. М., 2009. С. 24.

<sup>48</sup> Степанова Г.А. Идея «соборного театра» в поэтической философии Вячеслава Иванова. М., 2005. С. 77.

<sup>49</sup> Бобринская Е.А. Русский авангард; Александрова А. Сквозь призму Вяч. Иванова: жизнетворчество и воздействие на окружающую культурную среду // *Sub Rosa*. Budapest. 2005. С. 27—32; Presto J. *Beyond the flesh: Alexander Blok, Zinaida Gippius, and the Symbolist sublimation of sex*. Madison, Wisconsin. The University of Wisconsin press, 2008; Ерохина Т.И. Личность и текст в культуре русского символизма. Ярославль, 2009; Эконен К. Творец, субъект, женщина: Стратегии женского письма в русском символизме. М., 2011; Исупов К.Г. Судьбы классического наследия и философско-эстетическая культура Серебряного века. СПб., 2010; Шишкин А.Б. Символисты на Башне // *Философия. Литература. Искусство: Андрей Белый — Вячеслав Иванов — Александр Скрябин*. М., 2012.

<sup>50</sup> Matich O. *The Symbolist Meaning of Love: Theory and Practice* // *Creating Life – The aesthetic utopia of Russian Modernism*. P. 24—50; Paperno I. *The Meaning of Art: Symbolist Theories* // *Ibid*. P. 13—23.

контекст российской культуры, позволяющее делать оригинальные выводы и проводить удивительные, на первый взгляд, параллели, например, – между эстетическими воззрениями В.С. Соловьева и Н.Г. Чернышевского<sup>51</sup>. Существенный интерес представляет очерк И. Обуховой-Зелинской, разбирающей вопросы моды и имиджа в символизме в свете конкретного воплощения в них устремлений преобразовать реальность силой воображения, но автор сосредотачивается на европейском материале<sup>52</sup>. Авторы работ о «практической» части житнетворчества иногда перекидывают мост в будущее и показывают, что из опыта символизма, в том числе, имеющее отношение к массовой культуре, сохранилось. Роберт Берд сопроводил публикацию доклада Вячеслава Иванова «К вопросу об организации творческих сил народного коллектива в области художественного действия» 1919 г. статьей о роли наследия поэта в организации массовых советских празднеств<sup>53</sup>, Андреа Александрова пишет о влиянии мифотворчества символистов на большевистскую политическую культуру в целом в статье о житнетворчестве Иванова<sup>54</sup>, Кирсти Эконен намечает тему влияния женских моделей поведения в символизме на последующее развитие массовой культуры<sup>55</sup>. Однако в трудах о житнетворчестве символистов проблемы, связанные с развитием массовой культуры в России, только обозначены, их целенаправленного рассмотрения нет. Кроме того, авторы могут провести нить от символизма к авангарду и/или советской культуре в целом, но контекстного окружения в виде описания социально-экономических изменений российского общества в 1890-х – 1900-х гг. в подобных работах недостает. К блоку работ о житнетворчестве символизма примыкают труды о русском футуризме: мы привлекли в основном те работы, в которых специальное внимание уделено социальному посланию русского футуризма, его мировоззренческой составляющей<sup>56</sup>, где проводятся параллели между процессами в области искусства и политики в революционной и молодой Советской России<sup>57</sup>. Особенно хотелось бы отметить труд Шанталь Сандарам, рассматривающей творчество

<sup>51</sup> Paperno I. Op. cit. P. 15.

<sup>52</sup> Обухова-Зелинская И. Мода и имидж на фоне символизма // Европейский символизм. СПб., 2006. С. 458 – 481.

<sup>53</sup> Берд Р. Вяч. Иванов и массовые празднества ранней советской эпохи // Русская литература. 2006. № 2. С. 174—189.

<sup>54</sup> Александрова А. Указ. соч. С. 32.

<sup>55</sup> Эконен К. Указ. соч. С. 341.

<sup>56</sup> Lawton A.M. Russian Futurism through its manifestoes, 1912-1928. Ithaca, London. Cornell University press, 1988; Турчин В.С. По лабиринтам авангарда. М., 1993; Иванюшина И.Ю. Русский футуризм: идеология, поэтика, прагматика. Саратов, 2003.

<sup>57</sup> Бобринская Е.А. Футуризм. М., 1999; Крусанов А.В. Русский авангард: 1907-1932 (исторический обзор). Т. 1. СПб., 1996, Т. 2. М., 2003.

Владимира Маяковского и его посмертную канонизацию в качестве индикатора общественно-политических изменений в Советском Союзе<sup>58</sup>.

Третий основной раздел литературы по нашей теме – работы о массовой культуре в России, о мифологическом компоненте в массовой культуре и о том, что в советское время называлось «неомифологизмом», а сегодня все чаще называется подходом символистов к открытию коллективного бессознательного. Зарождение и распространение символизма хронологически пересекается с важным этапом развития культурной индустрии и массовой культуры в России в конце XIX – начале XX вв. Культурная индустрия и массовая культура России конца позапрошлого – начала прошлого столетий – чрезвычайно интересная и важная тема, но в силу исторических обстоятельств она разрабатывалась в отечественной науке XX в. с большим количеством оговорок. Массы являлись главным объектом советской культурной политики, и эти массы не возникли из ниоткуда: их культурный абрис и уровень являлся результатом предшествовавшего исторического развития и не мог быть одномоментно изменен в 1917 г. Признать этот факт и тем указать на преемственность со старым буржуазным миром, от которого были оставлены, по словам рекламы 1920-х гг., только папиросы «Ира», советская историография не могла. Для советской науки в принципе не существовало проблемы массовой культуры: не было ни ее, ни ее оппозиции – элитарной культуры; вместо них имелась культура народов СССР. Соответственно, считалось, что никаких элитарных художников и тем более их аудитории в Советском Союзе нет и быть не может, все создатели вершин аристократической дореволюционной культуры были близки народу (идейно, во всяком случае). Что же касается зарубежной культуры, то и для элитарного, и для массового ее уровней определяющей в советских работах являлась ее «буржуазность»<sup>59</sup>; следовательно, вся она была рассчитана на потребление, просто в одном случае речь идет о потреблении с целью досуга, а в другом – с целью получения утонченного удовольствия от причисления себя к немногочисленному (как представляется потребителю в идеале) кругу «разбирающихся в искусстве». Как только идеологические ограничения ушли в прошлое, отечественная наука представила интересные рассуждения о массовой культуре. М.Ю. Лотман,

---

<sup>58</sup> Sundaram Ch. Manufacturing culture: the Soviet state and the Mayakovsky legend. 1930-1993: Ph. d. diss. University of Toronto, 2000.

<sup>59</sup> См. Кукаркин А.В. Буржуазная массовая культура: Теории. Идеи. Разновидности. Образцы. Техника. Бизнес. М., 1985; Ашин Г.К. Буржуазная массовая культура. М., 1988; Шестаков В.П. Мифология XX века: Критика теории и практики буржуазной «массовой культуры». М., 1988.

например, высказал мысль о строго социологическом характере понятия «массовая культура» в литературе, определяемого отношением того или иного коллектива к определенной группе текстов<sup>60</sup>.

Несмотря ни на что, и в недрах советской науки появлялись исследования массовой культуры в России, до сих пор не потерявшие своей ценности. Прежде всего, мы говорим о трудах Н.М. Зоркой<sup>61</sup>. Исследование Н.М. Зоркой «На рубеже столетий. У истоков массового искусства в России 1900-1910 годов», где признавалось, что размах массовой культуры приходится на начало XX в., но имеет в основе длительный подготовительный этап<sup>62</sup>, открывает традицию исследований массовой культуры дореволюционной России, с годами все более отходящую от установки «только сухие факты»<sup>63</sup> и охватывающую разнообразные темы. Отметим в данном ряду труд А. Рейтблата<sup>64</sup> о круге и особенностях чтения в дореволюционной России, исследование А.В. Висловой<sup>65</sup>, рассказывающее в том числе о зарождении индустрии развлечений, работу Л.И. Тихвинской<sup>66</sup>, содержащую весьма ценную для нас мысль о преемстве символистских собраний и дореволюционных кабаре, исследование А.М. Грачевой, посвященное в том числе русской беллетристике<sup>67</sup>. Подходы к вопросу о начале существования массовой культуры в современной отечественной науке отличаются большим разнообразием, вплоть до крайне модернизирующего с утверждением перманентного существования массового компонента в культуре с античных времен<sup>68</sup>. Наиболее распространенной является точка зрения о формировании массовой культуры в Новое время. В качестве сроков, когда складываются все условия для массовой культуры чаще всего указывается период от первой половины XIX до начала XX вв.<sup>69</sup>.

<sup>60</sup> Лотман Ю.М. Массовая литература как историко-культурная проблема // Лотман Ю.М. Избранные статьи: в 3 т. Т. 1. Таллин, 1992. С. 381.

<sup>61</sup> Зоркая Н.М. На рубеже столетий. У истоков массового искусства в России 1900-1910 годов. М., 1976; Она же. Музы XX века. Художественные проблемы средств массовой коммуникации. М., 1978.

<sup>62</sup> Она же. На рубеже столетий. С. 111.

<sup>63</sup> Напр., в работах: Рубакин Н.А. Средства массовой коммуникации и современная художественная культура. Становление средств массовой коммуникации в художественной культуре первой половины XX века. М., 1983; Летенков Э.В. «Литературная промышленность» России конца XIX – начала XX века. Л., 1988.

<sup>64</sup> Рейтблат А. От Бовы к Бальмонту. Очерки истории чтения в России второй половины XIX в. М., 1991.

<sup>65</sup> Вислова А.В. «Серебряный век» как театр: Феномен театральности в культуре рубежа XIX-XX вв. М., 2000. С. 32 – 33.

<sup>66</sup> Тихвинская Л.И. Повседневная жизнь театральной богемы Серебряного века: Кабаре и театры миниатюр в России. 1908 – 1917. М., 2005.

<sup>67</sup> Грачева А.М. Диалоги Януса: Беллетристика и классика в русской литературе начала XX века: Портреты. Этюды. Разыскания. СПб., 2011.

<sup>68</sup> Напр., Акоюн К.З. Массовая культура. М., 2004. С. 14.

<sup>69</sup> Костина А.В. Массовая культура как феномен постиндустриального общества. М., 2008; Лебедева В.Г. Судьбы массовой культуры в России: вторая половина XIX - первая треть XX в. СПб., 2007; Вислова А.В. «Серебряный век» как театр: Феномен театральности в культуре рубежа XIX-XX вв. М., 2000.

Г.Н. Ульянова определяет рубеж XIX – XX вв. как время зарождения массовой культуры и обосновывает это тем, что именно на рубеже веков из-за урбанизации и роста количества горожан изменяются социальные и культурные характеристики форм досуга жителей городов России; досуг, в то же время, подвергается коммерциализации<sup>70</sup>.

В зарубежной научной литературе ведется изучение вопросов рынка в русской культуре, особо отметим исследование Светланой Бойм<sup>71</sup> культурного мифа поэта, где содержатся ценные наблюдения о зависимости этого мифа от условий рынка, и работу Алексея Берга 2013 г. о рынке русской поэзии<sup>72</sup>. Отдельное направление составляют труды об отношениях модернистов с народной (не обязательно только российской), рабочей – словом, не элитарной, культурой<sup>73</sup>. Впрочем, все, что мы перечислили – отдельные работы на очень тесно связанные темы, относящиеся так или иначе к массовой культуре, но посвященные, за несколькими исключениями, не только ей или лишь отдельным ее аспектам. Говорить о крупных школах (как отечественных, так и зарубежных) по изучению российской массовой культуры рубежа столетий, пока не приходится.

Тема «символизм и массовая культура» на настоящий момент только обозначена учеными. Интерес символистов к различным фольклорным формам, крестьянским и мещанским произведениям, использование образцов народного искусства в различных его родах и жанрах, от раешника и частушки до лубка и кукольного театра, обратили на себя внимание современников символизма, равно как и сам факт массовизации культуры. Об обоих явлениях много и регулярно на рубеже 1900-х – 1910-х гг. пишет К.И. Чуковский<sup>74</sup>, но его статьи и очерки – скорее публицистика. Пионер исследований массовой культуры Н.М. Зоркая обратила внимание на интерес символистов к культуре

<sup>70</sup> Ульянова Г.Н. Досуг и развлечения. Зарождение массовой культуры // Очерки русской культуры. Конец XIX – начало XX века. Т. 1. Общественно-культурная среда. М., 2011. С. 456.

<sup>71</sup> Boym S. Life and death in quotation marks: Cultural myth of the modern poet: Ph. d. diss. Harvard University, Cambridge, 1988.

<sup>72</sup> Berg A. Russian Poetry in the Marketplace: 1800-1917, and Beyond: Ph. d. diss. Harvard University, Cambridge, Massachusetts, 2013; см. также Brooks J. Readers and Reading at the End of Tsarist Era // Literature and Society in Imperial Russia, 1800-1914. Stanford. Stanford University press, 1978. P. 97—150.

<sup>73</sup> McCauley K.A. The Aesthetics of production: The Russian Avant-Garde and the rise of socialist realism: Ph. d. diss. University of California, Los Angeles, 1995; Konecny M.C. Op. cit.; Lavine L. Sh. Aleksandr Blok's The Twelve: the transformation of commedia dell'arte into an epic // Slavic & East European Journal. Winter 2005. Vol. 49. Issue 4. P. 570—590; Albanese J. Propaganda and Aesthetics: The Modern politics of Avant-Garde and workers culture: Ph. d. diss. Stony Brook University, 2006; Anisimova L. Imagining the folk: authenticity and modernity in the texts by Bely, Larsen, Toomer, And Pil'niak: Ph. d. diss. University of South Carolina, 2008.

<sup>74</sup> Напр., Чуковский К.И. Нат Пинкертон и современная литература // Чуковский К.И. Нат Пинкертон и современная литература. Куда мы пришли? М., 1910.

города и массовым общедоступным развлечениям<sup>75</sup>, на фольклорные источники их творчества<sup>76</sup>. Взаимовлияние «высокой» и «низкой» культур рассматриваемого времени – свежая тема. Укажем в данной связи на чрезвычайно ценную работу О.А. Лекманова, предложившему оригинальный метод определения степени этого влияния: количественный подсчет текстовых заимствований (главным образом, для эпитафии) из модернистов, производимое поэтами «третьего сорта» и откровенными графоманами<sup>77</sup>.

Уникальное значение в разработке проблемы «символизм и массовая культура» занимают работы представителей Тартуской семиотической школы – З.Г. Минц, Ю.М. Лотмана и Б.М. Гаспарова<sup>78</sup> о неомифологизме у символистов. Эти работы в советский период выходили в виде, «замаскированном» под изучение демократических взглядов символистов и их тяги к народной культуре, а потому имеют ощутимый крен в пользу творчества и воззрений Александра Блока. Школа исследовала компонент мифа в поэтике и мировоззрении русского символизма и сделала выводы о том, что мифы и их составные части выступили в роли своеобразной знаковой системы. Открытия Тартуской школы дали основания произвести сравнение трудов К.Г. Юнга о коллективном бессознательном, включить понятия «миф» и «архетип» в разговор о символизме<sup>79</sup> и сделать вывод о том, что открытие психоанализа символизм либо произвел, либо очень близко к нему подошел, независимо от Фрейда и Юнга, и, безусловно, обогатил понятие «архетип» у Юнга, тесно общавшегося с Эмилием Метнером, проводником между русским символизмом и западноевропейским психоанализом. Изучение данного взаимодействия произведено в важнейших для нас работах А.М. Эткинды «Эрос невозможного: развитие психоанализа в России»<sup>80</sup>, С.Н.

<sup>75</sup> Зоркая Н.М. На рубеже столетий. С. 55–56.

<sup>76</sup> Она же. Петрушка, персидская княжна и герой в черной полумаске // Живая Старина. 1996. № 2. С. 27.

<sup>77</sup> Лекманов О.А. Русская поэзия в 1913 г. М., 2014.

<sup>78</sup> Минц З.Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // Творчество А.А. Блока и русская культура XX века. Блоковский сборник III. Тарту, 1979. С. 76—120; Она же. Блок и русский символизм // Литературное наследство. Т. 92. Кн. 1. Александр Блок. Новые материалы и исследования. М., 1980. С. 98—173; Она же. 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; Лотман Ю.М., Успенский Б.А. Миф – имя – культура // Лотман Ю.М. Избранные статьи в 3-х томах. Т. 1. С. 58—75; Лотман Ю.М. Блок и народная культура города // Лотман Ю.М. Избранные статьи: в 3 т. Т. 3. Таллин, 1993. С. 185–200; Гаспаров Б.М. Тема святочного карнавала в поэме А. Блока «Двенадцать» // Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века. М., 1993. С. 4—27.

<sup>79</sup> См. Марков В. А. Литература и миф: Проблема архетипов (к постановке вопроса) // Тыняновский сборник: Четвертые Тыняновские чтения. Рига, 1990. С. 133—147.

<sup>80</sup> Эткинды А.М. Эрос невозможного: Развитие психоанализа в России. М., 1994.

Лютовой «Андрей Белый и К.Г. Юнг о кризисе культуры: на пересечении теорий»<sup>81</sup>, но оно далеко не закончено. Миф в символизме значительно чаще исследуется не как форма сознания, а как жанр и элемент художественной системы, лежащий в основе построения образов и функционирования устойчивых мотивов, «бродячих сюжетов» фольклора и литературы. Соответственно, такие работы в основном посвящены вопросам мифопоэтики русского символизма<sup>82</sup> (даже если их авторы, как Г.П. Козубовская, и отмечают внимание поэтов к мифу как принципу мышления<sup>83</sup>), и изучают влияние неомифологического мышления символистов как на их творчество в традиционном смысле слова, так и на их житнетворчество, что позволило, например, И.С. Приходько сделать вывод о принадлежности универсального текста символизма к особой категории мифогенной и мифотворческой культуры<sup>84</sup>. При всей ценности последнего рода работ, они преимущественно лежат в области исследования художественного литературного творчества.

Что касается темы «миф и массовая культура», то она прочно вошла в современную науку со времен «Мифологий» Ролана Барта. О прямом использовании мифологием сознания для выработки наиболее впечатляющих и коммерчески окупаемых продуктов деятеля культуры рассказывают, конечно, редко, но здесь есть исключения: например, широко известно и подтверждено самим режиссером сотрудничество Джорджа Лукаса и Джозефа Кэмпбелла<sup>85</sup> в работе над сагой XX века «Звездные войны». В поле исследователей мифа попадают и новейшие явления культурной индустрии – укажем, из последних, на работу Брайана Феннига 2013 г., рассматривающую мифический фундамент имиджа и сценических приемов Леди Гаги<sup>86</sup>.

В целом можно сказать следующее: общественно-политическое и социокультурное значение русского символизма исследовано достаточно хорошо, как и

<sup>81</sup> Лютова С.Н. Андрей Белый и К.Г. Юнг о кризисе культуры: на пересечении теорий // Аналитика культурологии. 2006. № 6 (электронное издание) / URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/andrey-belyy-i-k-g-yung-o-krizise-kultury-na-peresechenii-teoriy> [Последнее посещение - 03.11.2014].

<sup>82</sup> См., напр., Магомедова Д. М. Автобиографический миф в творчестве А. Блока. М., 1997; Чепкасов А.В. Неомифологизм в творчестве Д. С. Мережковского 1890-1910-х годов: дис. ... канд. филол. наук. Кемерово, 1999; Осипова Н. О. Мифопоэтический анализ поэзии Серебряного века // Наука о литературе в XX веке: (История, методология, литературный процесс). М., 2001. С. 213 – 234; Арефьева Н.Г. Древнегреческие мифопоэтические традиции в литературе русского модерна (В. Соловьев, Вяч. Иванов). Астрахань, 2007; Полонский В.В. Мифопоэтика и динамика жанра в русской литературе конца XIX – начала XX века. М., 2008.

<sup>83</sup> Козубовская Г.П. Рубеж XIX-XX веков: миф и мифопоэтика. Барнаул, 2011. С. 100.

<sup>84</sup> Приходько И. С. Александр Блок и русский символизм: Мифопоэтический аспект: Спецкурс. Владимир, 1999. С. 17.

<sup>85</sup> См. Campbell J. The power of myth. New York, Doubleday, 1988.

<sup>86</sup> Fennig B. K. Mythic image in modern pop music and technology: Ph. d. diss. The University of Texas at Dallas, 2013. P. 179.

его жизнетворчество; неомифологизм символизма, с одной стороны, и наличие в массовой культуре компонента мифического – признанные факты, но качественное «включение» всех указанных тем в контекст становления массовой культуры в России не произведено. Помимо прочего, само по себе изучение массовой культуры и культурной индустрии в России в конце XIX – начале XX в. далеко от завершения, так как десятилетиями велось в идеологизированном ключе. Проблема взаимодействия символизма и именно массовой культуры (а не народной или мифа) лишь слегка намечена в историографии, чем обусловлена **научная новизна** настоящей работы.

\*\*\*

### **Благодарности**

Выражаю глубокую признательность своему научному руководителю Д.А. Андрееву за ценные советы и мудрое руководство, О.Г. Юмашевой, вдохновившей меня на изучение данной темы, моим учителям Е.А. и И.В. Цукановым, О.Н. Скороходовой за плодотворные дискуссии и всевозможную поддержку, моим друзьям А.П. Королеву, А.О. Шабалиной, Р.В. Шаповалову, проявившим неожиданно живой интерес ко всему тому, что мне так дорого как исследователю, и моим родителям, Ж.Н. и В.Е. Волжениным, без всесторонней помощи и долготерпения которых не состоялась бы эта работа.

## Глава 1. Русский символизм о массовом обществе

### § 1. Противоречие «личность-масса-общество» в осмыслении русского символизма

Рубеж XIX – XX вв. – это время стремительного роста исторического, экономического и общественного значения масс. Тот же период истории был для культуры дореволюционной России (как части общеевропейской) кульминацией индивидуального в широком смысле слова и роли отдельной личности с ее специфически духовными запросами и потребностями. Русские символисты осмыслили обе тенденции в их развитии, взаимодействии и противоречии и сделали немало интересных выводов о существовании этих процессов и их влиянии на недалекое будущее человечества.

На протяжении всего XIX века менялось само измерение и понимание индивидуализма. Рационалистический индивидуализм эпохи Просвещения признавал равенство людей исходя из представления об их приблизительной одинаковости. Считалось, что на формирование человека оказывала влияние среда, особенности экономического положения и многое другое – но при нивелировке всего наносного в итоге оставалась *tabula rasa*, «человек вообще». Культурный проект Просвещения не мог бы состояться без веры в универсальность человеческой природы, на ней же базировались и принципы экономического либерализма, поскольку дополнительное регулирование (государственное или любое иное) не требовалось равным участникам рыночных отношений с равными возможностями и примерно одинаковыми способностями. Вера в универсального человека после испытаний Великой Французской революции оказалась надломлена, но не испарилась вовсе: новое понимание индивидуализма крайне постепенно формировалось в недрах рационализма XIX века, в полной мере распространявшегося на представления о человеческой природе.

Сомнения в существовании и значимости «человека как такового», составляющего основу каждого индивида, одним из первых озвучил Фридрих Шлейермахер на рубеже XVIII -XIX вв., причем, в отличие от более поздних подходов к

проблеме, его рассуждения не отличались пессимизмом. Философ впервые задался вопросом, какую цену имеет бесконечное повторение одного и того же идеала в сравнении с «бесконечной различностью человеческих явлений»<sup>87</sup>. Отрицание Шлейермахером существования общества в качестве однородной, самой себе тождественной массы, в пользу выражения человечества каждым человеком на свой лад позволило спустя почти век другому немецкому философу и социологу Георгу Зиммелю признать своего предшественника певцом романтического или качественного индивидуализма, при котором обособившиеся индивиды непременно хотят отличаться друг от друга<sup>88</sup>. «Старый» рационалистический индивидуализм Зиммель определил как «нумерический».

Основа для разграничения Зиммелем типов индивидуализма была создана во второй половине XIX в., когда проблема подверглась серьезному изучению, давшему начало науке социологии. Работы Э. Дюркгейма, Г. Лебона, Г. Тарда, Н.К. Михайловского о соотношении индивидуального и коллективного сознания, введение учеными в научный оборот понятий «герой», «толпа», «публика», первые наброски размышлений о коллективном бессознательном – вот определенный фон и база, от которой отталкивались и символисты в своем подходе к теме «личное и общественное». Однако наибольшее влияние на них оказали не научные исследования в области социологии и психологии, а философско-поэтический образ сверхчеловека у Фридриха Ницше и художественное осмысление проблемы индивидуализма в творчестве Ф.М. Достоевского. «Записки из подполья» последнего стали поистине знаковым текстом для русского символизма, а «подполье» - почти нарицательным словом (к примеру, Мережковский, имея в виду именно «подполье» Достоевского, в сборнике 1908 г. «Не мир, но меч» употребляет его в разных формах более двадцати раз, причем в публицистических, а не литературоведческих статьях).

Рассуждения «героя-антигероя» повести Достоевского о неустрашимости и непредсказуемости фактора свободной воли, «собственного, вольного и свободного хотенья», как он это называет, подчас идущего вразрез с разумным устройством общества и даже личной выгодой в позитивистских 1860-х гг. не могли быть оценены по достоинству и встретить тот живой отклик, какой нашли в начале XX века. Неограниченная свобода воли по Достоевскому представала не положительным

<sup>87</sup> Шлейермахер Ф. Речи о религии к образованным людям, ее презирающим. Монологи. СПб., 1994. С. 108.

<sup>88</sup> Зиммель Г. Избранное. Т. 2. М., 1996. С. 197.

явлением - залогом разнообразия социального устройства, а как раз наоборот, заключала в себе опасность его разрушения. К началу нового столетия наличие качественного (идеалистического в интерпретации Вяч. Иванова) индивидуализма как существенного и притом растущего фактора общественной жизни не вызывало сомнений. У Вячеслава Иванова были все основания признавать заслуги гениального писателя в истолковании нового индивидуализма и немало оснований называть его «предопределителем культурной сложности» символистских исканий: «До него личность у нас чувствовала себя в укладе жизни и в ее быте или в противоречии с этим укладом и бытом, будь то единичный спор и поединок, как у Алеко и Печоринных, или бунт скопом и выступление целой фаланги, как у наших поборников общественной правды и гражданской свободы. Но мы не знали ни человека из подполья, ни сверхчеловеков, вроде Раскольникова и Кириллова, представителей идеалистического индивидуализма, центральных солнц вселенной на чердаках и задних дворах Петербурга, личностей-полюсов, вокруг которых движется не только весь отрицающий их строй жизни, но и весь отрицаемый ими мир — и в беседах с которыми по их уединенным логовищам столь многому научился новоявленный Заратустра. <...> Достоевский был змий, открывший познание путей отъединенной, самодовлеющей личности и путей личности, полагающей свое и вселенское бытие в Боге. Так он сделал нас богами, знающими зло и добро, и оставил нас, свободных выбирать то или другое, на распутье»<sup>89</sup>.

На начальных этапах способы выражения символистами их заинтересованности проблемой личности отражались не в публицистических работах, а в художественном творчестве и были таковы, что действительно могли заставить читателей поверить, будто перед ними боги, «знающие добро и зло» и находящиеся уже по ту сторону этих понятий. Творения 1890-х гг. нередко встречали настороженную реакцию, неприятие, обвинения всего нового искусства в крайнем индивидуализме, если не деградации. Причины — как малая подготовленность отечественной критики и публики, слабо знакомой с французскими символистами, путеводной звездой российских коллег в 1890-е гг., так и нарочитая экстравагантность произведений.

Показателен пример реакции Владимира Соловьева на сборники «Русские символисты» (1894, 1895 гг.). Если даже такого пронизательного и серьезного критика строки «В серебряной пыли полуночная влага/Пленяет отдыхом усталые мечты,/И в

<sup>89</sup> Иванов Вяч.И. Достоевский и роман-трагедия // Иванов Вяч.И. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 4. Брюссель, 1987. С. 401-402.

зыбкой тишине речного саркофага/Отверженный герой не слышит клеветы»<sup>90</sup> возмутили и заставили сомневаться, не в болезненном ли состоянии пребывает их автор<sup>91</sup>, можно представить, какое впечатление они произвели на менее просвещенных читателей.

Иные из фрагментов стихотворений Зинаиды Гиппиус 1890-х гг.: «Мне нужно то, чего нет на свете,/Чего нет на свете»<sup>92</sup>, «Скорей, скорей! Уединенье,/Забвение, освобожденье...»<sup>93</sup>, «Небеса унылы и низки,/Но я знаю – дух мой высок. <...> Но люблю я себя, как Бога, – /Любовь мою душу спасет»<sup>94</sup>, – также звучали для среднего читателя конца XIX в. как вызывающее самовозвеличивание. Последние строки манифестационного характера стали своего рода визитной карточкой поэта, и многие годы спустя, когда Гиппиус подвергла свои взгляды на индивидуализм тщательному уточнению, если не ревизии, они вопреки всему продолжали считаться едва ли не главной составной ее поэтического и идейного облика. Один из отрицательных отзывов – «...когда человек “любит себя, как Бога”, он в своих художественных произведениях станет заниматься только самим собою»<sup>95</sup> – донесся до Гиппиус по прошествии почти двадцати (!) лет с написания «Посвящения». Понадобилась длительная временная дистанция для осознания того, что подчеркнутый индивидуализм раннего символизма и его замкнутость на себя был неизбежным этапом в развитии литературы и на деле выполнял важные функции: обещал наделить художника пониманием самого себя, необходимым для жизни в меняющемся мире, поднимал его статус, утверждая в качестве члена духовной элиты общества<sup>96</sup>, помогал читателю прояснить значение своего «я».

Откровенная концентрация на значении личного (переживаний, действий, желаний) отнюдь не являлась привилегией «старшего» поколения символистов, бесчисленное количество раз названных за нее «декадентами». Характерен, например, один эпизод из биографии Андрея Белого, в ракурсе мифопоэтических основ

<sup>90</sup> Брюсов В.Я. Отверженный герой // Брюсов В.Я. Собрание сочинений. в 7 т. Т. 1. М., 1973. С. 37.

<sup>91</sup> Соловьев В.С. Русские символисты. Вып. 2-й, изд. В. А. Маслова, Москва, 1894 // Соловьев В.С. Литературная критика. М., 1990. С. 149.

<sup>92</sup> Гиппиус З.Н. Песня // Гиппиус З.Н. Стихотворения. СПб., 1999. С. 75.

<sup>93</sup> Она же. К пруду // Там же. С. 89.

<sup>94</sup> Она же. Посвящение // Там же. С. 76.

<sup>95</sup> Плеханов Г.В. Искусство и общественная жизнь // Зинаида Гиппиус: Pro et contra. Личность и творчество Зинаиды Гиппиус в оценке современников и исследователей. СПб., 2008. С. 502.

<sup>96</sup> Rosenthal B.G. The artist as prophet and revolutionary. P. 76.

символистского искусства рассмотренный А.В. Лавровым<sup>97</sup>. В 1901 г. Андрей Белый пишет «Симфонию 2-ую, драматическую». Большое значение для ее настроения имела мистическая любовь молодого поэта к супруге мецената М.А. Морозова Маргарите Кирилловне. М.К. Морозова, с 1901 г. получавшая от Белого таинственные письма, как правило, за подписью «Ваш рыцарь», догадалась, что ее адресант и автор «Симфонии» одно лицо, только в 1903 г., когда по совету друзей купила недавно вышедшее произведение и опознала себя в образе Сказки (личное же знакомство с Белым состоялось только спустя пару лет). Причина такого отложенного знакомства заключается в том, что Андрей Белый не предпринимал к нему никаких усилий, всячески подчеркивал в письмах, что Морозова-Сказка для него символ, «великий прообраз», «идея будущей философии» и даже «индивидуальное знамя»<sup>98</sup>, словом, не конкретный живой человек с его мыслями и чувствами, а форма, с которой работала творческая мысль и энергия самого Андрея Белого.

Маргарита Морозова, увлеченная идеями В. Соловьева, учредительница московского Религиозно-философского общества, благодушно приняла роль «великого прообраза»: об этом свидетельствует и то, что она сохранила письма неизвестного поклонника, и то, что впоследствии поддерживала с ним дружеские отношения. Другая же мистическая любовь Андрея Белого, Л.Д. Блок, напротив, вспоминала, сколь нежелательно для нее было отношение как к символу: «Я живой человек и хочу быть им, хотя бы со всеми недостатками; когда же на меня смотрят как на какую-то отвлеченность, хотя бы и идеальнейшую, мне это не выносимо, оскорбительно, чуждо <...>»<sup>99</sup>. Негативное восприятие Любовью Дмитриевной статуса «всего лишь» элемента образных систем крупнейших символистов – Белого и Блока – определялось как тем, что отношение к ней Андрея Белого существенно отличалось от анонимного рыцарства и в итоге приобрело характер подлинно драматический, так и тем, что означенный статус шел вразрез с личными амбициями самой Блок. На страницах мемуаров Любовь Дмитриевна неоднократно сетовала, сколь досадно для нее было 20 лет находиться на втором плане. Говоря о некоторой отраде в возвращении «к себе прежней», она делает удивительное, слегка наивное, но очень характерное признание: «Только в своем обществе я нахожу собеседника, который с должным (с моей точки зрения) увлечением

<sup>97</sup> Лавров А.В. Указ. соч. С. 158.

<sup>98</sup> Андрей Белый. «Ваш рыцарь»: Письма М.К. Морозовой. 1901-1928. М., 2006. С. 36—37.

<sup>99</sup> Блок Л.Д. И был, и небылицы о Блоке и о себе. Времен, 1979. С. 42.

следует за мной по всем извивам, которые находит моя мысль, восхищается теми неожиданностями, которые восхищают и меня, активную, находящую их»<sup>100</sup>. Артистическая деятельность, авторство серьезного исследования классического танца, происхождение, жизнь в интеллектуально-насыщенной среде не позволяют, конечно, говорить о Л.Д. Блок как о среднем представителе эпохи. Но сложно и занести Любовь Дмитриевну в разряд женщин-творцов Серебряного века, не признав, что мы помним ее как Прекрасную Даму благодаря Александру Блоку, в отличие, скажем, от Лидии Зиновьевой-Аннибал, самостоятельно создавшей образ Диотимы, мифологемно объединявший ночные бдения на ивановской Башне и платоновские симпозионы. Воспоминания Любви Дмитриевны дают понять, что не обязательно было становиться поэтом, писателем, художником, вообще активным участником символизма, чтобы желать самоутверждения и прочувствовать новое измерение индивидуализма. «Что же такое Беатриче, как не объект в высшей степени, существующий лишь постольку, поскольку существует субъект — Данте?» - вопрошала в статье 1908 г. Зинаида Гиппиус<sup>101</sup>, сама далекая от роли «Беатриче». К началу XX в. объектом не желал быть никто, осознать значение своего «я» были готовы все, а что целью человеческой жизнью может считаться личное счастье и устройство собственных судеб на земле, было уже хорошо известно благодаря апологету частной жизни В.В. Розанову<sup>102</sup>.

Подход символистов к проблеме личности в том виде, в каком он сложился в начале 1900-х гг., отличался многоплановостью. Это предопределила актуальность проблемы, некоторое предшествовавшее научное и философское осмысление, богатые традиции отечественной художественной литературы (не сводившиеся к Достоевскому – достаточно вспомнить хотя бы героев «Войны и мира», будто спорящих в самом начале XIX в. с Карлейлем и его культом «героев»), а также уникальная возможность сравнивать внутренний российский опыт с общеевропейским. Построения символистов не ограничивались простым противопоставлением индивида с его свободной волей и иррациональными желаниями и разумно организованного (или стремящегося к такой организации) коллектива. Подобная четкая оппозиция предполагает наличие не живого общества, а пустой абстракции, которая бы, точно по М.О. Гершензону, не искала, не

---

<sup>100</sup> Там же. С. 8.

<sup>101</sup> Гиппиус З.Г. Зверобог // Образование. 1908. № 8. С. 22.

<sup>102</sup> См. Розанов В.В. Цель человеческой жизни // Вопросы философии и психологии. 1892. №№ 14-15.

мыслила, не страдала<sup>103</sup>. От подобного понимания общества русский символизм был далек, а потому интеллектуальные усилия направлял на попытки понять, как новое измерение личности и индивидуального влияет на социум в целом. Поэтому для наиболее полного понимания сути символистских размышлений предлагается использовать тернарную оппозицию «личность – масса – общество», ставящую «качественное» содержание личности и общества в прямую зависимость друг от друга.

Пионерами осмысления проблемы в таком ключе стали Дмитрий Мережковский и Зинаида Гиппиус; его главные итоги отражены в историософской схеме Мережковского, построенной на гегелевском диалектическом принципе развития и представившей все историческое и культурное движение человечества в виде триады последовательно заключаемых заветов: первый – Ветхий Завет Бога-Отца, второй – Новый Завет Бога-Сына, наконец, третий завет – Царство Святого Духа и Свободы. Определяющее значение для формирования этой концепции на начальных этапах имело противопоставление двух «бездн» - плоти и духа, легшее в основу описания Мережковским взаимодействия язычества и христианства. Для упразднения противоречия требовался некий синтез, реабилитирующий плоть (понятие широкое, охватывающее земную жизнь вообще), униженную в христианстве. Необходимость поиска религиозного синтеза признавала и Зинаида Гиппиус: например, в ее заметке «Критика любви» (1900 г.) проводится защита «слишком человеческого» - повседневности, «мелочей» (Гиппиус цитирует с большой симпатией строку «Я освятить хочу и мелочь» Александра Добролюбова), религия же, признает автор, «не освящает» ничего из действительно любимого человеком. Ему остается всего два пути: «жить в Боге, но без жизни, или с жизнью, но в “трехе”, то есть в великой муке и борьбе»<sup>104</sup>.

С убеждением в непримиримости аскетического мироотрицания христианства и полноты жизни античного язычества Дмитрий Сергеевич Мережковский приступил к работе над трилогией «Христос и Антихрист», первый роман которой – «Смерть богов. Юлиан Отступник» – увидел свет в «Северном вестнике» в 1895 г. Произведение не то, чтобы вовсе прошло мимо читающего сообщества России, но и настоящей популярности не снискало: и «Смерть богов» и (особенно) второй роман трилогии

<sup>103</sup> Гершензон М.О. История молодой России. М., 1908. С. V.

<sup>104</sup> Антон Крайний [Гиппиус З.Н.]. Критика любви // Антон Крайний (Гиппиус З.Н.). Литературный дневник (1899 - 1907). СПб., 1908. С. 61.

«Воскресшие боги. Леонардо да Винчи» более теплый прием встретили в Европе, где были изданы в переводах на английский и французский языки почти одновременно с выходом второй части отдельной книгой на русском в 1901 г. Уже тогда сказывалось восприятие Мережковского соотечественниками как художника слишком «европейского» и, по позднейшей хрестоматийной характеристике Андрея Белого, «недовоплощенного до конца» – будь то его ипостась художника, критика, богослова или философа<sup>105</sup>. Представляется, что причины такого восприятия Мережковского кроются, помимо схематичности его художественных произведений и настойчивой (доходящей порой до самоповторов) последовательности в публицистике, в масштабе и сложности ставящихся им проблем: безопаснее было упрекнуть Мережковского в «нерусскости», непонятности, нежели вступать с ним в диалог и тщательно анализировать произведения, автор которых смело противопоставлял античное язычество (правду о земле) и христианство (правду о небе), и под видом исторических романов публиковал свое осмысление учения Ницше. Впрочем, как минимум один критик – Василий Розанов, не знавший, как кажется, неудобных тем, выступил с разбором концепции романной трилогии (на тот момент вышло в печать лишь две первые части) и сформулировал для читателя главную авторскую задачу Мережковского: «найти в Христе <...> лицо древнего Диониса-Адониса <...>, в Адонисе-Дионисе древности прозреть черты Христа и, таким образом, персонально и религиозно слить оба мира»<sup>106</sup>. «И Христос, и Дионис» – до слогана сокращенная Розановым идейная основа романов Мережковского.

Розанов, как нам представляется, совершенно верно расставил акценты: автор «Смерти богов» на самом деле не желал смерти ни одного из них; хотя он и связывал с язычеством более «светлые» понятия – радость, красоту, веселье, земную жизнь, – выбора между эллинизмом и христианством не предполагалось – только соединение. В процессе работы концепция Мережковского претерпела немаловажные изменения. В предисловии к своей первой трилогии в собрании сочинений 1914 г. Дмитрий Сергеевич писал, что завершая ее (последний роман «Антихрист. Петр и Алексей» издается в 1904-1905 гг.), он понимал, что искомый им религиозный синтез уже был дан в христианстве. О времени, когда Мережковским был сделан этот значимый вывод, мы можем судить по

<sup>105</sup> Андрей Белый. Мережковский // Луг зеленый. М., 1910. С. 139.

<sup>106</sup> Розанов В.В. Среди иноязычных (Д.С. Мережковский) // Д.С. Мережковский: Pro et contra. Личность и творчество Дмитрия Мережковского в оценке современников. СПб., 2001. С. 90.

воспоминаниям Зинаиды Гиппиус: по ее словам, о создании единой вселенской церкви Христа Дмитрий Сергеевич впервые заявил осенью 1899 г. Что же касается его публичных заявлений, то известно, что весной 1902 г. на одном из Религиозно-философских собраний писатель доносил до остальных участников необходимость признать: «Христос утверждает не противоположность, но коренное единство, мистическое единство духа и плоти»<sup>107</sup>.

Что же позволило ему прийти к такому выводу, почему и после него понадобилась борьба за обновление христианства с помощью организации упомянутых Религиозно-философских собраний (1901-1903 гг.) и общества (1907-1917 гг.) и что подразумевалось под «Антихристом», появившимся в заглавии последнего романа? В оппозиции «язычество - христианство» отрицательным не являлось ни одно из начал, поэтому только из их противопоставления вывести учение было невозможно: требовался некий третий концепт, на который Мережковский мог бы обратить все свое недовольство современным мироустройством. Недостающим элементом неожиданно, как может показаться на первый взгляд, стало мещанство. Что под ним подразумевал Мережковский, как строилась его критика данного явления и его соотношение с проблемой индивидуализма требует уточнений, так как данный специфический вопрос пока не получил должного освещения со стороны научного сообщества при том, что его внимание к концепции Третьего завета существенно, а выводы о ее противопоставленности социалистическому плану сделаны.

В 1900-1901 гг. Мережковский в журнале «Мир искусства» печатает книгу «Л. Толстой и Достоевский», где жизнь и творчество двух крупнейших российских писателей исследованы с помощью оппозиции «языческое-христианское»: Толстой в данном труде представал как «тайновидец плоти», Достоевский – «тайновидец духа». Эссе по сей день признается важнейшей литературоведческой работой Мережковского, несмотря на критику за увлечение схемой, слишком хорошо знакомой читателю Дмитрия Сергеевича. Схематичность присутствует, но важно понимать: так же, как нельзя трилогии Мережковского дефинировать как традиционные исторические романы, так же и данное эссе нельзя записать в типичные образцы литературно-критического исследования, поскольку выяснение авторского мировоззрения в нем не

---

<sup>107</sup> Записки петербургских Религиозно-философских собраний (1901-1903 гг.). М., 2005. С. 207.

менее значимо, чем Толстой и Достоевский вместе взятые. С учетом сказанного эссе примечательно следующим:

1) Мережковский все более разводит подлинное христианство (в его понимании) и то, что в работе называется «лжехристианством» и павлианством, веками унижавшем «плотское в пользу духовного, отвлеченного, рассудочного, бесплотного и бескровного, как нечто низшее, греховное, или, по крайней мере, грубое, стыдное, скотское»<sup>108</sup>.

2) На страницах эссе появляется предсказание о грядущей социально-демократической религии. В дальнейшем эта тема, главным образом разработанная в аспекте опасности совершения одной лишь социальной (не духовной и не религиозной) революции, займет значимое место в публицистике Мережковского.

3) Дмитрий Сергеевич критикует современный демократически-мещанский мир, держащийся на гипертрофированном индивидуализме – сознании животной личности, в его понимании.

На Религиозно-философских собраниях, хронологически совпавших с изданием эссе и с делом об отлучении Толстого от церкви, Мережковский ставит также еще один острый вопрос: не стоит ли за церковью, «анафематствующей» Толстого, государства? Не превратил ли Петр православную церковь в департамент духовных дел? Все эти вопросы составят идейную канву как романа «Антихрист. Петр и Алексей», так и трилогии «Царство Зверя» (1908-1918 гг.).

Все перечисленное выше заложило фундамент концепции социального христианства. В этой закладке приняла участие и Зинаида Гиппиус. В ее публицистике начала века проводится критика нетворческого отношения к жизни, синонимом которого становится «пошлость», критика идеи экономического равенства как способа решения всех мировых проблем и ограниченного индивидуализма – ощущения, а не осознания; подлинное же осознание «я», пишет Гиппиус, всегда идет в паре с «не я»<sup>109</sup>. Также накануне первой революции Зинаида Гиппиус пишет ряд работ («О пошлости», «Что и как», «Быт и события»), где высказывает мысли о быте и жизни как взаимоисключающих понятиях, об обращенности любого быта в прошлое (по Гиппиус, быт – это настоящее, ориентирующееся на прошлое, т.е. настоящее со знаком «минус»), его самоповторяемости, отсутствию в нем творческой составляющей, равенности самому

<sup>108</sup> Мережковский Д.С. Л. Толстой и Достоевский // Л. Толстой и Достоевский. Вечные спутники. М., 1995. С. 52.

<sup>109</sup> Антон Крайний [Гиппиус З.Н.]. Я? Не я? // Антон Крайний (Гиппиус З.Н.). Литературный дневник. С. 113.

себе<sup>110</sup>. Жизнь как антибыт – теоретическая установка, на которую опирается жизнетворчество символистов, быт как антижизнь – критикуемая сторона современного общества.

Как мы видим, все отрицательные характеристики «мещанства» намечены Мережковским и, частично, Гиппиус, до 1905 г. В 1905-ом, революционном году, создание концепции социального христианства получает дополнительный импульс: Мережковский революцию воспринял как положительное явление религиозного порядка и принял в ней определенное участие (политический демарш в Александринском театре после расстрела рабочей демонстрации 9 января и участие в митинге в Вольно-экономическом обществе); действия властей произвели на него ужасающее неизгладимое впечатление. Летом 1905 г. он совершает признание, зафиксированное в дневнике и затем в мемуарах Зинаиды Гиппиус: «Сегодня, 29 июля, мы долго спорили с Д. С. в березовой аллее. В конце концов он... согласился и сказал: “Да, самодержавие – от антихриста!”»<sup>111</sup>. Нам представляется, что случившееся с писателем нельзя назвать «мировоззренческой катастрофой» (характеристика биографа Мережковского Ю.В. Зобнина<sup>112</sup>): почва для такого утверждения уже была готова, и роман «Антихрист. Петр и Алексей» написан. Тем не менее, указанное Гиппиус событие остается важной вехой.

Год спустя, в 1906 г. (отдельные главы вышли в конце 1905 г. в журнале «Полярная звезда») Д.С. Мережковский печатает статью «Грядущий хам», самую, пожалуй, широко известную и часто рассматриваемую в виде своеобразного пролога к более поздним классическим работам о массовом обществе, таким как «Восстание масс» Хосе Ортеги-и-Гассета и «Одномерный человек» Г. Маркузе. В статье Мережковского «мещанство», оно же «хамство», имеет три лица: настоящее – самодержавная казенщина, прошлое – православная казенщина, и будущее – «хулиганство, босячество, черная сотня», словом, начало, противостоящее интеллигенции, лишенное духовного содержания, т.е. глубоко антикультурное. Опираясь на размышления А.И. Герцена о мещанстве (статья «Концы и начала» 1863 г.), Мережковский указывает на основу торжества «сплоченной посредственности» – это позитивизм как метод и научного, и философского, и религиозного мышления, утверждающего мир, открытый

<sup>110</sup> Он же. [Гиппиус З.Н.]. Быт и события // Там же. С. 308.

<sup>111</sup> Гиппиус З.Н. Живые лица. Воспоминания. Кн. 2. Тбилиси, 1991. С. 207.

<sup>112</sup> Зобнин Ю.В. Дмитрий Мережковский. Жизнь и деяния. М., 2008. С. 118.

чувственному опыту в качестве единственно реального и отрицающего сверхчувственное. Позитивизм как мышление лежит, по Дмитрию Сергеевичу, и в основе марксистской теории и, шире, социалистического проекта как такового.

В споре с утверждением Герцена, что мир, до крайности доведенный правом собственности, «весь пройдет мещанством», Мережковский логично задается вопросом: куда же он в таком случае выйдет и в чем смысл «прохода», если никакой качественной разницы между капиталистическим и социалистическим муравейником нет, есть только количественная – по числу приобщившихся к сытости? Показательны в этой связи такие размышления писателя: «У голодного пролетария и у сытого мещанина разные экономические выгоды, но метафизика и религия одинаковые – метафизика умеренного здравого смысла, религия умеренной мещанской сытости. Война четвертого сословия с третьим, экономически реальная, <...> не реальна метафизически и религиозно»<sup>113</sup>.

Расширенную трактовку позитивизма и окончательный перевод понятия «мещанство» из области социально-экономических отношений в метафизическую и религиозную плоскость Мережковский совершил в своем несколько менее известном сочинении «Гоголь и черт», вышедшем также в 1906 г. и составившем своеобразную пару к «Грядущему хаму». Основные идеи книги таковы: вечная плоскость, пошлость и всеобщее уравнение – это и есть черт, с которым всю жизнь боролся Гоголь, а его герои – мелкие чиновники Хлестаков, Акакий Акакиевич, Поприщин – мстят лживым, фантастическим или безумным самоутверждением за реальное отрицание личности во имя вечной середины, воплощаемой в огромном государственном теле. «Черт» Гоголя и Мережковского – это одно и то же, это торжество «сплоченной посредственности» или мещанство. Последнее уже открыто признано «самым страшным, вечным злом», идея же о позитивистской основе «мещанства» принимает поистине грандиозные масштабы – им теперь Дмитрий Сергеевич называет учение о смысле жизни и утверждение бесконечного прогресса «от Конфуция до Конта»<sup>114</sup>.

В конфликтной оппозиции Мережковского наконец-то был установлен баланс: пара «язычество – христианство» (в первой половине 1890-х гг.) и «подлинное христианство – историческое христианство» (зарождение не позднее 1899 г.) уступили место оппозиции «христианство - мещанство», как только последнее было воспринято в религиозном ключе в виде «вечного зла». Критерий отделения друг от друга

<sup>113</sup> Мережковский Д.С. Грядущий хам // Мережковский Д.С. Больная Россия. Л., 1991. С. 19.

<sup>114</sup> Он же. Гоголь: творчество, жизнь и религия. СПб., 1909. С. 51.

положительного и отрицательного начал – отношение к творческой энергии – был определен на рубеже веков, таковым остался и впоследствии.

Метафизическое мещанство Мережковского лежало в основе столь разных (если подходить только с экономической меркой) явлений, как самодержавие, православие, «грядущее хамство». Писатель (правда, имея явного предшественника в лице все того же Герцена и, вероятно, не без влияния Владимира Соловьева, писавшего о «желтой угрозе» в близком к символистам ключе в эссе 1890 г. «Китай и Европа»<sup>115</sup>) даже выявил страну «победившего мещанства» – Китай, чем задал важную, с точки зрения освещения противоречия «личность-масса-общество», тему символизма «Восток как мещанство». Закостенелость форм, неподвижность духовной жизни, «череп государственности», который китайский народ отрастил прежде других – все это отрицательные характеристики, распространенные Мережковским на «лежащую в реакции» буддийскую Азию и Восток в целом («Общественность и религия» 1908 г., «На пути в Эммаус» 1913 г.). Александр Блок в личных записях, замечал: «<...> позевываем над желтой опасностью, а Китай уже среди нас. Неудержимо и стремительно пурпуровая кровь арийцев становится желтой кровью»<sup>116</sup>; у Андрея Белого в «Петербурге» по улицам то и дело снуют «желтые монгольские рожи», а в квартире главной героини Софьи Петровны Лихутиной, любительнице нарядиться в кимоно, все стены увешены японскими пейзажами, «перспективы же не было»<sup>117</sup>. Восток, в котором «нет перспективы», воспринимается символистами в качестве угрозы не только из-за печальных итогов Русско-японской войны, а потому, что представлялся пространством, где личное начало растворено или угнетено.

Именно личность и ее развитие – это то, чем Мережковский предлагал спастись от понятого как мировое зло мещанства. Справедливости ради стоит отметить, что о значении личности, о том, что в мещанстве, не нуждающемся в индивидуальностях, она стирается, говорил и Герцен<sup>118</sup>, но у него данные положения выглядели скорее как констатация неизбежного. Новизна и оригинальность взгляда Мережковского заключалась в перестановке акцента: для него главное измерение мещанства – духовное и этическое, для Герцена – экономическое («Вся нравственность свелась на то, что неимущий должен всеми средствами приобретать, а имущий – хранить и увеличивать

<sup>115</sup> Соловьев В.С. Китай и Европа // Соловьев В.С. Собрание сочинений: в 10 т. Т. 1. СПб., 1911. С. 91—150.

<sup>116</sup> Блок А.А. Дневник 1911 г. // Блок А.А. Собр. соч.: в 8 т. Т. 7. С. 89.

<sup>117</sup> Андрей Белый. Петербург // Андрей Белый. Полное собрание сочинений в двух томах. Т. 1. М., 2011. С. 223.

<sup>118</sup> См. Герцен А.И. Концы и начала // Герцен А.И. Собрание сочинений: в 30 т. Т. 16. М., 1959. С. 138.

свою собственность»<sup>119</sup>). Подход Мережковского к проблеме не является только очередным по хронологии этапом ее разработки: взявшийся за ту же тему Максим Горький в «Заметках о мещанстве» (конец октября - ноябрь 1905 г., напечатано в газете «Новая жизнь») делал ударение на праве собственности как основании мещанства. Однако и он в одном аспекте обнаруживает интересное сходство со взглядами Мережковского и Гиппиус. Говоря об индивидуализме, Горький выделяет два его типа: мещанский и героический<sup>120</sup>, которые хорошо соотносятся с крайним «замкнутым» индивидуализмом и противоположным ему личностным началом у символистов. Данный пример наглядно показывает, как представители разных модернистских течений на рубеже веков обнаруживали общее в осмыслении важнейших проблем своего времени.

К утверждению личности – свободной, но не одинокой, самодостаточной, но не замкнутой (героической, а не мещанской, если позаимствовать определения у Горького) – Мережковский прилагал все свои силы, считая, что ее провал – главная опасность современности и залог катастрофы в будущем. В социальном христианстве Мережковских (мы считаем уместным говорить о сотворчестве супругов, хотя главным рупором идеи, безусловно, являлся Дмитрий Сергеевич) утверждался принцип (по мнению исследователя Жукоцкой, характерный для культуры Серебряного века в целом) «невозможности коллективного спасения, если в его основание не положена максима индивидуального спасения, - индивидуальной ответственности человека за свое личностное развитие, исполненное самосознания и творческой активности»<sup>121</sup>. Социальное христианство направлялось против нетворческого начала и консервации духовного развития, получивших воплощение не в историческом христианстве (хотя оно, как пишет С.В. Рассадин, и характеризуется у Мережковского наличием «застывших организационных и идеологических форм»<sup>122</sup>), а в «мещанстве».

Появление концепта «мещанства» позволило сделать версию Третьего завета альтернативой и современному устройству российского общества и государства, и социалистическому (либо какому-то иному) проекту их переустройства, из которого значение отдельной личности было бы изъято – т.е. массовому обществу в худших его проявлениях.

<sup>119</sup> Герцен А.И. Былое и думы // Герцен А.И. Собрание сочинений: в 30 т. Т. 10. М., 1956. С. 126.

<sup>120</sup> Максим Горький. Заметки о мещанстве // Горький М. Собрание сочинений: в 30 т. Т. 23. М., 1953. С. 355.

<sup>121</sup> Жукоцкая З.Р. Свободная теургия: Культурфилософия русского символизма. М., 2003. С. 144.

<sup>122</sup> Рассадин С.В. Указ. соч. С. 56 - 57.

Довершив создание концепции, Мережковский и Гиппиус незамедлительно приступили к попыткам донести ее до сравнительно широкой аудитории. В марте 1906 г. Мережковские, чья позиция по ходу революции только радикализировалась, уехали из России во Францию. Главными целями этого «добровольного изгнания» (так супруги предпочитали именовать путешествие) было установление контактов с русской эмиграцией, в том числе политической, и знакомство европейского читателя с тем, что такое русская революция. В 1906 г. написаны статьи для антимонархического сборника Мережковского, Гиппиус и Философова «Le Tsar et la Révolution», вышедшего в следующем году в Париже на французском, а в 1908 г. на немецком. Российский читатель некоторые из его материалов (переработанные «Предисловие» и «Религия и революция») мог прочесть в книге «Не мир, но меч. К будущей критике христианства». Она, как и сборник «В тихом омуте», была издана в конце 1908 г. в Петербурге, уже после возвращения Мережковского и Гиппиус на родину. В статьях 1907-1908 гг.<sup>123</sup> Мережковский продолжил осуждение российского самодержавия и усилил упреждающую критику социализма, «который в предельных выводах своих есть та же государственность, принудительная зависимость каждого от всех, личности от безличных законов экономической необходимости»<sup>124</sup>. Идеальное общественное устройство для Мережковского – это безгосударственная (поскольку государство не может быть «религиозно-свободной» целью, но только необходимым средством) религиозная общественность, состоящая из свободных личностей. Союз таковых – специфический вариант соборности, где антиномия «личность–общество» оказывалась снята, – должен был стать конкретным воплощением в жизнь Третьего завета. Революция без религиозного измерения, т.е. остановившаяся на эмпирическом пределе, – социализме – не могла быть подлинной в понимании Мережковского, так как ее неминуемо ждало восстановление мещанства в новых формах. Поскольку понятия «революция» и «религия» у Мережковского к 1907 г. вообще слились, так же, как несколько ранее «мещанство» и «зло», вопрос, которым он задавался в заглавной статье «Le Tsar et la Révolution» – имеет ли русская революция религиозный смысл? – для самого автора являлся сугубо риторическим: *только* такой смысл она и имела.

<sup>123</sup> Мережковский Д.С. Предисловие к одной книге; Революция и религия // Мережковский Д.С. Не мир, но меч. К будущей критике христианства. СПб., 1908; Он же. Цветы мещанства; Христианские анархисты; Христианское государство; Мистические хулиганы // Мережковский Д.С. В тихом омуте. СПб., 1908.

<sup>124</sup> Он же. Предисловие к одной книге // Мережковский Д.С. Не мир, но меч. С. 207.

Ни в 1907-1908 гг., ни позднее Мережковский не уточнял, как именно совершится переход к безгосударственной религиозной общественности. Иные из его пассажей убеждают в не совсем адекватном представлении о сложности задачи и переоценке степени общности интеллигентского и народного религиозного сознания<sup>125</sup>. Примечательно, что главным источником впечатлений о народе стала одна-единственная поездка Мережковских на озеро Светлояр в 1902 г., где супруги провели Ивановскую ночь в беседах со странниками и богомольцами. Однако мы считаем, что, во-первых, само по себе предупреждение об опасности победы безликого массового мещанства (социалистического, как наиболее вероятного) очень ценно, во-вторых, Мережковский обладал слишком небольшим количеством единомышленников для того, чтобы серьезно говорить о возможности претворения его планов в жизнь. Последнее в полной мере было проявлено после того, как писатель обозначил свою позицию относительно «Вех» почти сразу же после их выхода в марте 1909 г. Здесь важно отметить, что если о конкретном пути к Третьему завету Мережковский и не имел ясного представления, то мнение о том, на кого возложена ответственность за данный путь, у него было сформировано очень четко: она лежала на российской интеллигенции, «лучшей в мире» (по оценке Горького, к которому на страницах «Грядущего хама» символисту только скромность помешала присоединиться), «соли земли» (более поздняя характеристика самого Мережковского). Поэтому вполне закономерно, что Дмитрий Сергеевич расценил выход сборника как капитулянтское «отлучение интеллигенции»<sup>126</sup> от проблем общественности. Кроме того, для него, в отличие от «веховцев», проблемы выбора между личностью с ее творческой энергией и самосознанием и «принудительной монополией общественности»<sup>127</sup> уже не стояло; «декадентский» индивидуализм остался в начале 1890-х гг.

---

<sup>125</sup> Напр.: «Первый раз в жизни мы чувствовали, как самые личные, тайные, одинокие мысли наши могли бы сделаться всеобщими, всенародными. Не только средний русский интеллигент, поклонник Максима Горького, но и такие русские европейцы, как Максим Ковалевский или Милуков, ничего не поняли бы в этих мыслях; а простые мужики и бабы понимали. Все, с чем шли мы к ним из глубины всемирной культуры, от Эхила до Леонардо, от Платона до Ницше, было для них самое нужное не только в идеальном, но и в жизненном смысле <...> / Мережковский Д.С. Революция и религия // Мережковский Д., Гиппиус З., Философов Д. Царь и революция. М., 1999. С. 186.

<sup>126</sup> Мережковский сравнил авторов сборника со «смирненными», подписавшимися под определением Св. Синода, отлучавшим Л.Н. Толстого от церкви, отсюда и название статьи «Семь смиренных».

<sup>127</sup> Гершензон М.О. Творческое самосознание // Вехи: Сборник статей о русской интеллигенции. Свердловск, 1991. С. 89.

Выступление Мережковского<sup>128</sup> было скорее каплей в море негодования интеллигенции (сборник осудили представители всего общественно-политического спектра, от Милюкова до Ленина), но на общем фоне оно выделяется тем, что он критиковал «своих». Символист, начавший 21 апреля 1909 г. в Религиозно-философском обществе свой доклад о «Вехах» словами «Тяжело говорить горькую правду о близких людях»<sup>129</sup>, имел довольно тесные отношения с инициатором сборника Гершензоном, был лично знаком почти со всеми авторами, многие из которых участвовали в Религиозно-философских собраниях, а затем в заседаниях Религиозно-философского общества; Бердяев, Булгаков и Франк печатались в свое время в журнале «Новый путь», детище Мережковского и Гиппиус. Струве и Франк, присутствовавшие при чтении доклада, незамедлительно в прениях выступили с критикой писателя. Позднее аналогично поступил Розанов (также регулярный участник Религиозно-философских собраний и Общества), не входивший в число «веховцев», но горячо их поддерживавший. Не поддержал Мережковского и Андрей Белый, отметивший, что книга замечательная и «попала в цель»<sup>130</sup>.

Таким образом, Мережковский остался в полном одиночестве (если не считать З.Н. Гиппиус и Д.В. Философова): много кто критиковал «Вехи», но один Дмитрий Сергеевич делал это потому, что считал главную идею сборника – личное выше общественного – вчерашним днем. По большому счету, уже в 1909 г. было понятно, что идея религиозной общественности Мережковского не соответствует основному тренду мысли и настроения эпохи. Понимал это и сам писатель и образно охарактеризовал ситуацию 1909-1910 гг. так: «Какая-то московская барышня из красного знамени, с которым в 1905 году шла на похоронах Баумана, в 1910 году сшила себе декадентское платье для маскарада. Вот в кратчайшем символе судьба всех “лунных муравьев”<sup>131</sup>, тот хваленый отказ от общественности, возврат к личности, о котором так хлопочут “Вехи”. <...> Слепое самоутверждение приводит к саморазрушению, к самоубийству личности»<sup>132</sup>. Однако, несмотря на капитуляцию российского общества перед

<sup>128</sup> См. Религиозно-философское общество в Санкт-Петербурге (Петрограде): История в материалах и документах (1907–1917): в 3 т. Т. 1. М., 2009. С. 567; Мережковский Д.С. Семь смиренных // Речь. 26 апр. 1909; Он же. К соблазну малых сих // Речь. 1909. 6 сент. 1909.

<sup>129</sup> Религиозно-философское общество в Санкт-Петербурге: в 3 т. Т. 1. С. 566.

<sup>130</sup> Андрей Белый. Правда о русской интеллигенции // Вехи: Pro et contra. СПб., 1998. С. 256.

<sup>131</sup> «Лунные муравьи» - название рассказа З.Н. Гиппиус 1910 г.

<sup>132</sup> Мережковский Д.С. Ночью о солнце // Мережковский Д.С. Было и будет. Дневник. 1910 – 1914; Невоенный дневник. 1914 – 1916. М. 2001. С. 261.

пореволюционной реакцией, Мережковский не отрекся от своих взглядов и в некоторых отношениях даже развил их.

В 1908 г. в отклике на статью П.Б. Струве «Великая Россия» Мережковский обращается к теме национализма и резко осуждает данное явление, не совместимое с высоко ценимой им идеей Достоевского о «всечеловечности» русской интеллигенции. Идеал сосуществования государств в мире для писателя аналогичен соединению личностей в общественность, только в многократно увеличенном масштабе. Начав в первом десятилетии XX в. изобличение лжи национальной исключительности, сопоставимой в системе координат Мережковского со слепым самоутверждением личности, писатель логично продолжил эту линию в годы Первой мировой войны, с первых же дней осудив участие в ней России и предложив устроить войну с войною, с принципом милитаризма – ложным, поскольку само существо культуры сверхнационально, и потребность «всемирности соединения людей» из нее неустранимо<sup>133</sup>. Благодаря печатным выступлениям Мережковского на тему национализма (статьи «Красная шапочка», «Национализм и религия», «Война и религия», «О религиозной лжи национализма») понятно, что он предлагал проект общественного переустройства не только родной стране, но и всему миру, будущее которого (при благоприятном развитии) виделось символисту как объединение безгосударственных общественных образований.

Преобразовательные планы Мережковского, о каком бы их масштабе ни шла речь, не встретили у современников прямой поддержки и, по большому счету, переключались в раздел утопий задолго до 1917 г. Однако бесспорно их влияние на размышления «младшего» поколения символистов о проблеме личности в целом и их критику социалистического проекта переустройства общества. Вообще благодаря рассуждениям о массовом обществе и предложению альтернативы записывать Мережковского только в «старшее» поколение символистов не очень правомерно: его главные работы на тему выходят в 1906 г., в разгар творчества «соловьевцев». В своей поэтической практике он символист первой волны, в публицистике начала XX в. – возглавляет вторую.

Подход младосимволиста Вячеслава Иванова к проблеме «личность–масса–общество» отличается оригинальностью, но в ключевых аспектах обнаруживает немалое

---

<sup>133</sup> Мережковский Д.С. Доклад «О религиозной лжи национализма» // Религиозно-философское общество в Санкт-Петербурге: в 3 т. Т. 3. М., 2009. С. 16.

сходство со взглядами Мережковского. Наиболее интенсивное участие Иванова в жизни русского символизма и его заинтересованность общественными проблемами проявляются в 1905 г., что понятно: его и Л.Д. Зиновьевой-Аннибал окончательный (если так вообще можно сказать) переезд в Россию состоялся лишь весной 1905 г., в Петербург – в середине июня того же года (и несколько позже, в 20-х числа июля супруги найдут легендарную квартиру – Башню). В годы своего проживания за границей политическая позиция Иванова скорее умеренная, но уже в начале 1906 г. Иванов и Брюсов, предполагавший более тесное сотрудничество с «младшим» символистом, чем оно в итоге получилось, повздорили по вопросу отношения к революционным событиям. Об этом Валерий Брюсов оставил запись в дневнике: «Не скажу, чтобы наша революция не затронула меня. Конечно, затронула. Но я не мог выносить той обязательности восхищаться ею и негодовать на правительство, с какой обращались ко мне мои сотоварищи. <...> После восстания, вскоре, ездил в Петербург. Там было ultra-революционное настроение; и мы с Вяч. Ивановым на этой почве почти рассорились»<sup>134</sup>.

В 1905-1906 гг. Вячеслав Иванов ставит вопрос о достижении свободы общественных отношений и приходит к выводу о том, что, во-первых, путь к ней лежит через личность, во-вторых, в этом пути разрешаются противоречия новейшего индивидуализма. В программной статье 1905 г. «Кризис индивидуализма» поэт писал о том, что тот «усваивает черты соборности», что «критическая» эпоха уже переходит в «органическую». Там же он проводил четкую грань между индивидуализмом и свободной личностью, искренне поражаясь, что не всем эта грань очевидна: «В самом деле, разве свобода личности не понимается ныне в самом широком смысле, как венец общности? Даже социализм стремится свести свой баланс при минимуме ее ограничения»<sup>135</sup>. Торжество некой новой общности («соборности», «хора» в терминах самого Вячеслава Ивановича) представлялось Иванову делом решенным. О том, что личное самоутверждение невозможно без соподчинения вселенской правде он писал как о чем-то таком, что было понятно каждому жителю Российской империи начала прошлого века. Все это не может не наводить на мысль о недооценке им ключевого противоречия эпохи, что позднее признал и сам поэт: в докладе для

<sup>134</sup> Брюсов Валерий. Дневники 1891-1910. М., 1927. С. 136—137; вторая часть записи цит. по Богомолов Н.А. Вячеслав Иванов в 1903-1907 годах: Документальные хроники. М., 2009. С. 117.

<sup>135</sup> Иванов Вяч.И. Кризис индивидуализма // Иванов Вяч.И. Собр. соч.: в 4 т. Т. 1. Брюссель, 1971. С. 836.

Религиозно-философского общества «О русской идее», прочитанным 30 декабря 1908 г. он писал о преувеличенном представлении интеллигенции о задачах освободительного движения<sup>136</sup>. В докладе «вселенская» и «всенародная» душа – это и есть русская идея. Соединение кризиса европейской индивидуалистической культуры и общественно-политических проблем России начала века в единый узел оборачиваются у Иванова поисками формулы национального самоопределения<sup>137</sup>, что, по нашему мнению, является главной отличительной чертой его рассуждений на общественные темы и основной точкой расхождения с Мережковским, ярким приверженцем интернациональности культуры и противником выделения какой-либо одной нации в качестве «богоносной»<sup>138</sup>.

Представление об опасности массовизации общества при условии «выключения» отдельной личности складывается у Иванова сравнительно поздно и уже под непосредственными впечатлениями от Первой мировой войны. В 1916 г. в небольшом эссе «Легион и соборность» Иванов пишет об организации, возведенной в культ, устанавливающей бессилие личности перед началом вида и знаменующей торжество чисто биологического, дочеловеческого коллектива. Такая организации общества – это «легион», его оппозиция – «соборность», уже традиционный для Иванова концепт. Как и у Мережковского, причисление общественной организации к тому или иному типу производится исходя из положения личности (свободна она или нет, находится ли она в развитии и есть ли вообще) в том или ином коллективе. Человеческое общество, «ставя своим образцом Легион, должно начать с истощения онтологического чувства личности, с ее духовного обезличения», в то время как «идеал соборности есть, напротив, идеал такого соединения, где соединяющиеся личности достигают совершенного раскрытия и определения своей единственной, неповторимой и самобытной сущности, своей целокупной творческой свободы»<sup>139</sup>. Заостренность Иванова на вопросе национального самоопределения сказала даже в этом эссе: «легион» для него – это в первую очередь

<sup>136</sup> Он же. О русской идее // Религиозно-философское общество в Санкт-Петербурге: в 3 т. Т. 3. С. 396.

<sup>137</sup> См. об этом Кутыркина Л.В. Проблема культурно-исторической обусловленности восприятия искусства: (На матер. эстетического наследия русского художественного авангарда начала XX века): дис. ... канд. филос. наук. М., 1990. С. 107.

<sup>138</sup> Д.С. Мережковский выступил на заседании РФО 30 декабря 1908 г. с возражениями на чересчур оптимистичный, по его мнению, доклад Вяч.И. Иванова – См. Из газетных очерков // Религиозно-философское общество в Санкт-Петербурге: в 3 т. Т. 1. С. 417—418.

<sup>139</sup> Иванов Вяч.И. Легион и соборность // Иванов Вяч.И. Родное и вселенское. М., 1917. С. 45.

общественная организация Германии, воюющей с Россией, а «соборность» хоть и не существующий пока идеал, но, скорее всего, его явят миру славянские народы.

Андрей Белый, в 1904-1905 гг. очень тесно общающийся с Мережковскими и находящийся под определенным их влиянием, не может быть безоговорочно назван сторонником идеи Третьего завета (таковых, кроме самого Дмитрия Сергеевича, по большому счету, только двое – Гиппиус и Философов), однако ее связь с мнением Белого о правильной организации общества очевидна. Данная связь прослеживается в представлении поэта о верховенстве религиозного принципа над социальным как о необходимом условии целесообразного и органичного развития общества. Механическое объединение индивидуальностей вместо их взаимного проникновения, простая «сумма индивидуумов» превращает общество в массу, автомат, в «машину, поедающую человечество, - паровоз, безумно ревуший и затопленный человеческими телами»<sup>140</sup>. О механицизме современной жизни и искусстве как способе его преодоления Белый пишет с 1904 г., а с 1905 г. механический (государственный) и органический (религиозный) принципы развития регулярно используются поэтом в ходе размышлений на общественные темы, и эта пара прямо соотносится с «христианством – мещанством» Мережковского. Как и «старший» символист, Андрей Белый не считает возможным свести всю мировую историю к материальным факторам (в таком случае нельзя ставить цели культуры, а только определенные цели могут воздействовать на человеческую волю) и в социализме, которым начал интересоваться под воздействием революции 1905-07 гг., видит доведение государственного начала до логического предела<sup>141</sup>, а потому рассматривает его исключительно в качестве переходного этапа к свободной творческой общине, наследующей безгосударственной религиозной общественности Мережковского.

Религиозное измерение творческого и ценностного содержания человеческого бытия в статьях Белого постепенно уступало место измерению культурному. Но оплот здорового органического общества и у этого символиста оставался прежним – это личность. «Индивидуализм – верная цитадель, которую не следует покидать преждевременно и без особой осторожности»<sup>142</sup>, – пишет Белый в 1906 г., и это при том, что он учитывает опыт «декадентского» периода 1890-х гг., отразивший узость

<sup>140</sup> Андрей Белый. Луг зеленый // Андрей Белый. Луг зеленый. С. 5.

<sup>141</sup> См. Он же. Феникс // Андрей Белый. Арабески. М., 1911. С. 151.

<sup>142</sup> Андрей Белый. Место анархических теорий // Андрей Белый. Критика. Эстетика. Теория символизма: в 2 т. Т. 2. М., 1994. С. 256.

индивидуализма и противоречивость его преодоления изнутри. Индивидуализм для Белого – это та «форточка» (по слову Н. Валентинова), которую необходимо оставить в социализме, если уж он неизбежен. Критика механического общества за его безличность достигает у Белого апогея<sup>143</sup> около 1910 г. Именно к этому времени жизнь как творчество ценностей стала для него образцом; личность – это основа любого творчества, в будущем оно может стать индивидуально-коллективным, но не более того.

Критически-настороженное отношение к социализму Андрей Белый сохранил и в период, непосредственно предшествующий Октябрьской революции (важная работа «Революция и культура» написана летом 1917 г.). Следуя, пусть и самостоятельно им трактованному, теургическому принципу и символистскому завету идти «от реального к реальнейшему», он по-прежнему материальное видел мертвенным скелетом, накипью на духовном содержании жизни и полагал, что революция производственных отношений сугубо вторична. «Социально-политическая революция без революции духа – сон пустой»<sup>144</sup>, – эти слова сказаны Белым в речи памяти Блока 26 сентября 1921 г., почти вскользь, никакого развития мысли далее в речи нет, но сказано это, безусловно, не случайно.

Александр Блок с 1920-х гг. был главным козырем «официального» советского литературоведения. Мережковские категорически не приняли революцию, Белый так и не высказался «за» достаточно внятно, уехал со временем Иванов, но «лучший и талантливейший символист» остался и, более того, как писал Троцкий, революционную Россию «благословил теми благословениями, какие имелись в его распоряжении: стихом и Христом»<sup>145</sup>. Плод прорыва Блока к классово чуждым силам – поэму «Двенадцать» – тот же Троцкий аттестовал как наиболее значительное произведение эпохи. Принятие Блоком революции – факт, не подлежащий сомнению, почему оно состоялось – будет рассмотрено ниже. Здесь же хотелось бы отметить, что даже блоковское принятие социалистической революции не являлось вовсе бесконфликтным. Значение для поэта духовного измерения человеческого существования вряд ли нуждается в каких-либо комментариях. Провал общества в безличную массу – безусловно, не главная тема Блока, тем не менее, технизацию жизни, ее замыкание в

<sup>143</sup> Он же. Проблема культуры // Андрей Белый. Символизм. М., 1910; Он же. Кризис сознания и Генрик Ибсен // Андрей Белый. Арабески.

<sup>144</sup> Он же. Речь на вечере памяти Блока. 26 сентября 1921 г. // Литературное наследство. Т. 92. Кн. 4. Александр Блок. Новые материалы и исследования. М., 1987. С. 773.

<sup>145</sup> Троцкий Л.Д. Литература и революция. М., 1991. С. 102.

механически очерченный круг, превращение отдельного человека в винтик всемирной машины – все это он считал даже не угрозами, а частью действительности, и экономический материализм для него – одно из явлений «механического» порядка. О материализме Блок в принципе говорил редко, но если и говорил, то не самые лестные вещи. «Цивилизованная дичь» и «фантастика наизнанку»<sup>146</sup> – вот его щедрые «комплименты» материалистическому мышлению. Спасение же от автоматизации общества и «кризиса индивидуализма» Александр Блок, как и все прочие символисты, о которых было сказано ранее, полагал в личности. «Личное самоотречение не есть отречение *от личности*, а есть отречение *лица* от своего эгоизма [курсив А. Блока – Е.В.]» - формула личности от Владимира Соловьева, и о ней Блок писал как о символе веры<sup>147</sup>.

Наконец, стоит упомянуть об уникальном для символизма отношении Валерия Брюсова к противоречию «личность-масса-общество». Оно для него как будто вовсе не существует. Казалось бы, поэт пишет и о новом значении личных переживаний, и о шаткости аристократического индивидуализма в эпоху торжества «грядущих гуннов», но выводов о необходимости создания некой альтернативной общественности он не делает. Прочитанная выше дневниковая заметка Брюсова о его размолвке с Ивановым на почве увлечения того революцией – не случайный эпизод. Отчаянное желание Брюсова оградить поэзию от вопросов общественности логично привело его самого к специфическому к ним отношению и развило способность без каких-либо неудобств жить при любом политическом строе, если только при нем было бы позволено заниматься искусством, а Россия оставалась самостоятельной конкурентоспособной страной. Консервативный патриотизм – так можно кратко описать политическое кредо Валерия Брюсова, который один из всех символистов может быть уверенно назван государственным. События первых послеоктябрьских лет показали: чем менее четко был очерчен общественный идеал символиста, тем больше была вероятность, что тот поддержит победу социалистического проекта. Мережковские убегают из большевистской России при первой возможности, а Брюсов остается, вступает в партию, возглавляет ряд учреждений культуры. Удачная карьера Валерия Яковлевича-советского культурного работника и исключительное к нему благоволение

<sup>146</sup> Блок А.А. Герцен и Гейне (для памяти) // Блок А.А. О назначении поэта. Статьи, речи, заметки 1918-1921. М., 1990. С. 21.

<sup>147</sup> Он же. Ирония // Блок А.А. Собр. соч.: в 8 т. Т. 5. М., 1962. С. 439.

со стороны советского литературоведения могут показаться парадоксальными: революцию 1905-07 гг. он воспринял далеко не восторженно, а империалистическую Первую мировую – напротив, с патриотическим воодушевлением. На самом деле все логично: просто модернистские амбиции Брюсова не выходили за рамки искусства и пересечений с большевистским планом модернизации не имели.

Сводя воедино представления символистов о проблеме «личность – масса – общество», можно сказать следующее:

1) Личностное начало безусловно и единогласно признавалось в качестве основы здорового общества. Об опасности формирования массового общества при нивелировании личности (другими словами – без гражданского скелета) наиболее отчетливо предупреждал Д.С. Мережковский. Ему принадлежит самое внятное описание идеала социальной организации – безгосударственная религиозная общественность. Данный образец писатель-критик национализма и империализма предлагал всему миру.

2) На основе критерия состояния личности символистами были выделены типы общественной организации: «мещанство или христианство» (Мережковский и Гиппиус), «легион или соборность» (Иванов), «механический и органический типы» (Андрей Белый), где каждая пара включает модель массового общества и альтернативу ему.

3) Символисты считали второстепенной и не завершенной любую революцию, не затрагивавшую духовных основ общества, соответственно, социалистический проект они критиковали за невнимание к духовной стороне жизни и, как следствие, качественному индивидуализму нового типа. Социализм, по их мнению, – доведение до абсолюта нетворческого государственного начала.

Вместо того чтобы пытаться разрешить неразрешимую дилемму «личность или общество», символисты указали, что какова личность, таково и общество. Теоретические размышления об угрозе превращения мира в безликую массу способствовали выработке идеала личности. Как мы помним, главный теоретик данного вопроса Мережковский исключительно важное значение придавал российской интеллигенции – самой креативной части общества и носительнице культуры. С оглядкой на данные ее свойства символистами создается универсальный идеал личности (т.е. предлагаемый представителю любой страты общества). О его создании, способах распространения и историческом значении рассказывается далее.

## § 2. «Человек-артист» и новое понимание культуры

Первое же выступление русского символизма – лекция Д.С. Мережковского «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» 1892 г. – содержало в себе вызов традициям русской литературы с ее крепчайшей привязкой к насущным общественным проблемам и стремлением свести реализм к выявлению и бичеванию социальных пороков. Однако даже беглое знакомство с текстом лекции могло бы убедить в том, что она несет не только демонстративный отказ от «утилитарного пошлого реализма»<sup>148</sup>, но также серьезное объяснение, чем он плох для общества, и предложение альтернативы с объяснением, чем лучше она. Нравственное значение искусства вовсе не отрицалось Мережковским, но им закономерно ставилась под сомнение польза от банального трагизма, образчиком которого он представляет картину о вреде пьянства: жена удерживает мужа от похода в кабак, а за ее юбку держится маленькая девочка.

Мережковский формулирует положение, которое в будущем разделят все без исключения символисты: «Высочайшее нравственное значение искусства вовсе не в трогательных нравственных тенденциях, а в бескорыстной, неподкупной правдивости художника, в его бесстрашной искренности», и проницательно указывает на содержащийся в сугубо «моральном» искусстве серьезный вред: «Кто привык плакать над ложью, тот проходит с холодным сердцем мимо истины, мимо красоты»<sup>149</sup>. Разграничение сентиментальности, воспитываемой «банальными гимнами добру» и зачастую являющейся, как известно, оборотной стороной жестокости, и подлинного нравственного чувства само по себе является заслугой Мережковского. Но он, как упоминалось, предлагает и альтернативное воздействие на читателя: не с помощью грубого натурализма, а через систему символов, противостоящих искусственным, прямолинейным и потому мертвенным аллегориям. В качестве примеров символов писатель приводит фрагмент барельефа Парфенона с людьми, ведущими коней – символ укрощения человеком природы, один из первых моментов торжества культуры; часовню, где останавливается по дороге к обрыву Вера, героиня романа И.А. Гончарова. Символ с его не высказанной, а от того еще более впечатляющей красотой является, по Мережковскому, одним из основополагающих элементов нового искусства (в 1892 г.

<sup>148</sup> Мережковский Д.С. О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы // Мережковский Д.С. Полное собрание сочинений: в 17 т. Т. 15. СПб-М., 1912. С. 252.

<sup>149</sup> Мережковский Д.С. О причинах упадка // Мережковский Д.С. Полн. собр. соч.: в 17 т. Т. 15. С. 235—236.

трактовавшегося поэтом довольно широко), наряду с мистическим содержанием этого искусства и расширением художественной впечатлительности. Собственно, символы и нужны преимущественно для расширения последней и для более глубокого и всестороннего воздействия на объект, воспринимающий произведения искусства. Выявленная Мережковским задача искусства конца XIX в. – установление коммуникации с аудиторией и формирование читателя – получила освещение у Валерия Брюсова, по праву считающегося организатором символизма как школы.

Два обширных высказывания В.Я. Брюсова о целях и сущности искусства, также озвученные еще в конце XIX в., обнаруживают точки соприкосновения с позицией Мережковского. В 1895 г. в скандальной предисловии к первому единоличному сборнику «Chefs d'oeuvre», к которому мы еще обязательно вернемся, Валерий Брюсов высказал идею о том, что смысл искусства в первую очередь не в красоте и не в наслаждении, а в общении с душой художника и в сохранении для вечности его впечатлений. В небольшой книге, полностью посвященной теме («О искусстве» 1899 г.) Брюсов не только возвращался к этой своей мысли, но и гордо замечал, что высказал ее раньше Л.Н. Толстого<sup>150</sup>. В виду имелось эссе Толстого «Что такое искусство» 1897 г., по всей вероятности, следующий его фрагмент: «Всякое произведение искусства делает то, что воспринимающий вступает в известного рода общение с производившим или производящим искусство и со всеми теми, которые одновременно с ним, прежде или после его восприняли или воспримут то же художественное впечатление»<sup>151</sup>. Рассуждения Толстого о том, что в будущем искусством будет считаться только влекущее к братскому единению, а художниками станут не только избранные, но и «даровитые из народа», также, по всей видимости, привлекли внимание молодого поэта.

Отдающее бравадой заявление Брюсова «я заметил раньше Толстого» может показаться странным, но оно, во-первых было рассчитано на определенный раздражающий эффект, а во-вторых, даже учитывая настороженность Толстого по отношению к новым течениям в литературе, нельзя сказать, что параллель Брюсова вышла уж очень натянутой. Парадоксально сопоставляя свои собственные размышления на тему смысла и значения искусства с толстовскими, Брюсов вскрывал, каким общим зарядом было пронизано литературное движение конца XIX в. Заряд этот – ориентация на расширение художественной впечатлительности и на установление тесного контакта

<sup>150</sup> Брюсов В.Я. О искусстве // Брюсов В.Я. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 6. М., 1975. С. 44.

<sup>151</sup> Толстой Л.Н. Что такое искусство. М., 1985. С. 167.

с читателем, зрителем, обобщенно – реципиентом искусства. «Что такое искусство», безусловно, содержало в себе одиозные, неприемлемые с точки зрения символистов мысли (например, что Бетховен и Вагнер доступны лишь людям, воспитавшим в себе болезненную раздражительность, и потому безнадежно проигрывают народным песням), но так же, как статьи Брюсова и упомянутая лекция Мережковского, оно указывало на необходимость этого контакта.

Таким образом, практически с первых шагов символизма им была поставлена задача воздействовать на читателя, создавая из него «идеального адресата, контекст личности символиста»<sup>152</sup>, и активного потребителя культуры. При таком подходе речи о бытовании искусства в качестве бесполезного украшения действительности, конечно, не шло. Не следует обманываться фразой Мережковского «воистину *нужно людям только бескорыстное и бесполезное*<sup>153</sup> [курсив Д. Мережковского – Е.В.]» – акцент стоит на слове «нужно», да и сама формула «бесполезное, но нужно» знаменует прорыв искусства в новое качество.

Подробное теоретическое обоснование претензии на формирование нового человека-зрителя получили в творчестве «младшего» поколения символистов, чему в немалой степени способствовало их напряженное внимание к личности Владимира Соловьева и его теургической теории. Наиболее выдающееся значение для расширения и подробной проработки поставленной задачи имели печатные выступления Андрея Белого и Вячеслава Иванова, обозначившие, что речь идет отнюдь не только о создании идеального адресата символистской поэзии и прозы, но и о пересмотре всей системы взаимоотношений художника и читателя, под которым теперь понимался представитель «народа» в самом широком смысле этого слова.

Андрей Белый, один из главных теоретиков символизма, стремился его представить как связующее звено между знанием и интуицией, как метод познания в области искусства, но, по мысли Белого, такое познание имеет равное значение с научным. Признание символизма методом неожиданно и почти парадоксально давало возможность наделять новое искусство *демократическим* смыслом. В программной статье 1904 г. (написана, по словам автора, в 1903 г.) «Символизм как миропонимание» Андрей Белый выводил этот смысл, отталкиваясь от следующих базовых положений:

1) искусство должно выражать идеи;

<sup>152</sup> Ерохина Т.И. Указ. соч. С. 120.

<sup>153</sup> Мережковский Д.С. О причинах упадка... // Полн. Собр. соч.: в 17 т. Т. 15. С. 260.

2) всякое искусство по существу символично;

3) в настоящее время происходит как «перевал сознания», так и «изменение способа выражения символов искусства»<sup>154</sup>.

Последнее изменение – это и есть появление символизма в конкретно-историческом смысле, т.е. как метода изображения идей в образах<sup>155</sup>. Если классическое искусство, называемое поэтом «аристократическим», предпочитало для выражения идейного (подлинного) содержания произведений пользоваться крипто-языком, доступным немногочисленным избранным, а «толпу» оставляло довольствоваться понятными внешними формами, перипетиями сюжета, психологическими зарисовками и т.д., то новое искусство ставило первоочередной задачей расшифровку идейного содержания максимально широкой аудитории и служило своего рода мостом между пониманием немногих избранных и плоским восприятием массовой публики. Символизм представал способом демократизации искусств, ключом от «глубин духа» для массового читателя, а конечной его целью, в соответствии с воспринятой из учения Соловьева теургической установкой, объявлялось воспитание способности самостоятельно «видеть в явлениях жизни их преобразовательный смысл»<sup>156</sup>. Выполнив свою главную миссию и развив данную способность, необходимую для человека будущего, искусство неминуемо гибло, с чем Белый на страницах своих статей вполне мирился.

Демократический смысл имело искусство символизма и в своеобразной трактовке Вяч.И. Иванова с его идеей мифотворчества, выросшей из осмысления поэтом взглядов В. Соловьева, мыслей Ницше о мифологическом дионисийском начале в искусстве, идей Вагнера о «человеке-артисте» и всенародном искусстве. Разъясняя потенциал символа как своего рода динамической конструкции, способной вырасти в миф, Иванов в 1904 г. указывал, что символы – это «переживания забытого и утерянного достояния народной души», которые «органически срослись с нею в ее росте и своих перерождениях: психологически необходимые, они метафизически истинны»<sup>157</sup>. Символизм у Иванова – это не метод познания, противостоящий рассудочному (как у Белого и в некотором смысле Брюсова), а способ соединения отдельных ячеек народного сознания в нечто общее посредством всенародного мифотворческого акта. Но если последнее считалось

<sup>154</sup> Андрей Белый. Символизм как миропонимание // Андрей Белый. Арабески. С. 225.

<sup>155</sup> Он же. Окно в будущее // Там же. С. 139.

<sup>156</sup> Он же. Символизм как миропонимание // Там же. С. 226.

<sup>157</sup> Иванов Вяч.И. Поэт и чернь // Иванов Вяч.И. Собр. соч.: в 4 т. Т. 1. С. 713.

более-менее отдаленной целью, то разрушение преграды между художником и народом, «Поэтом» и «Чернью», казалось вполне достижимым. Собственно, сама трактовка символов как тайников «народной души» отражала попытки найти форму контакта с теми представителями общества, которые ранее не рассматривались как потребители продуктов «высокой» культуры. Вообще, в 1904-05 гг. мысли Белого о конце аристократического искусства, Иванова о скором торжестве искусства всенародного и отдельные высказывания Брюсова о пагубности отчуждения народа от искусства<sup>158</sup> удивительно хорошо друг с другом корреспондируют, если только не помещать их в контекст общественного, религиозного или мифотворческого значения/служения искусства, а рассматривать как выражение реакции символистов на расширение читательской аудитории в России.

Необходимо отметить, что постепенное превращение воспринимающего в «провиденциального собеседника» (выражение Осипа Мандельштама), приобщенного к тем же тайнам, что и творец<sup>159</sup>, имело несомненное практическое значение. Символизм стремился сформировать не какого-то абстрактного, а *своего* читателя. Моделирование публики и выстраивание контакта с нею обладало рыночным потенциалом – в свете нарастающей профессионализации литературы это открытие представало очень важным. Первый же сборник В. Брюсова «Русские символисты» 1894 г. привлекал публику всеми возможными способами: его стихотворения отличало нарушение привычных представлений о свойствах предметов, местами – полная непредставимость изображаемого, наиболее загадочные произведения композиционно располагались так, что у них не оставалось шансов остаться незамеченными<sup>160</sup>, состав участников сборника оказался мистифицирован с целью представить едва зародившееся направление как солидное и популярное. В совокупности эти факторы вызвали, с одной стороны, непонимание, насмешки и пародии, с другой – внимание и ожидание выхода очередной книги. Коммерческая составляющая проблемы нового читателя была важна: о вожде символизма Брюсова вообще можно с уверенностью сказать, что им она признавалась важнейшей, отсюда его неприятие мыслей об общественном и религиозном служении искусства. Однако эта составляющая не являлась единственной.

<sup>158</sup> Брюсов В.Я. Ник. Вашкевич. «Дионисово действо современности» // Брюсов В.Я. Собрание сочинений. в 7 т. Т. 6. М., 1975. С. 113.

<sup>159</sup> См. Кутыркина Л.В. Указ.соч. С. 108.

<sup>160</sup> Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). Кн. 2. М., 2001. С. 7.

Первая русская революция и осмысление ее итогов обозначили очередной этап в подходе символистов к задаче создания «идеального адресата». С одной стороны, революция выявила сложности данной задачи, что имело огромные последствия для художественной практики символизма, с другой – стимулировала ее дальнейшую разработку – от формирования реципиента преимущественно символистского искусства до конструирования уже не потребителя, а создателя культуры как таковой.

В арсенал Андрея Белого мысль о том, что делом искусства является создание и развитие свободной творческой личности, прочно вошла едва или не с первых его серьезных работ, но после революции она пережила второе рождение. В 1908 г. в статье «Символизм и современное русское искусство» поэт говорит об утрате религией связи с жизнью в настоящее время. Именно в связи с таким разрывом и происходит переход религиозного восприятия и самого творческого роста личности в ведение искусства. Само по себе это дополнение вряд ли можно считать революционным для автора, никогда не ставившего под сомнение наличие теургического смысла в искусстве. Тем не менее, оно маркировало следующий этап в отношении Белого к проблеме формирования нового потребителя искусства.

В ранних работах, созданных и увидевших свет до революции 1905-1907 гг., когда отблеск «эпохи зорь» (1900-01 гг.) еще не погас, Андрей Белый, говоря о соединительной ткани между знанием и интуицией, познанием и творчеством, имеет в виду искусство, главным образом, символическое. В 1908-10 гг. границы преобразовательных способностей одного лишь искусства поставлены под сомнение, хотя и роль его как фокуса творческой деятельности человека, и значение символа в качестве призыва к жизнетворчеству не отрицаются. Отныне уже вся культура мыслится как «особого рода связь между знанием и творчеством, философией и эстетикой, религией и наукой»<sup>161</sup>. Если за год до появления работы «Проблема культуры» Белый ставил в заслугу именно символистам осознание связи между продуктом творчества и преобразованием человеческой личности<sup>162</sup>, то теперь он утверждал, что культура как таковая заставляет рассматривать продукты человеческого прогресса как ценности. Выполнение задачи нового искусства – пересоздание жизни – представало первой стадией на пути к достижению конечной цели всей культуры – пересозданию человечества, и заслуга формулирования культурного проекта начала века

<sup>161</sup> Андрей Белый. Проблема культуры // Андрей Белый. Символизм. М., 1910. С. 21.

<sup>162</sup> Он же. Символизм и современное русское искусство // Андрей Белый. Луг зеленый. С. 33.

принадлежала опять-таки символистам. Настойчивые указания Белого на содержание в искусстве скрытого религиозного смысла подводят к выводам о том, что и культура мыслилась им как своего рода новая религия пересозданного человечества. Думается, не случайно регулярное употребление Белым слова «связь» (производным от латинского *religare* - «связывать» - и является термин «религия»): искусство, а затем и культура устанавливали связь не только между разными областями человеческой деятельности и способами познания, но и между самими людьми. Если в работах Андрея Белого до начала 1910-х гг. наличие концепта «культуры-религии» обнаруживается только при внимательном чтении и его приходится именно вычленять из текста, то впоследствии поэт дал внятное определение культуры именно ввиду ее соотношения с религией. Определение дано в «Кризисе культуры», написанном в период с 1912 по 1918 гг. и опубликованном два года спустя. Несмотря на то, что это определение сформулировано в годы, когда о «живом» символизме говорить невозможно, есть смысл привести его здесь, ведь оно являет собой итог размышлений, начатых в 1900-х гг.: «“Христы” и “Мадонны” как люди, блуждают среди нас на полотнах и фресках Италии, переливая свой красочный импульс не в явную церковь, но в тайную, сокровенную церковь, которой нескрытое имя – “культура”; официальное христианство вступает в борьбу с тайно вписанной Христоносной свободой: с “христовством” культуры, в которой – эта тайна Христа – выражается явно: в многообразии искажений (как в нашем “хлыстовстве”); борьба “христианство” с “христовством” – вот лозунг борьбы»<sup>163</sup>. Представление о культуре как высшей ценности в начале 1920-х гг. однозначно озвучил и Вячеслав Иванов в своей знаменитой полемике с М.О. Гершензоном, отраженной на страницах «Переписки из двух углов». Если Гершензон представляет стан новых «руссоистов», страдающих от груза мировой культуры, якобы мешающей создать нечто новое, и зовущих к обнулению культурного счетчика (из наиболее заметных выразителей той же мысли отметим Л.Н. Толстого), то для Иванова культура – непреходящая ценность, «лестница Эроса и иерархия благоговений», и культурная функция памяти сообщает ей дополнительную значимость, ибо и память сама по себе – начало динамическое, в то время как именно забвение – «усталость и перерыв движения, упадок и возврат в состояние относительной косности»<sup>164</sup>.

<sup>163</sup> Андрей Белый. Кризис культуры // Андрей Белый. На перевале. Берлин, 1923. С. 157.

<sup>164</sup> Иванов Вяч.И., Гершензон М.О. Переписка из двух углов. М., 2006. С. 42.

Представление Андрея Белого о схожести функций и взаимозаменяемости культуры и религии, даже в недозрелом виде конца 1900-х – начала 1910-х гг., – одно из значительных достижений общесимволистской мысли о способе трансформации общества, и в этом отношении оно наследует Третьему завету Мережковского (интересно сравнить «позднюю» оппозицию Белого «христианство (официальное) – христовство» с «мещанством – христианством» Мережковского). Хотя Дмитрий Сергеевич и не предполагал, во всяком случае, никогда не объявлял и не призывал к выходу из религиозной сферы, не стоит забывать, что теоретиками символизма религиозность понималась предельно широко – «как признание существования идеальной основы мира»<sup>165</sup>. Без культуры-связи не представлялось возможным создание и существование «человека творческого» – по сути, улучшенного варианта человека разумного.

Сходство с пониманием культуры как новой религии – реализующей творческий рост личности и служащей связью между людьми – обнаруживают воззрения Александра Блока, хотя их формированию предшествовал трудный и однозначно более долгий путь, нежели у Белого. За время этого пути Блок выработал представление о том, что есть творческое и нетворческое существование, а также предложил символизму в поисках правильного адресата обратиться к публике самого демократического толка. Первое подготовило рефлексию Блока о дихотомии культуры и цивилизации, второе – появление концепта «человек-художник».

Т.н. «гражданские» темы изначально не были по-настоящему близки Блоку: не из-за того, что он считал их несущественными, а «просто по природе, качеству и теме душевных переживаний»<sup>166</sup>. Тем не менее, исторический период, в который жил Блок, практически не оставлял шансов остаться в стороне от проблем общественности. В 1906 году, ничего уже не имеющем со временем «мистических зорь», Блок в статье «Безвременье» обращается к не самой близкой для себя теме. В поисках причин плачевного состояния российского общества он, как на главное зло, указывал на торжество быта, выраженное в образе необъятной серой паутины-скуки, отсылающем одновременно к Достоевскому с его вечностью – «баней с пауками по углам» и Чехову с его символикой цвета. Негативная оценка быта, данная Блоком, имела на тот момент аналоги в публицистике символистов – в этой связи уже упоминались критические

<sup>165</sup> Царева Н.А. Проблемы философии искусства и культуры в русском символизме. Владивосток, 2009. С. 55.

<sup>166</sup> Блок А.А. Письмо отцу. 30 декабря 1905. Петербург // Блок А.А. Собр. соч.: в 8 т. Т. 8. С. 144.

очерки Зинаиды Гиппиус. Нетворческий быт также непосредственно соотносился с «мещанством - дьяволом середины» Мережковского, хотя Блок и не делал из своих наблюдений далеко идущих выводов. Из записи в дневниковой книжке 1906 г. очевидно, что еще религия мыслится поэтом как сфера творческой реализации человека, противостоящая быту – выхолощенному нетворческому бытию<sup>167</sup>. Когда у Блока состоялся перенос функции творческого развития из религиозной в культурную сферу, свершение которого Андрей Белый уверенно констатировал в 1908 г., сказать сложно, однако хорошо прослеживается, как и в связи с чем готовился такой перенос.

В 1907 г. Блок обнаруживает резкое недовольство тем, как строится взаимодействие творческой интеллигенции и публики. Отмечая отдельные положительные попытки на пути сближения символизма и реализма («выход из келий»), родственные «хождению в народ»<sup>168</sup>, Блок все же приходит к выводу о реальном нежелании интеллигенции брать на себя социальную ответственность, сопровождающемся демагогическими рассуждениями об абстрактном «народе». В статье «Литературные итоги» 1907 г. от Блока досталось решительно всем (включая «представителей религиозного сознания» – поэт с нескрываемым раздражением отнесся к открытию Религиозно-философского общества), кто «вел интеллигентскую жизнь» и «занимался болтовней»<sup>169</sup> в наивной надежде, что она будет интересна и хоть как-либо полезна народу. Хотя «Литературные итоги» – статья очень высокого эмоционального накала, она важна в том смысле, что знаменует начало нового этапа публицистической деятельности Блока. С рубежа 1907-1908 гг. в его работах:

- 1) ставится вопрос о социальной ответственности художника;
- 2) разрабатывается идея «недоступной черты» (слово Пушкина) между интеллигенцией и народом;
- 3) формируется убеждение, что интеллигенция не справляется со своей общественной миссией.

Все перечисленные вопросы были поставлены в широко известном докладе Блока «Россия и интеллигенция», прочитанном 13 ноября 1908 г., месяц спустя – в

<sup>167</sup> «Религия и мистика. Они не имеют общего между собой. <...> Истинное искусство в своих стремлениях не совпадает с религией. Искусство имеет свой устав, оно — монастырь исторического уклада, т. е. такой монастырь, который не дает места религии. <...> Религия чужда экстаза (мы должны спать и есть и читать и гулять религиозно), она есть союз с людьми против мира как косности» / Блок А.А. Записные книжки. 1901-1920. М., 1965. С. 72 - 73.

<sup>168</sup> Блок А.А. О современной критике // Блок А.А. Собр. соч.: в 8 т. Т. 5. С. 206.

<sup>169</sup> Он же. Литературные итоги 1907 г. // Блок А.А. Полное собрание сочинений: в 20 т. Т. 7. М., 2003. С. 210.

Литературном обществе и напечатанном в начале 1909 г. в «Золотом руне» под названием «Народ и интеллигенция»<sup>170</sup>. В ходе подготовки к докладу Блок на страницах записной книжки взывает к появлению неких «новых людей», которые могут прийти на смену интеллигенции, явно не справляющейся со всеми вызовами времени. Затем, отталкиваясь от своих выводов по теме «народ и интеллигенция», поэт начинает разрабатывать представление о новом зрителе – зерно, из которого впоследствии родится концепт «человека-артиста», теснейшим образом связанный с пониманием артистического самоценного человека у Рихарда Вагнера, а также развивающий наработки символистов.

О потенциальном зрителе современного (и будущего) театра Блок говорит как о представителе «новой интеллигенции», светлых и сознательных сил в народе<sup>171</sup>, и, подобно Белому и особенно Иванову, всячески подчеркивает демократический характер будущей организации культуры. В основу подобного представления о культуре будущего легла как идея о «недоступной черте», так и мысль о надвигающейся «стихии». Понимание ее было довольно смутным в 1908 г. и выразалось во многом под впечатлением от Мессинского землетрясения. Но важно как факт, что уже тогда Блок говорит о назревающей социальной катастрофе, могущей поставить под угрозу существование культуры, и задается вопросом: если «стихия» погубит интеллигенцию, можно ли сказать, что она губительна вообще<sup>172</sup>?

Симптоматично, что блоковские рассуждениями о будущем зрителе и культуре сближаются не только с его «коллегами» по символистскому цеху (статьи Вяч. Иванова «Предчувствия и предвестия» 1906 г., «Театр и современная драма» А. Белого 1908 г.), но и с репликами А.В. Луначарского о социалистическом театре.

Представления будущего наркома просвещения о новом театре как «варварском», гремящем, шумном, блестящем и упраздняющем нюансы для излишне утонченной публики<sup>173</sup>, его призывы следовать за *настоящим* Вагнером<sup>174</sup> [курсив А. Луначарского – Е.В.], т.е. опираться на демократические вкусы и бороться против индустрии, превращающей искусство в увеселительное развлечение для буржуазии, не могли не

<sup>170</sup> Доклад Блока был встречен весьма сдержанно: критика сочла, что он несколько преувеличил «недоступность» черты между народом и интеллигенцией.

<sup>171</sup> Блок А.А. О театре // Блок А.А. Собр. соч.: в 8 т. Т. 5. С. 275.

<sup>172</sup> См. Он же. Стихия и культура // Религиозно-философское общество в Санкт-Петербурге: в 3 т. Т. 1. С. 387—395.

<sup>173</sup> Луначарский А.В. Социализм и искусство // Театр. Книга о новом театре. СПб., 1908. С. 39.

<sup>174</sup> Там же. С. 30.

импонировать Блоку с его апологией народного зрителя. Сближения с Луначарским у Блока вовсе не странные: они объясняются очень глубоким осознанием общественной ответственности и миссии поэта/писателя/автора, долженствующим разрешить противоречия (впервые указанные «декадентскими художниками», т.е., среди прочих, и символистами) «полезное или красивое», «человек или художник». Снятие этих противоречий являлось у Блока подступом к решению проблемы «народ и интеллигенция», с «недоступной чертой» между ними, соответствующей разрыву между зрительным залом и сценой. Понимание наличия «недоступной черты» и, как следствие, отсутствие оптимизма по части общественных противоречий 1900-х гг. – то ключевое, что роднит размышления Блока о художнике и зрителе с аналогичными у Луначарского и отличает их от довольно безоблачных рассуждений Андрея Белого, пассажей Иванова о «всенародном действе» и Мережковского о заключении Третьего завета.

Данным размышлениям на рубеже 1900-10-х гг. не суждено было развернуться. В марте 1910-го, переломного для русского символизма года, в программном докладе «О современном состоянии русского символизма» Блок провел капитальную ревизию своих представлений о соединении художника и человека. В основе ее лежало серьезнейшее осмысление издержек и неудач теургического искусства в деле преобразования действительности. «Преждевременное» ожидание чуда – у символистов в области теургии, у условного «народа» доклада – в области общественно-политической – пагубно сказалось и на первых, и на втором. Небезосновательно упрекая и своих коллег и самого себя в низведении теургии до уровня модернистской игры, Блок призывал отказаться от смешения искусства с жизнью и оставаться художнику в жизни «простым человеком». Как был сложен его собственный путь «к рождению человека “общественного”, художника, мужественно глядящего в лицо миру, получившего право изучать формы, сдержанно испытывать годный и негодный материал, вглядываться в контуры “добра и зла”»<sup>175</sup>, так же – теперь это становилось ясно – был сложен и путь к «человеку-артисту» и уничтожению «недоступной черты».

При анализе реакции на доклад «О состоянии...» и полемики начала 1910-х в кругу символистов складывается впечатление, что трагическую сложность этого пути в полной мере осознал один лишь Блок. Вячеслав Иванов в также этапном для него докладе «Заветы символизма» 1910 г. признавал, что символизм пока не выполнил своей

<sup>175</sup> Письмо А.А. Блока Андрею Белому <6 июня 1911. Шахматово> // Андрей Белый и Александр Блок. Переписка. 1903—1919. М., 2001. С. 406.

задачи, но сохранял куда как более оптимистичный настрой и продолжил теоретическое обоснование символизма как творческого взаимодействия, сменяющего устаревшую схему «творение – восприятие». Спустя всего пару лет после мнимого, по Иванову, «конца» движения, поэт заявил о его «росте». «Рост» символизма главным образом сводился к продолжению переоценки традиционных для гуманистической культуры субъектно-объектных отношений между художником и читателем/зрителем. По мысли Иванова, без слушателей нет символизма, так как тот является отношением художественного объекта к *двойному субъекту* – творящему и воспринимающему. С помощью понятия двойного субъекта происходило полное уравнение значения художника и читателя/зрителя<sup>176</sup>.

Валерий Брюсов в 1910 г. не принял ни доклад Блока, ни Иванова, решительно отверг саму постановку об общественном служении искусства и принялся яростно отстаивать его автономность («О речи рабской в защиту поэзии» 1910 г.).

Дмитрий Мережковский и вторивший ему Д.В. Философов восприняли доклад Блока примерно в том же ключе, что и появившиеся годом ранее «Вехи», не обращая внимания на то, что поэт предлагал не уход в частную жизнь, а работу над собственной личностью. Соответственно, доклад был расценен как отступничество, возможное сближение Мережковского, Гиппиус и Философова с Блоком не состоялось, последний был обвинен в уходе в «уединенный эстетизм». Мережковский и компания решительно отказывались понимать до какого такого срока замолчал Блок как поэт общественный<sup>177</sup>. Блок именно «замолчал»<sup>178</sup>, а не встал на охранительные позиции, не прельстился лозунгом «искусство для искусства» и сохранил представление о быте как о косном искаженном бытии при констатации, что современный образ существования Российского государства – сконцентрированный быт.

«Срок» для нового слова Блока настал вместе с Октябрьской революцией, давшей мощнейший импульс как художественному, так и публицистическому творчеству поэта.

<sup>176</sup> Иванов Вяч.И. Мысли о символизме // Иванов Вяч.И. Собр. соч.: в 4 т. Т. 2. Брюссель, 1974. С. 610.

<sup>177</sup> Философов Д.В. Уединенный эстетизм // Речь. 1912. № 437; Мережковский Д.С. О черных колодцах // Мережковский Д.С. Было и будет. С. 247.

<sup>178</sup> При отсутствии публичных выступлений на общественно значимые темы, Блок вплоть до 1917 г. продолжает о них думать, именно в ключе нарождающейся демократии и социальной ответственности художника. Об этом говорят его дневниковые записи – см. Блок А.А. Дневник 1912 г. // Блок А.А. Собр. соч.: в 8 т. Т. 7. С. 117; Он же. Запись от 5 ноября 1915 г. // Блок А.А. Записные книжки. С. 275), отдельные письма (напр., Блок А.А. Письмо матери от 19-20 марта 1917 г. // Блок А.А. Собр. соч.: в 8 т. Т. 8. С. 479, Он же. Письмо Белому <6 июня 1911 г. Шахматово> // Андрей Белый и Александр Блок. Переписка. С. 406), художественный образ России – «Новый Америки» из одноименного стихотворения 1913 г., включенного в цикл «Родина».

От печатных выступлений Блока с мыслями о существовании недоступной черты между народом и интеллигенцией тянется прямая нить к его же рассуждениям революционных лет о том, возможно ли массе стать хранительницей культуры в пору крушения гуманизма, когда интеллигенты-индивидуалисты показали свою неспособность нести более знамя и бремя гуманистической культуры. Новый виток в разработке Блоком понятия «человек-артист» происходил уже после того, как поэт составил глубокое, неоднократно озвученное представление о безвозвратной гибели старого мира – «пса паршивого» и пришел к убеждению, что дело художника – сохраняя знание о социальном неравенстве, «пылать гневом против всего, что пытается гальванизировать труп»<sup>179</sup>. Если на первых подступах к проблеме поэту представлялось, что противоречие «человек или художник» может быть снято передовой интеллигенцией (хотя сомнения в этом и зародились в 1908 г.), то теперь ей отводилась весьма скромная роль – «слушать революцию», смирившись с тем, что *пока* «темные» и «не просвещенные» массы просветятся *не* от нее<sup>180</sup> [курсив мой – Е.В.].

Блок, прямо ссылаясь на представления Вагнера о «человеке-артисте», отныне связывал его появление не с воздействием на материал для этого человека в области искусства (усилиями символистов или представителей любого другого направления), а с революцией, давшей дорогу духу музыки, столь долго угнетаемого цивилизацией. Здесь надо сказать несколько слов о понятиях культура, стихия и цивилизация у Блока. Культура и стихия – преломленные в восприятии Блока аполлоническое и дионисийское начала Ницше – никогда не находились во взаимоисключающих отношениях. Хотя воспевание поэтом «музыки», «рока», «стихий» и принимало порой смущающие формы, вплоть до кажущихся кощунственными (при изъятии из контекста) восторгов по поводу гибели «Титаника», культура всегда мыслилась им как безусловная ценность. Быть носителем культуры по Блоку не значит быть уничтожителем стихии, но быть «человеком-артистом», способным ей противостоять, настроенным на нее<sup>181</sup>. А вот культура и цивилизация – это то, что противопоставлялось у Блока прямо. Собственно, вся перестройка человека в артиста – это его пробуждение от векового сна цивилизации и последующее участие в культуре.

<sup>179</sup> Блок А.А. <Что сейчас делать?.. > <Ответ на анкету> // Блок А.А. Об искусстве. М., 1980. С. 391.

<sup>180</sup> Он же. Интеллигенция и революция // Блок А.А. Собр. соч.: в 8 т. Т. 6. С. 19.

<sup>181</sup> См. Блок А.А. О романтизме // Блок А.А. Собр. соч.: в 8 т. Т.6. С. 365.

Цивилизация – это загромождение мира, а не его обогащение, это концентрация быта, освященный быт, в котором отсутствует самое главное – музыка, а проще говоря – творческая энергия, «материя для спайки» разрозненных элементов цивилизации<sup>182</sup>. Культура же к 1919 г. у Блока представала как противовес омертвевшей цивилизации и союз людей против косности, а сами эти люди, пусть пока воображаемые и ожидаемые – становились осязаемыми формами слияния творящего и воспринимающего, но уже не за счет преодоления преграды между ними, а за счет упразднения «творящего» за ненадобностью. Уместно обратиться к словам А.В. Луначарского из упомянутой статьи 1908 г. «Социализм и искусство»: «Нам нужен настоящий театр, хотя бы варварский, ибо спасение цивилизации в ее варварах. Они несут настоящую культуру, они открывают светлые и длинные пути, а т.наз. культурное общество гниет»<sup>183</sup>. Поразительно сходство отрывка с одной из главных идей «Крушения гуманизма» - что в эпохи утраты цельности «свежие варварские массы» становятся хранителями (пусть и бессознательными) культуры и они-то и будут к ней приобщать человечество.

Почти дословное совпадение со статьей Луначарского более чем десятилетней давности, высоко оцененной Александром Александровичем уже тогда, и подступы самого Блока к теме «стихия и культура» в 1908 г. убеждают, что представление о не проникнутой цивилизацией народной массе как носительнице культуры – это не инородное тело в системе взглядов Блока и не ее искажение на волне поэтизации революции, а закономерное развитие задавленных в годы глухой реакции идей о народном зрителе. С надеждой на уничтожение социального неравенства они получили вторую жизнь. Октябрьская революция, таким образом, создала условия для воплощения главной мысли Блока: кризис индивидуалистического гуманизма может быть преодолен через его превращение в гуманизм масс.

Александр Блок дал самую радикальную (из принадлежащих символистам) трактовку взаимоотношений творца и реципиента, предвосхитившую «смерть автора». Но она представляла собой не итоги только его пути, а венец почти тридцатилетней эволюции общесимволистской мысли о человеке. Непременным условием появления «человека-артиста» было понимание реального значения личности, без которой невозможно созидание «образа и подобия героя в жизни»<sup>184</sup>, о чем подробно рассказано

<sup>182</sup> Он же. Крушение гуманизма // Там же. С. 110 – 111.

<sup>183</sup> Луначарский А.В. Указ. соч. С. 39.

<sup>184</sup> Андрей Белый. Пророк безличия // Андрей Белый. Критика. Эстетика. Теория символизма: в 2 т. Т. 2. С. 18.

в предыдущем пункте. Изначально заданная Мережковским ориентация на контакт с аудиторией и расширение ее «художественной впечатлительности» проделала внушительную эволюцию: общий ее вектор – возрастание роли читателя (или зрителя, слушателя и т.д.). Вначале налаживается общение с ним, далее ведется подготовка к восприятию качественно новых текстов, направленных не на отражение, а на конструирование действительности. С помощью эпатажных приемов, в которых особенно преуспел Брюсов, интерес к искусству возбуждается у как можно более широкой публики. Затем ставится цель воспитать, по слову Андрея Белого, «способность видеть в явлениях преобразовательный смысл», т.е. самостоятельно конструировать действительность. Далее провозглашается цель слияния творца и воспринимающего в едином акте сотворчества, для достижения ее предлагается взамен старой схемы с вертикальной иерархией «автор + его произведение (высший уровень) – читатель (нижний уровень)» схема двойного субъекта, равно относящегося к художественному объекту-произведению.

«Человек-художник» Блока реально соединяет творца и реципиента в одном лице. Согласимся с исследователем Г. Белой в том, что импульс развитию символистских идей в рассматриваемой области был, помимо прочего, дан опасениями изолироваться от масс<sup>185</sup>. Этот страх в значительной мере подготовлен традиционным для русской литературы народопоклонничеством, а обострение его вызвано активизацией масс в политической и культурной жизни страны в начале XX в.

Параллельно с увеличением роли воспринимающего и его превращением в активно действующее лицо ширилось и пространство его действия. Если в 1890-х гг. речь шла об искусстве, символистском в первую очередь, то с 1900-х символисты самостоятельно дают себе право рассуждать о новом типе реципиента в применении ко всей человеческой культуре. Культура при этом вбирает в себя традиционные функции религии (как их понимали символисты) и становится сферой реализации творческих сил человека, противостоящей нетворческому быту (З. Гиппиус), «косности» и цивилизации (А. Блок), механическому строю жизни (Андрей Белый), «крепчайшему черепу государственности»<sup>186</sup> (Д. Мережковский). Таким образом, проект культуры символизма – это во многом ответ на кризис традиционного религиозного сознания.

<sup>185</sup> См. Белая Г. «Срыв культуры»: нераспознанное поражение // Вопросы литературы. 2003. № 1. С. 3—21.

<sup>186</sup> Мережковский Д.С. Еще о «Великой России». Проблема «Государство и Культура» // Мережковский Д.С. В тихом омуте. С. 137.

Рефлексия на тему культуры достигла своего апогея в момент, когда говорить о символизме как о едином движении невозможно при всем желании, хотя бы ввиду того, что его бывшие лидеры оказались по разные стороны баррикад. Соответственно, не осталось итогового цельного воплощения символистских рассуждений в виде сборника статей, программного манифеста и т.п. Да и в годы относительного единства участников течения откровенность формулирования проекта была очень разной – от максимальной у Андрея Белого (аспект «культура – новая религия») и Александра Блока («варвары» как новые хранители и ваятели культуры) до умеренной у Мережковского и Гиппиус с их идеей Третьего завета и Царства Духа, не выходящей формально за рамки религиозной области. Тем не менее, взятые в развитии взгляды символистов на проблему обнаруживают общность. Их культурный проект – это вклад в разрешение противоречия «личность-масса-общество», сложившегося в результате вступления масс в историческую действительность, обострения индивидуализма, кризиса религиозного сознания.

Главная цель этого проекта – спасение общества от превращения в бездушную массу. У него были предшественники, в первую очередь – сверхчеловек Ницше, наследник вагнеровского «человека-артиста». О замысле и значении сверхчеловека Андрей Белый писал так: «Чтобы спастись от нового потопа тьмы, Ницше звал нас к геройству; <...> он ждал новых изделий творчества, новых кумиров, чтобы ими как оружием сражаться с роком: вот почему не разрушать образ призывал он, а соединять его с ритмом жизни»<sup>187</sup>. Сверхчеловека символизм увидел сквозь призму национального культурного опыта, соединил с Богочеловеком Владимира Соловьева и понял как противоядие от человека массы, способного только потреблять. Был ли таким образом вскрыт подлинный смысл ницшевского концепта или русский символизм выдумал его, в конце концов, значения не имеет. В России «человек-артист» стал противоядием от «грядущего хама».

Главный исторический смысл рассматриваемого проекта – его частичная реализация в Советской России в период культурной революции. Социализм (в данном случае – в интерпретации большевистской партии) и символизм в данной работе считаются модернизационным и модернистским движениями соответственно, направленными на преобразование российского общества начала XX в. Ослабленное

---

<sup>187</sup> Андрей Белый. Пророк безличия // Андрей Белый. Арабески. С. 13.

внимание социализма к духовному в жизни человека и сведение ее к материальным процессам – самый уязвимый пункт, критиковавшийся в том числе символистами (объективно говоря, последних при большом желании можно было попросту разгромить за невнимание к социально-экономическим противоречиям, что периодически в мягкой форме делают современные исследователи, говоря об утопичности идей русского символизма). После победы социализма его ограниченность и концентрация на экономической сфере была частично преодолена за счет использования ряда символистских наработок в области культуры<sup>188</sup>.

К наиболее значимым заслугам символизма следует отнести:

- 1) указание на исключительное значение личности и важность ее творческого развития;
- 2) осуждение разъединенности творца и читателя/зрителя, пересмотр их отношений за счет повышения значимости и активности последнего;
- 3) практические усилия по воспитанию реципиента-соавтора;
- 4) поиск путей демократизации искусства и культуры;
- 5) разработка понимания культуры как универсальной ценности, объединяющего начала общества и сферы реализации творческого потенциала человека.

Все перечисленное позволило и в количественном и в качественном измерениях подготовить почву для культурной революции. Во-первых, аудитория «серьезного» искусства оказалась численно увеличена. Во-вторых, был создан образец «человека-артиста», относящегося к культуре и жизни как к ценности и материалу для собственной работы, а не как к готовому продукту. Рождение нового идеала человека во многом обусловлено кризисом «старой» личности и индивидуалистического гуманизма, страхом перед провалом личностного начала. Однако со временем этот страх уступил место мысли о возможности гуманизма масс, их творчества и взятии ими на себя роли хранителей культуры. «Живое творчество масс - вот основной фактор новой общественности»<sup>189</sup> – данное положение Ленина основывалось, в том числе, на символистских изысканиях предшествующих лет.

<sup>188</sup> Конечно, в культурном строительстве Советского государства были задействованы не только символистские достижения. Немалое место займет простое перечисление имен российских писателей, мыслителей, людей искусства конца XIX – нач. XX вв., принявших участие в закладке фундамента культурной революции.

<sup>189</sup> Ленин В.И. Заседание ВЦИК 4(17) ноября 1917 г. Ответ на запрос левых эсеров // Полное собрание сочинений: в 55 т. Т.35. М., 1974. С. 57.

## Глава 2. Русский символизм в пространстве массовой культуры

### § 1. «От Беато до плаката»: массовый модернизм в осмыслении символистов

Интеллектуальные усилия символистов в значительной мере были направлены на выявление возможных угроз массового общества, чреватых исключением из истории личностного начала. Но тревога об облике недалекого будущего – не единственное, что стимулировало осмысление символизмом проблемы массового общества и его культуры. На их глазах шел бурный рост массовой культуры, закономерно сопровождающий процессы индустриализации и урбанизации на рубеже веков. Складывалась особая городская культура, во многом наследовавшая мещанской сословной, но уже переросшая ее узкие рамки и в перспективе привлекательная для человека с любым социальным статусом и достатком (в чем мы далее убедимся на примере самих же символистов). Сложились все предпосылки для массового печатания литературной продукции: растущее население города нуждалось в книгах, его же рост (т.е. увеличение потенциальной аудитории) позволял удешевить производство книги. В книжном деле продолжался процесс монополизации капитала, возникали монополистические фирмы, часто приобретающие форму паевых товариществ и акционерных обществ (М.О. Вольф, А.С. Суворин, А.Ф. Маркс, И.Д. Сытин, А.А. Левенсон, И.Н. Кушнерев, А.И. Мамонтов и др.)<sup>190</sup>.

1880-е - 1890-е гг. – это и время роста интереса (в том числе научного) к народной культуре в широком смысле слова: как к фольклору, так и тому, что из не созданного им самим читает народ, т.е. к его художественному вкусу. Выходят труды А.Н. Веселовского о русском эпосе («Южнорусские былины» 1881-1884 гг.), А.С. Пругавин, начавший с исследования русского сектантства, обращается к изучению состояния грамотности и народного круга чтения (исследование «Программа для собирания сведений о том, что читает народ» 1888 г.), Д.И. Шаховской создает и публикует в 1885 г. анкету «К вопросу о книгах для народа».

Предпринимаются и разнообразные попытки влиять на народные предпочтения. С ними, как правило, выступают адепты очень сильной просветительской (“culturist”, как

<sup>190</sup> Андреева О.В. Книжное дело // Очерки русской культуры. Конец XIX – начало XX века. Т. 1. С. 232.

называет ее исследователь проблемы массового чтения Джеффри Брукс, т.е. направленной на культурный рост народа) традиции русской литературы. В 1895 г. выходит книга М.М. Ледерле «Мнения русских людей о лучших книгах для чтения», полная советов читать высокоморальные произведения – первая же выделенная Ледерле рубрика – именно «Воспитательное значение книги»<sup>191</sup>. Акцент на обучающем (а не развлекательном) значении чтения сказался на итоговом списке самых часто упоминаемых авторов, куда помимо отечественных и зарубежных поэтов и прозаиков вошли Дарвин, Гумбольдт, Спенсер, Кант, Спиноза, О. Конт, Миль, Тэн, Мишле<sup>192</sup>. Л.Н. Толстой в 1884 г. инициирует учреждение просветительского издательства «Посредник» с целью предоставить альтернативу лубочным изданиям. Впрочем, практика весьма быстро показала, что высоконравственная беллетристика «Посредника», создаваемая с целью просвещать и воспитывать, не могла полностью заменить лубочную литературу с ее развлекательной функцией. Народные предпочтения отличались удивительной консервативностью: «Повесть о приключении милорда Георга» (тот самый «милорд глупый», которого мужик настойчиво нес с базара вместо Белинского и Гоголя в поэме «Кому на Руси жить хорошо») и «История мошенника Ваньки Каина» являлись бестселлерами и конца XVIII в., и всего XIX в. Писатель «из народа» И.С. Ивин в 1893 г. отмечал: «Сказки у нас читаются преимущественно вышепоименованные лубочные: в них крестьянам больше всего нравится фантастическая чудесная фабула, замысловатые и необычайно интересные приключения действующих лиц, а также и вывод, где порок наказывается, а добродетель торжествует и вознаграждается», а вот книжки из серии «Посредника» крестьяне не любят и «обычно говорят: “все-то нас господа учат! Прежде палками да кулаками учили, а теперь книжками!”»<sup>193</sup>.

Столкновение «высокой» и «низкой» культур обещало быть непростым. Амбивалентность отношения русского символизма к массовой культуре предопределялась культурной сложностью, противоречиями эпохи и пропастью катастрофического масштаба (что часто не осознавалось) между творцами культурных продуктов и их потребителями, как реальными, так и предполагаемыми. В символизме уживались разнонаправленные тенденции, и теория подчас кардинально расходилась с практикой: осуждение поэтами культурной индустрии в целом и отдельных проявлений

<sup>191</sup> Ледерле М.М. Мнения русских людей о лучших книгах для чтения. СПб., 1895. С. IX.

<sup>192</sup> Там же. С. 163.

<sup>193</sup> Ивин И.С. О народно-лубочной литературе (к вопросу о том, что читает народ). Из наблюдений крестьянина над чтением в деревне // Русское обозрение. Кн. 24. М., 1893. Цит. по Зоркая Н.М. На рубеже столетий. С. 134—136.

массовой разновидности модернизма в частности соседствовало с прямым участием в создании и популяризации элементов массовой культуры.

Лекция Д.С. Мережковского «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы», помимо рассуждений о подлинном значении искусства и новом его восприятии, содержала и анализ того, с какой публикой предстоит взаимодействовать искусству будущего и какие подводные камни его ожидают. Один из разделов лекции назывался «Настроение публики. Порча языка. Мелкая пресса. Система гонораров. Издатели. Редакторы». Большая часть из вынесенного в название раздела – причины современного «упадка». Губителями языка оказались признаны и критики, злоупотребляющие введливостью и ехидством и опускающиеся до фамильярности, и специфическая сатирическая манера современной литературы (так открывается тема иронии, развитая впоследствии Блоком), и, что для нас наиболее важно, рост невежества. «Невежество» у Мережковского – специфическое понятие, не имеющее ничего общего с состоянием просвещения и уровнем грамотности. Под «невежеством» Мережковский понимал хорошо им уловленный сдвиг в отношениях писателя и аудитории, обусловленный объективными историко-социальными условиями. Уподобляя литературную ситуацию России конца XIX в. средневековой церкви, писатель предупреждал, что так же, как потеря веры в бескорыстие служителей церкви привела к подрыву ее влияния в Средние века, так и разоблачение «симонии литературного рынка» грозит утратой писателями нравственного авторитета. Утверждение же ее («симонии») грозит взаимным развращением публики и писателя, поработанного гонораром и мстящего сочинением произведений, строго соответствующих вкусам заказчика и ни в коем случае не превосходящих их. Прямо указывая на главную причину настоящего положения дел – крушение дворянства, ранее дававшего авторам уникальную возможность практически не зависеть от мнений публики, Мережковский с ужасом смотрел на угрозу для литературы со стороны рыночных отношений, «денежного варварства», как он это называл<sup>194</sup>.

Итак, Мережковский на начальном этапе русского символизма озвучил свою обеспокоенность «мещанско-капиталистическим» принципом, вторгавшимся во взаимоотношения литературы и общества и отвергавшим саму возможность

---

<sup>194</sup> Мережковский Д.С. О причинах упадка // Мережковский Д.С. Полн. собр. соч.: в 17 т. Т. 15. С. 226.

«бескорыстного принципа». Предложения по спасению литературы, приведенные в первой главе настоящего исследования, Мережковский делает, исходя из необходимости бороться не только с плоским утилитаризмом и натурализмом, но и с властью капитала в искусстве. Проблема существования искусства в целом и символизма в особенности в рамках культурной индустрии поставлена в момент, когда само направление только-только зарождается, поэтому неудивительно, что свое развитие она получила несколько позже, уже в трудах символистов второй волны и частично в статьях примкнувших к ним Мережковских, в 1890-х – первой половине 1900-х гг. сконцентрировавших интерес на религиозном аспекте «мещанства», и лишь после революции вновь обративших внимание на «мещанско-капиталистический» принцип.

Граница XIX и XX вв. для Андрея Белого и Александра Блока почти осязаема, и она в точности совпадает с календарной. «Начало века» – одна из мемуарных книг Андрея Белого – открывается описанием 1901-го – праздничного года «мистических зорь», взошедших «после сумерек декадентских путей, кончающих ночь пессимизма»<sup>195</sup>. Молодые символисты ожидали, что вот-вот наступит конец исторического мира, и он будет преобразен в теургическом акте, в выходе искусства за свои пределы. Это радостное ожидание апокалипсиса обогатило русскую литературу стихами Блока о Прекрасной Даме – наследнице соловьевской Софии, первыми «Симфониями» Андрея Белого – шедеврами ритмизированной прозы – и его же сборником «Золото в лазури»; наконец, в данный период у символистов сформировалось представление о пост-историческом Царстве Духа, где реальное и реальнейшее сливаются воедино.

Мистические созерцания и ожидания закончились быстро: в 1902 г. (т.е. еще до дебюта в печати весной 1903 г. и за два года до выхода «Стихов о Прекрасной Даме») они уже были для Блока прошлым<sup>196</sup>. В 1904 г. в ответе на отчаянное и тревожное письмо Белого, где тот пишет, что «лик безумия» сходит в мир, Блок констатирует: ««Мы поняли слишком много — и потому *перестали понимать*. Я не добросил молота — но небесный свод *сам* раскололся. <...> И так везде — расколотость, фальшивая для

<sup>195</sup> Андрей Белый. Воспоминания о Блоке // Андрей Белый. Собрание сочинений. М., 1995. С. 21.

<sup>196</sup> См. Письмо Блока А.А. А.В. Гиппиусу. 23 июля 1902 г. Шахматово // Блок А.А. Собр. соч.: в 8 т. Т.8. С. 37.

себя самого двуличность...»<sup>197</sup> [курсив А. Блока – Е.В.]. Но даже когда стало понятно, что чаемый конец мира не наступил и, вероятно, наступит не скоро, символисты сохранили как идею о Царстве Духа, так и представление о том, что путь к нему пролегает через разрыв с традициями, в конкретный исторический момент понимаемый как разрыв с традициями буржуазного общества. Печатные выступления символистов, из которых следовало, что эпоха зорь отошла без возврата, состоялись несколько позже того времени, когда они прояснили это для себя: после прихода известности, после революционных событий 1905 г., наконец, их выступления в значительной мере являлись ответом на идею мистического анархизма Г. Чулкова и Вяч. Иванова, заявленную в 1906 г. в книге Чулкова «О мистическом анархизме» с предисловием Вячеслава Иванова «Идея неприятия мира».

Мистический анархизм, по большому счету, являлся одновременно аккумуляцией и популярным изложением поисков символизма в вопросе соотношения личного и общественного начал, попыткой синтеза индивидуализма и соборности и ее признанием в качестве «сверхличного утверждения последней свободы»<sup>198</sup>. Может быть, имеет смысл рассматривать мистический анархизм в качестве одного из проявлений анархистского настроения эпохи<sup>199</sup>, но, в то же время, нельзя не отметить, что в новой идее наличествовал элемент спекуляции на общественном интересе и к мистике и к бунту, и отличалась она скорее не оригинальностью, а претенциозностью, и родилась в не самое подходящее время – события революции наглядно демонстрировали, сколь труден путь к «соборности». Сочинение Чулкова незамедлительно вызвало бурную полемику. Предсказуемо отреагировали «из стана» Мережковского: Д.В. Философов осудил противопоставление религиозной веры и мистического опыта (при том, что Иванов и Чулков делали свой выбор в пользу последнего) и, что самое главное, обратил внимание на такой момент: никакого реального пути к этой соборности мистические анархисты не предлагали. С самим идеалом соборности Философов по существу не спорил, но заключал: «Вопрос не в том, чтобы посулить это, для всех приемлемое и желанное, блаженство, а показать, *как* [курсив Д. Философова – Е.В.] к нему прийти. <...> Однако

<sup>197</sup> Белый - Блоку <Около 28марта 1904>; Блок - Белому <7 апреля 1904. Петербург> // Андрей Белый и Александр Блок. Переписка. С. 138.

<sup>198</sup> Иванов Вяч.И. Идея неприятия мира // Иванов Вяч.И. Собр. соч.: в 4 т. Т. 3. Брюссель, 1979. С.89.

<sup>199</sup> См. Геллер Л. Смутный миф, забытый фактор в культуре XX века: анархия // Тыняновский сборник. Выпуск 12: X-XI-XII Тыняновские чтения. Исследования. Материалы. М., 2006. С. 439. (С основным посылом автора статьи о том, что мистический анархизм – нечто большее, чем малозначительный эпизод в истории русского символизма, мы полностью согласны – Е.В.).

и В. Иванов и Г. Чулков этого пресловутого “как” не поясняют. Если трудно определить, когда деревья становятся лесом, то еще труднее проследить, когда и как несколько, хотя бы и мистических, анархистов, превратятся в общество, и не простое, а “соборное”»<sup>200</sup>.

Отрицательно о мистическом анархизме отозвался и Валерий Брюсов в заметке «Факелы» (появилась в 5-ом номере «Весов» за 1906 г.), но его, в отличие от Философова, волновало не замалчивание путей к мистическому единению всех и вся, а сама «идея неприятия мира», грозившая обернуться отрицанием всего материала для художественного творчества, т.е. смертью искусства как такового.

Главным критиком мистического анархизма стал Андрей Белый. Из его осуждения не вполне проясненных идей Иванова и Чулкова вырос целый корпус текстов, направленный против массового вульгаризированного варианта модернизма. В основе его лежит цикл «На перевале», публиковавшийся в 1906-1909 гг. в «Весах». Первые публикации в рамках цикла отличались эмоциональностью, для Белого вообще характерной, но в данном случае усугубленной личными мотивами (драматическая влюбленность Белого в Л.Д. Блок, ее близкие отношения с Чулковым, а также близость самого Блока мистическим анархистам, преувеличенная, кажется, Белым), и направлялись сугубо на «анархистов». В статье «Искусство и мистерия» 1906 г. от самой по себе идеи перенесения творчества красоты за пределы искусства Белый не отрекается, но признает, что для «целевой аудитории» символизма (очень небольшой в численном измерении) мистериальные мечты стали занятной игрой; «мистериальный наркоз принял эпидемические формы <...> Люди провозгласившие тайну действенного молчания, говорили об этом на всех перекрестках, во всех гостиницах, во всех коридорах общественных зданий»<sup>201</sup>. Поэт приводит показательный случай из жизни: в одном доме на вопрос хозяйки «Чаю?» в ответ крикнули: «Чаю воскресения мертвых!». Никаких доказательств, что Белый эпизод с безумным чаепитием не выдумал, нет и быть не может, но мы, несомненно, имеем дело с квинтэссенцией впечатлений символиста от духовной атмосферы в среде «мистиков»: «чайный» анекдот перекочевал

<sup>200</sup> Философов Д.В. Мистический анархизм (декадентство, общественность и мистический анархизм) // Золотое руно. 1906. № 10. С. 62.

<sup>201</sup> Андрей Белый. Искусство и мистерия // Андрей Белый. Арабески. С. 321.

в мемуары, туда же отправились и выводы поэта о настоящей этимологии слова «мистерия»: с 1906 г. он его возводил к слову *мῦς* – «мышь»<sup>202</sup>.

Со временем впечатления от «мистических анархистов» улеглись: с Чулковым Белый все больше расправлялся на страницах своих произведений, создавая пародийные образы - Жеоржий Нулков в симфонии «Кубок метелей» 1907 г., Чухолка в «Серебряном голубе» 1909 г. В критических же работах Белый в 1907-1908 гг.<sup>203</sup> рисует цельную картину обывательского восприятия символистских исканий. Эти искания, выйдя за очень узкие рамки сообществ вроде аргонавтов, Башни Иванова, круга Мережковских, подвергались основательному снижению. По проторенной символистами дороге навстречу публике, уже способной воспринимать модернистское искусство, двинулось целое полчище подражателей символизма – поэтов и писателей второго ряда, чьи имена, как правило, сегодня интересны лишь специалистам. «Если мы принимаем, скажем, Мережковского, Бальмонта, Иванова, Брюсова, Сологуба, Гиппиус, Ремизова и Блока, отчего бы нам не принять Рославлева, Я. Година, Вл. Ленского и всевозможных “башкиных”? Если звезда первой величины Андреев, то, о, без сомнения – первой величины и Зайцев, и Дымов, и Каменский, и Арцыбашев»<sup>204</sup>. К списку Белого стоит добавить авторов-женщин: Е. Нагродскую, Анну Мар, Л Чарскую, Н. Санжарь и, конечно, А. Вербицкую. Сегодня выстраивание Белым единого ряда из лучших поэтов эпохи и бульварных звезд выглядит одиозно. Человек, не занимающийся историей литературы, вряд ли скажет, спроси его, что популярнейшим произведением начала прошлого столетия был сентиментальный роман «Ключи счастья» Анастасии Вербицкой, продававшейся «шибче Толстого» (слова самой писательницы). Однако важно помнить, что явления массовой культуры всегда историчны, и для многих современников Белого действительно не существовало принципиальной разницы между корифеями символизма и его эпигонами.

В сочинениях писателей обоих рядов из цитаты Белого публика считывала примерно один и тот же, самый поверхностный слой. Спекулятивная рекламность ряда авторов и некультурность русского общества<sup>205</sup> – этими двумя причинами Эллис (Л.Л. Кобылинский) объяснял молниеносное «снижение» и выхолащивание смысла

<sup>202</sup> Там же.

<sup>203</sup> Он же. Против музыки // Весы. 1907. № 3. С. 56 – 60; Он же. Художники оскорбителям // Андрей Белый. Критика. Эстетика. Теория символизма: в 2 т. Т. 2; Он же. Брюсов. Поэт мрамора и бронзы; Штемпелеванная калоша // Там же; Он же. Настоящее и будущее русской литературы // Андрей Белый. Луг зеленый.

<sup>204</sup> Андрей Белый. Вольноотпущенники // Андрей Белый. Арабески. С. 331.

<sup>205</sup> Эллис. Еще одна корона. По поводу альманаха «Корона» 1908 г. // Весы. 1908. № 2. С. 62.

символизма, произведенное публикой, и он же писал, сколь ничтожна та часть общества, которая новое искусство могла бы хоть как-то воспринимать. Культурный разрыв, «недоступная черта» – в начале XX в. это характеристика не только отношений народа с интеллигенцией, но и верхушки последней со всеми остальными ее слоями. Пышным цветом расцветшая в начале века массовая беллетристика опиралась на ту работу с читателем, которую провел символизм, использовала заданные им темы и идеи, но приспособливала все это для обывателя. Заигрывание с образами и идеями модернизма более всего раздражало его истинных ценителей и создателей. К.И. Чуковский, автор первых работ (критических, а не научных, но не менее от того ценных) о массовой культуре в России, писал об уже упомянутом Рославлеве почти с гневом: плох не сам факт заимствований у Брюсова, «худо, что, взяв этот ценный, и сложный, и богатый аппарат он приспособил его для того хамского, газетного, цирюльничьего нищезанятия, которое разлилось теперь по всей полуграмотной России, прельщая юнкеров, зубных врачей, и выдал эту базарную дешевку за какое-то наследственное продолжение брюсовского дела, за какое-то совместное с ним расшатывание какой-то безграмотной “чеки”»<sup>206</sup>.

Острые проблемы времени – существование личности в эпоху кризиса индивидуализма, общественное политическое движение, женский вопрос – вольно сочетались с модной мистикой и вопросами пола в самых пикантных их деталях, снижались и становились достоянием публики. Особенно в ходе массовизации модернизма в России пострадал Ницше. «Русский Ницше» - это не только то, как его восприняли русские символисты, но и то, что с ним сделали отечественные беллетристы и прочие интерпретаторы. Сочинения Ницше, впервые переведенные на русский язык в 1898 г., идеально легли на почву литературы, «знавшей своих собственных спиритов, нигилистов, сверхлюдей, антихристов и эготистов»<sup>207</sup>. Соединение новейших идей и некоторых старых традиций «подарило», например, такое эталонное воплощение pejоративного сверхчеловека, чье главное качество позиция «право имеющего», как Санин – герой одноименного скандального и очень известного романа Арцыбашева (1907 г.). Критики в массе своей восприняли образ Санина как пародию на Заратустру и подзабытого нигилиста Базарова, но вряд ли поклонники романа читали их статьи.

<sup>206</sup> Чуковский К.И. Третий сорт // Весы. 1908. № 1. С. 91 - 92.

<sup>207</sup> Clowes E. W. A philosophy "For all and none": The early reception of Friedrich Nietzsche's thought in Russian literature, 1892-1912: Ph. d. diss. Yale University, 1981. P. 36.

Озабоченность превращением в России немецкого философа в модного писателя была выражена задолго до апогея этого процесса его популяризатором и комментатором В.П. Преображенским. С его заявлением о том, что Ницше именно к несчастью для себя делается модным в России, полемизировал в 1899 г. Владимир Соловьев. Мода на немецкого философа – это лишь отражение того факта, что идея о сверхчеловеке начала жить в общественном сознании, и она, как и любая другая, прежде чем стать предметом рыночного спроса, дала ответ на духовный запрос мыслящих людей. Таким образом, в популярности Ницше Соловьев видел, прежде всего, не опасность, а признак того, что для большого количества людей интересна и притягательна мысль об идеале, превосходящем человеческое, самая значительная, по мнению русского философа, идея современности (в сравнении с экономическим материализмом и отрицательным морализмом Толстого)<sup>208</sup>.

При этом не вызывает сомнений, что в 1900-х гг. реакция Соловьева на низовое «ницшеанство» была бы куда как более критичной. Достаточно вспомнить, как он воспринимал снижение идей символизма или то, что он трактовал как подобное снижение: его отклики и пародии на сборники Брюсова «Русские символисты» и гневное эссе 1899 г. «Против исполнительного листа». Данное эссе особенно важно: Соловьев будто перемещается в недалекое будущее, где популярнейшими персонажами стали Санин или (в лучшем случае!) Нат Пинкертон, где уже состоялся мистический анархизм, где, по словам Мандельштама, «половой, отраженный двойными зеркалами ресторана “Прага”, воспринимался как мистическое явление, двойник, и порядочный литератор стеснялся лечь спать, не накопив за день пяти или шести “ужасиков”»<sup>209</sup>.

«Есть в человеке и мире нечто кажущееся таинственным, но все более и более раскрывающее свою тайну. Это нечто, под разными именами – оргазма, пифизма, демонизма и т. д., ужасно как нравится этим людям <...> хотя служение этому божееству прямо ведет к немощи и безобразию, хотя его реальный символ есть разлагающийся труп, они сговорились назвать это “новой красотой”»<sup>210</sup>, – пишет Владимир Соловьев. Под «этими людьми» он подразумевает Философова, Минского, Мережковского и Розанова, взятых совокупно в качестве «несерьезных ницшеанцев». Прочитированный отрывок содержит зерно всех будущих символистских самообличений и размышлений о

<sup>208</sup> Соловьев В.С. Идея сверхчеловека // Соловьев В.С. Собр. соч.: в 10 т. Т. 9. СПб., 1913. С. 265—278.

<sup>209</sup> Мандельштам О.Э. Андрей Белый. Записки Чудака // Собрание сочинений: в 4 т. Т. 2. М., 1993. С. 320.

<sup>210</sup> Соловьев В.С. Против исполнительного листа // Соловьев В.С. Собр. соч.: в 10 т. Т. 9. С. 292.

гибельности для идеала его тиражирования и для жизни ее театрализации. Возникает большой соблазн объявить его пророчеством, а отступниками – всех последующих «оргиастов и мистиков», к которым можно отнести хотя бы некоторых символистов. Но соблазн преодолим: не далее как в предыдущем абзаце приводилось мнение Соловьева о позитивном моменте в популяризации Ницше, а «пифизм», «демонизм» и прочее – это ее прямые следствия. Как, сохранив положительный эффект от моды на Ницше или любое другое значительное идейное течение, исключить его побочные эффекты, неизбежно проявляющиеся при его встрече с не самыми искушенными читателями? Ответа на этот вопрос не давали ни Соловьев, ни символисты, столкнувшиеся с той же проблемой, но в выросших за несколько лет масштабах.

В 1905-1910 гг. обеспокоенность (особенно часто у символистов) вызывали уже не отдельные эпизоды «моды» и не только творчество откровенных вульгаризаторов, но и вполне состоявшихся и «приличных» авторов. Так, Д.С. Мережковский оставил сравнительно немного высказываний о массовой ассимиляции символизма, но и у него есть заслуживающие внимания наблюдения за особенностями художественного творчества в начале XX в. В статье «В обезьяньих лапах» о Леониде Андрееве – писателе, безусловно, выдающемся, но не пренебрегавшем броскими приемами воздействия на аудиторию, у Мережковского есть мысли, созвучные иным восклицаниям Белого о «грошовом декадентстве». Разбирая «Жизнь Василия Фивейского», символист замечает, что повесть представляет собой эффектное нагромождение ужасов, рассчитанных сугубо на эмоциональное восприятие и по существу не имеющих большей ценности, чем отдел происшествий в любой газете<sup>211</sup>. Банальный трагизм, от которого Мережковский предлагал уйти в 1892 г., воскресал в новых формах. Впрочем, в ситуации глобального перевода «недостижимых глубин мистического созерцания <...> в общедоступную плоскость»<sup>212</sup>, не было ничего удивительного в том, что писатели использовали методы желтой прессы, во все времена заманивающей читателя «скандалами, интригами, расследованиями».

Не желая отставать от того, что сейчас бы назвали идейными трендами эпохи, потребители городской культуры (нередко вчерашние крестьяне) требовали чего-то нового, более «изящного», чем лубочные книги и мещанские романы, «базовый» комплект которых не менялся десятилетиями, а потому писателям второго и далее ряда

<sup>211</sup> Мережковский Д.С. В обезьяньих лапах. (О Леониде Андрееве) // Мережковский Д.С. В тихом омуте. С. 13.

<sup>212</sup> Он же. Общественность и религия // Там же. С. 20.

приходилось попевать за авторами уровня Андреева и всячески доказывать, что «третий сорт ничуть не хуже первого» (утверждение из рекламного объявления, обратившее на себя внимание К.И. Чуковского<sup>213</sup>). Для удовлетворения возросших потребностей читателя, все более подходящего под определение «массовый», беллетристы прибегали к приему, который исследователь Н.М. Зоркая назвала «экзотическим расцвечиванием текста»<sup>214</sup>. «Расцвечивание» делало язык бульварной печати более модным, современным; ее читатель получал продукт «два в одном»: ему одновременно сообщали горячие новости из области искусства, науки и политики, и убеждали, что он находится в курсе событий и вообще человек прогрессивный. Таких «прогрессивных» людей символисты воспринимали как новых «варваров», «хамов», «гуннов» и т.д., но не стоит забывать, что даже этот бульварный прогресс был высшей ступенькой по отношению к культурному уровню большинства населения.

Так ли сам по себе был страшен массовый модернизм, не преувеличивались ли его ужасы из-за стремительности происходивших перемен? Оценки нахлынувшей массовой культуре давали очень суровые, и выделяется из них, на наш взгляд, следующая: русской порнографией с идеей<sup>215</sup> назвал Чуковский весь пласт массовой литературы. Сходную точку зрения высказала Зинаида Гиппиус в 1907 г. в статье «Братская могила», ей же принадлежит и открытие того, что за текст «высокой» литературы стал знаменем для бесчисленных доморожденных нищееанцев, осознавали они то или нет. Данный текст – рассказ Ф.М. Достоевского «Бобок» 1873 г., где мертвецы на кладбище перед уходом в небытие имели возможность напоследок «заголиться и обнажиться» и проводили последние месяцы между смертью и окончательной смертью в беседах о тайных желаниях, преимущественно эротического свойства. С «заголением» трупов у Достоевского Гиппиус сравнивала поведение русских писателей и читателей, использовавших послереволюционные послабления в печати для наполнения произведений эротическими элементами. Превращение эмансипации в раскрепощение, личной свободы – во «все дозволено» и снятие полной ответственности – оборотная сторона вульгарного модернизма и общий стиль эпохи.

Страшен был не сам факт увлечения столичной публики модернистскими и псевдомодернистскими играми, а то, что увлечение пришлось на время совершенно к

<sup>213</sup> Эпиграф к статье К. Чуковского, взятый из рекламного объявления. См. Чуковский К.И. Третий сорт // Весы. 1908. № 1. С. 87-92.

<sup>214</sup> Зоркая Н.М. На рубеже столетий. С. 171.

<sup>215</sup> Чуковский К.И. Нат Пинкертон и современная литература. С 79.

тому не располагавшее: «Когда Москва обливалась кровью в декабре и красное зарево пожара сияло над городом, – у Палкина красные неаполитанцы брэнчали кэк-уок. Это был не просто кэк-уок: это был кэк-уок над бездной!»<sup>216</sup>. Духовные бездны, открывавшиеся перед поэтами начала столетия, были сведены к шаблонной «бездне», но, что хуже – она стала условием комфортного существования как каждого массового модерниста-писателя, так и его читателя. «Ах, эта милая бездна!» - восклицал Андрей Белый в 1907 г. Годы спустя это восклицание отозвалось – сходство поразительное! – в популярнейших в свое время строках В.В. Маяковского «Прелестная бездна./Бездна - восторг»<sup>217</sup>. Маяковскому вовсе не обязательно было читать статью «Штемпелеванная калоша»: как верно замечал ее автор, «бездна» стала в 1906-1907 гг. частью модернистского жаргона; ею оставалась она и десять лет спустя.

Негодование Белого, доходившее почти до истерики (например, в статье «Художники оскорбителям»), никак нельзя списать на литературскую ревность к менее талантливым, но столь же успешным авторам. Превращение символизма в «типическую пошлость» (выражение Эллиса), моду отмечают в 1905-1910 гг., кажется, все, кто более-менее интересуется вопросами литературы и искусства: и признанные авторитеты символизма, как Мережковский и Гиппиус, и нейтральные критики, такие как А.А. Измайлов<sup>218</sup>, и заведомо враждебные, такие как стоящие на марксистских позициях авторы сборника «Литературный распад» (1908 г.), не замедлившие обвинить отечественный модернизм в заимствовании у Запада худших рекламных приемов и попытках заменить мистической соборностью реальные связи с народом<sup>219</sup>.

Андрей Белый не ограничился критикой явления, но постарался отыскать причины превращения символизма в моду. В 1906 г. он публикует статью «Литератор прежде и теперь», содержащую интересную догадку. Не только подражатели символизма («чулкисты», «оргиасты» и просто «обозная сволочь»), но вообще любой современный писатель занимается поставкой «механических изделий духа»<sup>220</sup>. Он именно *делает* [курсив Андрея Белого – Е.В.] книги, как делают любой другой товар, и

<sup>216</sup> Андрей Белый. Штемпелеванная калоша // Весы. 1907. № 5. С. 50.

<sup>217</sup> Маяковский В.В. Человек // Маяковский В.В. Стихи о любви. М., 2010. С. 91.

<sup>218</sup> См. Измайлов А.А. На переломе: Литературные размышления. Вячеслав Иванов. Валерий Брюсов. Зинаида Гиппиус. А. Каменский. Андрей Белый. Ал. Блок. М. Кузмин. СПб., 1908. С. 35; Он же. Помрачение божков и новые кумиры. Книга о новых веяниях в литературе. М., 1910. С. 243.

<sup>219</sup> Стеклов Ю. Социально-политические условия литературного распада // Литературный распад. СПб., 1908. С. 5—57; Юшкевич П. О современных философско-религиозных исканиях // Там же. С. 93—121.

<sup>220</sup> Андрей Белый. Литератор прежде и теперь // Андрей Белый. Критика. Эстетика. Теория символизма: в 2 т. Т. 2. С. 295.

это отношение к литературе как к продукту – одна из причин срыва всех «зорь» и впадения в мистериальный экстаз в разгар революции. Помещение искусства в область рынка поработает и художника и зрителя: один вынужден создавать то, что заведомо будет иметь успех, другой получает в виде концертного зала (или театра, или книги) «громоотвод геройства» (выражение из статьи Белого «Против музыки» с критикой в адрес вагнеровского театра в Байрейте). Рынок, проникнув в искусство, разложил его и подчинил своим целям; путь, пройденный искусством – путь «от фресок Беато до... плаката: скоро художник станет живописцем вывесок»<sup>221</sup>. Слова Белого звучат как пророчество: эпоха плаката как главного живописного жанра настанет, все-таки, только через десятилетие.

Выводы, сделанные Белым из анализа современного положения искусства, основывались на многолетних символистских рассуждениях, частично освещенных в предыдущей главе, а также на его представлениях о марксизме, который он спешно «инспектировал», по воспоминаниям Валентинова<sup>222</sup>, как раз в годы создания статей о вульгарном модернизме. Уничтожение социального (а не экономического!) неравенства – вот то единственное, что спасет искусство от «товарного фетишизма», скатывания в «бездну» моды и создаст настоящие предпосылки для коллективного творчества (статьи «Песнь жизни», «Театр и современная драма» 1908 г.). Белый подчеркивал, что речь идет о снятии не экономического, а именно коренного социального неравенства, так как оно более серьезно и масштабно. Данное социальное неравенство сходно с «недоступной чертой» Блока, пролегшей между народом и интеллигенцией, и культурный разрыв между слоями российского населения является одной из его сторон.

Александр Блок в целом не так уж строго относился к слою популярных литераторов средней руки и даже похваливал Арцыбашева, но даже он не вполне был доволен шаблонными производными от символизма и наплывом «непосвященных» в искусство. Поэт прекрасно понимал, что признание символизма ведущим литературным направлением России куплено высокой ценой опошления искусства, что его негативное последствие – появление «случайного» художника, любителя петь на модные и опасные темы, и такие «песни» понятнее и доступнее, чем любое из произведений первоклассного автора. Торжественный, «медленный, важный, не суетливый, не рекламный» – таков выработанный Блоком чин отношения к искусству, сфера которого

<sup>221</sup> Андрей Белый. Песнь жизни // Арабески. С. 53.

<sup>222</sup> Валентинов Н. Два года с символистами. М., 2000. С. 116.

не должна пересекаться с газетой<sup>223</sup>. К такому идеалу, в муках созданному, стремились немногие. «Факт несомненный: у меня оказался своеобразный литературный талант. Это признали, за него мне хорошо платят»<sup>224</sup>, - высказывание Надежды Санжарь и стоящая за ним позиция более характерны для эпохи.

В 1908 г. Блоку приходится повторять сожаления Мережковского примерно пятнадцатилетней давности по поводу краха дворянства. Новый господствующий класс поэт удачно окрестил «фармацевтами» (слово прижилось и стало популярным – к примеру, только так и называли в артистическом подвале Бориса Пронина «Бродячая собака» посетителей, не имевших отношения к искусству, но имевших деньги). Подшучивая над легкомысленным и поверхностным отношением «фармацевтов» к искусству как к развлечению и шутке, символист с горечью признавал, что и сам он «вспоен и вскормлен на той страшной иронии, которая заполонила русское общество и породила чуть не всю современную литературу»<sup>225</sup>.

«Социальный» поворот Белого и Блока не был оценен современниками, более-менее близкими символизму. «Бездна» моды и рынка победила, что прекрасно показывают иные из эпизодов в жизни Андрея Белого, далекого от популярности в широких кругах и с большим трудом в 1910-1911 гг. разыскивающего средства для работы над «Петербургом». В 1903 г., в начале своего пути в качестве теоретика символизма Андрей Белый писал об аристократической усмешке классического искусства над «толпой» и о том, как новое искусство должно поставить себе цель разъяснить массам глубины духа. А в 1911 г. поэт предпосылал своей книге «Арабески» такое предисловие: «Нельзя одновременно делать два дела: всматриваться в окружающие явления литературной жизни, чтобы живо на них отзываться, и одновременно разжевывать их толпе; пусть читают меня те, кому я понятен и интересен; среди них, верю, найдутся люди, которые сумеют передать мои мысли массам в более общедоступной форме»<sup>226</sup>. Стремление сделать искусство понятнее и демократичнее привело, в первую очередь, к его вульгаризации и коммерциализации, в то время как развитие с его помощью творческого потенциала у среднего читателя оставалось отдаленной перспективой. Понимая, что попытка уйти от рынка парадоксально обернулась его торжеством, пройдя через горький опыт бульварного модернизма 1900-х

<sup>223</sup> Блок А.А. Искусство и газета // Блок А.А. Собр. соч.: в 8 т. Т. 5. С. 474.

<sup>224</sup> Цит. по: Гиппиус З.Н. Литературный дневник // Русская мысль. 1911. № 6. Отд. 3. С. 18.

<sup>225</sup> Блок А.А. Вопросы, вопросы и вопросы // Блок А.А. Собр. соч.: в 8 т. Т. 5. С. 338.

<sup>226</sup> Андрей Белый. Арабески. С. II.

гг., Андрей Белый становится на позицию элитарного писателя «не для всех». Его слова в предисловии к «Арабескам» – завет художнику-авангардисту XX в. спасающему свои творения от «малых сил» новыми способами и вынужденному вступать на тропу дегуманизации искусства, очищая его от всего «слишком человеческого». Во второй половине двадцатого столетия стало очевидно, что и этот путь не дает никакой независимости от рынка, но он хотя бы предохраняет «чистого» художника от вульгаризации его творений, ведь операции снижения подвержены только очень интересные идеи и произведения – т.е., вспоминая Соловьева, отвечающие на какой-нибудь духовный запрос общества. В то же время, дорого продавать можно даже то, что не очень-то близко публике, оплачивающей свою неспособность признаться в слабом понимании современного искусства. Установка Андрея Белого 1911 г. несколько опережает свое время (как и сам поэт, настоящий авангардист в стане символистов), и даже сам Белый впоследствии следовал не только ей.

При рассмотрении проблемы «символизм и массовая культура» неизбежен вопрос: что такого было в самом символизме, что его так охотно и продуктивно снижали? Почему тот факт, что идейное содержание направления в неадаптированном виде было доступно крошечному количеству потенциальных читателей, несколько не помешал распространиться моде на символизм? Все эти вопросы заинтересовали уже современников. Чуковский в статье «О хихикающих», отклике на «Иронию» Блока, где поэт писал о пагубности современной насмешливости, в очередной раз прошелся по состоянию русской литературы, впавшей в тотальную иронию<sup>227</sup>. Также он задался нетривиальным вопросом: причастны ли к распространению этой иронии сами символисты, и Блок в первую очередь? Да, причастны, да, и символисты «хихикают» на страницах своих произведений, – так считал критик, припомнивший Блоку «Балаганчик» с кровью-клюквенным соком и превращение Прекрасной Дамы в Незнакомку, а Белому его веселую «Панихиду».

---

<sup>227</sup> Осмеяние действительности, позволяющее принять ее такой, какая она есть, в то же время создав иллюзорное чувство возвышения над нею, – один из устойчивых механизмов массовой культуры, реализующийся в иронии, стебе и т.п. формах и выполняющий адаптационную функцию в эпохи переходного типа. См. об этом Акоюн К.З. Массовая культура. С. 62; Гудков Л.Д., Дубин Б.В. Интеллигенция: Заметки о литературно-политических иллюзиях. СПб., 2009. С. 148. В настоящее время ирония именно как феномен модернистской культуры получила освещение в научных работах: Лейни Р.Н. Модернистская ирония как один из истоков русского постмодернизма: дис. ... канд. филол. наук. Саратов, 2004; Иванова И.Н. Типология и эволюция в поэзии русского модернизма. дис. ... канд. филол. наук. Ставрополь, 2006.

Популярность символизма сложно отрицать. Незнакомка Блока, выйдя из туманов поэзии, буквально воплотилась в жизнь. К примеру, такие эпизоды из своей студенческой жизни (однокурсники мемуариста, конечно, как один знали наизусть и часто читали вслух в кабаках стихотворение «Незнакомка») вспоминал авангардист Юрий Анненков: «“Девочка” Ванда, что прогуливалась у входа в ресторан “Квисисана”, шептала юным прохожим: - Я уест Незнакоумка. Хотите ознакоумиться? “Девочка” Мурка из “Яра”, что на Большом проспекте, клянчила: - Карандашик, угостите Незнакомочку. Я прозябла. Две “девочки”, от одной хозяйки с Подъяческой улицы, Сонька и Лайка одетые, как сестры, блуждали по Невскому (от Михайловской улицы до Литейного проспекта и обратно), прикрепив к своим шляпам черные страусовые перья. – Мы пара Незнакомок ... можете получить электрический сон наяву»<sup>228</sup>.

«Балаганчик» в постановке Мейерхольда приобрел немалую известность. Поэт Виктор Стражев о своем посещении спектакля вспоминал едва ли не как о рискованном предприятии. Публика разделилась на два стана – поклонники и «враги», страсти между ними разгорелись нешуточные. «Подобную бурю чувств мне довелось видеть, пожалуй, еще раз, позднее, летом в 1910 году в Венеции, в театре “Fence”, на вечере Маринетти и его сподвижников»<sup>229</sup>, – запомним это многозначительное сравнение. В 1909 г. киевский поэт Д.С. Навашин сообщал Валерию Брюсову, что некий его знакомый готовился издавать журнал, и он (знакомый) нисколько не сомневался, что все пойдет отлично, так как у него была «фирма» - стихотворения Белого и Блока<sup>230</sup>. Наиболее известные образы символистов крепко и надолго входили в сознание современников: на блоковском Пьеро построил А. Вертинский концертную программу в 1915-1916 гг., о выразительных строках Андрея Белого из стихотворения «На горах» 1903 г. – «Он про свое весело – “в небеса запустил ананасом”» – Маяковский (в самом начале века уж точно не следивший за новинками символистской поэзии) с явным уважением вспоминал в автобиографии<sup>231</sup> в начале 1920-х гг.

Символизм вошел в моду, правда, получив при этом уродливого двойника, не по воле случая, а потому что сам шел к массе. Символисты в своем намерении преодолеть

<sup>228</sup> Анненков Ю. Александр Блок // Воспоминания о серебряном веке. С. 175.

<sup>229</sup> Стражев В.И. Воспоминания о Блоке // Блоковский сборник I. Труды науч. конф., посвящ. изучению жизни и творчества А. А. Блока, май 1962 г. Тарту, 1964. С. 430.

<sup>230</sup> Д.С. Навашин – В.Я. Брюсову. Письмо от 1 декабря 1909 г. / Блок в неизданной переписке и дневниках современников (1898 - 1921) // Литературное наследство. Т. 92. Кн. 3. Александр Блок. Новые материалы и исследования. М., 1982. С. 357.

<sup>231</sup> Маяковский В.В. Я сам // Маяковский В.В. Полное собрание сочинений: в 13 т. Т. 1. М., 1955. С. 18.

оторванность от народа (не важно, в данном случае, что их «народ» – скорее умозрительный конструкт) основательно берутся, с одной стороны, за «городские», с другой – за «гражданские» темы. Валерий Брюсов, ориентируясь на соответствующий опыт Эмиля Верхарна, становится певцом города: принимает участие в создании мещанского романса – городских «частушек», как это назвал С.А. Венгеров, не без иронии записавший поэта в «правоверные марксисты»<sup>232</sup> (см., например, стихотворения сборника с говорящим названием «Urbi et orbi» 1903 г.). Белый не приемлет пародий на символизм и выхолощенной мистики, но слагает оду кинематографу, объявляя тот демократическим театром будущего, «балаганом в высоком и благородном смысле этого слова»<sup>233</sup>, и полемизируя в очередной раз с Блоком и его «Балаганчиком» (очевидно, «низким» и «неблагородным»). На этой, условно говоря, народнической волне, модернисты осуществляют воскрешение Некрасова (за это они уже получают восторженные отзывы от Чуковского) и, думается, вчерашние «декаденты» наследуют не только городской тематике и гражданственности его поэзии. Они также наследуют той части деятельности Некрасова, что была направлена против маргинализации литературного рынка и осуществлялась, помимо прочего, в связи с желанием занять в нем место<sup>234</sup>.

Внимание символистов к городской культуре, в первую очередь развлекательной, не раз отмечалось исследователями. Александр Блок занимает в данном ряду отдельное место. На его увлеченность городом неоднократно обращали внимание коллеги, друзья, родные поэта. Посещение цирка (часто вдвоем с женой), кафешантанов, недорогих ресторанов и попросту кабаков, регулярные походы в кинотеатры, катания на аттракционах Луна-парка с М.И. Терещенко, будущим министром Временного правительства, «значительные» прогулки в революционном 1905 г. с Андреем Белым по задворкам Петербурга – всего и не перечислить. Особые отношения Блока и городской культуры трактовались и трактуются по-разному: как своеобразная форма народного служения («Блок шел в город как на “позорище”»<sup>235</sup>) или приобретение важного для национального поэта опыта («здесь мелькали измученные проститутки-работницы; здесь из грязных лачуг двухэтажных домов раздавались пьяные крики; здесь в ночных

<sup>232</sup> Венгеров С.А. Этапы неоромантического движения // Русская литература XX века (1890 – 1910). В 2-х кн. Кн. 1. С. 23.

<sup>233</sup> Андрей Белый. Синемаграф // Андрей Белый. Критика. Эстетика. Теория символизма: в 2 т. Т. 2. С. 319.

<sup>234</sup> Подробнее см. Berg A. Op. cit. P. 10.

<sup>235</sup> Иванов Е.П. Воспоминания об Александре Блоке // Блоковский сборник I. С. 377.

кабачках насмотрелся А.А. на суровую правду тогдашней общественной жизни»<sup>236</sup>, – Андрей Белый о прогулках с Блоком), что высоко ценилось советской историографией; как стремление к демократизации эстетического кругозора и признак смены социальной ориентации искусства<sup>237</sup>; наконец, как реакция на грядущую полномасштабную дегуманизацию: «Блок <...> отворачивается, уходит в человеческое, в трактиры и пьяные песни Петроградской стороны, в рестораны на песчаные пляжи Стрельны, в пошлость цыганского и городского романса. Бегство в пошлость – норма для Серебряного века <...> Нормальная реакция на грядущее расчеловечивание»<sup>238</sup>.

Проблема «Блок и город», как видим, многогранна, и при любом из подходов к ней возможен вопрос: почему все-таки поэта так влекло к «кабакам, переулкам, извивам, электрическим снам наяву»? Как нам кажется, для ответа на него стоит перестать на время рассматривать Блока исключительно как творца, способного обращаться к улице только с профессиональными целями, в поисках свежих тем и т.д., и предположить, что он испытывал живой и непосредственный интерес к городу как к пространству массовой культуры, в том числе потому, что получал обыкновенное человеческое удовольствие от ее незамысловатых образчиков. Чтобы написать: «Я думаю, что человек естественный, не промозглый, но поставленный в неестественные условия городской жизни непременно отправится в кафешантан прямо с религиозного собрания <...> Там будут фонари, шабли и ликер. А на религиозных собраниях шабли не дают»<sup>239</sup>, надо любить кафешантан больше религиозных собраний. Маловероятно, чтоб и походами в кинотеатр Блок стал служить народу, если бы синематограф был ему отвратителен. После 1917 г. в отношении Блока к развлекательной культуре ничего, по существу, не изменилось: он все так же любил городскую публику, театр миниатюр с его особым миром, настаивал на необходимости сохранить этот мир и эту жизнь, потому что создавать их приходится многие годы, а «вытравить» можно одним росчерком пера, и продолжал уважать право миллионов, озлобленных бесконечно суровой жизнью многих лет, на отдых и простые развлечения<sup>240</sup>. Путь Блока как общественного художника – его «вочеловечение» – это в том числе личное сближение с массами. Как показал поэт, оно

<sup>236</sup> Андрей Белый. Воспоминания о Блоке // Андрей Белый. Собрание сочинений. М., 1995. С. 167 – 168.

<sup>237</sup> Лотман Ю.М. Блок и народная культура города // Избранные статьи. Т. 3. С. 185 – 186.

<sup>238</sup> Быков Д.Л. Советская литература. Краткий курс М., 2013. С. 102 - 103.

<sup>239</sup> Блок А.А. Литературные итоги 1907 г. // Блок А.А. Полн. собр. соч.: в 20 т. Т. 7. С. 212.

<sup>240</sup> Блок А.А. О репертуаре коммунальных и государственных театров // Блок А.А. Собр. соч.: в 8 т. Т. 6. С. 278.

может происходить не только в интеллигентском плаче о тяготах простых людей, но и в разделении с народом доступных радостей массового искусства.

Случай Блока – настоящий роман с городской культурой – уникален по количеству сохранившихся свидетельств и личных признаний поэта. Но и некоторые другие символисты, правда, не столь заметно и не в блоковских масштабах, испытывали тягу к не самым изысканным развлечениям, второсортной литературе и тому подобным вещам. Валерий Брюсов, «вождь» русского символизма, не мог себе позволить столь регулярно, непосредственно и открыто радоваться кинематографу и аттракционам – несолидно. Но в молодости и он на страницах дневника признавался, что его трогают бульварные романы («Есть радость в раздумьи и просветлении, но есть она и в минутах “пошлого” сладострастия, когда: “И стонем мы, и корчимся от счастья...”»<sup>241</sup>), и у него имела своя забава, заведомо не из разряда элитарных – тотализатор на лошадиных скачках. Тотализатору и были посвящены первые печатные выступления будущего «мэтра», а на закате своей карьеры он вернулся к «лошадиной» теме, составив в 1921 г. программу по организации школ для работников Главного управления коннозаводства<sup>242</sup>. Один из ключевых принципов массовой культуры – ее обращенность к человеку как таковому: любого достатка, происхождения и даже культурно-образовательного уровня. Примеры Блока, Брюсова, отдыхавших в кинозалах или за чтением откровенно плохой книги, и Белого с Чуковским, громивших вреднейшие проявления массовой культуры, а ее самые наивные и чистые образцы называвших «сказками» и «предвестиями», показывают, что в начале XX столетия данный принцип отлично работал. Символисты пытались достучаться до народа, не ограничиваясь чисто профессиональным интересом к его вкусам и предпочтениям в области искусства, а зачастую разделяя их – вот то новое, что принес рынок в российскую литературу.

Возвращаясь к вопросу Чуковского о роли символистов в создании душевной атмосферы всеобщего безрадостного веселья, нужно отметить, что сами они вполне сознавали свою причастность к ней и к выходу модернизма в тираж. Ранее мы приводили слова Андрея Белого 1911 г. как пример элитарной позиции творца, разочаровавшегося в возможностях публики его понимать. С точки зрения автора предисловия к «Арабескам», вины поэта в недопонимании или не было, или она была незначительна. Однако более характерной для символистов являлась иная линия

<sup>241</sup> Брюсов В.Я. Дневники. 1891-1910. М., 1927. С. 38.

<sup>242</sup> Он же. Об организации школ Гукона // Вестник коннозаводства и коневодства. 1921. №№ 1—5. С. 36—40.

поведения – сочетание сожалений по поводу собственного участия в снижении высоких идей с... продолжением этого снижения (в лучшем случае их распространения), но в видоизменных формах, а также с проявлением интереса к массовой культуре, хотя, как правило, к ее невинным и примитивным образцам, а не к бульварному модернизму.

Александр Блок с 1908 г. проводит мысль об ответственности художника, выросшую затем в идею возмездия – центральную для одноименной поэмы. Он рассматривает деятельность символистов, свою особенно, как измену, заслуживающую расплаты, и осуждает потворство вкусам «глупцов», в том числе за наличие коммерческого аспекта в пути к народу. В докладе «О современном состоянии...» Александр Александрович образно оценивает итоги десятилетия как победу «лилового сумрака» и ищет ее причины: «Были “пророками”, пожелали стать “поэтами”. На строгом языке моего учителя Вл. Соловьева это называется так: Восторг души — расчетливым обманом,/И речью рабскою — живой язык богов,/Святыню Муз шумящим балаганом/Он заменил и обманул глупцов. <...> ... мы обманули глупцов, ибо наша “литературная известность” (которой грош цена) посетила нас именно тогда, когда мы изменили “Святыне Муз”»<sup>243</sup>.

Сделать вывод о том, что «измена» символистов и собственный необычайный интерес к кино и кафешантанам, – это разные проявления одного и того же процесса индустриализации и массовизации русской культуры, Блок не мог: не было никакой исторической дистанции. За ее отсутствием и другие символисты оценивали проявление одного и того же движения то как падение и роковую ошибку, то как «святое» служение народу. Единственное исключение из всех исследуемых нами поэтов – Вячеслав Иванов, не писавший о своей ответственности за эпигонов символизма. Иванов отмечал, конечно, что «пророчесственный дар приметно убывает в пропорции с обеспеченностью сбыта», но в целом считал, что будущее культуры заключается в исполнении заказа масс, стоит только с умом подойти к делу: «Судьба нашего искусства есть судьба нашей культуры, судьба культуры — судьба веселия народного. Вот имя культуре: умное веселие народное. Мы же воображаем, что культура — рассадник духовных овощей...»<sup>244</sup>. Формы превращения культуры в народное веселие и совместное служение творца и народа сторонника мистического анархизма не отталкивали, и

<sup>243</sup> Блок А.А. О современном состоянии русского символизма // Блок А.А. Собр. соч.: в 8 т. Т. 5. С. 433.

<sup>244</sup> Иванов Вяч.И. О веселом ремесле и умном веселии // Иванов Вяч.И. Собр. соч.: в 4 т. Т. 3. С. 66 - 69.

никакого чувства вины в связи с успехами «третьего сорта» в литературе и искусстве он не испытывал, чего не скажешь о его коллегах.

Андрей Белый в свое время воспринял драмы Блока «Балаганчик» и «Незнакомка» как личные трагедии, написал о них очень резкие статьи, и несколько лет спустя, в 1911 г., он признавал и свою вину: «Твой грех был в недостаточно резкой черте между Прекрасной Дамой и Незнакомкой. Мой грех — сначала в истерическом, слишком явном выкрикивании...»<sup>245</sup>. За несколько лет до «раскаяний» Блока и Белого сходные умонастроения обнаружил Валерий Брюсов. В письме от августа 1904 г. Брюсов с надрывной интонацией совершал не совсем типичные для него признания: «Мы привычно лжем себе и другим. Мы, у которых намеренно “сюртук застегнут” <...> Нам было два пути: к распятию и под маленькие хлысты; мы предпочли второй. <...> Справедливо, чтобы мы несли и казнь»<sup>246</sup>. В процитированном письме многое задано игрой двух символистов в «мэтра» и его ученика – один с высоты своего опыта, но признавая общность с молодым поэтом (на что указывает постоянное употребление местоимения «мы», слова «сюртук застегнут» из стихотворения Андрея Белого «Созидатель»), рассказывает другому о том таинственном, что ему предстоит. Однако важно, что у «вождя символизма» в принципе проскальзывала мысль о «вине», «казни» и вообще о том, что символисты могли бы сделать нечто большее, чем в итоге сделали.

Дмитрий Сергеевич Мережковский – автор, кажется, менее всего повинный в нарождении хватких копиистов символизма. Тем не менее, и он признавал свое участие в «удобрении почвы» для Вербицкой и подобных ей талантов и в общем оглушении литературы после революции 1905-1907 гг. Совместное измельчание писателя и читателя символист соотносил с отречением русской интеллигенции от общественной миссии, порицаемое им в антивеховских работах: «Интеллигент превращался в обывателя, а писатель — в “описателя”. В этом превращении русская литература только отражала, как точное зеркало, русскую жизнь, русскую общественность»<sup>247</sup>. Мережковский фиксировал переход к «бессовестной обывательщине» на всех фронтах: в политике, общественности, художественном творчестве и буквально бил в набат, но его предупреждения как-то все время проходили мимо целевой аудитории.

<sup>245</sup> Белый-Блоку <15/28марта 1911 Каир> // Андрей Белый и Александр Блок. Переписка. С. 392.

<sup>246</sup> Цит. по: Андрей Белый. Начало века. М., 1990. С. 167.

<sup>247</sup> Мережковский Д.С. Несолёная соль // Мережковский Д.С. Было и будет. С. 232.

В практике русского символизма Дмитрий Сергеевич занимает особое место. Ему совершенно не требовалось бегство в пошлость как новый вид забвения или опрощения – дисциплина, в которой Блок безоговорочно лидировал. Мы не найдем в его чинной, размеренной жизни ничего, похожего на страсть к дешевым романам или гуляния по сомнительным кварталам. Мережковский с его строгим, раз и навсегда установленным режимом, составляет контраст даже по отношению к Зинаиде Гиппиус, порой до утра засиживающейся с очередным гостем супругов<sup>248</sup>. Он пленник «высокой» культуры, в ней он жил, а массовое и развлекательное – бульвары, парки, кино, кафешантаны – его, кажется, не интересовало вовсе. Сказав на заре символизма свое слово о «денежном варварстве», он впоследствии редко писал о маргинальных культурных феноменах, связанных с символизмом, и перешел, фигурально выражаясь, к вопросам высшего порядка. «Денежное варварство», тем временем, никуда не исчезло и сполна проявилось в творческой судьбе Дмитрия Сергеевича. В том, что «Леонардо да Винчи» и другие произведения его автора в Европе встречали лучше, чем на родине, ничего неожиданного нет: идеальный адресат романов Мережковского – человек сходного с ним образования и культурного уровня. Адаптировать его произведения для жаждущей «острого» юной российской публики – задача куда как более трудная, нежели превращение Прекрасной Дамы в Незнакомку и/или Картонную Невесту. Один из популярнейших образов символиста – Белая Дьяволица – и тот ассоциировался не столько с его романом о гении Возрождения, сколько с имиджем Зинаиды Гиппиус. Так, Тэффи в воспоминаниях о периоде эмиграции, либо не считала нужным упоминать о литературной основе образа Зинаиды Николаевны, либо и не очень-то о ней помнила. «Когда-то было ей дано прозвище “Белая Дьяволица”. Ей это очень нравилось»<sup>249</sup>, – отмечает писательница, ничего не сказав о Мережковском и его романе, и далее время от времени так именует Зинаиду Николаевну. Что удивительно, В.А. Злобин, секретарь супругов в эмиграции и ценитель литературного дара Мережковского, сообщая, что так стали звать Гиппиус «иерархи» Религиозно-философских собраний, тоже не упомянул о романе.

Равнодушный к игровому началу модернизма, пошлости сторонившийся как черта, Д.С. Мережковский за свою серьезность платил меньшей популярностью (во

<sup>248</sup> См., напр., свидетельство из мемуаров И.В. Одоевцевой: «Она [Зинаида Гиппиус – Е.В.] выходила из своей комнаты только к завтраку, уже вполне одетая, причесанная, подкрашенная и подтянутая. Мережковский ложился рано, вставал рано и работал все утро до завтрака», - Одоевцева И.В. На берегах Сены. М., 2005. С. 321.

<sup>249</sup> Тэффи. Зинаида Гиппиус // Дальние берега: Портреты писателей эмиграции. М., 1994. С. 131.

всяком случае, в качестве писателя и поэта) в сравнении, например, с Блоком или Брюсовым. То, что не заманивает публику наживкой тайны, загадки и/или развлечения, а требует от нее серьезной работы, не становится предметом спроса и интереса. Интерес измерялся не только тиражами книг. Тут-то дела у Мережковского обстоят хорошо: до революции выходят собрания сочинений: в 1911 г. в 17-ти томах в издательстве М.О Вольфа и в 1914 г. в 24-х томах в издательстве И.Д. Сытина. И все же закон литературного рынка начала прошлого века перевел Мережковского в разряд уважаемых, почетных и даже хорошо печатаемых, но не модных и не читаемых *как следует* писателей. Возможно, лучше всего подытожил значение этого закона для писателя Л.Д. Троцкий: «О Мережковском нельзя сказать, что его не стало, потому что его по существу никогда и не было»<sup>250</sup>. Главный, по Троцкому, недостаток символиста, подчеркнем – его принципиального идейного противника, – всего-навсего «нехватка страсти». В эпоху, когда в каждом человеке был «заложен лирический фейерверк»<sup>251</sup>, это было достаточным основанием для неуспеха, какие бы пророчества о будущем не изрекал писатель.

Существование русского символизма в рамках культурной индустрии буквально пронизано противоречиями. Потребительство в широком смысле мнилось символистами чуть ли не главным бичом эпохи. Уничтожение самой его возможности – непереносимое условие для выхода из «косной цивилизации» в утопическое культурное пространство символизма, Царство Духа. Но теория символизма в ее разделе, обращенном против господства материальных отношений вообще и литературного рынка в частности, оказалась актуальна для очень узкого круга ценителей. Наряду с мизерной прослойкой таких ценителей элитной литературы к началу XX в. появилась и более многочисленная аудитория из полубразованных читателей, тяготевавшая к традиционной повествовательной литературе, о чем свидетельствуют выбор массовыми издательствами, например, «Донской речью»<sup>252</sup> круга авторов (Андреев, Горький, Куприн, Серафимович), крупные тиражи прозаиков-классиков и современных писателей разного уровня, попадающих под определение «реалисты», – в первую очередь, Максима Горького. Данная большая аудитория вместе с приверженностью привычной нарративной литературе проявляла интерес и к модернизму, по крайней мере, к его

<sup>250</sup> Троцкий Л.Д. Указ. соч. С. 33.

<sup>251</sup> Блок А.А. Литературные итоги 1907 года // Блок А.А. Собр. соч.: в 8 т. Т. 5. С. 229.

<sup>252</sup> См. Brooks J. Op. cit. P. 129.

темам, поэтому ее предпочтения рано или поздно начинали влиять на символистское творчество; народ требовал, говоря словами В.И. Ленина, того или иного «дополнения к “святому” сценическому искусству»<sup>253</sup>. Символисты волей-неволей начинали ориентироваться на аудиторию, состоящую из людей, не способных оценить все смыслы и послылы символизма. Эта ориентация в России имела особенность: поэты считали себя продолжателями литературной и общественной «народнической» традиции, являясь в реальности участниками встающего на ноги культурного рынка. Данное утверждение вовсе не означает, что они кого-то обманывали: нет никаких оснований сомневаться, что Блок не лукавил, когда восторгался народным театром, что Вячеслав Иванов, самый рьяный последователь абстрактной «русской» идеи, совершенно искренне верил в нее и свою высокую миссию объединителя Поэта и Толпы. Мы хотим сказать лишь то, что интерес Иванова, Блока и прочих к городу, фольклору, уличному театру нельзя объяснить *только* желанием служить народу.

Парадоксальным образом, теоретическое осуждение символистами-философами рынка соседствовало с прямым участием в нем: в виде традиционной литературной борьбы, разработки тем, потенциально привлекательных для свежей городской аудитории, формирования «своего» читателя и т.д. Функционирование символизма в рамках культурной индустрии обеспечило ему, и, в перспективе, могло обеспечить любому другому литературному направлению, сравнительно быструю известность (точно прижизненную – мы можем представить символиста, недопонятого современниками, но «символист – неузнанный гений» – нечто из области фантастики) и усвоение публикой его идей и образов. Качество данного усвоения порой оставляло желать лучшего, что многократно отмечено символистами, но процесс практически невозможно было остановить, да и сложно представить, что едва ли не первый в российской истории контакт широких слоев с ультрасовременным течением в искусстве пройдет гладко.

Символизм в одной своей ипостаси воспитывал бульварных модернистов и их (и своих) поклонников, в другой – осуждал это свое детище, в третьей – раскаивался и посыпал голову пеплом. Выше приводились фрагменты из письма Брюсова с его сожалениями в выборе пути наименьшего сопротивления – т.е. пути угождения публике. Но немногим более года спустя после того письма, в ноябре 1905 г., Валерий Брюсов

<sup>253</sup> Ленин В.И. Партийная организация и партийная литература // Полн. собр. соч.: в 55 т. Т. 12. М., 1968. С. 103.

пишет ответ на статью В.И. Ленина «Партийная организация и партийная литература». Главная мысль статьи Ленина – эфемерность свободы художника в буржуазном обществе, обусловленная его экономической зависимостью – вызвала резкое неприятие Валерия Яковлевича. В своем ответе он полностью отрицает негативное влияние рынка. Разделяя некоторые из возражений Брюсова (тем более зная, сколь «свободен» будет художник в советском обществе), мы не можем в какой-либо мере согласиться с заключительной фразой статьи: «...Если бы осуществилась жизнь социального, “внеклассового”, будто бы “истинно-свободного” общества, мы оказались бы в ней такими же отверженцами, такими же роètes maudits, каковы мы в обществе буржуазном»<sup>254</sup>. Прекрасно известно, что до революции 1917 г. никакими «отверженцами» символисты не являлись, а Валерий Брюсов «внеклассовым» обществом был востребован точно так же, как и ранее «классовым». Замечательный, по нашему мнению, комментарий к заметке Брюсова оставил В.Ф. Асмус в выпуске «Литературного наследия» 1937 г. Он до сих пор достоин внимания, несмотря на тенденциозность и некоторую схематичность автора, проявленную сполна в пресловутой четырехступенчатой иерархии русских символистов, выстроенной на основе их отношения к Октябрю.

В.Ф. Асмус обращает внимание на следующий пассаж Брюсова: «Разве Артюр Рембо не писал своих стихов, когда у него не было никакого издателя, ни буржуазного, ни не буржуазного, и никакой публики, которая могла бы потребовать от него “порнографии” или чего-то другого. Или разве не писал Поль Гоген своих картин которые упорно отвергались разными жюри <...>?»<sup>255</sup> и делает заключение о неверной трактовке Брюсовым главного ленинского посыла. «Брюсов не понимал, – пишет Асмус, – что примеры Артюра Рембо и Поля Гогена только *подтверждают* [курсив В. Асмуса – Е.В.] истину мысли Ленина. Ленин доказывал вовсе не то, что в буржуазном обществе не может появиться честный и бескорыстный художник. Ленин доказывал только то, что такой художник, буде он и появится, может рассчитывать увидеть свои произведения напечатанными и признанными лишь при условии, если они не будут идти в разрез с понятиями, убеждениями, вкусами, наконец, материальными интересами буржуазного издателя»<sup>256</sup>. Затруднительно признать статью Брюсова абсолютно

<sup>254</sup> Аврелий (Брюсов В.Я.). Свобода слова // Весы. 1905. № 11. С. 66.

<sup>255</sup> Там же. С. 65.

<sup>256</sup> Асмус В.Ф. Указ. соч. С. 17.

логичной и отвергнуть выводы Асмуса. Но, в свою очередь, обратим внимание на такой момент (который советский философ опускает, возможно, сознательно): по-настоящему сильный художник (не важно, насколько «честный и бескорыстный») в начале XX в. ни в коем случае не ограничивался выполнением социального заказа. Он в какой-то мере подделывался под вкусы общества, но в то же время сам влиял на них и формировал в некоем требуемом для его специфических целей направлении. Вкусы российского среднего читателя (подчеркнем, что это очень условный средний читатель) были в конце XIX столетия достаточно консервативны. До него Пушкин только-только начинал доходить, Фет уже был слишком необычным поэтом. В начале следующего столетия в результате проведенной работы символистов, чьи методы мы частично описали в первой главе, публика стала более чувствительна и открыта современным веяниям. По сути, вся история символизма (и шире – модернизма, причем не только в России) – это воспитание публики и ее ознакомление с новым: новыми изобразительными техниками, темами, возможностями восприятия. Рыночные отношения в искусстве лишь в какой-то мере ведут к «порабощению» творца. На самом деле, он скорее вступает с публикой в отношения взаимозависимости, и последняя подвержена влиянию и «зависима» ничуть не меньше.

Отношения художника и общества в России начала века отнюдь не сводились к «обслуживанию вкусов буржуазии». Попытки подобной редукции бессмысленны хотя бы ввиду многочисленных попыток символистов выйти на массового читателя, чей обобщенный портрет создать практически невозможно: он заведомо не вписывается в рамки какого-либо одного слоя российского общества и уж точно никак не совпадает с «буржуазией», что бы мы под ней не понимали. Схематизировать исторический процесс вдвойне контрпродуктивно, если это касается такой сложной во всех смыслах эпохи, как первые десятилетия XX в. Трудно представить, что рынок был мгновенно выброшен из литературы и искусства в 1917 г. Сомневаться в этом заставляет как то, что широкая аудитория, к которой пробивались символисты, никуда не исчезла, так и то, что наиболее популярные поэты и писатели, как правило, сохраняли свою популярность и после революции 1917 г. Для понимания особенностей и выявления хронологических границ действия рыночного принципа в русской культуре необходимо последовательно рассмотреть формы его осуществления в разные периоды и изучить, какими были конечные продукты символизма, и что пришло им на смену.

## § 2. Механизмы массовой культуры в житнетворчестве русского символизма

Поверхностный слой русского символизма стал материалом для массового извода модернизма. Но и само по себе, без всяких переработок, направление было интересно публике. Русский символизм в конце XIX – первом десятилетии XX вв. превратился в популярный феномен. При этом важно понимать, что его популярность отличалась рядом особенностей. Чтобы с наслаждением представлять, будто «Брюсов ест засахаренные фиалки, по ночам рыскает по кладбищенским склепам, а днем, как фавн, играет с козами на несуществующих московских пастбищах!»<sup>257</sup>, вовсе не обязательно было покупать все его книги. Для повышения самоуважения, для иллюзорного «погружения» в символизм и вообще в любое другое модное интеллектуальное направление полуобразованному читателю начала прошлого века многого не требовалось. Как писал К.И. Чуковский, такому «четверть-интеллигенту» хватало прочтения брошюрки Геккеля. Незамедлительно даже походка «приобщившегося» менялась: «вот идет человек, который читает Геккеля»<sup>258</sup> (заметим, кстати, что и столетие спустя иным для высокой самооценки достаточно знать слово «гуссерль»). Освоив несколько самых ударных строк из современной поэзии, «четверть-интеллигент» создавал видимость своего хорошего знакомства с Брюсовым, Белым, Блоком и другими символистами. В реальности тиражи их книг не велики по сравнению, во-первых, с такими лидерами рынка, как Вербицкая и Арцыбашев, во-вторых, с прозой вообще, в том числе высококачественной, например, произведениями Максима Горького. Полумиллионные тиражи Вербицкой – конечно, уникальный случай, но 10-50-ти тысячный тираж для популярного писателя-прозаика в 1900-х – 1910-х гг. – нормальное явление. А поэтические сборники Брюсова, Бальмонта, Блока, Белого издавались в количестве, не превышавшем двух тысяч экземпляров<sup>259</sup>.

Сегодня Серебряный век воспринимается прежде всего как расцвет поэтических школ, но проза продавалась лучше в начале прошлого столетия. Более того, мы сегодня одними из первых вспоминаем имена символистов, когда говорим о поэзии начала прошлого века, но не будем забывать, что это для нас они безусловные корифеи, а обывателям тех лет все было далеко не так очевидно. Каким в действительности было

<sup>257</sup> Петровская Н.И. Из воспоминаний // Литературное наследство. Т. 85. М., 1976. С. 775.

<sup>258</sup> Чуковский К. И. Мы и они // Собрание сочинений: в 15 т. Т. 7. Литературная критика. 1908—1915. М., 2012. Электр. изд. С. 249.

<sup>259</sup> См. Berg A. Op. cit. P. 85.

значение и, главное, влияние символизма на современников? Исследований степени и форм этого влияния в современной науке пока очень мало. Приведем результаты интереснейших трудов О.А. Лекманова, поставившего цель выяснить, как соотносился фон поэтического модернизма – массовая поэзия, в том числе графоманская, с самим модернизмом. Проведенные Лекмановым исследования<sup>260</sup> показывают, что массовые поэты (изучались отрезки 1890-1917 гг. и, усиленно, 1913 и 1916 гг.) испытали очень сильное влияние Надсона и Фета. Символистское влияние не было столь ощутимым, однако накануне Великой войны оно уже давало знать о себе. В 1913 г. 7% авторов-не модернистов взяли цитаты из модернистов в качестве эпитафий; с большим отрывом по «индексу цитирования» лидировали Брюсов, Бальмонт и Блок<sup>261</sup>. Процент испытавших влияние может показаться небольшим, но, во-первых, его критерий – цитата в эпитафии – довольно жесткий. Во-вторых, как признал сам автор исследования, сравнив по ряду формальных показателей стихи разных групп авторов, к 1913 г. границы между модернизмом и не модернизмом оказались размыты. Количественно измеренное, влияние символистов, возможно, и не очень впечатляет, но в такой области использование слишком строгих критериев ненадежно. Обратим внимание на следующий факт. В 1916 г. в лидеры по цитируемости вырвался эгофутурист Игорь Северянин<sup>262</sup> (символисты при этом сохранили популярность), чей громкий успех состоялся в 1913-1914 гг. Всего за три года до своего лидерства он выпустил сборник поэз «Громокипящий кубок», до 1918 г. переизданный восемь раз общим тиражом около 30 тысяч книг. Сравнив, какие сроки требовались Фету, символистам, футуристу Северянину для того, чтобы начать воздействовать на массовую поэзию, увидим, что происходило ускорение освоения публикой и эпигонами элитной поэзии. Представляется, что это ускорение – устойчивая тенденция массовой культуры, соответствующая общему убыстрению темпа жизни в индустриальном обществе. Символисты сделали много для данного ускорения, но не успели в полной мере воспользоваться плодами своих трудов: Первая мировая война и затем революции внесли коррективы в литературный рынок и процесс усвоения символизма массами. Русские символисты в свое время «воскресли» Некрасова, способствовали реабилитации Фета, очередной волне интереса к поэзии Пушкина (здесь исключительна

<sup>260</sup> Лекманов О.А. Русский модернизм и массовая поэзия. Стихи в журнале «Нива». 1890-1917 // Вопросы литературы. 2003. № 4. С. 310—322; Он же. Русская поэзия в 1913 г.

<sup>261</sup> Там же. С. 43-44.

<sup>262</sup> Там же С. 134.

заслуга Брюсова), новому прочтению Гоголя (особенно Мережковский и Белый), но их собственные шансы на второе рождение исторические события 1910-1920-х гг. резко уменьшили.

Итак, символисты начали влиять на не модернистских поэтов, повысили интерес массовой аудитории к стихам в принципе, добились определенной популярности, но они не стали ударниками литературной продукции в прямом смысле слова, т.е. о крупных продажах их книг речи не идет. Сложно не согласиться с тезисом О.В. Андреевой о некоммерческой природе символистских издательств<sup>263</sup>. И, тем не менее, несмотря на все вышеперечисленное, мы считаем, что говорить о рыночном успехе символизма можно. С приходом символизма в русскую культурную жизнь меняется само представление о культурном продукте. Начиная с рубежа веков это не только книга, театральная постановка, опера и т.д., но и определенная модель поведения. Фундамент популярности символизма в значительной мере состоит из таких моделей, к ним в первую очередь обращались: создатели образцов бульварного модернизма, их читатели, аудитория, поглощавшая и элитную, и массовую поэзию, прямые последователи символистов – футуристы и представители других авангардных течений. Для выработки форм моделей поведения – жизнотворчества русских символистов – определяющее значение имел опыт их старших коллег: Бодлера, Рембо, Верлена, их предтечи Лотреамона (Исидора Дюкасса). Д. Иоффе, как нам представляется, закономерно называет французский символизм «культурной моделью», «витальным образцом»<sup>264</sup> для русского модернизма. Но, заимствуя за рубежом формы, содержание своих творческих практик символисты нашли в русской мысли. Центральным элементом смыслового базиса жизнотворчества русских символистов стали идеи их непосредственного предшественника Владимира Соловьева. Наследуя идее Соловьева о преобразующей силе искусства, символисты предпринимают свои попытки «красотой спасти мир» и поставить, наконец, точку в бессмысленном споре «искусство или жизнь», в России постоянно превращающемся в чудовищный вопрос «сапоги или Шекспир».

Эстетические воззрения Владимир Соловьев лаконично и емко изложил в статье «Общий смысл искусства» 1890 г. По Соловьеву, эстетическая задача человека состоит не в повторении, а продолжении художественного дела, начатого природой. Выполнять эту задачу надо потому, что у вещественного бытия нет никакого иного способа войти в

<sup>263</sup> Андреева О.В. Указ. соч. С. 246.

<sup>264</sup> Иоффе Д. Указ. соч. С. 140.

нравственный порядок, кроме как в форме красоты, т.е. через свое просветление и одухотворение<sup>265</sup>. Эстетизация материи, по мнению русского философа, это способ превращения физической жизни в духовную. Окончательной победой над вещественным (и в итоге над смертью как высшим и злейшим проявлением материи) должно стать воплощение абсолютного идеала – в самом деле, а не в воображении, а ко всем указывающим, что такая задача выходит за пределы искусства, Соловьев обращал вопрос: кто установил эти пределы? Прежде чем переходить к характеристике претворения символистами соловьевской идеи в жизнь, хотелось бы соотнести его взгляды с еще одной весьма значительной для российской истории эстетической теорией. Речь идет о взглядах Н.Г. Чернышевского, в 1855 г. выступившего в магистерской диссертации «Эстетические отношения искусства к действительности» против романтической иерархии, в которой искусство выше реальности. Мысль о том, что Владимир Соловьев в некотором отношении развивает Чернышевского, сочетая позитивистский реализм последнего с мистическим реализмом – признанием объективной реальности идей, высказала Ирина Паперно<sup>266</sup>. Зададимся, в свою очередь, таким вопросом: что именно позволяет говорить о родстве двух внешне абсолютно противоположных теорий – материалистической эстетики Чернышевского и воззрений Соловьева, глубоко убежденного в том, что материальное нуждается в просветлении, претворении и что в принципе «все видимое нами только отблеск, только тени от незримого очами»? Об их родстве, по нашему мнению, позволяет говорить общая цель Чернышевского (и материалистической эстетики вообще, развитой в российском социализме) и Соловьева (его прямыми продолжателями, повторим, стали символисты и модернисты в целом). Иные из рассуждений Чернышевского не могут не вызвать улыбки, но взглянем на его утверждение о том, что истинная и высочайшая красота есть именно красота, встречаемая человеком в мире действительности<sup>267</sup>, с такого ракурса. Из указанного утверждения выводится, что у красоты нет никакой метафизической основы. Следовательно, нет ее и у уродства, нет в мире вообще никакой злой не материальной силы. Если материя есть прекрасное, уродство и зло – это всего лишь несовершенная материя, которую можно довести до прекрасного состояния. Если все – это только материя, все в перспективе прекрасно. По Соловьеву, материальное (т.е. еще

<sup>265</sup> Соловьев В.С. Общий смысл искусства // Соловьев В.С. Собр. соч. : в 10 т. Т.6. СПб., 1914. С. 77.

<sup>266</sup> Раретто I. Op. cit. P. 15.

<sup>267</sup> Чернышевский Н.Г. Эстетические отношения искусства к действительности (Диссертация) // Избранные эстетические произведения. М., 1978. С.73.

не введенное в нравственный порядок) может быть одухотворено творческой силой человека, пределов которой никто пока не знает, т.е. одухотворена может быть, в принципе, вся материя. Итак, мы видим, что роль искусства у Соловьева и Чернышевского различна: у первого оно само по себе есть преобразующая сила, у второго – доказательство безграничности преобразовательных возможностей человека, который на пути совершенствования мира не встретится ни с каким злым началом, так как его нет. Пути Соловьева и Чернышевского разные, но цель одна – покорить материю.

Логике рассуждений Чернышевского наследовали материалисты-модернизаторы, за Соловьевым, уверенным, что искусство может влиять на жизнь, шли художники-модернисты. Оба течения были в равной мере недовольны господством материальных факторов над человеком, только их способы освобождения от этого господства различались. Цель же была одной. Без представления о ней нельзя понять смысл жизнетворчества символистов. Как только мы забываем о его цели, мы рискуем его воспринять как ряд занимательных, но бесплодных попыток найти сплав творчества с жизнью, а о символистах составить мнение как о героических, но в сухом остатке все-таки наивных людях, чья история, как писал Ходасевич, «превратилась в историю разбитых жизней, а <...> творчество как бы недовоплотилось»<sup>268</sup>.

Жизнетворчество русского символизма внутренне противоречиво. Его главное, а по замыслу ряда символистов, и вовсе единственное измерение – теургическое. В данном измерении жизнетворчество символизма как декларативно, так и реально наследовало идее Соловьева о преобразовании реальности в искусстве, в ходе которого должна была появиться качественно новая действительность. В ходе теургического жизнетворчества выполнялось несколько задач. Первая – это выработка поведенческого эталона для «человека-артиста», одновременно творца и обитателя преображенного мира.

Вторая – это попытка решить дилемму «искусство или жизнь», сделав первое более «жизненным», вторую – возвышенной (что соответствует усилиям Мережковского, внешне далекого от жизнетворческих устремлений, по реабилитации плоти, униженной в историческом христианстве). Заметим, попытка осуществлялась в том же ключе, что и подход к проблеме «личность или общество»: символисты

---

<sup>268</sup> Ходасевич Вл.Ф. Указ. соч. С. 24.

старались не исключить ни первое, ни второе, но принять оба компонента в гармоничном соединении. С одной стороны, символисты ввели в поэзию темы городской жизни и снизили количество романтических штампов. С другой стороны, они стремились одухотворить, «приподнять» ненавистный им быт. Для преобразования мещанской повседневности создавались новые культурные пространства и применялись способы организации коллективного творчества. Примеры таких культурных пространств-объединений – кружок аргонавтов во главе с Андреем Белым и Башня Вячеслава Иванова, ставшие продуктивными средами для развития творческой мысли. При множестве сходных функций они обнаруживают одно интересное различие: Башня Иванова имеет больше оснований быть названной наследницей традиционных литературных салонов. Ее практическое назначение было современникам ясно – площадка для обмена опытом и утверждения символизма. Аргонавтизм понимали единицы, что не удивительно: Белый и его друзья стояли у истоков типично авангардистских форм абсурдизации быта («импульсом оттолкновения от старого быта»<sup>269</sup> и называл кружок его глава), и их поведение отличалось экстравагантностью даже на фоне остальных символистов.

Третья задача – сведение на нет зависимости от чисто материального, в том числе такого его проявления, как рынок. Призыв «творить не книги, а жизнь», к которому мы еще вернемся, – включает и посыл «надо делать что-то такое, что нельзя продать, купить, следовательно, внести в искусство отношения материальной зависимости». Подчинение материи – это, помимо, прочего, попытка освободить художника от обязанности приводить свои творения в соответствии со вкусами покупателей.

Очевидно, ни одну из озвученных задач невозможно было решить умозрительно. Парадокс жизнетворчества состоит в том, что, как только совершался переход от абстрактных рассуждений к делу, в него немедленно вторгалось непредвиденное, практическое или коммерческое измерение. Символисты невольно начинали играть по правилам культурной индустрии, в большинстве случаев вовсе того не желая. Например, создание модели творческого поведения инспирировалось желанием отгородить себя от «денежного варварства». Как только обнаруживалось, что полностью отгородиться не удастся, появлялась потребность *выжить* в рыночных условиях. Профессионализация литературного дела, ускорение темпа жизни и, как следствие,

---

<sup>269</sup> Андрей Белый. Начало века. С. 65.

повышение роли репортажей в деле информирования и развлечения читателя, появление кинематографа, рост экономического благосостояния населения, позволившего массе не очень одаренных людей выпускать художественные книги и еще большей массе, не искушенной в вопросах искусства, читать эти произведения – все это ставило традиционную роль поэта и писателя под большой вопрос. Ответом художника на снижение его роли в мире стали стратегии самоконструирования, снимающие разделение между жизнью и текстом. Светлана Бойм в исследовании «Life and death in quotation marks: cultural myth of the modern poet» тщательно рассмотрела несколько форм такого противостояния поэта второй половины XIX – первой трети XX вв. современному миру<sup>270</sup>. Особого внимания ученого удостоились фигуры Артюра Рембо с его демонстративным разрывом с литературой и Маяковского, создателя мифа о «революционном поэте». Обе стратегии привели к смерти, в кавычках и без. Французскому поэту, не пожелавшему мириться с условиями современности, пришлось отказаться от творчества: как поэт он погиб в 1872 г., 10 ноября 1891 г. скончался всего лишь «негоциант Рембо». Случай Маяковского зеркален: 14 апреля 1930 г., по словам Цветаевой, «поэт встал и человека убил»<sup>271</sup>. Вспомним слова В.Ф. Асмуса о свободе «честного и бескорыстного» художника и отметим, что попытка окончательно вырваться из-под гнета условий окружающей действительности оказалась смертельной как в рамках буржуазного французского общества, так и социалистического (официально) советского. Что же касается символистов, то, думается, в 1890-х – начале 1900-х гг. ни один из них не желал себе участи Рембо. Напротив, символизм был полон сил и решительности. Состояться он мог, только войдя в плотные отношения с окружающей действительностью: никакого иного поля деятельности не существовало. Поэтому модели творческого поведения символистов, хотя и разворачивались на фоне мысли о покорении материального вообще и рынка конкретно, были рынком в значительной степени абсорбированы. Превращению жизнетворческих моделей в культурные продукты, театрализации и коммерциализации практик символизма способствовало также обострение личного начала в культуре. Вопрос «делать жизнь с кого» на рубеже веков отнюдь не был праздным, а такие образцы, как жития святых, и тем более отвлеченные моральные правила, уже не могли считаться ответом. Массовая публика (вовсе не обязательно горя желанием превратиться в «людей-артистов») остро

<sup>270</sup> Boym S. Op. cit. P.435.

<sup>271</sup> Цветаева М.И. Искусство при свете совести // Цветаева М.И. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 5. С. 374.

нуждалась в *кумирах*, хотя само слово в применении к деятелям культуры пока не употребляли.

Таким образом, разнообразная жизнетворческая деятельность символизма двигалась как теургическими задачами, так и коммерческими нуждами, спонтанно возникавшими, когда выяснялось, что действительность не так легко поддается преобразению. Теургический и коммерческий (или практический) импульсы жизнетворчества тесно переплетались, подчас определить, где из них какой, почти невозможно, и о наличии последнего символисты никогда прямо не говорили, в лучшем случае только подозревая о его наличии.

Символисты, особенно «младшее» поколение, очень хорошо сознавали, что продолжают теургическое «дело» Владимира Соловьева. Ориентированность на его представления наиболее отчетливо просматривается в трудах Андрея Белого и Вячеслава Иванова, главных теоретиков направления и создателей основ символистской эстетики. Первые опыты Андрея Белого в этой связи – довольно туманные рассуждения о синтезе искусств, заявленном в творчестве французских символистов и обещающем возвращение драмы в мистику и, далее, слияние обновленной мистики с жизнью<sup>272</sup>. Несмотря на то, что статья «Формы искусства» 1902 г. отражает лишь первые шаги Андрея Белого в этой области, один из аспектов жизнетворчества – слияние творчества и жизни – в ней намечен. Практических советов молодой поэт не давал, впрочем, дословных инструкций по жизнетворчеству в символизме не было создано и впоследствии. Роль символизма в преобразовании мира, его избавлении от всего второстепенного, временного, ограниченного материальным воплощением проясняется в работе «Символизм как миропонимание» 1904 г. По Белому, соединение вершин символизма с мистикой – это и есть теургия Соловьева, основания же для такого соединения заложены в качественном отличии школы – ее возможности показать во временном вечное<sup>273</sup>. Благодаря данной возможности символизм, в понимании Белого, перерастает рамки конкретного направления и принимает вид универсального принципа искусства, открытого в конце XIX в.

Как мы знаем, мода на символизм и его низовые порождения тяжело переживалась Белым и вызвала у него очень бурную негативную реакцию. Можно было бы предположить, что в период после революции 1905-1907 гг. он, видя, чем

<sup>272</sup> Андрей Белый. Формы искусства // Андрей Белый. Символизм как миропонимание. С. 105.

<sup>273</sup> Андрей Белый. Символизм как миропонимание // Андрей Белый. Арабески. С. 236.

оборачиваются попытки символизма стать чем-то большим, чем искусство, отойдет, хотя бы на декларативном уровне, от попыток смешения искусства с жизнью, как это сделал Блок, либо произведет какую-то иную революцию в своих взглядах на соотношение искусства и реальности. Однако этого не произошло. Теургический заряд сохранился в работах Белого, кроме того, он принял более осязаемые формы. В этом смысле крайне показательна статья 1908 г. «Искусство», где символист доказывал, почему верны установки «искусство есть искусство жить» и «жизнь есть личное творчество». Искусство жить, по Белому, – это продление творческого момента жизни в бесконечности времен, при этом необходимость (в данном случае – условия действительности) либо расплавляется в свободе, либо вовсе изымается из жизни<sup>274</sup>. В символизме образца 1904 г. реальным оказывалось познание во временном вечного, в жизнетворчестве 1908 г. уже открывалась возможность преодолеть временное: «здесь искусство есть уже соиздание личного бессмертия»<sup>275</sup>. Творчество жизни и личности как залог спасения от исторических катастроф – устойчивые темы его статей второй половины 1900-х – начала 1910-х гг. В этот же период намечаются и более-менее конкретные пути к подлинно теургическому искусству, например, у символиста рождается идея, созвучная футуристским размышлениям недалекого будущего, о тождественности слово- и миротворчества и возможности пересоздания мира с помощью речи<sup>276</sup>. В 1911 г. под впечатлением от смерти Толстого, Белый, рассматривающий его уход как модернистский жест, определяет, что художник должен стать жизнетворческим образцом: «Художник есть сам своя собственная форма; его задача – чеканить себя», сферы художественного и жизненного творчества могут не совпадать, но «все же окружности обеих сфер соприкасаются, хотя бы в одной точке; эта точка касания и определяет наше тайное стремление искать в жизни художника-гения красоту или видеть гениальную жизнь, открывающуюся в гениальном слове»<sup>277</sup>. От абстрактных рассуждений о слиянии искусства и жизни Андрей Белый пришел к следующим умозаключениям: теургическим актом можно считать словотворчество и жест художника, являющийся одновременно невербальным высказыванием и потенциально содержащий модель поведения. Главный вывод из анализа работ Андрея

<sup>274</sup> Он же. Искусство // Там же. С. 216 - 217.

<sup>275</sup> Там же.

<sup>276</sup> Андрей Белый. Магия слов // Андрей Белый. Символизм как миропонимание. С. 133.

<sup>277</sup> Он же. Трагедия творчества. Достоевский и Толстой // Андрей Белый. Критика. Эстетика. Теория символизма: в 2 т. Т. 1. М., 1994. С. 414.

Белого о теургическом искусстве таков: как ни парадоксально, но статус жизнетворчества в мировоззрении поэта после его столкновения с массовым модернизмом только повысился.

Представление о теургической задаче искусства характерно и для Вячеслава Иванова, но имеет у него специфическую черту. Теургическое искусство и жизнетворчество Иванов всегда рассматривает в общенародном масштабе в соответствии со своей оригинальной концепцией мифотворчества, созданной из комбинации заветов Соловьева и даже не идей, а скорее тем и образов Ницше. Концепция в общем виде формируется в досимволистский период Вячеслава Ивановича, пути к ней просматриваются уже в «Эллинской религии страдающего бога», написанной на основе парижских лекций Иванова 1903 г. В 1904 г., готовясь буквально ворваться в символизм, он в письме Брюсову откликнулся на его реферат «Ключи тайн». В реферате Иванов усмотрел намеки на наделение искусства одними лишь познавательными функциями и прояснил свою точку зрения на данный вопрос: «На мое отношение к “ключам тайн” я указываю словами, что они “прежде всего” ключи к тайникам народной – мифородной – души. Быть может, объем понятия “ключи тайн” шире, чем “мифотворчество”. Разница в наших взглядах все же есть, внутренняя и существенная. “Ключи тайн” предполагают как тайну некоторую истину – объект познания. Мифотворчество само налагает свою истину; соответствия же ее объективной сущности вещей вовсе не испытует. Оно воплощает постулаты сознания и, утверждая, творит. Поэтому искусство для меня преимущественно творчество, если хотите – миротворчество – акт самоутверждения и воли, - действие, а не познание»<sup>278</sup>.

Таким образом, ключевые аспекты отношения Вячеслава Иванова к жизнетворчеству вырисовались на заре его деятельности в качестве символиста: призывы к действию вместо лицедейства, к творению истины вместо ее открытия и специфическая область реализации преобразующих сил искусства. Эта область – совместное служение поэта и народа. Действительность преобразуется ими в сотворчестве, в некоем совместном хоровом действии, реабилитирующем дионисийское начало, ошибочно воспринятое Ницше в качестве сугубо эстетического феномена<sup>279</sup>. Идея о теургическом искусстве в виде хорового действия не претерпела у Иванова

<sup>278</sup> Письмо Иванова В.И. Брюсову В.Я. Châtelaine. 3 марта/19 февраля 1904 г. // Литературное наследство. Т. 85. С. 447.

<sup>279</sup> Иванов Вяч.И. Ницше и Дионис // Иванов Вяч.И. Собр. соч.: в 4 т. Т. 1. С. 725.

кардинальных изменений. «Искусство бессильно создать хор, но жизнь может»<sup>280</sup>, - сказано в 1909 г., так что события революционных лет на вере Иванова в преобразующую силу искусства не отразились.

Валерий Брюсов, главный организатор русского символизма, в теоретических рассуждениях о слиянии искусства и жизни отличался умеренностью. Брюсов никогда не писал о необходимости какого-либо серьезного изменения форм искусства, как это делал, к примеру, Иванов с его идеей хорового действия, не возводил философского фундамента символизма, как Андрей Белый. Понимание Валерием Яковлевичем постулата «искусство – преображение действительности», как видно хотя бы из переписки с Ивановым о «Ключах тайн», шло вразрез со взглядами «классических» теургов, символистов «младшего» поколения; была ему внутренне чужда и позиция Мережковского-Гиппиус, рассматривавших искусство скорее как средство, а не цель. Искусство, по Брюсову, и так во все времена служило преобразованию жизни и ее познанию не рассудочными (т.е. отличными от научных) путями: ничего принципиально нового на рубеже веков с ним не происходило, просто понимание его подлинных функций постепенно прояснялось<sup>281</sup>.

В целом, расстановка Брюсовым приоритетов исключала конфликты с остальными символистами по чисто теоретическим вопросам. Его главной мечтой (а затем задачей) было завоевание символизмом самого почетного места на литературном пьедестале, а потому он предпочитал не спорить слишком рьяно со всеми талантливыми людьми, что могли бы поучаствовать в этом завоевании, и все больше занимался чисто практическими вопросами – организацией «Скорпиона», «Весов» и т.п. Ролью Брюсова в качестве организатора направления обусловлена особенность его литературных манифестов, сильно отличающихся от статей Иванова и, тем более, Белого: они ориентированы не на разъяснение аудитории смысла, а на привлечение ее внимания. Очень тонкое наблюдение над значением манифестов Брюсова принадлежит Аврил Пайман: «Они (манифесты – Прим. Е.В.) не столько выражали личные взгляды Брюсова, сколько формулировали и пропагандировали коллективно выработанное новое понимание литературы, представляя в сжатом виде итоги всевозможных дебатов, происходивших в последние годы»<sup>282</sup>. Добавим от себя, что в манифестах Брюсова

<sup>280</sup> Он же. Экскурсы: о кризисе театра // Иванов Вяч.И. Собр. соч.: в 4 т. Т. 2. С. 78.

<sup>281</sup> Брюсов В.Я. Ключи тайн // Брюсов В.Я. Собр. соч.: в 7 т. Т. 6. С. 91.

<sup>282</sup> Пайман А. Указ. соч. С. 166.

акцент ставился именно на пропаганде. В реальности создать нечто цельное и непротиворечивое из рассуждений Брюсова, Белого, Иванова и других о жизнотворчестве очень затруднительно, но представить символизм единым и сильным, в очередной раз заявить о себе – вполне возможно.

Наступательная интонация со снисходительными нотами, призванная создать представление о символизме как о чем-то чрезвычайно важном и загадочном (следовательно, интересном), недоступном пониманию «простых смертных» в высшей степени характерна для подобных творений Брюсова, будь то предисловия к коллективным и авторским сборникам или программные статьи. Валерий Брюсов обращался в такой манере и к читателям, и к критикам. Последним, например, предназначалось его предисловие «Зоилам и Аристархам», открывавшее летний сборник «Русские символисты» 1895 г. Валерий Яковлевич провел доскональный анализ обвинений в адрес движения, сгруппировал их, выписал, где конкретно какой поклеп был возведен и объяснил неприятие сборника банальной неподготовленностью критики. В заключении поэт не преминул заметить, что не обязан «спорить со всяким, кто станет на большой дороге и начнет произносить бранные слова»<sup>283</sup>, будто позабыв, что именно этим он только что занимался. Так же претенциозно позиционировал Брюсов свои «Chefs d'Oeuvre» 1895 г.: «Печатаю свою книгу в наши дни, я не жду ей правильной оценки ни от критики, ни от публики. Не современникам и даже не человечеству завещаю я эту книгу, а вечности и искусству»<sup>284</sup>. Второе издание сборника, вышедшее в 1896 г., предварялось ничуть не скромнее. Автор в эпитафии совершенно спокойно цитировал самого себя, повторно завещая свое создание вечности и никому иному, и довольно презрительно отзывался о тех, кого можно было бы считать поклонниками его поэзии: они «выказали такое грубое непонимание ее, что я теперь только смеюсь над их суждениями»<sup>285</sup>. В довершение образа возвышенного, непонятого, как будто к иным мирам относящегося поэта Брюсов так датировал написание этого предисловия: «24 декабря 1895 г. Ночь». Что он на самом деле думал как об этой книге, так и о читателях с критиками, замечательно демонстрирует его дневниковая запись от 1896 г., когда готовился «Me eum esse»: «Моя будущая книга “Это – я” будет гигантской насмешкой над всем человеческим родом. В ней не будет ни одного здравого слова – и, конечно, у

<sup>283</sup> Брюсов В.Я. Зоилам и Аристархам // Брюсов В.Я. Собр. соч.: в 7 т. Т. 6. С. 35.

<sup>284</sup> Он же. Chefs d'oeuvre. М., 1895. С. 2.

<sup>285</sup> Он же. Chefs d'oeuvre. М., 1896. С. 8.

нее найдутся поклонники. “Chefs d’Oeuvre” тем и слабы, что они умеренны – слишком поэтичны для г.г. критиков и для публики, и слишком просты для символистов. Глупец! Я вздумал писать серьезно!»<sup>286</sup>.

Необходимо отметить, что и у Андрея Белого, несмотря на им-то как раз подчеркиваемую серьезность, есть, по меньшей мере, один текст, резко отличающийся от его обычных солидных эссе о символизме, – «Художники оскорбителям», напечатанный в первом номере «Весов» за 1907 г., настолько необычный, что Гиппиус выступила против помещения в журнале неуравновешенного манифеста, компрометирующего запальчивого поэта<sup>287</sup>. «Прочь от нас, блудные вампиры, цепляющиеся за нас и в брани, и в похвале своей, – не к вам обращаемся мы со словом жизни, а к детям. Мы завещаем им нашу поруганную честь, наши слезы, наши восторги; пред ними готовы мы предстать на Страшный суд, потому что во имя их мы созидали»<sup>288</sup>, – обвинения условных эстетов-любителей «красоты» предвещали технику ударного письма футуристов, обязательно представлявших поэта в виде героя в плену у читателей-мещан и пресыщенных идиотов, только и ждущих как бы взгромоздиться на «бабочку поэтиного сердца».

Возвращаясь к Брюсову, скажем, что установка на провокацию и игру с публикой больше характерна для начального этапа его пути. Торжественность, высокий пафос предисловий контрастировали с содержанием, действительно, казавшимся не самым «здравым» среднему читателю 1890-х гг. Затем, по мере «взросления» символизма, более солидными становились манифестарные произведения Брюсова. Примеры таковых – это упомянутая ранее «Свобода слова» и «Современные соображения», появившаяся чуть раньше, в октябре 1905 г. в журнале «Искусство». В этих статьях-манифестах Брюсов позиционирует себя в качестве одного из лидеров крупнейшего литературного направления и совершенно серьезно, без заигрываний с читателем и критикой, формулирует отношение к возможным, в свете революционных событий, переменам во взаимодействии общества и художника. Иные из его высказываний этого периода, например, отклик на дарование манифестом 17 октября свободы слова («Свобода слова окончательно снимает с искусства прямое служение вопросам

<sup>286</sup> Брюсов В.Я. Дневники. С. 23.

<sup>287</sup> См. Из редакционного портфеля “Весов”: Неизданный меморандум З. Н. Гиппиус // Из истории символистской журналистики: “Весы”. М., 2007. С. 70—79.

<sup>288</sup> Андрей Белый. Художники оскорбителям // Андрей Белый. Критика. Эстетика. Теория символизма: в 2 т. Т. 2. С. 301.

общественности»<sup>289</sup>), заставляют задуматься о том, можно ли вообще говорить о жизнетворчестве Брюсова.

Говорить о нем можно, но с одним дополнением: в жизнетворческой деятельности Валерия Яковлевича особую роль играл коммерческий фактор. «Коммерческим», повторимся, его можно назвать условно: данное определение не означает, что жизнетворчество непременно приносило именно финансовый доход. Превалирование «коммерческого» импульса подтверждается целями, формами и образцами жизнетворчества Брюсова. Поэт занялся им, как только решил, что за «декадентством» будущее; его ориентиры – не сочинения Соловьева, Достоевского или Ницше, а опыт французских символистов – Бодлера, Малларме, Рембо, Верлена. О своих примерах для подражания Брюсов подробно написал в одном из самых личных литературных манифестов, «Священной жертве» 1905 г.: «Пропасть между “словами” и “делами” художника исчезла для нас, когда оказалось, что творчество лишь отражение жизни, и ничего более. Поль Верлен, стоящий на пороге нового искусства, уже воплотил в себе тип художника, не знающего, где кончается жизнь, где начинается искусство. Этот покаянный пьяница, слагавший в кабаках гимны телу, а в больницах — Деве Марии, не отрекался сам от себя, принося свою “священную жертву”, и не презирал себя — прошлого, слышав “божественный глагол”. <...> Пусть поэт творит не свои книги, а свою жизнь»<sup>290</sup>. Идеальные жизнетворцы Брюсова – «проклятые поэты», менее чем через год названные им «отверженцами» буржуазного общества в полемике с Лениным. Вопрос об отверженности каждого из них стоит ставить особо, более или менее общим будет то, что западноевропейские предшественники русского символизма накопили к рубежу веков немалый опыт «эпатажа буржуа» как специфической формы художественной деятельности.

Зачем этот эпатаж (далеко не только «буржуазии») понадобился Брюсову? Чтобы стать известным и первым в России представить символизм как значимое литературное явление. Чтобы, прибегнем к формулировке Д. Иоффе, «мифологемно легитимизироваться в среде институционально-художественных законодателей в качестве значимого персонажа, в качестве одного из полновластных Устроителей современных ему вкусов российского искусства»<sup>291</sup>. Теургический «фон», созданный

<sup>289</sup> Брюсов В.Я. Современные соображения // Брюсов В.Я. Собр. соч.: в 7 т. Т. 6. С. 111.

<sup>290</sup> Там же. С. 98 - 99.

<sup>291</sup> Иоффе Д. Указ. соч. С. 142.

младосимволистами, способствовал этой легитимизации и заставлял предполагать, что у практически ориентированного жизнетворчества Брюсова имелись более возвышенные цели, чем завоевание славы. Дневники Брюсова первой половины 1890-х гг. (т.е. до появления символистов-«теургов») – это практически пошаговая инструкция по достижению популярности и созданию имиджа. Задавшись целью стать известным, начинающий поэт вел себя так, будто уже достиг заветной известности. В кругах знакомых он много и с равным успехом рассуждает, как знаток, на самые актуальные темы: о символизме и социализме, стараясь произвести впечатление – «декламировал, махал руками (признак оригинальности)»<sup>292</sup>; уверенно говорит о себе именно как о символисте, несмотря на то, что его выступления в печати ограничиваются статьями о тотализаторе. Выпуская сборники «Русские символисты», он представлял новое движение как хорошо известное и всеми признанное. Одним словом, Брюсов все время создает некий образ – сначала свой – оригинального молодого поэта-декадента, затем русского символизма – солидного направления, а также стремится окружить себя воспринимающей средой. После ее обретения для поэта сделалось нормой существование в двух ипостасях: реального человека и персонажа. «Раздвоение» Брюсова не прошло мимо современников. Комментируя стихотворную строку «Желал бы я не быть “Валерий Брюсов”», Ф.Д. Батюшков, автор этюда о поэте в «Русской литературе» Венгерова, признавал, что поэт Брюсов «до некоторой степени раздельное лицо от Валерия Яковлевича Брюсова и его создание»<sup>293</sup>. Подобная игра, видимо, имела основания в особенностях личности и психики Брюсова. Признался же он как-то П. Перцову, что долгие годы был убежден, будто вообще все люди всегда притворяются, играют роль и лишь недавно (разговор состоялся примерно в 1900 г.) понял, что иногда они бывают и искренни<sup>294</sup>.

«Поэт Валерий Брюсов» - важнейший образ русского символизма. С начала XX в. его творит не только Валерий Яковлевич, но и другие символисты, и публика, представляющая поэта преимущественно в демонизированном виде, о котором писала Петровская, подчеркнув, что водораздел между Брюсовым – действительным лицом и по его мотивам созданным образом был виден далеко не всем. «Маг», «мэтр», «великий человек», скандинавский трикстер Локи, воплощение некой «темной» стихии – таковы

<sup>292</sup> Брюсов В.Я. Дневник. С. 19.

<sup>293</sup> Батюшков Ф.Д. // Русская литература XX века (1890 - 1910). В 2-х кн. Кн. 1. С. 124.

<sup>294</sup> Перцов П.П. Литературные воспоминания. 1890-1902 гг. М., 2002. С. 195.

основные грани брюсовского демонического имиджа, окончательно сложившегося в первой половине 1900-х гг. Самому поэту нравился и имидж, и процесс его создания: он с нескрываемым удовольствием писал впечатлительному Белому о своих спиритических занятиях, нагнетая загадочность и констатируя, как будто между делом, что он, *как это ни удивительно*, «способен раскаиваться»<sup>295</sup>, и не упускал возможности поиграть с молодым поэтом в игру-мистификацию «Локи и Бальдер», в ходе которой образ Валерия Брюсова – сообщника темных сил был доведен до совершенства. Локи, бог-обманщик в исполнении Брюсова, отправлял Бальдеру-Белому угрожающие стихотворные письма, сложенные стрелой, Бальдер писал ответы. «Созидатель» (1904 г.) и «Маг» Андрея Белого (1903 г.) – стихотворные каноны изображения Брюсова, его неоконченный портрет 1906 г. в исполнении М.В. Врубеля – устойчивый (и в советские годы на марках Брюсова изображали «под» этот портрет) живописный канон, иллюстрация к строкам стихотворения Андрея Белого «Маг» 1903 г.: «застывший маг, сложивший руки,/Пророк безвременной весны»<sup>296</sup>. Компонент «магического» привлекал и заинтересовывал: обладатель тайного знания, умеющий загадывать загадки, – один из базовых типажей массовой культуры. Брюсов хорошо играл «мага»: судя по отзывам его напарника по игре Андрея Белого, вождь русского символизма производил впечатление даже на «посвященных», чего уж там говорить о профанах.

Весь процесс создания «Брюсова» - популярного культурного типажа – прямо противоречит задаче преобразования искусством действительности. Традиционная грань между личностью поэта и его лирическим «я» оказалась стерта, но в данном случае незамедлительно появилось новое разделение: «Валерий Брюсов для жизни» и «Валерий Брюсов для творчества», что, конечно, является жизнетворчеством не в теургическом смысле, а с сугубо практическими целями. Вместо слияния искусства и жизни, заявленного уничтожения «пропасти между словами и делами» происходило удвоение реальности и превращение одной из получившихся частей в эстетизированный миф. «Персональный миф», «мифотворчество», «мифологизация (личности, пространства и т.д.)» - часто употребляемые понятия в исследованиях темы жизнетворчества, хотя теоретически в мире, преображенном искусством, миф не требовался. Справедливо говоря, Брюсов никогда не пытался себя представить в качестве наследника Соловьева. Что же касается младосимволистов, официальных

<sup>295</sup> Письмо Брюсова Белому // Литературное наследство. Т. 85. С. 380.

<sup>296</sup> Андрей Белый. Маг // Андрей Белый. Полное собрание сочинений в двух томах. Т. 2. М., 2011. С. 562.

последователей философа, то и им было вовсе не чуждо коммерческое измерение жизнетворчества. «Брюсов-маг» - не единственный типаж-имидж, созданный русским символизмом. Не зря Максимилиан Волошин в 1907 г. писал о целом ряде масок стихотворцев того времени: «Мысленно пропускаю я перед собой ряд образов: лики современных поэтов: Бальмонт, Вячеслав Иванов, Валерий Брюсов, Андрей Белый, Александр Блок – длинное ожерелье японских масок, каждая из которых остается в глазах четкостью своей гримасы»<sup>297</sup>. Рассмотрение этого «ожерелья» представляет большой интерес с точки зрения анализа реализации жизнетворческих установок символистов и наработанного ими культурного опыта.

Убежденный «соловьевец» Вячеслав Иванов, с легкой руки Л.И. Шестова прозванный «Великолепным», имел репутацию «мудреца», «мистагога», обладателя неких тайн. «Читают стихи по кругу, и “таврический мудрец” [одно из устойчивых прозваний Вячеслава Иванова, данное благодаря адресу дома с Башней – Е.В.], щурясь из-под пенсне и потряхивая золотой гривой, произносит приговоры. Вежливо-убийственные по большей части»<sup>298</sup>, – таким он запомнился Георгию Иванову, подчеркнувшему, сколь много значили для литературного сообщества эти приговоры. В Иванове не было брюсовского демонизма (несмотря даже на ночной, похожий на вампирский образ жизни хозяина Башни), он, как и Валерий Яковлевич, безусловный авторитет и тоже «маг», но скорее светлый. Казалось бы, создание привлекательного образа, который при желании можно скопировать, шло вразрез с теургическими замыслами. Но, во-первых, Вячеслав Иванов так не считал, во-вторых, он довольно ловко обосновывал, почему художник должен уделять пристальное внимание тому, какое впечатление производит.

В 1912 г. поэт посвятил оригинальному имиджу в современной культуре небольшое эссе с примечательным названием «Манера, лицо и стиль». «Первое и легчайшее достижение для дарования самобытного есть обретение своеобразной манеры и собственного, ему одному отличительного свойственного тона. Внешнее своеобразие уже свидетельствует и о внутренней самостоятельности творческого дара <...> внутренняя художественная независимость не может не выразиться в своеобразности внешней; и как бы глубоко, содержательно, творчески ново ни было мировосприятие

<sup>297</sup> М. Волошин. Александр Блок. Нечаянная Радость. Второй сборник стихов. Изд. «Скорпион» 1907 г. // Александр Блок: pro et contra. СПб., 2006. С. 56.

<sup>298</sup> Иванов Г.В. Собрание сочинений: в 3 т. Т. 3. М., 1994. С. 55.

художника, безличие в способах его выражения будет несомненным признаком слабости таланта»<sup>299</sup>. Индивидуальный образ был только шагом на пути к большому стилю, любимому, с точки зрения Иванова, массажи; большой стиль должен был потребовать «окончательной жертвы», но когда еще наступит время этой жертвы! А эпоха манеры, лица и стиля уже пришла, и обязывала к некоторым новшествам.

Андрей Белый в вопросе коммерчески ориентированного жизнетворчества занимал двойственную позицию. Ему принадлежат весьма критические высказывания о формах слияния жизни и искусства у Валерия Брюсова, чего стоят хотя бы карикатуры на «великого человека»<sup>300</sup>. Да и о собственных «ломаниях», берущих начало в детстве, в вынужденном лавировании между отцом и матерью, поэт порой упоминал с искренним надрывом: «Ну зачем я ломаюсь? Зачем я безумствую? Скажите, зачем? <...> Не мог не ломаться - это моя самозащита - с самого младенчества»<sup>301</sup>, - признался он как-то Ирине Одоевцевой. Однако все это сочеталось и с участием в состязании «Бальдера» и «Локи», и с убеждением, что утверждать символизм можно с помощью форм христианского юродства («Кричать, бунтовать, бесноваться, юродствовать во Христе ведь позволено. Кричать, бунтовать, бесноваться о Вечности – тоже»<sup>302</sup>). Поведение символиста наводит на мысль о том, что он все время создавал «художественную форму» из собственной личности. «Ломания» Белого в значительной степени объясняются особенностями личности, а не ориентацией на успех и известность, но, в конечном счете, мотивы и причины не имеют здесь определяющего значения. В отношениях с Брюсовым Андрей Белый, может, был ведомым участником, но он и самостоятельно ставил подобные игры-мистификации каковы, например, его совместное с Сергеем Соловьевым выдумывание историка Ларан'а, будущего исследователя секты «блоковцев», рассылка им и другими аргонавтами визиток от имени кентавров и прочих мифических существ, рассказы все тому же Брюсову о беседах с единорогом, постоянным гостем молодого поэта. Брюсов эти рассказы слушал внимательно и абсолютно серьезно, в то время как его свояченица Бронислава Рунт, свидетельница (очень может быть, что не случайная) начинала сомневаться в нормальности Андрея Белого<sup>303</sup>. Схожее недоумение вызвала у

<sup>299</sup> Иванов Вяч.И. Манера, лицо и стиль // Иванов Вяч.И. Собр. соч.: в 4 т. Т. 2. С. 616.

<sup>300</sup> Андрей Белый намекал на строку из стихотворения В.Я. Брюсова 1894 г. в варианте В.С. Соловьева: «Великий человек не слышит клеветы» (в оригинале – «Отверженный герой не слышит клеветы»).

<sup>301</sup> Одоевцева И. На берегах Невы. М., 2005. С. 281.

<sup>302</sup> Письмо Андрей Белого Брюсову В.Я. Серебряный Колодезь. 9 августа 1903 г. // Литературное наследство. Т. 85. С. 363.

<sup>303</sup> Погорелова (Рунт) Б. Валерий Брюсов и его окружение // Воспоминания о серебряном веке. С. 33.

Н. Валентинова новость о появлении у Белого «черного профиля»<sup>304</sup>, пущенная Эллисом в 1907 г. Приобщенным к тайнам символизма не требовались объяснения, зачем устраиваются все эти мистификации, не приобщенным никто ничего не растолковывал (следуя знаменитому афоризму З.Н. Гиппиус: «Если надо объяснять, то не надо объяснять»), но они, как мы видим, навсегда запоминали о чудачествах символистов, свидетелями которых им посчастливилось стать. Кроме того, современники по мере привыкания к своеобразному поведению художника как новому виду творческой активности, включались в действие и самостоятельно достраивали искомый имидж символиста. Впечатление «бестелесности», готовности отделиться от земли и воспарить, производимое Белым совокупно с его странностями породили представление о нем как о существе «не от мира сего», дополнили образ «светлого Бальдера» аспектом юродивости и породили устойчивые конструкты его описания, распространившиеся сначала в мемуарной литературе, а затем перешедшие и в исследовательские работы.

Пример Александра Блока демонстрирует, что участие поэта в создании имиджа вообще могло быть минимально. Блока нельзя назвать ни классическим теургом, ни практиком, он, кажется, менее всех прочих символистов заботился о том, что же за впечатление о нем составят. Однако это не помешало друзьям и коллегам, основываясь на ряде поэтических текстов Блока и чертах его внешнего облика, разработать образ «рыцаря русского символизма». Пальма первенства принадлежит Вячеславу Иванову, сравнившему Блока с пушкинским «рыцарем бедным» в рецензии на «Стихи о Прекрасной Даме»<sup>305</sup>. Сравнение прижилось и впоследствии «рыцарь» и родственные «царевич», «заоблачный воин» сделались постоянными элементами возвышенного описания поэта<sup>306</sup>.

Одна из самых интересных и перспективных моделей (или даже модели) поведения была создана Зинаидой Гиппиус, ответственной в их с Мережковским союзе за жизнетворчество. Набор ее «масок» отличался разнообразием: от нарочито инфантильного образа в молодости и «прекрасного андрогина» до декадентской «мэтрессы», «белой дьяволицы», смущавшей участников Религиозно-философских собраний. В любой из своих масок Гиппиус производила неизгладимое впечатление как

<sup>304</sup> Валентинов Н. Два года с символистами // Там же. С. 70.

<sup>305</sup> Иванов Вяч.И. Александр Блок. Стихи о Прекрасной Даме // Весы. 1904. № 11. С. 49–50.

<sup>306</sup> См. Бальмонт К. Три встречи с Блоком // Там же. С. 137; Иванов Е.П. Воспоминания об Александре Блоке // Блоковский сборник I. С. 377; Андрей Белый. Речь на вечере памяти Блока в Политехническом музее. Москва, 26 сентября 1921 г. // Александр Блок: Pro et contra. С. 328.

на наиболее близких людей, так и на лиц, порой довольно далеких от символистского круга. Друг Блока Евгений Иванов, описывая поездку в имение, где летом жили Мережковские, не забыл упомянуть, как дивились крестьяне Зинаиде Николаевне в брюках, а Дмитрий Философов мило подтрунивал над соратницей, громко окликая: «Петя!»<sup>307</sup>. Подчеркнуто необычную внешность Гиппиус объясняли тягой к сцене и расчетом («В Зинаиде все было рассчитано на эффект, все было деланное. Точно она приготовилась выйти на сцену»<sup>308</sup>), ломанием, остаточными проявлениями «декадентства» («Ее давила мысль о собственной исключительности, избранности, о праве не подчиняться навыкам простых смертных»<sup>309</sup>). Свою склонность к театрализации Зинаида Николаевна никогда не объясняла, предпочитая, в стиле Брюсова, оставаться загадкой и отделяться мало что проясняющими комментариями: «Если скажут, что я декадентствующая христианка, что я в белом платье езжу на раут к Господу Богу – это будет правда. Но если скажут, что я искренна, – это тоже будет правда»<sup>310</sup>.

Имидж Гиппиус конструировала с помощью таких средств, как макияж, не использовавшийся до Первой мировой войны «приличными» дамами, шокирующие наряды (в их числе скромное на первый взгляд платье с расходящимися складками и бледно-розовой подкладкой, создававшей при ходьбе иллюзию голого тела; его Гиппиус заказала специально для Религиозно-философских собраний<sup>311</sup>), необычные прически («ком вспученных красных волос (коль распустит – до пят)»<sup>312</sup>), мужские костюмы. Ее внешний вид и манера поведения выполняли несколько функций. Во-первых, это, конечно, привлечение внимания. Во-вторых, как у Брюсова с Ивановым, создание представления о себе как об обладателе высшего знания, которому позволено несколько больше, чем «простым смертным». Для последнего Зинаида Николаевна часто использовала лорнет, делавший ее и без того пристальный взгляд еще более строгим и заставлявшим собеседников считать, что их, словно насекомых, изучают под микроскопом<sup>313</sup>. Наконец, третья, очень важная функция – разрушение гендерных стереотипов. Пристрастие к мужским костюмам, многократно засвидетельствованное в

<sup>307</sup> Иванов Е.П. Записки об Александре Блоке // Блоковский сборник I. С. 394.

<sup>308</sup> Ариадна Тыркова-Вильямс. Тени минувшего. Встречи с писателями // Воспоминания о серебряном веке. С. 327.

<sup>309</sup> Маковский С.К. На Парнасе Серебряного века. М.-Екатеринбург, 2000. С. 94.

<sup>310</sup> Брюсов В.Я. Дневники. С. 117.

<sup>311</sup> Злобин В.А. Тяжелая душа: Литературный дневник. Воспоминания. Статьи. Стихотворения. М., 2004. С.302.

<sup>312</sup> Андрей Белый. Начало века. С. 194.

<sup>313</sup> Одоевцева И. На берегах Сены. С. 313.

мемуарах и запечатленное на знаменитом портрете Бакста, почти неприличная броскость «обычных» дамских нарядов, не самая женственная фигура (во всяком случае, по меркам начала XX в.), псевдоним «Антон Крайний», нередко мужское «я» в стихах, в целом очень активная, не типичная для женщины деятельность, наконец, творческий союз (к тому же, с третьим участником, Д.В. Философовым) вместо привычного брака – все это бросало вызов представлениям о женской роли в обществе и семейной модели.

Ценное наблюдение о корнях образа эмансипированной женщины и бракосотрудничества принадлежит Ольге Матич. Исследователь провела параллели между имиджем и жизнью Гиппиус и решением женского вопроса в романе «Что делать?». Как нам кажется, это сравнение ничуть не натянуто, тем более при рассмотрении отношения к женскому вопросу символизма в целом, а не одной Гиппиус. Приоритет рождению идей, а не детей, сотворчество, вывод женщины за пределы узкого мещанского мирка гостиной – все эти цели в равной мере присущи символистам (из которых один лишь Брюсов состоял в «нормальном» браке) и шестидесятникам XIX в., подражателям «новых людей» из романа Чернышевского, а затем и их наследникам социалистам. Традиционная семья («мещанская» для одних и «буржуазная» для других), «любовь – служанка замужеств, похоти, хлебов» были одинаково отвратительны как модернистам-художникам, так и модернизаторам-будущим революционерам. Неспроста у лидеров обоих станов – Маяковского и Ленина – любимая книга была одна и та же, «Что делать? (Из рассказов о новых людях)». Брак (во всяком случае, каким они виделся символистам и модернистам вообще и прямым наследникам Чернышевского, социалистам) обусловлен исключительно материальной необходимостью и на выход за «слишком человеческое» не рассчитан: выживание, размножение, в лучшем случае, еще и бытовая благоустроенность, но не более того: он не предполагает ни всецелого развития личности, ее превращения в «артиста» (особенно если речь идет о женщине), ни участия личности в некоем общечеловеческом действии, будь то новая соборность у символистов или построение светлого будущего у социалистов. Хорошо известно, сколь существенное место уделили последние эмансипации женщин и сведению к возможному минимуму многолетнего «кухонного рабства». Культурная политика большевиков в отношении женского вопроса вряд ли бы состоялась, если бы не легла на соответствующую почву. Символисты своими жизнетворческими усилиями прямо участвовали в создании такой почвы. Преемственность между внешне

противопоставленными направлениями перестает казаться странной, как только мы вспоминаем об общности целей модернистов и модернизаторов: подчинить материальную сторону реальности, пусть и разными способами. Вообще говоря, наличие такой общей цели исключает решительное противопоставление модернистов (в первую очередь, символистов), наследующих Соловьеву, и модернизаторов-социалистов, наследующих Чернышевскому. Символизм мыслил себя как ответ позитивистскому мышлению и периодически указывал на ущербность социалистического проекта, считая его сторонников главными носителями такого мышления. Зададимся вопросом: нет ли здесь проявления простой конкуренции двух не столь уж далеких друг от друга проектов? Во-первых, нельзя сказать, что русский социализм конца XIX-начала XX вв. исчерпывался позитивизмом. В противном случае непонятно, как примириться с тем, например, что внутри него появилось богостроительство – гонимое Лениным, но не уничтоженное же!

Во-вторых, следует еще раз вернуться к тому, что символисты считали позитивизмом и столь нещадно ругали. Символисты не критиковали саму идею прогресса или научное познание как таковое, они лишь указывали на то, что не получится переустроить мир только научными методами и без внимания к духовной стороне жизни человека, т.е. механически относясь и к человеку и к обществу. Основные объекты их неприязни в русской действительности рубежа XIX – XX вв. – это быт, косность, мещанство в весьма широкой трактовке, т.е. все то, что прекрасно существовало веками до появления позитивизма–философского учения. Позитивисты, в понимании символизма, – это все те, кто не считает теперь или никогда не считал стремление к идеалу непременным условием существования человечества, предпочитая ему бесконечное повторение хорошо знакомого. Вряд ли даже при самом строгом подходе можно обнаружить в русском социализме с его мечтой о коммунистическом рае хоть что-то общее с таким позитивизмом. Главный двигатель и символизма и социализма – это недовольство существующим порядком; модернисты и модернизаторы выступают против власти традиции и консерватизма, и понимание того, что его необходимо менять, их объединяет. «Двенадцать» Блока и частушечная формула «Пальнем-ка пулей в святую Русь!» понравилась Троцкому не просто потому, что поэма гениальна, а потому что она крайне близка ему идеологически. «По существу же революция означает окончательный разрыв народа с азиатщиной, с XVII столетием, со

святой Русью, с иконами и тараканами; не возврат к допетровию, а, наоборот, приобщение всего народа к цивилизации и перестройка ее материальных основ в соответствии с интересами народа»<sup>314</sup>, – даже олицетворение ненавистной косности у Троцкого общее с символистами: его «азиатчина» и их «желтолицый позитивизм», условный «восток» с его идущей по кругу историей. Превращение России из ледяной пустыни в город-сад – задача, общая для символизма и социализма. Внешние расхождения и взаимная критика понятны: это борьба за то, кто же и как это превращение начнет осуществлять. Так что разительное сходство во взглядах модернистов и социалистов на то или иное явление русской жизни – не уникальное совпадение, а, скорее, закономерность. Отношение к браку – та область, где единомышленники представителей обоих направлений особенно сложно подвергнуть сомнению, настолько близки поведенческие установки «новых людей» 1860-х и 1900-х гг.

Возвращаясь к тем задачам, которые символизм задумал решить с помощью житнетворчества, можно сказать следующее. Первая задача – выработка поведенческого эталона для «человека-артиста» – была осуществлена. Идеал «человека творящего» символисты создали, представив целую вереницу возможных моделей. Появление подобных имиджей представляется логичным в эпоху нового измерения индивидуализма, когда все большее количество людей желали иметь оригинальный и привлекательный образец для своей жизни. Выработанные типажи, поэтому, явились образцами как для будущих деятелей культуры (например, «маг» и «юродивый»), но и для ее потребителей. Имиджи стали необходимым звеном между его общими установками и конкретными их воплощениями в жизнь, мостом между автором и публикой и главным продуктом символизма, предлагая который, тот получал популярность. Процесс популяризации происходил в пространстве молодой массовой культуры. Поэтому, как стихотворная продукция, основные темы, идеи, образы символистов были подвержены снижению, так же ему подверглись и их модели поведения. Символисты, безусловно, способствовали общему освобождению и раскрепощению личности и, особенно, женской эмансипации. Но в то же время они причастны и к появлению слоя зачастую малообразованных, но весьма претенциозных «русских денди», о которых с тревогой писал Блок в одноименном эссе 1918 г., отмечая,

---

<sup>314</sup> Троцкий Л.Д. Указ. соч. С. 81 - 82.

что это явление распространяется уже и в среде рабочей молодежи<sup>315</sup>. Творческое поведение Гиппиус – одна из лучших иллюстраций двойственности жизнетворчества. С одной стороны, Зинаида Николаевна конструировала и распространяла эталон для женщины, претендующей на самостоятельную роль в обществе, с другой – она кроила высоко сексуализированные типажи, т.е. целям эмансипации прямо противоположные, впоследствии широко растиражированные массовой культурой, особенно кинематографом: «женщина-вамп» и «дама в мужском костюме».

В выполнении второй задачи – решении вопроса «искусство или жизнь» – символизм достиг определенных успехов. Нельзя отрицать, что попытки сделать искусство жизнью порой оказывались губительны для самих символистов и их близких, но это смешение реально было произведено, и жизнетворчество можно воспринять как особую форму искусства. «Нина Петровская, героиня романа Брюсова “Огненный Ангел”, брюсовская Рената, в большой черной шляпе...»<sup>316</sup>, – вот так, не беря «героиня» в кавычки, не употребляя, тем более, слова «прототип», писала Нина Берберова о подруге Брюсова. Жизнь и смерть Петровской глубоко трагичны, но как брюсовская Рената она бессмертна. Попытки жизнь сделать искусством – мифологизация и эстетизация быта, размывание черты между жизнью и сценой – как правило, были не столь драматичны. Символизм задавал настрой на разрыв с мещанской косностью и старой жизнью (т.е. традициями вообще), предлагая не только ролевые модели, но и образцы пространств и ситуаций, где они могли бы реализоваться. Эти попытки дали результатом появление жизне- и просто творческих центров, знаменитой Башни Иванова, в первую очередь. Хотя такие центры (куда также можно отнести аргонавтов, «троебратство» Мережковских и Философова, предшествующее Религиозно-философским собраниям) мыслились отдельными теоретиками символизма как модели новой общественности, они содержали в себе коммерческий аспект. Претворение в жизнь теургических установок сопровождалось резким повышением роли и количества сценических элементов, эффектных жестов, театрализацией действительности. Все это приживалось и уходило в массы гораздо быстрее, чем серьезные идеи символизма, становясь уже не театрализацией, а «балаганизацией». Повышение символистами градуса «сценичности» не только породило моду на экзальтированные собрания «мистиков», но и проложило дорогу от традиционного литературного салона или кружка XIX в. к артистическим

<sup>315</sup> Блок А.А. Русские дэнди // Блок А.А. О литературе. М., 1989. С. 321.

<sup>316</sup> Берберова Н. Курсив мой. М., 2014. С. 197.

«подвалам», кафе, кабаре и прочим заведениям подобного рода, однозначно рассчитанным на то, что их будут посещать и «фармацевты».

То, как символизм выполнил первые две задачи, дает ответ на вопрос, справился ли он с третьей – минимизировать зависимость художника от такого негативного (по мнению художника) проявления материи, как рынок. Очевидно, что ни о какой победе над «денежным варварством» и о подчинении материи в целом речи не идет. Молодой культурный рынок России символистами не был свернут, но они заняли в нем почетное место и примерно 15 лет находились на положении главенствующего литературного направления. Всевозможные виды жизнетворчества помогли символистам сделать это. Внешние формы жизнетворчества находили у читателей и зрителей интерес, без удовлетворения которого символизм быстро оказался бы забыт. Эпатаж не являлся осознанной стратегией символистов, за исключением Валерия Брюсова, прямо выразившего, почему теперь не стоит писать серьезно, но все к эпатажу так или иначе прибегали. Развитие эпатажа и других негативных форм коммуникации с публикой, представляемой к ее удовольствию в виде «буржуазных гонителей» искусства, – побочный продукт жизнетворческих опытов, таивший, как выяснилось, огромные возможности. В первой главе мы говорили о новых способах взаимодействия писателя и читателя и переводе (или попытках перевода) последнего в ранг субъекта творчества. В случае отрицательной коммуникации речь о сотворчестве вряд ли может идти. Аудитория с удовольствием включалась в игру «оскорбленная публика – непонятый поэт», входящую в круг механизмов массовой культуры, но от нее при этом не требовалось каких-либо усилий, тем более интеллектуальных.

«Игра» символизма на поле массовой культуры привела к неоднозначным последствиям. Она оправдала себя в том отношении, что символизм действительно стал популярным явлением, но предопределила появление массового извода модернизма, «третьего сорта», якобы ничуть не уступавшего первому. Предпосылки для его зарождения были заложены в самом символизме: излишняя склонность к преднамеренным эффектам, саморекламе, театрализации, продуманная ориентация на провокацию, как у Брюсова, – все это многократно ставилось в вину символистам, в том числе теми из современников, кого точно нельзя заподозрить в слабом понимании современного искусства. С.Л. Франк в 1910 г. напоминал Вячеславу Иванову о необходимости реалистической трезвости и о том, что благородное, по сути,

устремление видеть в будничном великое требует «великой интеллектуальной честности, вряд ли легко соединимой с артистизмом, с поэтической склонностью к красивым вымыслам и фантастическим облачениям»<sup>317</sup>. Творчество же Иванова оставляет, по словам философа, впечатление не очень удачного смешения мудрости и игры, а преодоление грани между жизнью и искусством ведет к тому, что действительность не соединяется с глубинами бытия (в терминологии Иванова – из реальности не происходит прорыва в высшую реальность), а окружается буафорскими кулисами, «только изображающими загадочно-прекрасные перспективы»<sup>318</sup>.

Признавая, что выводы Франка во многом справедливы, постараемся ответить, почему идея теургического жизнетворчества в своем практическом воплощении давала результаты, отличающиеся от начального замысла. Как нам кажется, определяющую роль сыграло то, что символисты, негативно воспринимавшие культурную индустрию как таковую, ориентировались на опыт более развитых западноевропейских стран, где никогда не было столь впечатляющего разрыва между самым образованным и самым отсталым в культурном плане слоями населения, как в России. Осуждение Вагнером в 1871 г. «пошлости господствующего популярного удовольствия»<sup>319</sup> более уместно, чем сетования Мережковского на тему злой власти рынка в период, когда российская культурная индустрия только-только складывается. «Антирыночные» тенденции русского символизма – ответ на проявления не российского, а общеевропейского рынка культуры, а разница между ними двумя огромна. Модернизм, едва зародившись на русской почве, тут же начинает работать над повышением роли воспринимающего, пытаясь огорошенного новым искусством читателя немедленно втянуть в сотворчество. Это смело даже для гораздо более продвинутой Западной Европы, что уж говорить о России.

Символизм в своем идеальном представлении об искусстве и попытках упразднения рыночных отношений в культуре словно преодолевает умозрительно десятки лет исторического развития, слабо соотносясь с родной почвой, и строго судит рынок в стране молодого капитализма, не обращая внимание ни на ее уровень, ни на подлинные потребности. «Артистическое народничество» Иванова в данном отношении наиболее показательно: его мечты о соборности и развитие им «русской идеи»

<sup>317</sup> Франк С.Л. Артистическое народничество (Вячеслав Иванов «По звездам») // Русское мировоззрение. СПб., 1996. С. 596.

<sup>318</sup> Там же.

<sup>319</sup> Вагнер Р. Публика и популярность // Вагнер Р. Избранные работы. М., 1978. С. 651.

основываются одновременно на представлении (устаревшем для начала XX века) о российском народе как о чем-то монолитном, обладающем «единой душой», и на том, что такое его состояние, будучи проявлением особой близости к христианской идее<sup>320</sup>, дает некие преимущества. Подобное «преодоление» изобретено не символистами: еще Герцен, перекраивая западный социализм на русский манер, представлял крестьянскую общину – явное свидетельство исторического отставания России – залогом быстрее перехода к более высокой общественной стадии. Мечта о прыжке сразу на следующую ступень, в обход нормального исторического развития, в принципе свойственна русской интеллигенции, обычно проживавшей на родине только физически (и это в лучшем случае).

Однако реальная историческая ситуация внесла, как видим, коррективы в мечтания символистов, буквально заставив их прибегнуть к типично коммерческим способам утверждения в глазах публики, количественно растущей в разы быстрее, чем качественно. Возможности рынка в начале XX в. не то, что не были исчерпаны, а только начинали осознаваться и использоваться. Что символизм – это направление, действующее на поле массовой культуры и в рамках культурной индустрии, доказывается не только элементами его практики, но и тем, кто ему оказывал финансовую поддержку. Символистские издательства и журналы спонсировались семействами Морозовых, Филипповых, Рябушинских, фабрикантом С.А. Поляков, словом, буржуазией – главной действующей силой капиталистического общества и, по идее, злейшим врагом «свободного искусства». Есть и еще одно доказательство. Нередко приходится читать о некой неполной реализации русского символизма. Сложно пройти мимо данного утверждения. Тот факт, что движение резко снижает активность в 1910 г. – до Первой мировой войны, до революционных событий – подсказывает, что в основе «недовоплощенности» символизма лежат не внешние причины, а внутренняя логика развития символизма. Разбор этих причин – отдельная тема, здесь же важно понять, что символизм – только пионер русского модернизма, и он, конечно, не исчез бесследно. Последующим направлениям он оставил богатое наследие, в том числе – наследие техник, присущих массовой культуре. Эта часть символистского опыта была наиболее полно воспринята футуризмом. История одного из лидеров футуризма – Владимира Маяковского – уникальный пример поэтической карьеры, равно успешной

<sup>320</sup> Иванов Вяч.И. О русской идее // Иванов Вяч.И. Собр. соч.: в 4 т. Т. 3. С. 336.

на внешне очень разных этапах исторического развития: до «эталонного» 1913 г., затем до 1917 г., в годы НЭПа и так вплоть до самоубийства поэта в 1930 г. Востребованность поэта, освоившего коммерческие методы взаимодействия с массовой аудиторией, на (официально) нерыночном пространстве заставляет задуматься о том, что из себя представляла ранняя советская культура и прологом к чему был русский символизм. В то же время, попытка реализации в Советской России общей для символистов и социалистов цели – подчинение материи – заставляет рассмотреть отдельные эпизоды из истории отечественной культуры 1920-х гг., что, возможно, позволит понять, что стало с теургической идеей и житнетворческой практикой символизма после его заката.

### Глава 3. Наследие русского символизма в массовой культуре 1910-х – 1920-х гг.

#### § 1. Русский символизм и футуризм как этапы развития массовой культуры

Самый известный и популярный российский футурист Владимир Маяковский более полувека – с 1935 г., когда на письме Лили Брик Сталину была поставлена широко известная резолюция о «лучшем и талантливейшем поэте эпохи», и до распада Советского Союза пребывал в статусе литературной иконы, непревзойденного эталона для каждого советского поэта и гражданина. Отечественное литературоведение этого периода приложило немало усилий по мифологизации поэта, включавшей создание его идеализированной биографии. Одним из наиболее проблематичных моментов в этом деле являлось дооктябрьское футуристское прошлое Маяковского, вовсе не упоминать о котором было совершенно невозможно. Однако подробно освещать футуризм не требовалось: оказывалось достаточно отговорок вроде «Маяковский и футуризм были явлениями разных и противоположных социальных истоков»<sup>321</sup> и нескольких «черных» штрихов к портрету футуризма, эскиз которого создал еще Троцкий в 1923 г. По его словам, направление бесспорно принадлежало старой литературе, и вся его «революционность» после 1917 г. объясняется тем, что футуризм просто не успел достичь буржуазного перерождения и официального признания, задержавшись из-за войны и революции на «богемской стадии, нормальной для каждого нового литературного течения в капиталистически-городских условиях»<sup>322</sup>. Иногда отрыв Маяковского от его родного литературного течения производили почти бессовестно: А.С. Мясников на лекции для Высшей партийной школе при ЦК ВКП(б) определил дореволюционную деятельность поэта как «предреволюционное пятилетие, в течение которого он будет преодолевать свои футуристические заблуждения и станет поэтом революционной демократии»<sup>323</sup>, что, впрочем, не помешало лектору одобрительно отозваться об «Облаке в штанах» и «Войне и мире» 1915 и 1916 гг. и едва ли не записывать поэмы в достижения советской литературы.

<sup>321</sup> Перцов В.О. Маяковский. Жизнь и творчество. М., 1976. С.131.

<sup>322</sup> Троцкий Л.Д. Указ. соч. С. 26.

<sup>323</sup> Мясников. А.С. В. В. Маяковский. Стенограммы лекций, прочит. в Высш. парт. школе при ЦК ВКП(б) М., 1948. С.4.

Сегодня обособление Маяковского от футуризма, искажавшее реальную историческую картину, осталось в прошлом. Также налицо тенденция изучать Серебряный век как целостное культурное явление и не ограничиваться границей 1917 г., который, сколь бы резки не были изменения, не мог одновременно оборвать сложные и длительно развивавшиеся процессы в различных областях жизни. Поэтому и представляется целесообразным рассмотреть, в чем футуризм, а затем и Маяковский – советский поэт (отметим, что ни о каком разрыве с футуризмом он сам никогда не говорил) наследовали символизму, и как они действовали на поле массовой культуры в России.

Официально футуризм не признавал не только преемственности с символизмом, но вообще наличия каких-либо предшественников. Русские футуристы настаивали на собственной уникальности, порой грубо перевирая факты для того, чтоб ее доказать (например, в листовке «Пощечина общественному вкусу» 1913 г. сообщалось, хотя это вряд ли могло кого-либо обмануть, что первый «Садок судей» вышел в 1908 г., якобы за год до дебюта итальянского футуризма). Однако, несмотря на эти усилия, они зачастую воспринимались в качестве более радикальных выразителей идей символистов и продолжателей их дела<sup>324</sup>. Валерий Брюсов в своих рассуждениях о новом течении полагал, что футуризм мог родиться исключительно из символизма и только в соединении с ним он может дать «истинно великие создания»<sup>325</sup>. Сравнение творческих стратегий символизма и футуризма заставляет убедиться, что Брюсов имел все основания для таких умозаключений.

Точкой отсчета истории российского футуризма можно считать апрель 1910 г., когда в свет вышел первый сборник «Садок Судей». В нем приняли участие братья Бурлюки, Велимир Хлебников, Василий Каменский (все они в будущем войдут в состав т.н. кубофутуристов или «гилейцев»; «Гилея» – альтернативное название группы), а также Елена Гуро и ее сестра Екатерина Низен, С. Мясоедов и А.М. Городецкий, выступивший под псевдонимом А. Гей. Участники сборника впоследствии считали его выход важнейшим событием. «Отец российского футуризма» Давид Бурлюк на страницах своих воспоминаний сетовал, что и без того малый тираж (300 экземпляров) «великой» книги пропал, однако это парадоксальным образом не помешало ей «взорвать» общественность. «И неудивительно, что “Садок судей” с первого дня своего

<sup>324</sup> См. Тастевен Г. Футуризм (На пути к новому символизму), М., 1914. С. 34

<sup>325</sup> Брюсов В.Я. Здравое смысла тартарары // Брюсов В.Я. Собр. соч.: в 7 т. Т. 6. С. 430.

“не выхода в свет” – всем существом своим был подметной книгой...Таинственной и загадочной, хотя на мешанских кожах квартир обывательских напечатанный...»<sup>326</sup>, – первое же коллективное издание футуристов окружалось тайной, представлялось как нечто запретное, а оттого более ценное. Замысловатый эвфемизм к слову «обои» – «мешанские кожи квартир» - невольно устанавливал преемственность с «антимешанской» традицией символистов, пусть и отрицаемой «гилейцами». Издатель сборника, муж Елены Гуро Михаил Матюшин, присоединился к Бурлюку в характеристике «Садка» как взрывоопасной книги, а также не преминул противопоставить ее символизму: «Эта книжечка упала как бомба в собрание “мистиков” у Вяч. Иванова»<sup>327</sup>.

Книга действительно отличалась необычным внешним видом: она была издана на оборотной стороне обоевой бумаги светло-серого цвета с непритязательным узором из красных кружков и мелких ромбиков. Внутри книги отсутствовали твердые знаки, «яти» и привычное отделение друг от друга произведений. Непритязательное, нарочито «дешевое» оформление произведений впоследствии станет фирменной чертой футуристов и очередным пунктом противопоставления символизму с его роскошными изданиями и журналами. И все же назвать первый «Садок» настоящей «бомбой» нельзя: тираж оказался слишком маленький, и в книге отсутствовал манифест, роль которого символисты в период 1890-х – 1900-х гг. существенно повысили. Недоработка была с лихвой компенсирована после периода сравнительного затишья литературного футуризма и его активных действий в сфере живописи в 1910-1911 гг. В декабре 1912 г. Давид Бурлюк и компания (в нее уже включился Бурлюком же «открытый» молодой художник и поэт Владимир Маяковский) выпустили сборник «Пощечина общественному вкусу». Его предваряла программная статья, подписанная Давидом Бурлюком, Хлебниковым, Маяковским и Алексеем Крученых: хлесткая, запоминающаяся. Поэты не то, что заявили, они буквально прокричали о себе, приложив все возможные усилия, чтобы не остаться незамеченными. Манифест получился небольшим по объему, содержал всего 4 пункта, но их оказалось вполне достаточно. В минимум текста его создатели вложили максимум футуризма: такого, каким они представляли его себе и с каким желали познакомить потенциального читателя. Мечтания молодого Брюсова о полном отсутствии здравого смысла, кажется,

<sup>326</sup> Бурлюк Д. Д. Фрагменты из воспоминаний футуриста. Письма. Стихотворения. СПб., 1994. С. 27.

<sup>327</sup> Матюшин М.В. Путь художника // Русский футуризм: Стихи. Статьи. Воспоминания. СПб., 2009. С. 8.

начинали сбываться: манифест почти сплошь состоял из эффектных фраз, но понять, что именно хотят сказать поэты, было не так-то просто.

Упоминания о «мужественной душе сегодняшнего дня», трепещущие «зарницы Новой Грядущей Красоты Самоценного (самовитого) Слова», «рог времени», вызывающий ассоциации со средневековой поэзией, соседствовали с небоскребами, в глаза не виденными ни одним из «гилейцев», как правило, приехавших в Москву из провинции. Силен был полемический заряд текста: главный объект критики – безусловно, символисты. Футуристы нацеливались на то, чтобы бороться с «парфюмерным блюдом Бальмонта», стащить «бумажные латы» с Брюсова, если только на них не сияют «зори неведомых красот», но и не забывали о классиках, предлагая сбросить их с «парохода Современности»<sup>328</sup>. Это, конечно, была сборная солянка, но она врезалась в память; ударная фраза «бросить классиков с парохода» стала нарицательной.

Футуристы бросали перчатку публике и литераторам чуть ли не каждой буквой манифеста: вызывающее название, императивные обращения-указания («Вымойте ваши руки, прикасавшиеся к грязной слизи книг, написанных этими бесчисленными Леонидами Андреевыми», «Мы приказываем чтить права поэтов»), демонстрация уверенности в собственных силах на грани с наглостью («Только мы – лицо нашего Времени») и замалчивание собственно поэтической программы. Кроме того, что авторы сборника недовольны современной обстановкой на литературной арене и имеют что-то против классиков, можно было понять лишь два значимых момента: они отстаивали право поэта на свободное словотворчество и выступали, как и символисты за несколько лет до того, против зависимости художника от вкусов толпы и коммерции в искусстве, отвергая славу, которой у них пока не было, и упрекая маститых писателей в том, что те работают «за дачу», которой у них тоже еще не было.

«Всеядность» и аморфность манифеста указывали как на недостаточную проработку (или даже полное отсутствие) программных положений, так и на то, что футуристы в принципе ставили другие цели: не столько обрисовать свою поэтическую физиономию, сколько привлечь к ней внимание, а уже затем выработать идеологию окончательно. В символизме наблюдалось нечто подобное: в молодости Брюсов писал о своем направлении как о состоявшемся без всяких на то оснований. «Пощечина общественному вкусу» однозначно являлась в большей степени агитацией, чем

<sup>328</sup> Пощечина общественному вкусу // Русский футуризм. С.65.

разъяснением содержания и целей нового искусства. По сравнению с аналогичными документами символизма, манифесты «гилейцев» выглядели радикальнее. Шквал негативных отзывов не заставил себя ждать, причем критики, уже наученные примером символизма, осуждали именно попытки привлечь внимание любой ценой: «У наглых шутов, занимающихся подобной ахинеей и желающих занять ею читателей, разумеется, одна-единственная цель: им хочется чем-нибудь обратить на себя внимание, заявить о своем существовании. Им хочется, чтобы “публика” узнала их имена, хотя бы как имена гороховых шутов или сумасшедших»<sup>329</sup>. Положительных рецензий на сборник футуристы так и не дождались. Похвалой следует считать осторожный, но хотя бы не ставящий крест на участниках сборника отзыв Брюсова: «Какая-то “правда”, какие-то возможности развития в их попытках чувствуются»<sup>330</sup>. «Гилейцы» вряд ли рассчитывали на теплый прием и главной своей цели, однозначно, добились: о них заговорили.

В феврале 1913 г. вдогонку сборнику вышла листовка с тем же названием. Повтор, разумеется, не свидетельствовал об иссякнущей фантазии футуристов, просто листовка стала ответом на реакцию общественности, оскорбленной сборником «Пощечина». «Гилейцы» продолжили создание коллективного имиджа на новом уровне. Во-первых, они мифологизировали дату рождения группы, отнеся ее к 1908 г. Повышение роли мифологического в стратегии футуристов (по сравнению с символистами) – знаковая черта, проявлявшаяся в разных видах творческой практики. Помимо создания мифологизированных типажей, полноценных сценических имиджей, о которых подробно мы расскажем чуть ниже, это еще и создание мифологизированных пространств. Примером такового является Гилея. Гилея – «лесистая страна» – древнегреческое название скифской области, располагавшейся в устье Днепра, рядом с Херсоном, нашедшей упоминание в сочинении Геродота. Как раз в области Гилеи находилось село Чернянка, и рядом с ним – имение, где отец Бурлюков служил управляющим. В Чернянке в гостях у Бурлюков побывал весь цвет футуризма: от Велимира Хлебникова, разбрасывающего в беспорядке гениальные рукописи, до основателя лучизма Михаила Ларионова. На рубеже 1911-1912 гг., когда футуристы решили, что пора найти оригинальное название, было решено, что им станет «Гилея».

<sup>329</sup> Буренин В. Критические очерки // В.В. Маяковский: Pro et contra. Личность и творчество Владимира Маяковского в оценке современников и исследователей. СПб., 2006. С. 162.

<sup>330</sup> Брюсов В.Я Новые течения в русской поэзии. Футуристы // Русская мысль. 1913. № 3.

Область, согласно легенде, считалась священным местом рождения великого Скифа – мифологического предка скифских царей. Связь с древней «дикой» Гилеей, противопоставленной миру греческой цивилизации, позволяла футуристам утвердиться в качестве новейших носителей первозданной простоты, противостоящих современной рафинированной цивилизации. Кроме того, «мифическое» название поднимало престиж провинциальной Чернянки.

Во-вторых, в листовке легендаризировалась личность Велимира Хлебникова: красочно рассказывалось о нелегкой литературной судьбе непонятого гения («Петербургские метры считали Хлебникова “сумасшедшим”. Они не напечатали, конечно, ни одной вещи того, кто нес собой Возрождение Русской Литературы. Позор и стыд на их головы!»<sup>331</sup>). Вообще, заявления о собственной гениальности стали нормой творческого поведения «будетлян». Футурист, не занимающийся самовосхвалением, не говорящий о себе или своем коллеге, на худой конец, что он «великий гений» - нонсенс. Традиция подобной самоидентификации художника также продолжала дело, начатое символистами: во-первых, это доведение до крайности утверждения ценности индивида, во-вторых, это вид контакта авангардного художника с публикой, которая его творения в любом случае не поймет, так пусть хоть знает, что они принадлежат руке великого человека. Упомянутое нами во второй главе предисловие Андрея Белого к «Арабескам» 1911 г. – один из первых примеров подобного автопозиционирования. То, что у Белого являлось отдельным эпизодом, футуристы сделали элементом поведенческого кодекса авангардиста. Годы спустя Даниил Хармс свое знаменитое «Я такой же, как и вы все, только лучше» произносил в рамках уже устоявшейся традиции.

В-третьих, футуристы развивали образ великих, непримиримых литературных бойцов с пошлостью, «торгашеством» и т.д.: «Русские критики, эти торгаши, эти слюнявые недоноски, дующие в свои ежедневные волюнки, толстокожие и не понимающие красоты, разразились морем негодования и ярости. Не удивительно! Им ли, воспитанным со школьной скамьи на образцах Описательной поэзии, понять Великие откровения Современности<sup>332</sup>».

Наконец, группа открыла оригинальные способы распространения и рекламирования своей продукции. Гениальный Хлебников, особенно любивший, по словам Крученых, листовку, с явным удовольствием и хитрым видом клеил ее на стенах

<sup>331</sup> Пощечина общественному вкусу [Манифест из листовки] // Русский футуризм. С.69.

<sup>332</sup> Там же.

одной московской вегетарианской столовой, рядом с толстовскими объявлениями, и раскладывал на пустых столах наподобие меню<sup>333</sup>. К сугубо рекламным приемам относилось сравнительное позиционирование по-футуристски: сравнивались поэты прошлого и «будетляне». Пушкин «соревновался» с Хлебниковым, Надсон с Бурлюком, Гоголь с Крученых, а Маяковский стихотворением «Улица» оспаривал свое превосходство в столкновении с лермонтовским «Сном». Рекламные методы футуристов намеренно затачивались под бурную полемику с потенциальными критиками и прочими выразителями «здравого смысла» и «хорошего вкуса».

«Садок судей II», второй сборник с участием Маяковского, вышел в феврале 1913 г. и предварялся манифестом. Он получился более умеренным, возможно, благодаря расширенному авторскому составу: Елена Гуро, Бенедикт Лившиц, Николай Бурлюк и Екатерина Низен подписали предисловие ко второму «Садку». Хотя текст не полемизировал с писателями прошлого и настоящего, не эпатировал явно, он не был лишен рекламного аспекта. Если прочитать положения, предваряющие сборник «Садок Судей II», не будучи знакомым ни с одним произведением русского футуризма, можно сделать вывод, что они совершили в поэзии что-то уж совсем невероятное. «Мы перестали рассматривать словопостроение и словопроизношение по грамматическим правилам, став видеть в буквах лишь направляющие речи. Мы расшатали синтаксис»; «Во имя свободы личного случая мы отрицаем правописание»; «Мы характеризуем существительные не только прилагательными (как делали главным образом до нас), но и другими частями речи, также отдельными буквами и числами»; «Нами уничтожены знаки препинания, чем роль словесной массы выдвинута впервые и осознана»; «Мы во власти новых тем: ненужность, бессмысленность, тайна властной ничтожности воспеты нами»; «Нами сокрушены ритмы»<sup>334</sup> - наиболее одиозные пункты. В действительности, все было не так страшно. К примеру, в стихотворении Владимира Маяковского «Порт», соблюдалось правописание, отсутствовали новоизобретенные слова, оно написано в высшей степени традиционным ямбом. Большая радикальность манифестов в сравнении с поэтическим материалом и вообще расхождение между теорией и практикой – обычная для российского футуризма ситуация. Она удивляла как очевидцев, так и

<sup>333</sup> Крученых А.Е. К истории русского футуризма: Воспоминания и документы. Наш Выход. М., 2006. С. 71.

<sup>334</sup> Садок Судей II (предисловие) // Русский футуризм. С. 67.

исследователей, обнаруживавших у певцов будущего ужасающие урбанистические пейзажи<sup>335</sup> вместо радостного описания современного динамичного города.

«Футуризм наполовину состоит из манифестов»<sup>336</sup> - так оценил значения данного вида текста исследователь авангарда В.С. Турчин. Можно добавить, что эти манифесты почти полностью состоят из амбиций и анонсов. До рубежа XIX – XX вв. литературные теоретические обобщения появлялись вслед за произведениями нового направления. Русский символизм приступил к переориентации, футуризм ее завершил. Первое же подобное произведение символизма – «О причинах упадка...» Мережковского – несет в себе черты «автомоделирующего трактата»<sup>337</sup>, как предложила называть тексты такого рода И.Ю. Иванюшина. Дать о себе знать, обозначить поле действия и претензии – вот что становится главным. Футуристы закрепили за литературным манифестом именно эти задачи. Радикализируя положения программных статей, они шокировали публику и вырабатывали у нее то представление о футуризме, которое казалось поэтам наиболее перспективным. На страницах манифестов «жил» идеальный футуризм: появившийся из ниоткуда, не связанный ни с итальянским футуризмом, ни с отечественным символизмом, всегда готовый вступить в перепалку с литературными противниками, грубый, мужественный, динамичный, современный, урбанистический, сметающий на своем пути все мыслимые нормы, перманентно творящий новые правила, глубоко презирающий мнение толпы и не нуждающийся в признании и прочих податках со стороны обывателей. Реальность отчаянно расходилась с теоретическими построениями, столь настойчиво внедряемыми футуристами в сознание читателей. Мифотворчество русского модернизма приобрело впечатляющий размах: «Мы считаем слово творцом мифа, слово, умирая, рождает миф, и наоборот»<sup>338</sup> – то ли признавались, то ли без лишнего умысла для красного словца бросали футуристы очередную эффектную фразу. Какие бы намерения они не преследовали, данному пункту своей программы «гилейцы» соответствовали на сто процентов.

По мере утверждения «гилейцев» на литературном поприще их программные документы становились несколько солиднее, но, если сравнить их с темпами «взросления» символизма, придется признать, что серьезности стало гораздо меньше. В марте 1914 г. в Москве вышел «Первый журнал русских футуристов» (№1-2).

<sup>335</sup> См. Lawton A.M. Op. cit. P.19.

<sup>336</sup> Турчин В.С. Указ. соч. С. 116.

<sup>337</sup> Иванюшина И.Ю. Указ. соч. С. 32.

<sup>338</sup> Садок Судей II (предисловие) // Русский футуризм. С. 68.

Предполагалось, что это скромное издание с названием, оформленным в «афишной» манере откроет серию, но оно явилось первой и последней попыткой объединить под одной литературной крышей все ответвления футуризма. Зимой 1913 г. Давид Бурлюк и Бенедикт Лившиц придумали концепцию статьи, получившей позднее название «Позорный столб российской критики». Один из авторов так излагал преследуемые цели: «Вместо полемики с людьми, которых мы не устаивали чести объявить нашими противниками, Бурлюку пришла в голову остроумная мысль собрать все самое гнусное, что писали о нас несчетные будетляноеды, и воспроизвести это без всяких комментариев: “Позорный столб российской критики” должен был распасться сам в результате взаимного отталкивания составляющих его частей»<sup>339</sup>. Тактический ход сработал блестяще: собранные в одном месте негативные отзывы лишней раз подтверждали, что футуристы ничего и никого не боятся, а также впрямь вскрывали просчеты критиков. Нисколько не умаляя находчивость Бурлюка и Лившица, нельзя не отметить, что тем же приемом пользовался почти двадцать лет назад Валерия Брюсов в тексте «Зоилам и Аристархам». Но если его произведение создавалось на первоначальной стадии накопления популярности, то футуристы манифест с аналогичной идеей публиковали уже будучи признанными, что говорит о росте роли реципиента искусства. Реакция читателей и критиков, желательна резкая, равно важна футуризму на каждой стадии его существования.

Манифесты являлись составной частью цельного культурного продукта футуризма – его книг. Символистская идея синтеза искусств, нашедшая частичное воплощение в творчестве символистов (прежде всего «Симфонии» Андрея Белого, если говорить только о произведениях, а не выступлениях поэтов), сполна сказалась на облике «самописных» изданий футуристов. С помощью графического оформления средствами набора, шрифта, шрифтовой композиции – типографики, говоря обобщенно, и используя литографию «гилейцы» превратили книги в действенное средство разрыва с существующими нормами и визуальное воплощение своих установок. Футуристы перестали воспринимать иллюстрацию как дополнение к тексту и сделали ее равнозначным элементом художественного замысла. Текст также получил неповторимый вид. Помимо экспериментов со шрифтами футуристы прибегли к печатанию книг с помощью литографского камня. Основатель традиции – «бука русской

<sup>339</sup> Лившиц Б. К. Полутораглазый стрелец // Лившиц Б. К. Полутораглазый стрелец: Стихотворения, переводы, воспоминания. Л., 1989. С. 438.

литературы» Алексей Крученых выпустивший таким способом книги «Старинная Любовь», «Помада», «Взорваль», «Утиное гнездышко дурных слов» и поэму «Игра в аду» в соавторстве с Велимиром Хлебниковым и при участии Натальи Гончаровой в роли оформителя. Крученых и Хлебников обосновали уникальное значение литографии в декларации «Буква как таковая», сравнив, как водится, свои книги со скучными изданиями менее продвинутых символистов: «Слово все еще не ценность, слово все еще только терпимо. Иначе почему же его не облачают в серый арестантский халат? Вы видели буквы их слов – вытянуты в ряд, обиженные, подстриженные, и все одинаково бесцветны и серы – не буквы, а клейма! <...> Понятно, необязательно, чтобы речарь был бы и писцом книги саморунной, пожалуй, лучше, если бы сей поручил это художнику. Но таких книг еще не было. Впервые даны они будетлянами. <...> Странно, ни Бальмонт, ни Блок – а уже чего казалось современнейшие люди – не догадались вручить свое детище не наборщику, а художнику...»<sup>340</sup>. В «самописной» книге не только отдавалась дань уважения «самовитому» слову, но и утверждалась в очередной раз ценность авторской индивидуальности. Авторизация почерка выполняла функцию возвеличивания автора<sup>341</sup>, подчеркивая его уникальность.

Будетлянские книги снабжались соответствующими обложками. Почти кустарный вид изданий объяснялся не техническими причинами, проблемами с финансированием или цензурными барьерами, как бы ни старались футуристы по прошествии лет представить себя гонимыми в царской России. Серьезное препятствие к выходу в свет сборника поэты встретили лишь однажды, при печатании «Рыкающего Парнаса» в 1914 г. На весь тираж – 1000 экземпляров – наложили арест, но, опять-таки, не по политическим причинам, а потому что иллюстрации П.Н. Филонова – аскетического вида фигурки людей – сочли неприличными<sup>342</sup>. Вероятнее всего, в рисунках находившегося под большим влиянием русской иконы Филонова, усмотрели нечто близкое к святотатству. Но это случай исключительный. «Гилейцы» изготавливали очень простые обложки, сделанные из не типичных материалов и часто лишенные декоративных деталей: орнамента, рисунков и т.п. Так обложка приближалась к афише: ею не должны были любоваться, ее должны были моментально заметить, запомнить и, в идеале, купить книгу. Первый же альманах с участием Владимира Маяковского

<sup>340</sup> Хлебников В.В., Крученых А.Е. Буква как таковая. Черновик декларации (1913 г.) // Русский футуризм. С. 80 - 81.

<sup>341</sup> Родькин П.Е. Футуризм и современное визуальное искусство. М., 2006. С. 67.

<sup>342</sup> Марков В.Ф. История русского футуризма. СПб., 2000. С. 146.

подхватил традицию первого «Садка Судей»: название «Пощечина общественному вкусу» красовалось даже не на обоях, а на мешковине светло-коричневого цвета, было набрано крупными заглавными литерами, а в правом углу обложки издание имело надпись «В защиту свободного искусства», выглядывшую как печать со знаком качества. Внешний аскетизм сочетался с необычными, на взгляд обывателя бессмысленными названиями: «Дохлая луна», «Затычка» (1913 г.), «Молоко кобылиц», «Рыкающий парнас» (1914 г.), эстетически отталкивающими, но цепляющими внимание. Из выбору футуристы уделяли значительное внимание, что подтверждается случаем с «Требником Трех» 1913 г. Авторов на самом деле было четверо – Давид Бурлюк, Велимир Хлебников, Владимир и Николай Бурлюк, но официальное авторство принесли в жертву названию с роскошной аллитерацией.

Все составляющие настоящей футуристской книги – взрывное содержание, предваряемое манифестом, обложка, название, диковинные шрифты и неразрывно связанные с текстом, вписанные в него иллюстрации (зачастую исполняемые самими поэтами – братьями Бурлюками, В. Маяковским) – находились в гармонии и служили единой цели создания имиджа поэтического направления. Провокационные издания отразили пренебрежение поэтов к привычной эстетике, особую мужественность и воинственность футуризма, противопоставляемую разнеженным обывателям начала прошлого века.

В заключение обзора печатной продукции «будетлян» хотелось бы отметить, что, хотя они очень дорожили кропотливо созданным из многочисленных элементов стилем, все же порой были готовы им поступиться – конечно, при условии, что игра стоила свеч. Казалось бы, одно «астрологическое» название альманаха «Стрелец» 1915 г. должно было отпугнуть футуристов. Тем не менее, они объединились с противниками-символистами, гораздо более уважаемыми в обществе (Блоком, Сологубом и Кузминым), чтобы окончательно легализовать свое движение. Цели удалось достичь: именно на вечере, посвященном сборнику, в феврале 1915 г. Максим Горький – признанный мэтр русской литературы, не принадлежащий ни к одному из направлений, выступил с поддержкой футуристов и изрек знаменитое «В них что-то есть», впоследствии гордо вынесенное «будетлянами» на обложку книги «Пета. Первый сборник» 1916 г. Легкость, с которой футуристы примирились с символистами демонстрирует, что одно из их часто повторяемых положений – «Мы презираем славу:

нам известны чувства, не жившие до нас»<sup>343</sup> – не имело ничего общего с реальностью и являлось не более чем очередным манком для читательского внимания.

Печатные тексты футуризма по сравнению с символизмом в большей степени завязаны на негативной коммуникации с читателем и даже внешнее их оформление зачастую похоже на рекламные афиши. Если у символистов рассчитанные на эмоциональный отклик манифесты соседствовали с солидными трактатами, то у «будетлян» мы не находим ничего подобного. Превалирование ориентации на массового реципиента выразилось в футуризме не только в печатной продукции. Театрализованное поведение и размывание границ между сценой и бытом, присущее символистам, в футуризме окончательно переходит в коммерческое создание имиджей. Никогда ранее в России поэты не выступали столь часто, как это делали «гилейцы». Они быстро поняли, сколь много в современной культуре значит зрелищность. Футуристы по достоинству оценили технические новинки века: фото-, киносъёмку. Если символисты, как правило, сами были зрителями, то футуристы используют фотографии для тиражирования своих оригинальных образов. Владимир Маяковский вплотную начинает работать в области кино: пишет статьи о «Великом немом», снимается в художественных фильмах, пишет сценарии.

Логично поэтому, что футуристы, превратив манифесты и книги в средство организации преднамеренного скандала, перешли к сценическим выступлениям. «Мы вынесли поэзию и живопись, теоретические споры о них, уничтожающую критику окопавшегося в академиях и “аполлонах” врага – на эстраду, на подмостки публичных зал»<sup>344</sup>, – вспоминал Алексей Крученых, признавая, что только выступление – непосредственное явление себя публике – и живое (пусть порой и не очень приятное) общение с ней могло дать желаемое. Публика немедленно включилась и в эту игру.

«Одно слово – футурист – вызывает в нашем воображении картину чего-то дикого, нелепого, бессмысленного, скандального, смехотворного. Смотреть на “живых” футуристов идут с такими же ожиданиями и настроениями, с какими идут смотреть на дикарей. Именно: идут не слушать, а смотреть. Публика уже определенным образом настроена, предубеждена и загипнотизирована»<sup>345</sup>. На вечера футуристов зритель (а не

<sup>343</sup> Садок Судей II (предисловие) // Русский футуризм. С. 68.

<sup>344</sup> Крученых А.Е. Указ. соч. С. 85.

<sup>345</sup> Нежданов В. Футуристы // Трудовая газета. 26 января 1914. № 1419. Цит. по: Крусанов А.В. Указ. соч. Т.1. С. 214.

читатель!) нес в зал настрой и ожидания, а в кассу нес деньги, поэтому ему требовалось угодить.

В ноябре 1912 г. Давид Давидович Бурлюк и молодой Маяковский, недавно «открытый» Бурлюком и присоединившийся к группе поэтов, отправились из Москвы в Петербург. Они выступили в подвале «Бродячая собака» и, по приглашению общества «Союз Молодежи», с чтением докладов в Троицком театре. Давид Бурлюк прочитал «Что такое кубизм», Маяковский – «О новейшей русской поэзии». В сущности, то были первые шаги русского поэтического футуризма со времен «Садка Судей - I». Бурлюк, выступивший одновременно как художник, поэт и критик, постарался обозначить всю серьезность намерений футуризма. С этой точки зрения примечательны следующие тезисы: «II. Что хочет знать зритель наших выставок, что он должен знать! III. “Художественная” критика не дает ему ответа на его запросы. IV. Как необходимы ненависть, вражда в лагерях искусств. Наши художественные группировки – Общества»<sup>346</sup>. Положения доклада начинающего Маяковского звучали довольно робко, однако он успел кинуть камень в огород акмеистов (один из тезисов – «Аполлон и аполлонизм – рассадники духовного филистерства»<sup>347</sup>). Посещение Петербурга московскими футуристами прошло невероятно тихо, только И.И. Ясинский на страницах «Биржевых Ведомостей» упрекнул Бурлюка в том, что тот раздувает значение вывески в искусстве<sup>348</sup>.

Не прошло и года, как Владимир Маяковский освоил секреты футуристского скандального выступления. В мае 1913 г. в Москве был устроен пышный прием в честь Бальмонта, прибывшего на родину после продолжительного отсутствия. Владимир Маяковский в 1913 г. никак не мог сопоставляться с Бальмонтом по популярности, однако он единственный внес неожиданную критическую нотку в общий хор восхищения поэтом, имевшим всероссийскую славу политического эмигранта. На чествовании Бальмонта в «Обществе свободной эстетики» Маяковский для начала задал риторический вопрос – не удивляет ли Константина Дмитриевича, что его приветствуют только друзья и поклонники (Бальмонта, наверное, не удивляло), и тут же уточнил, что он-то пришел на встречу от лица врагов: «Когда вы, - говорит он, - начнете знакомиться с русской жизнью, то вы столкнетесь с нашей голой ненавистью. В свое время и нам

<sup>346</sup> РГАЛИ. Ф 336. Оп. 7. Ед. хр. 1. Л.1.

<sup>347</sup> Маяковский В.В. О новейшей русской поэзии // Маяковский В.В. Полное собрание сочинений: в 13 т. Т.1. С. 365.

<sup>348</sup> Ясинский И.И. Вывесочный ренессанс // Биржевые Ведомости. 1912. Утрен. вып. № 13268.

были близки ваши искания, ваши плавные, мерные, как качалки и турецкие диваны стихи. Вы пели о России – отживающих дворянских усадьбах и голых, бесплодных полях. ... Вы входили по шатким, скрипящим ступеням на древние башни и смотрели оттуда в эмалевые дали. Но теперь в верхних этажах этих башен приютились конторы кампаний швейных машин, в эмалевых далях совершаются “звездные” пробеги автомобилей»<sup>349</sup>. Затем Маяковский прочитал стихотворение чествуемого поэта «Тише, тише совлекайте с древних идолов одежды»: что он имел в виду и кого мыслил победителем, а кого побежденным, было прозрачно, однако сотрудник «Русского слова» этого не оценил, написав, что футурист продекламировал стихи «ни с того, ни с сего».

Речь, сказанная в кругу почитателей таланта Бальмонта, была сразу по нескольким целям: во-первых, удалось устроить очередную типично футуристическую выходку и с нею попасть на страницы газет. Эффект был произведен: Шкловский впоследствии образно описал его так – как будто юбиляра собирались выкупать в теплой ванне, а пришел слон, и поставил в ванну ногу, и вынул потом ее оттуда – и нет воды, ванна сухая<sup>350</sup>. Была впечатлена даже Лили Брик – тогда простая зрительница, побывавшая на торжестве (очевидно, в 1913 г. она приходила смотреть на Константина Бальмонта, а не на Владимира Маяковского, с которым еще не была знакома). Брик отмечала, что, хоть ей и понравилась смелость молодого оратора, она не переставала возмущаться скандалистами, у которых «ни одно выступление не обходится без городского и сломанных стульев»<sup>351</sup>. Во-вторых, Маяковский в очередной раз известил аудитории о преимуществах футуристов перед «устаревшими» символистами. Его речь как видим, направлялась не только против Бальмонта, но и «отжившей» поэзии в целом, и упоминание «шатких башен», конечно, не случайно.

Появление Маяковского на чествовании Бальмонта не было выступлением в традиционном понимании: оно не планировалось, отсутствовала сцена. Но в подобной неожиданности как раз и заключалась одна из главных особенностей выступлений футуристов. Они продолжили разработку новых видов творчества, наследующих жизнетворчеству символистов. Помимо театральных постановок, чтения лекций и стихов, футуристы нередко устраивали казавшиеся иногда спонтанными представления, которые можно назвать ранней формой перформанса. Определенные действия и

<sup>349</sup> Русское слово. 1913. № 105.

<sup>350</sup> Шкловский В.Б. О Маяковском // Жили-были. М., 1964. С. 244.

<sup>351</sup> Брик Л.Ю. Пристрастные рассказы. Нижн. Новгород, 2003. С. 22.

поведение художника, его внешний вид, представленные случайным зрителям – все то, что в символизме, как правило, являлось побочным продуктом теургических усилий, в футуризме уже абсолютно сознательно использовалось для привлечения аудитории. Едва ли не каждое появление на публике футуристы умудрялись превратить в перформанс, причем они обычно действовали не импровизированно, а тщательно готовились к выходу «в свет».

Прогулка с раскрашенными лицами стала одним из излюбленных способов собрать аудиторию прямо на улице. Футуристский грим своим появлением обязан Михаилу Ларионову, впервые его опробовавшему на публике в сентябре 1913 г., на Кузнецком мосту, вместе с Константином Большаковым. Интересно, что вскоре последовало и теоретическое обоснование – манифест Ларионова и Ильи Зданевича «Почему мы раскрашиваемся». Содержание его довольно традиционно для футуризма: немного урбанизма («Иступленному городу дуговых ламп мы принесли раскрашенное лицо»), немного «народного» элемента («Раскраска – новые драгоценности народные, как и все в наш день»), несколько слов о собственной исключительности («Наша раскраска – первая речь, нашедшая неведомые истины») и, конечно, о новом месте искусства: «Мы связали искусство с жизнью. После долгого уединения мастеров мы громко позвали жизнь – и жизнь вторгнулась в искусство, пора искусству вторгнуться в жизнь. Раскраска лиц – начало вторжения»<sup>352</sup>. Авторы манифеста словно позабыли о символизме, посвятившем сотни страниц теме соединения искусства и жизни.

Эпатажные прогулки с гримом на лице и без него пришлись по вкусу большинству футуристов, особенно «гилейцам». Спустя месяц после первого, 13 октября 1913 г., состоялся «Первый в России вечер речетворцев», где Маяковский читал доклад под символическим названием «Перчатка», Давид Бурлюк – доклад «Доители изнуренных жаб», намекающий на характер взаимодействия «будетлян» и их слушателей. Накануне Владимир Маяковский, обойдясь без раскраски лица (к которой вообще почти никогда не прибегал), но в вызывающем наряде – комбинация из цилиндра, голой шеи и желтой кофты – отправился на прогулку по Москве вместе с еще не освоившим такого рода выступления Лившицем. Бенедикту Лившицу оставалось только восхищаться умениями своего товарища, невозмутимо встречавшего устремленные к нему взоры. «Ни тени улыбки. Напротив, мрачная серьезность человека,

<sup>352</sup> Почему мы раскрашиваемся. Манифест футуристов // Русский футуризм. С. 368.

которому неизвестно почему докучают незаконным вниманием. Это было до того похоже на правду, что я не знал, как мне с ним держаться. Боялся неверной, невпопад, интонацией сбить рисунок замечательной игры»<sup>353</sup>, – так мастерски в 1913 г. реагировал Владимир Владимирович на любопытствующую толпу. Разумеется, ни ему, ни его товарищам толпа была далеко не безразлична. Лишний раз это доказывается тем, что обыкновенно футуристы шествовали по улицам в костюмах и гриме не в простые будни, а непосредственно перед своими «настоящими», платными выступлениями. Помимо уже описанного, таким способом предварялись вечера футуристов в разных городах России, посещенных за время турне 1913-14 гг. Прогулка в конце марта в Тифлисе, заблаговременно совершенная за два дня до официального вечера дружной троицы Бурлюк-Каменский-Маяковский в Казенном театре, запечатлена на страницах «Тифлисского листка»: «Во вторник на Головинском проспекте толпа зевак, состоящая главным образом из подростков, сопровождала трех субъектов в странном одеянии. Один господин был в желтой кофте, на голове другого красовался какой-то странный убор, у третьего была раскрашена физиономия. “Цирк приехал, - говорили в толпе. – Клоуны ходят по улицам для рекламы”»<sup>354</sup>.

В толпе ошибались на предмет того, кто эти странные люди, но цель их прогулки угадали абсолютно верно. Спустя несколько дней футуристы повторили шоу, продефилировав с пучками редиски на груди по улицам Баку и оставив примерно такой же эффект (в местной газете статью о «гилейцах» назвали «Современные варвары»). Любопытство невольных зрителей вызывали не только одежда и раскраска лиц. Не меньше интересовал вопрос, почему столичные знаменитости, уже хорошо знакомые по газетным заметкам, столь невозмутимы? Сохраняя спокойствие, поэты демонстрировали, что воплощают принцип «искусство в жизнь».

Помимо раскрашивания, имитирующего древние татуировки, футуристы усиливали развлекательную сторону своих выступлений с помощью костюмов и аксессуаров. На основе «Тифлисского листка» Н.И. Харджиев воссоздал, например, такую картину, относящуюся ко времени турне футуристов. При открытии занавеса за длинным столом на сцене сидели: в середине – Маяковский в желтой кофте, по одну сторону – Каменский в черном плаще с блестящими звездами, по другую сторону –

<sup>353</sup> Лившиц Б.К. Указ. соч. С. 424.

<sup>354</sup> Тифлисский листок. 27 марта 1914. № 70. Цит. по: Крусанов А.В. Указ. соч. Т. 1. С. 227.

Бурлюк в грязно-розовом пиджаке<sup>355</sup>. Фирменные атрибуты «отца российского футуризма» – цилиндр, цветной жилет, сюртук, неизменный лорнет, футуристическая раскраска лица, сережка в ухе, презрительно-наглый взгляд – крепко врезались в память всем, кто хотя бы раз смотрел на Бурлюка в полной артистической амуниции. Лорнет Бурлюка произвел впечатление на поэта-имажиниста И.В. Грузинова, неоднократно присутствовавшего на вечерах футуристов в 1913-1915 гг.: «Лорнет для Давида Бурлюка был то же самое, что пистолет для профессионального стрелка»<sup>356</sup>. Найденное Грузиновым сравнение удивительно точно отражает двоякую сущность излюбленного атрибута Давида Давидовича: для футуриста любой аксессуар, превратившийся в часть образа, становился своего рода «профессиональным оружием». Подобно опытному стрелку, Бурлюк «прицеливался» к публике, пристально изучал, кто перед ним, прежде чем выстрелить очередным докладом, экстравагантным стихотворением или утверждениями о величии футуризма. Его лорнет выполнял ту же функцию, что и аналогичный аксессуар Зинаиды Гиппиус, только если символика «изучала» гостей, причем дома, а не на сцене, то Бурлюк имел дело с большим количеством менее близких людей. Оба – и символика, и футурист, – находились в русле многолетней российской традиции поведения денди. В XVIII в. очки приобрели характер «модной детали туалета, а взгляд через них приравнивался разглядыванию чужого лица в упор, то есть дерзкому жесту»<sup>357</sup>. В XIX в. аксессуарами щеголя стали лорнеты (использовавшиеся и дамами) и монокли – типично мужской атрибут, но вот именно его и использовала Гиппиус (уже в годы эмиграции), по воспоминаниям очень удивленной данным фактом Ирины Одоевцевой<sup>358</sup>. Гиппиус лорнет (или монокль) помог в свое время построить образ «мэтрессы» символизма и подчеркнуть свойственное ей неприятие традиционного разграничения мужского и женского даже в такой незначительной, казалось бы области, как аксессуары. Давид Бурлюк с помощью того же оптического прибора (в его случае монокль был бы уместнее – один глаз Бурлюка был стеклянным, но практическая целесообразность оказалась отодвинута на задний план) возводил имидж гуру, надменного знатока, детально разбирающегося не только в искусстве, но способного все, что ему заблагорассудится, разобрать по косточкам, включая и собственную

<sup>355</sup> Харджиев Н.И. Статьи об авангарде: в 2 т. Т. 2. М., 1997. С. 31.

<sup>356</sup> РГАЛИ. Ф. 336. Оп. 7. Ед.хр. 56. Л.25.

<sup>357</sup> Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века). СПб., 1994. С. 129.

<sup>358</sup> Одоевцева И. На берегах Сены. С. 318.

аудиторию. Последняя, таким образом, попадала в хитрую ловушку: зрители собирались посмеяться и как на диковинку поглазеть на необычного поэта, но выяснялось, что на самом представлении они легко могут поменяться ролями.

В символизме «мэтров», как мы помним, было несколько: на эту роль претендовали Брюсов, Иванов, частично Гиппиус. В «Гилее» – абсолютно цельном проекте – подобное исключалось. Давид Бурлюк, «мозг школы»<sup>359</sup>, как назвал его Георгий Иванов, безапелляционно занимал нишу главаря, являясь не самым талантливым поэтом и художником, но прекрасным организатором. Однако ролей хватало на всех. Василий Каменский создал имидж футуриста-авиатора. «Василий Каменский, – описывал упомянутый Грузинов, – в те времена выступал облаченный во что-то парчовое: это была половина боярского полукафтаны. Вернее: это была циркаческая одежда: в стиле древнерусского одеяния шута»<sup>360</sup>. Парчовые одежды Каменский обычно украшал звездами, их же (а иногда самолет) рисовал на лбу. Образ имел конкретную основу: Каменский – один из пионеров летного дела в России, обладатель диплома пилота Императорского Всероссийского клуба. Авиаторская карьера Каменского была отличной находкой для российского футуризма: поэтическая практика «гилейцев», да и других групп зачастую не обнаруживала обязательного для всех футуристов (и заявленного отечественными поэтами) воспевания техники и современного города. Тот же Василий Каменский в творчестве (например, в повести «Землянка») мог выражать откровенно антиурбанистические настроения. Однако сам факт наличия в команде «Гилей» успешного опытного летчика снимал с футуристов все подозрения. «Звездная» одежда Каменского, рисунки самолетов и реальная принадлежность к миру авиации работала на репутацию футуризма как самого передового и актуального направления в искусстве. Имелся у футуризма и непревзойденный гений (на и без того гениальном фоне) – Велимир Хлебников, обрывающий декламации собственных стихов бормотанием «И так далее, и так далее», отличающийся странным поведением и наследующий Андрею Белому с его образом гениального чудака и юродивого.

Очень значительную лепту в коллективный образ футуризма внес Владимир Маяковский. Его желтая кофта – пожалуй, самый известный костюм в истории русской литературы. Она стала нечто большим, чем наряд и элемент имиджа: она стала

<sup>359</sup> Иванов Г.В. Указ. соч. С. 198.

<sup>360</sup> РГАЛИ .Ф. 336. Оп. 7. Ед. хр. 56. Л. 25.

настоящей эмблемой поэтического движения, его вывеской и своего рода рекламной упаковкой, призванной привлечь потенциальных покупателей продукта под названием «футуризм». Неудивительно, что о кофте, ее появлении и назначении по прошествии лет вспоминали футуристы и близкие к ним персоны. Виктор Шкловский пояснял, что желтый был цветом футуризма как такового, а кофта, точнее, две – желтая, широкая внизу, с отложным воротничком и желтая с черными полосками – стала приманкой для не очень добросовестных журналистов («Это то, о чем легко написать. Газетчику тогда надо было давать простые двери для входа. Он дальше дверей и не шел»<sup>361</sup>). Бенедикт Лившиц, впервые повстречавший «обновленного» Маяковского в октябре 1913 г. перед «Первым в России вечером речетворцев» (ранее поэт придерживался романтического образа сумрачного юноши, впечатляющего, но не очень оригинального), считал, что странный наряд явился следствием банальной бедности поэта: «Это пресловутая кофта, напыленная им якобы с целью “укутать душу от осмотров”, имела своей подоплекой не что иное, как бедность: она приходилось родной сестрою турецким шальварам, которые носил Пушкин в свой кишиневский период»<sup>362</sup>. Василий Каменский давал самое широкое и, кажется, честное объяснение – «Тут же придумали сшить для Маяковского “желтую кофту” из таких соображений. Во-первых, это было протестом против сюртуков и фракков, обязательных при появлении перед публикой для писателей. Во-вторых, это раздражало “приличное общество”» господ эстетов. В-третьих, это стоило два рубля. В-четвертых, Маяковский был беден и не имел даже пиджака. В-пятых, желтый – цвет солнца»<sup>363</sup>. Сам же поэт в автобиографии усиленно напирал на бедность, приведшую к такому простому во всех смыслах решению: «Костюмов у меня не было никогда. Были две блузы — гнуснейшего вида. Испытанный способ — украшаться галстуком. Нет денег. Взял у сестры кусок желтой ленты. Обвязался. Фурор. Значит, самое заметное и красивое в человеке — галстук. Очевидно — увеличишь галстук, увеличится и фурор. А так как размеры галстуков ограничены, я пошел на хитрость: сделал галстукую рубашку и рубашковый галстук»<sup>364</sup>. Заявление об отсутствии костюмов (вместе с пренебрежительным отношением Маяковского к книгам и демонстрацией узкого круга чтения, что немыслимо для литераторов прошлого) – очередной образец попытки представить себя гонимым поэтом и шаг в создании мифа о

<sup>361</sup> Шкловский В.Б. Указ. соч. С. 240.

<sup>362</sup> Лившиц Б.К. Указ. соч. С. 423.

<sup>363</sup> Каменский В.В. Юность Маяковского//В.В. Маяковский: Pro et contra. С. 70.

<sup>364</sup> Маяковский В.В. Я сам // Маяковский В.В. Полное собр. соч.: в 13 т. Т. 1. С. 21.

славе, внезапно настигшей скромную знаменитость. Мы видим здесь, как строится миф об обитателе новейшего культурного Олимпа: биографическое исключается, так как жизнь бога не мыслится этапами последовательного развития, он рожден совершенным, таковым остается вечно<sup>365</sup>. Этот миф весьма распространен в массовой культуре по сей день; чтобы в этом убедиться, достаточно полистать любой глянцевого журнала с биографиями звезд, «совершенно случайно» ставших артистами, певцами и т.д.

В действительности, Маяковский не чуждался не только костюмов, но и «шикарных» костюмов. Иногда он одевался как денди: таким – с цилиндром, во фраке – поэт запечатлен на снимке 1914 г., сделанном в Казани. На выставке «1915 год» в Москве под названием «Самопортрет» Маяковский предъявил не что иное, как художественную композицию, состоящую из половины цилиндра и черной перчатки, прибитых к выкрашенной черными полосками стене. Так что состоявшееся приблизительно во второй половине 1915 г. превращение желтокофты во внешне добропорядочного гражданина нельзя объяснить одним влиянием Лили Брик. Маяковский допускал вариативность образа и с удовольствием чередовал «веселые» кофты с более респектабельными костюмами. Стилевое разнообразие Маяковского выражало двоякую сущность футуризма: Маяковский в плаще-крылатке, цилиндре, перчатках и с тростью указывал особо рьяным хулителям на элитарность «гилейцев», их уникальное положение и на то, что футуристы на самом деле замечательные поэты, а не уличные хулиганы, а желтая кофта сигналила публике, что перед нею находятся новые варвары, презревшие традиции, нормы, всевозможные авторитеты и создающие собственные правила.

Возвращаясь к бессмертной кофте, отметим те функции, что она выполняла в хитро устроенном механизме группы «Гилея». Во-первых, она для самого Маяковского стала фирменным знаком, его визитной карточкой. Во-вторых, она успешно создавала Маяковскому славу «апаша – скандалиста», нагрянувшего, наконец, «хама». Примеров убедительности полученного образа можно привести массу: от бесчисленных газетных статей современников до людей, которых нельзя назвать профанами. Композитор, в молодости участник авангардного сатирического журнала «Бескровное убийство», О.И. Лешкова, после того, как к ней обратились Лили и Осип Брики за материалами для биографии Маяковского, испытывала следующие сомнения: «...Я оказалась в слегка

<sup>365</sup> Кереньи К. Предвечный младенец в предвечные времена // Юнг К.Г. Душа и миф: шесть архетипов. Киев, 1996. С. 38.

неловком положении, т[ак] к[ак] в свое время (в период после желтой кофты) я просила не приводить ко мне в дом В.В., несмотря на полное мое признание его таланта, просто из боязни, что он устроит в моем доме какой-нибудь скандал, даст кому-нибудь роялем по затылку, и я как хозяйка окажусь в неловком положении, а сейчас ко мне уже в 3-й раз обращаются за мемуарами»<sup>366</sup>. Известно, что Зинаида Гиппиус футуристов к себе домой не допускала из опасений, как бы они что-то не стащили из дома. В-третьих, имел значение тот факт, что Маяковский надевал кофту не от случая к случаю, а регулярно. Упорно щеголяя в таком виде во время выступлений или прогулок (в сущности – та же разновидность выступлений) по городу, футурист Маяковский делал непривычное привычным или, по меньшей мере, допустимым. Так разрушение старых правил он превращал в новую традицию, а эпатажный костюм артиста – в норму. Кроме того, он разрушал границы между Маяковским-поэтом и Маяковским-человеком. Как и в случае символистов, это снятие черты не прошло безболезненно. Желтая кофта (наряду с костюмами других «гилейцев») сработала, но наследство оставила непростое: вычурный и странный наряд отныне удивлял, но не шокировал; быть непохожими на «обычных» людей, разбивать табу в отношении внешности – все это становилось традицией, продолжения которой ждали от поэтов, художников и артистов. И им все чаще приходилось уже не бороться за право быть не такими, как все, а мучительно выискивать, чем же еще можно удивить пресытившуюся публику. Желтая кофта буквально «приросла» к Маяковскому, волновала воображение много лет спустя после 1913-го «веселого года» футуризма и в некотором смысле затмила поэта. Можно только представлять, что Маяковский испытывал и как бы желал ответить, в очередной раз (в 1927 году!) получая подобную записку: «Т. Маяковский, почему вы сняли дамскую желтую кофту и галстук гигантского размера и всех цветов? Что стали похожи на всех людей? Не станут ли Ваши произведения такими же обыденными, как и Ваш сегодняшний костюм?»<sup>367</sup>. Как ни старался Маяковский в 1920-е гг. говорить с публикой серьезно, она гораздо сильнее интересовалась скандалами, а не поэзией. За славу приходилось платить немалую цену, но в 1913 г. футуристы об это мне задумывались.

На конец 1913 – начало 1914 гг. пришлась кульминация популярности «Гилеи». В декабре, после ряда футуристских постановок в Петербурге, совет Училища живописи,

<sup>366</sup> Письма О.И. Лешковой к И.М. Зданевичу. Письмо от 28 октября 1935 г. // Русский литературный авангард. Материалы и исследования. Тренто, 1990. С. 106.

<sup>367</sup> РГАЛИ. Ф 336. Оп. 7. Ед. хр.10. Л 142.

ваяния и зодчества принял решение о недопущении публичных выступлений для учеников заведения – Владимира Маяковского и Давида Бурлюка. Немедленно после решения оба организовали ... публичные выступления в масштабе всей страны и познакомили провинцию с настоящим футуризмом. Поэтов – провокаторов отчислили в самый разгар турне, 21-го февраля 1914 г. В турне отправились не все «гилейцы», а только Давид Бурлюк, Каменский и Маяковский. Как они сами объясняли, состав сложился из-за стройного звучания их имен-отчеств: Давид Давидович, Василий Васильевич и Владимир Владимирович. Благодаря репутации футуризма, участникам турне на троих однажды довелось столкнуться с отказом верить в реальность имен (столь недоверчивым оказался секретарь городского головы Самары). За время с середины декабря и по конец марта (первое выступление – 14-го декабря, последнее – 29-го марта) компания посетила с докладами и стихами Харьков, Симферополь, Севастополь, Керчь (в Крыму к ним ненадолго присоединились Вадим Баян (В.И. Сидоров) и Игорь Северянин, разругавшийся с Маяковским в Керчи), Одессу, Кишинев, Николаев, Киев, Минск, Казань, Пензу, Самару, Ростов-на-Дону, Саратов, Тифлис и Баку, причем периодически поэты умудрялись наезжать в Москву. По городам России футуристы отправились, безусловно, не потому, что у них возникали какие-то сложности с выступлениями в Москве и Петербурге или с изданиями сборников; турне было вызвано к жизни желанием как можно больше расширить аудиторию. Деятельность «гилейцев» в 1913 году очень напоминала широкомасштабную рекламную кампанию, гастролы же триумvirата в данном контексте выглядели как ее пик<sup>368</sup>. Вошедшие в триоу гастролеров поэты свое турне однозначно считали большим достижением. Василий Каменский в воспоминаниях с гордостью зачислял к многочисленным самолично присвоенным пышным титулам следующий – «Автор хоровода лекций по России» – да и вообще не жалел красок для описания исторической поездки: «Футуризм оказался в надежных руках этих трех экспрессов от Грядущего. ... Всюду театры были переполнены возбужденными массами. Газеты встречали и провожали шумным треском столбцов всяческих критиков. С залитых электричеством эстрад три гения от футуризма выкинули в море голов экстравагантной публики – сотни решительных лозунгов, закрепляя их стихами высшего мастерства»<sup>369</sup>.

<sup>368</sup> Иванюшина И.Ю. Указ. соч. С. 236.

<sup>369</sup> Каменский В.В. Его – моя биография великого футуриста. М., 1918. С. 130.

Футуристы предъявили провинции полный арсенал сценических приемов, упомянутых выше. В январе 1914 г. в Одессе билеты на вечер продавала кассир, окрещенная местной прессой «футуристической дамой». У дамы оказались позолоченные нос, губы и щеки, разрисованные кабалистическими фигурами. Бурлюк лорнировал зрителей, Каменский демонстрировал союз поэзии и новейшей техники, Маяковский фамильярно обращался с публикой, вольно разгуливал по сцене, иногда с хлыстом в руках, и зачитывал доклад со «скромным» названием «Достижения футуризма». Зрители встречали литературных гостей, будучи подготовленными прессой. Футуризм в 1913 г. стал главным ньюсмейкером в области культуры и для провинциальных газет, а по приезде поэтов журналисты российских городов ругали их примерно так же, как это делалось в Москве и Петербурге. При этом гонениям со стороны властей футуристы не подвергались, но позднее, уже после революции 1917 г., они пытались убедить читателя в обратном. «Вчера состоялось первое выступление знаменитых футуристов: Бурлюка, Каменского, Маяковского. Присутствовали: генерал-губернатор, обер-полицмейстер, восемь приставов, шестнадцать помощников приставов, двадцать пять околоточных надзирателей, шестьдесят городских внутри театра и пятьдесят конных возле театра», - данное сообщение в «Киевской мысли» Василий Каменский называл самой замечательной и убедительной статьей о футуристских выступлениях<sup>370</sup>. Маяковский в автобиографии настаивал на том, что «губернаторство настораживалось»<sup>371</sup>. Впрочем, ничего кроме того, что в Николаеве футуристов попросили не касаться «начальства и Пушкина», даже он предъявить не мог. Логика подсказывает, что, если бы «гилейцы» в самом деле «касались» начальства и подвергались запретам, они бы просто не смогли устроить такое количество вечеров.

Турне окончательно закрепило за «гилейцами» статус самых популярных среди футуристов. Эго-футурист Игорь Северянин хоть и обладал неоспоримой всероссийской популярностью, на сцене держался несколько скромнее и, соответственно, смотрелся менее эффектно. По словам финансировавшего ряд вечеров турне поэта-любителя Вадима Баяна, «лирический невод и то мастерство в области стиха, которыми Северянин захватывал толпу, были затоптаны титанической гремучестью Маяковского»<sup>372</sup>. Северянину ничего не оставалось кроме как начать самостоятельные,

<sup>370</sup> Каменский В.В. Жизнь с Маяковским. М., 1940. С. 109.

<sup>371</sup> Маяковский В.В. Я сам // Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: в 13 т. Т. 1. С. 22.

<sup>372</sup> Баян В. Маяковский в Первой олимпиаде футуристов // Русский футуризм. С. 611 - 612.

не столь громкие и меньшие по масштабу гастроли. Сам «гремучий» Маяковский после окончания турне троих в компании Большакова посетил с лекциями и чтением стихов Калугу (середина апреля 1914 г.), и лишь затем вернулся в Москву, снизив сценическую активность в пользу написания статей в «Кине-журнале» и, собственно, работы над поэзией.

1913 г. – начало 1914 г., как видим, оказались для «Гилеи» чрезвычайно успешны. У «гилейцев» появились подражатели: «футурист жизни» Владимира Гольцшмидт довел до апофеоза страсть «будетлян» к самоутверждению, поставив самому себе памятник на Театральной площади; в 1913 г. в Санкт-Петербурге вышли сборники «Чемпионат поэтов» и «Вседурь. Руковица современью»; в 1914 г. в Саратове увидел свет «Футур-альманах вселенской эго-самости», нечто среднее между пародией и подделкой. Сборник вызвал интерес, пункты манифеста («Мы вечны. Мы вечны. Мы вечны», «Мир начинается Нами и от Нас. Мир был трупностью, а теперь благодаря Нам становится психостью»<sup>373</sup> и проч.) так походило на аналоги у футуристов, что пародистам-обманщикам даже удалось организовать представления.

Что касается «настоящего» футуризма, то регулярное участие «гилейцев» в диспутах о живописи и поэзии, доклады, соревнующиеся в очередной раз с символизмом (например, доклад со знаковым названием «Пришедший сам» Маяковского, где подчеркивалось, что у поэзии футуристов нет предшественников) заставили говорить и писать о футуризме. В октябре 1913 г. К.И. Чуковский впервые выступил с лекцией о поэтическом направлении. Наряду с важными научными выводами – выделение отдельных течений внутри футуризма, установление связи между словообразовательными принципами футуристов и ускорением темпа жизни (неологизмы «будетлян» Чуковский называл «словами-экспрессами») и т.д. – лекции критика содержали и развлекательный аспект. О его наличии свидетельствует хотя бы то, что в Петербурге и Москве доклады Чуковского носили названия «Искусство грядущего дня», «Поэзия грядущей демократии», а в провинции – «Позорная и страшная литература наших дней». Ознакомление с газетными публикациями 1913 г. наводит на мысль, что столичную публику лектор переоценивал. Вот, к примеру, отрывок из отнюдь не самого ругательного и резкого отзыва, напечатанный в кадетской газете «Речь» по следам первого доклада Корнея Ивановича: «...их приемы имеют много

<sup>373</sup> Манифест психофутуризма. Цит. по: Тяпков С.Н. Русские футуристы и акмеисты в литературных пародиях современников. Иваново, 1984. С. 64.

общего с оргийными, полными бредового экстаза возгласами некоторых из наших сект. К сожалению, лектор на этой стороне изложения не остановился подробнее; несомненно, что часть футуристических выкрутасов этой последней категории может и должна быть рассматриваема именно с точки зрения бредовой, определенной истерической или даже прямо психиатрической»<sup>374</sup>. Доклады Чуковского большинству слушателей казались всего лишь очередным веселым представлением, средством подогреть интерес к футуристам. В довершение, сами футуристы часто посещали лекции Чуковского в качестве зрителей или выступающих. На первом же из них 5 октября 1913 г. в зале Тенишевского училища в Петербурге Игорь Северянин пропел поэмы, а Крученых прочитал стихи, после чего упал руками и головой на кафедру и убежал. Сложно предположить, что футуристы не отдавали себя отчета в том, сколь большую услугу своими лекциями им оказывал Корней Иванович. Но, то ли из нежелания, чтобы на их успехе кто бы то ни было делал славу и деньги, а, вероятнее, из стремления поддержать имидж гордых скандалистов, они затеяли с критиком перепалку. Его обвиняли в едва ли не паразитическом существовании за счет «великих поэтов будущего»: «Первый журнал русских футуристов» содержал посвященную Чуковскому статью Шершеневича «Футуропитающиеся»; критик отвечал фельетонными приемами в собственных лекциях... Отношения Чуковского и поэтов напоминали замкнутый круг, но никто от этого не терял: народ исправно шел и послушать, как футуристов бранят, и посмотреть на их выступления.

19 октября 1913 г. в Москве открылось футуристическое кабаре «Розовый фонарь». Открытие превратилось в сплошной скандал, причем совместными усилиями футуристов и зрителей. Судя по газетным заметкам, последние какое-то время пребывали в недовольстве, что футуристы перед ними не выступают, а присутствуют в заведении в качестве гостей. Тогда перед аудиторией появились Наталья Гончарова и Михаил Ларионов с раскрашенными лицами, затем Владимир Маяковский со стихотворением «Нате!», вызвавшим предсказуемую реакцию. Журналисты получили отличный материал для заметок, и не гнушались домысливать факты. Сотрудник «Раннего утра», якобы знающий семью Маяковского через свою неназываемую

---

<sup>374</sup> Речь. 7 октября 1913. № 274.

«хорошую знакомую», красочно описывал, как каждое утро мать Владимира Владимировича просит его «поумнеть и взяться за какое-нибудь дело»<sup>375</sup>.

Эпизод с открытием «Розового фонаря» наводит на мысль, что зритель футуристов начал испытывать настоящую потребность в увеселительных скандалах. Дальнейшее развитие событий показало, что так оно и было. В начале декабря в «Луна-парке» в Санкт-Петербурге состоялась премьера трагедии «Владимир Маяковский», где автор сыграл главную роль – самого себя. В автобиографии, написанной в том числе с целью создать иллюзию своего полулегального существования в дореволюционной России, Маяковский упомянул, что его вещь «просвистели до дырок»<sup>376</sup>. Тем не менее, реальность отличалась от этой поздней характеристики. Даже в отрицательных, но при этом честных отзывах, отмечалось, что скандала не было, хотя его и ждали. Театральный критик П.М. Ярцев охарактеризовал актерскую игру Маяковского в выражениях «дурные манеры», «фальшивый тон» и т.п., а постановку в целом как уже устаревший «модернизм для велосипедистов». Но, оговариваясь, что никакого безумства и откровенного негодования в зале не наблюдалось, он не менее строг был и по отношению к зрителям спектакля: «Публика наполнила театр не затем, что она принимала всерьез футуристское представление, - а значит, себя не дурачила»<sup>377</sup>. Зачем же она, в таком случае шла в театр? Корней Чуковский, специалист по футуризму, расставлял все по своим местам: «Публика весьма благодушно относилась к тому, что происходило на сцене, но в общем была разочарована. Шли в театр в надежде на скандал. Носились слухи о предстоящем столкновении, но кончилось все благополучно и мирно. Местами смеялись, аплодировали иронически, но больше всего недоумевали и скучали»<sup>378</sup>.

От поэтов, разгуливающих с раскрашенными лицами, печатающихся на обойной бумаге и со сцены называющих Льва Толстого «старой сплетницей», не ждали ничего серьезного, значительного, а когда это серьезное появлялось, его предпочитали не замечать. Приблизительно с осени 1913 г. с пугающей частотой в прессе появляются заметки о том, что на лекции, диспуте или представлении футуристов публика оказывалась недовольна отсутствием скандала. Людям, составляющим живую аудиторию «гилейцев» (или следящим за их выступлениями по газетным публикациям),

<sup>375</sup> Судьба «Розового фонаря» // Раннее утро. 22 октября 1913. № 243.

<sup>376</sup> Маяковский В.В. Я сам // Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: в 13 т. Т. 1. С. 22.

<sup>377</sup> Ярцев П.М. Театр футуристов. Театральные очерки // Речь. 7 декабря 1913. № 335.

<sup>378</sup> Чуковский К.И. Футуристское действо // Русское слово. 1913. №279.

настолько понравилось быть в роли возмущающихся «обманутых» зрителей, вынужденных смотреть на «кривляния дикарей», что, не получив долгожданного оскорбления своего изысканного вкуса, они чувствовали себя обманутыми уже по-настоящему.

Бенедикт Лившиц судил о степени развращенности столичной публики, исходя из ее реакции на приезд в Россию таких знаменитостей как Макс Линдер и Эмиль Верхарн. Киноактер, давший в ноябре 1913 г. представление в театре Зона в Санкт-Петербурге, заслужил прозвание «полуфутуриста»<sup>379</sup>, «полу» - потому что комические сценки «короля экрана» безнадежно блекли перед выходками футуристов. Эмиль Верхарн, в декабре того же года прибывший в Россию, быстро обнаружил у аудитории весьма слабое знакомство со своим творчеством и потому предпочел прочесть доклад на отвлеченную тему «Об энтузиазме», оставив поэзию в стороне. И чтение поэта на специальном банкете получилось, по словам Георгия Иванова, каким-то бестолковым, «даже как бы обидным для знаменитого гостя»<sup>380</sup>. Российские зрители не принимали ни одного выступления, если оно не походило в достаточной степени на аттракцион, и не были готовы проглотить ни одного литературного блюда, «если оно не подавалось под оглушительные удары гонга»<sup>381</sup>. Футуристы гениально сыграли на потребности населения в пикантных зрелищах. Их перформансы, выступления, театральные постановки, безусловно, опирались на жизнетворческую теорию символизма и всю его подготовительную работу с публикой, но, как нам представляется, аттестовать подобные представления как средство для преобразования человеческого бытия<sup>382</sup> – это преувеличение. Обстоятельства, в которых происходили «спонтанные» гуляния поэтов, заставляют предположить, что не преобразование быта, а завоевание известности и заработок стояли у поэтов на первом месте, по крайней мере, в период до 1914 гг. «Он вовсе не клоун. Он очень башковитая и хитрая бестия. Вы не понимаете психологии. Россия не может жить без юродивых – мы до этого еще не доросли»<sup>383</sup>, - так критик С.А. Кречетов, негативно относившийся к Маяковскому, объяснял поэту Алексею Масаинову механизм работы с публикой. Психологическая напряженность, какая-то лихорадочность довоенной России (нам кажется точным предположение исследователя

<sup>379</sup> Биржевые ведомости Утрен. вып. № 13886.

<sup>380</sup> Иванов Г.В. Указ. соч. С. 46.

<sup>381</sup> Лившиц Б. К. Указ. соч. С. 445.

<sup>382</sup> Конеспу М.С. Op. cit. P. 25.

<sup>383</sup> Масаинов А.А. Маяковский – поэт и человек// Русский футуризм. С. 620.

М.К. Конечны о закономерности совпадения по времени пика футуристского скандала и истерии вокруг дела Бейлиса<sup>384</sup>) послужила благодатной почвой для расцвета приемов массовой культуры.

Все, что в символизме относительно коммерческого в культуре было заявлено, в футуризме оказалось проявлено. Преемственность эта была очевидна самим символистам. Ранее мы упоминали о том, что Брюсов «распознал» наследников; Александр Блок предпочитал футуризм акмеизму, находя в первом «жизненность»<sup>385</sup> – думается, ту же, что он находил в городских развлечениях вроде кино и народного театра. Андрей Белый в мемуарах прямо писал: «Желтая кофта В. В. Маяковского, “татуировка” “бубновых Валетов” кривляние Мариенгофа в эпоху, когда “фиги” стали предметом продажи почти в каждом колониальном магазине, – только повтор былой удали Брюсова <...> До Маяковского соединил Маяковского, Хлебникова, Бурлюка с деловыми расчетами и с эрудицией опытного архивариуса, щедро сеющего крупной солью цитат, заставляя принять бронированный “бред”, подносимый с практичностью лавочника. Он умел объегоривать; и он – любил объегоривать дураков»<sup>386</sup>. Если у символистов эпатаж и расчет на внешний эффект сочетались с внушительными усилиями по созданию теоретических основ нового искусства, и коммерческий импульс жизнетворчества проявлялся зачастую подспудно, то у футуристов он был вынесен на первый план. Отдельные наступательные манифесты символизма (в основном принадлежащие Брюсову) у футуристов стали нормой, базовым способом коммуникации с реципиентами искусства. «Маски» символистов выстраивались в единый ряд, но те, кто наблюдал их, осуществлял это построение постфактум. Футуристы же намеренно создали коллективный сценический имидж, с распределенными индивидуальными ролями: гуру и эстет, «отец футуризма» и его продюсер Давид Бурлюк, тихий полубезумный гений Хлебников и совершенно дикий «заумник» Алексей Крученых, авиатор-поэт Василий Каменский, наконец, дерзкий апаш, «грубый гунн» Владимир Маяковский. На сцене ведя себя якобы как в жизни, футуристы самозабвенно творили миф о первых людях нового мира, преображенных искусством, испытавших невиданные чувства и уже будто бы достигших всего того, что символизм определял как задачу будущего.

<sup>384</sup> Конечны М.С. *Op.cit.* P. 20.

<sup>385</sup> Блок А.А. *Дневник 1913 г.* // Блок А.А. *Собр. соч.:* в 8 т. Т. 7. С. 232.

<sup>386</sup> Андрей Белый. *Начало века.* С. 164.

Спонтанное и намеренное в символистской театрализации сложно различить. «Одухотворение» быта на Башне Иванова или в доме-салоне Мережковского и Гиппиус происходило, по меньшей мере, в том месте, где символисты реально жили. Футуристы вместо конкретного пространства для житнетворчества обладали глубоко мифологизированной «Гилеей» и сценой. Они переносят деятельность на подмостки театров, кабаре, артистических кафе, и начинают зарабатывать с помощью творческих типажей, окончательно превращенных в имиджи, не только символический капитал известности, но и обыкновенные деньги. Тексты символизма, направленные против власти рынка в искусстве претворились в довоенном футуризме в броские «антимещанские» лозунги, но этот поносимый мещанин стал главным источником существования поэтов. В отличие от Блока, сожалевшего в 1908 г., что приходится писать и для «фармацевтов», футуристы отвергали какую-либо зависимость от «неквалифицированных» посетителей их творческих вечеров. И только бессменный директор легендарного заведения «Бродячая собака» Борис Пронин допускал, что без «фармацевтов» было бы сложно обойтись: «Мы как-то привыкли к ним. Бауэр присылал вина и счета, и “фармацевты” оплачивали бутылки, которые выпивала богема»<sup>387</sup>.

1914 г. стал переломным и для футуризма. Война сделала дальнейшие игры с публикой временно неуместными, истерические настроения общества реализовались в непродолжительном, но мощном патриотическом угаре. Однако ни футуризм, ни массовая культура в России не закончились. Что с ними происходило после рубежей 1914 и 1917 гг., позволяет понять судьба самого успешного и «долгоиграющего» футуриста Маяковского.

## § 2. Маяковский – советский поэт масс

Карьера Маяковского – исключительное явление. Его устойчивое положение на литературной арене на очень разных исторических отрезках времени уже наводило исследователей на мысль использовать поэта в качестве барометра общественных изменений. Так, Шанталь Сандарам, исследуя «легенду» Маяковского вплоть до 1993 г., устанавливает факт дегенерации революционных идей и языка в поздние 1920-е гг., их полную деинтеграцию в 1930-е гг. и символическую подделку в оставшийся период<sup>388</sup>.

<sup>387</sup> Пронин Б.К. В «Бродячей Собаке». Рукопись. Архив Е.Б. Прониной. Цит. по: Шульц С.С. Бродячая Собака. СПб., 1997. С. 122.

<sup>388</sup> Sundaram Ch. Op.cit. P.38.

Мы рассмотрим эволюцию Маяковского от начала и до конца его карьеры, оставив в стороне бурное посмертное существование поэта.

Первая мировая война вытеснила футуристские выходки с полос дореволюционных газет и свела на нет значение развлекательного компонента в творчестве «гилейцев». Однако Владимир Маяковский, молодой поэт, вкусивший скандальной славы, не собирался никуда уходить. На начало войны Маяковский откликнулся стихотворением «Война объявлена», впоследствии написал «Мама и убитый немцами вечер», «Вам!», «Война и мир». Произведения Маяковского были не столько патриотическими, сколько антивоенными. Здесь русский футуризм полностью расходился с итальянцами-милитаристами во главе с Маринетти. В то же время Маяковский вспоминает о том, что по основной профессии является художником, и находит многообещающую площадку для реализации своего мастерства. С войной связан дебют поэта на поле агитационно-массового искусства. Речь идет о его деятельности (а также художников-авангардистов К.С. Малевича, И.И. Машкова, А. В. Лентулова и других) в московском издательстве «Сегодняшний лубок» Г.Б. Городецкого. Издательство выпускало открытки и плакаты военно-патриотической тематики, выдержанные в стилистике народных лубочных картинок, со стихотворными подписями Маяковского. Маяковский не только создавал задорные шуточные подписи, но иногда и сам рисовал плакаты или открытки. Работа по достоинству была оценена властями: Маяковского наградили серебряной медалью «За усердие». Патриотические плакаты периода империалистической войны, за которые будущий пролетарский поэт получил медаль от последнего российского царя, вызывали у советских исследователей предсказуемое раздражение. Один из сборников работ Маяковского-живописца предваряло следующее ценное замечание: «В альбоме представлены некоторые из военных лубков Маяковского. Их было немного. Дело в том, что Владимир Владимирович не разделял шапкозакидательской идеологии лубков. Он делал их с изрядной долей иронии»<sup>389</sup>. По каким признакам можно определить, что военные лубки исполнены с иронией, а вот, скажем, «Окна РОСТА» – с осознанием исключительной важности и нужности совершаемого дела, остается загадкой автора предисловия к альбому. Какими бы ни были политические воззрения Маяковского в 1914 г., интересны не они, а манера исполнения военных плакатов. Маяковский и его коллеги воскрешали,

<sup>389</sup> Слущкий Б. Вступительная статья // Маяковский – Художник. М., 1963. С. 8.

или, вернее, выводили лубок и вольный народный стих – раешник из области сугубо фольклорной в общекультурную. Данные усилия соотносятся с предшествующим пополнением символистами багажа «высокой» культуры темами и формами деревенского и городского фольклора.

Первая же попытка найти привлекательные для масс формы военной пропаганды получилась достойной. Образцы продукции «Сегодняшнего лубка», представленные на выставке в Петрограде в ноябре 1914 г., выглядели очень оригинальными и, по некоторым наблюдениям, выигрышными в сравнении с другими экспонатами. Обозреватель журнала «Лукоморье», посетивший названную выставку, остался доволен только лубочными картинами Маяковского и компании, так как аналогично представлял задачи военного плаката. Незагруженные излишними деталями, нарисованные ярко, предельно просто и понятно, с прекрасным чувством юмора, плакаты идеально подходили для агитационных целей и для массового потребителя – крестьянина или солдата, чей ум «не разъедает критика картины, он не подходит с сомнением интеллигента, разбирающего, как нарисована пуговица на платье или как ветка на дереве, ему подобно ребенку нужна только “зацепка”, намек на действительность, - уж он сам дорисует в душе свой художественный образ»<sup>390</sup>. Советы сотрудника «Лукоморья» («Нарисуйте квадрат. Внутри его несколько маленьких квадратов с перекрещенными линиями, а на квадрате трапецию – это и будет “домик”, такой прекрасный, каким захочет представить его себе ребенок»<sup>391</sup>) читаются как руководство к более поздним опытам Маяковского, а именно – «Окнам сатиры РОСТА».

Следующий 1915 г. нередко называют концом «классического» футуризма. Он впервые вошел в творческий контакт с официальными «врагами» - символистами, компонент эпатажа уменьшался не только из-за войны, но и по причине постепенного признания движения. Маяковский, однако, не сдавался. В декабре 1915 г., когда о закате футуризма не писал только ленивый, поэт, теперь в команде с О.М. Бриком, Н.Н. Асеевым, В.Б. Шкловским (вырисовывался прообраз будущего ЛЕФа), поучаствовал в выпуске альманаха «Взял. Барабан футуристов». Личный манифест Маяковского очерчивал круг амбиций поэта в изменившихся условиях: «Сегодня все футуристы. Народ футурист. Футуризм мертвой хваткой ВЗЯЛ Россию. <...> Первую часть нашей программы - разрушение мы считаем завершенной. Вот почему не удивляйтесь, если

<sup>390</sup> Магула Г. Война и народные картины // Лукоморье. 1914 г. № 30. С. 14.

<sup>391</sup> Там же.

сегодня в наших руках увидите вместо погремушки шута чертеж зодчего, и голос футуризма, вчера еще мягкий от сентиментальной мечтательности, сегодня выльется в медь проповеди»<sup>392</sup>. Так Маяковский давал понять, что планирует выйти на новые рубежи – завоевать еще более внушительную аудиторию и поставить некие (пока туманные) серьезные цели, превосходящие все то, что он делал в футуризме до 1914 г.

Отход от авангардистской игры не только декларировался, но и на деле осуществлялся поэтом. На смену желтой кофте пришел хороший костюм. Внешне книги Маяковского после 1914 г. выглядят гораздо более сдержанно. «Трагедия “Владимир Маяковский”», изданная в марте 1914 г. Москве, оформлена в духе минимализма. На обложке ничто не отвлекало от имен поэта, иллюстраторов и названия; рисунки, исполненные в кубистической манере Владимиром и Давидом Бурлюками, вступали в более традиционные отношения с текстом, нежели произведения Чекрыгина и Жегина в первом единоличном сборнике Маяковского «Я!». Просто выглядели и издания поэм «Облако в штанах» 1915 г., «Флейта-позвоночник» (1916 г.) и книги издательства «Парус», фактически руководимого Максимом Горьким («Простое как мычание» и поэма «Война и мир» 1916 и 1917 гг. соответственно). Пройдя стадию «хулигана – апаша», Маяковский готовился к роли «полпреда» стиха, которую он будет исполнять в Советской России. Столь заблаговременная подготовка свидетельствует о том, что Маяковский самостоятельно решил стать поэтом-трибуном, увидев, какие возможности предоставляет взаимодействие с публикой в рамках массовой культуры, и изначально вовсе не собирался ставить свой талант на службу партии большевиков. Как мы указали выше, жизнетворчество символистов с его амбициями преобразовать всю современную жизнь в мировом масштабе и покорить материю – не отрицаемую, как в романтизме, но все-таки, низшую реальность, в футуризме образца 1912-1914 гг. пережило снижение и подверглось коммерциализации в угоду читателю и зрителю. Деятельность Владимира Маяковского после Февральской революции демонстрирует, что жизнетворчество не кануло в Лету. Пройдя сугубо рекламный этап своей карьеры, поэт постепенно обнаруживает претензии, сопоставимые по уровню с символистскими.

На страницах автобиографии, написанной в 1920-е гг., Маяковский убеждал читателей, что немедленно вслед за победой Февральской революции понял, что это не конец, и далее неизбежны социалисты. Действительность несколько отличалась от

<sup>392</sup> Маяковский В.В. Капля дегтя. «Речь, которая будет произнесена при первом удобном случае» // Русский футуризм. С. 101.

данного описания. После отречения от престола Николая II и образования Временного правительства ведущие фигуры культурной сферы задумались о своей дальнейшей судьбе. 17 марта 1917 г. в Михайловском театре Петрограда под председательством В.Д. Набокова состоялось Собрание деятелей всех отраслей искусств. На нем обсуждалось создание организационного центра, и в качестве его комитета предлагалась Комиссия из двенадцати человек, каркас которой в общих чертах сформировался еще 4 марта в доме Максима Горького. Целью ее должна была стать охрана памятников культуры.

Маяковский, присутствовавший на Собрании, как он сам определил, от имени художников, поднявших на знамя революцию, высказал свое резкое несогласие с составом Комиссии и ее попытками взять область культуры под контроль. Объявив задачу спасения дворцов довольно легкой, Владимир Маяковский перешел к важнейшей: «Вторая задача, более хитрая и более существенная. Как только поднимается волна общественного подъема, говорят, что художникам, искусству нет места, что каждый художник должен внести свой голос в политическую работу по устройству России. Это дело мы можем целиком доверить Временному правительству, гарантирующему свободу, которая была заявлена. <...> Наше дело – искусство – должно отмежевать в будущем государстве право на свободное определение всех деятелей искусства. <...> Мой девиз и всех вообще – да здравствует политическая жизнь России и свободное от политики искусство»<sup>393</sup>. Итак, управление искусством со стороны какой-либо политической силы Маяковский после Февраля считал неприемлемым. Он также заявил о себе как об имеющем право голоса участнике культурного процесса, высказав сомнения в справедливости избрания комиссии. Его желание поучаствовать в выборах в какую-либо комиссию, которые в марте 1917 г. росли, как грибы после дождя, было удовлетворено. В здании Михайловского театра была принята предложенная Ильей Зданевичем резолюция, требующая «созыва Всероссийского Учредительного собрания деятелей искусства на основе всеобщего, равного, прямого, тайного и пропорционального голосования, без различия пола»<sup>394</sup>. Демократ Маяковский, занимающий активную гражданскую позицию, но не смешивающий политику и искусство, стал одним из кандидатов от литературы в проектируемый комитет.

<sup>393</sup> Цит. по: Динерштейн Е. А. Маяковский в феврале — октябре 1917 г. С. 541 – 570 // Литературное наследство. Т. 65. М., 1958. С. 546-547.

<sup>394</sup> РГАЛИ. Ф. 336. Оп. 7. Ед. хр. 3. Л. 51.

Всероссийское Учредительное собрание деятелей искусства постигла примерно та же участь, что и политическое. На события в стране Владимир Маяковский и другие футуристы реагировали незамедлительно. 24 сентября 1917 г. Маяковский выступил в Политехническом музее с докладом «Большевики искусства». Примерно в то же время начинает распространяться мнение о том, что футуризм – своего рода аналог партии большевиков в искусстве. В следующем году мнение получит оформленный вид в публицистике, предпринявшей попытки сравнительного анализа футуризма и большевизма – рассмотрение стиля поведения, языка манифестов политической и художественной партий, их стремления к монополизации общественно-политической и культурной жизни страны. Авторы статей (И.Эренбург – «Большевики в поэзии», А. Кауфман – «Футуристская гекуба и пролетариат», В. Кряжин – «Футуризм и революция», А. Куприн (Али-хан) – «Футуристы и большевики» и др.) выражали собственное субъективное мнение о сходстве духа футуристов и большевиков, вместе с тем опираясь на реальные действия поэтов, форсировавших политизацию своего искусства.

В марте 1918 г. Владимир Маяковский и его товарищи по «Гилее» делают «Газету футуристов». Наряду с актуальными стихотворениями Маяковского «Наш марш» и «Революция (поэтохроника)» в ней помещались важные коллективные декларации – «Декрет № 1 о демократизации искусств (заборная литература и площадная живопись)», «Манифест Летучей федерации футуристов», «Открытое письмо рабочим» Маяковского. Форма текстов дала очередной повод сравнить футуристов с большевиками. Но не менее интересно их содержание. Во-первых, футуризм, вновь напирая на свою эксклюзивность, отождествлялся поэтическим триумvirатом с «революционным искусством молодости»<sup>395</sup>. Во-вторых, впервые с такой силой и ясностью в футуризме прозвучала идея преобразования повседневной жизни искусством. Авторы декрета предлагали конкретные вещи: расклеить на улицах стихи, вывесить картины, словом, вывести, наконец, искусство из музеев и театров на площади. «Улицы - наши кисти./Площади - наши палитры./Книгой времен/тысячелистой/революции дни не воспеты./На улицы, футуристы,/барабанщики и поэты!», – Маяковский в «Приказе по армии искусств» довел до совершенства использование поэтического слова для выражения идеологического посыла.

<sup>395</sup> Декрет № 1 о демократизации искусств (заборная литература и площадная живопись) // Газета футуристов №1. 15 марта 1918.

Также в марте 1918 г. Давидом Бурлюком, Каменским и Маяковским был составлен «Манифест летучей федерации футуристов». Из него понятно, что, хотя движение подверглось политизации и считалось с лидерством большевиков, оно не было готово принять это лидерство в культурной области. «Манифест» требовал отделить искусство от государства, ввести всеобщее художественное образование (т.е. предлагал пусть и наивное, но средство сделать всех «артистами») и призывал к третьей (после политической и социальной) Революции – Революции Духа<sup>396</sup>. В пореволюционном футуризме оживала мечта символистов о Царстве Духа, получая надежду на осуществление и новые формы в соответствии с обстоятельствами времени.

После деклараций о намерениях, футуристы совершили ряд шагов к получению контрольного пакета в сфере управления культурой Советского государства. В том же 1918 г. в основном силами Осипа Брика и Владимира Маяковского организуется контрагентство ИМО («Искусство молодых»); Владимир Владимирович, вошедший в его коллегия, в июле проводит успешные переговоры с литературной коллегией Наркомпроса, завершившиеся принятием издательского плана ИМО и началом государственного субсидирования футуристов. В конце года по инициативе Маяковского создается политическая организация творческих сил – «Комфут», то есть – «коммунисты - футуристы». 13 и 19 января 1919 г. состоялись организационные собрания, где были приняты программная декларация, устав, организационная схема. Декларировалась необходимость пересоздать формы быта, морали, философии и искусства на коммунистических началах, поскольку коммунистический строй требует соответствующего сознания<sup>397</sup>. В организацию «комфутов» предлагалось вступать каждому члену партии РКП (б), признающему культурно-идеологическую программу коллектива. Однако никакого единения настоящих коммунистов и подделывающихся под них футуристов не последовало: Выборгский районный комитет РКП (б) отказал организации «коммунистов-футуристов» в регистрации в качестве партийного коллектива. Попытка возродить «Комфут» спустя два года получилась неубедительной: организация не нужна была самой партии. Большевики настороженно относились к перспективе монополизации культурной жизни страны футуристами и вообще кем бы то ни было. С точки зрения большевиков, их проект по преобразованию страны не нуждался в дополнениях со стороны. Продолжалась конкуренция и некоторое

<sup>396</sup> Манифест летучей федерации футуристов // Русский футуризм. С. 103.

<sup>397</sup> Искусство коммуны. 26 января 1919. № 8.

взаимообогащение между модернизаторами-политиками и модернистами-художниками, но у первых теперь имелось неоспоримое преимущество. Претензии футуристов раздражали: их якобы «декоративная нечуткость» в оформлении праздников 1 мая 1918 г. и годовщины социалистической революции привела к тому, что от организации празднования 1 мая 1919 года они были отстранены<sup>398</sup>. Поэма Маяковского «150 000 000», изданная в 1921 г. без указания авторства и являвшаяся попыткой говорить от лица миллионов советских граждан, встретила жесткую отповедь В.И. Ленина, давшего М.Н. Покровскому задание найти «антифутристов»<sup>399</sup>. А вот стихотворение «Прозаседавшиеся», опубликованное в 1922 г. в «Правде», заслужило высочайшую оценку Владимира Ильича. «Не знаю, как насчет поэзии. А насчет политики ручаюсь, что это совершенно правильно»<sup>400</sup>, - отзыв Ленина убеждал в том, что его слабо интересует форма, если хорошо содержание и отсутствуют порывы выразить мнение миллионов.

Стремление футуристов буквально взять бразды правления культурой натолкнулось на нежелание власти делиться этой областью, возраставшее по мере того, как решались неотложные задачи в других сферах жизни. Однако влияние Маяковского и вообще авангардного искусства на культурный облик Советской России в 1920-е гг. бесспорно. Воздействие осуществлялось не так прямолинейно, как это могли себе позволить модернизаторы-большевики, а исподволь и с использованием техник, типичных для массовой культуры и обкатанных в 1910-е гг.

Осенью 1917 г. в Москве, в Настасьинском переулке открылось «Кафе поэтов», проработавшее по апрель 1918 г. Владимир Маяковский заходил туда «просто поужинать», в реальности представляя одну из главных наживок для посетителей. Писатель С.Д. Спасский, вспоминал, что часто, когда многие уже надумывали расходиться, появлялся Маяковский, пересекал зал, выбирал свободный столик, заказывал блюдо, вел себя так, будто зашел только отдохнуть. «Маяковский не замечает посетителей. Тут нет ни малейшей игры. Он действительно себя чувствует так. Он явился провести здесь вечер. Если кому угодно глазеть, что ж, это его не смущает. Папироса ездит в углу рта. Маяковский осматривается и потягивается. Где бы он ни

<sup>398</sup> См. Постановление исполнительного комитета Петроградского совета рабочих и красноармейских депутатов о создании комитета по проведению празднования 1 мая 1919 г. // Агитационно-массовое искусство. Оформление празднеств. Советское декоративное искусство. Материалы и документы. М., 1984.

<sup>399</sup> Ленин В.И. Две записки о «150 000 000» В.В.Маяковского // В.В. Маяковский: Pro et contra. С. 635.

<sup>400</sup> Ленин В.И. О Международном и внутреннем положении Советской республики. Речь на заседании ком. Фракции Всероссийского съезда металлистов 6 марта 1922 г. // Там же. С.688.

был, он всюду дома. Внимание всех направляется к нему»<sup>401</sup>. Затем он обменивался несколькими репликами с Бурлюком, приглашал, будто невзначай, какого-нибудь артиста на сцену, и вот уже вечер обретал второе дыхание. Маяковский устраивал небольшой моноспектакль, демонстрируя новые оттенки автопрезентации: он старался быть максимально демократичен, держался как рядовой посетитель. Вызывающие наряды остались в прошлом, и поэт позволял себе в качестве украшения только скромный красный бант. Изменилась его манера общения с публикой. Если до революции Маяковский с ней никогда церемонился, то после Октября начал проявлять чудеса заботливости по отношению к своим «старым-новым» зрителям и читателям. В 1920-х гг. чтение стихов перед обширной аудиторией лишь изредка не сопровождалось заботливыми вопросами, все ли понятно, и даже подобием голосования за поэзию – кто понял и кто не понял. В 1918 г. поэт впервые предлагает потенциальным посетителям вечера в кафе «Питтореск» бесплатные билеты, если те ему встретятся на улице. В 1926 г., совершая турне вместе с художественным директором П.И. Лавутом, Маяковский то и дело заводит у касс беседы с посетителями, кокетничает с посетительницами, предлагает оплатить билет, если кому-то тот кажется дорогим. Впрочем, Маяковский не отказался совсем от едкой иронии, от игры и тем более от своего фирменного фамильярного стиля общения с залом.

Пытаясь сделать имидж как можно более близким и понятным массам Маяковский снимается в 1918 г. в фильмах «Барышня и хулиган» и «Не для денег родившийся». В «Барышне...» футурист (автор сценария и исполнитель главной роли) воплощал на экране образ человека из низов, с бунтарскими наклонностями, но при этом способным на нежность и самопожертвование во имя любимой. Сценарий ленты «Не для денег родившийся» – переработка Маяковским романа Джека Лондона «Мартин Иден». Протагонист, в русской версии Иван Нов, начинал жизненный путь бедным поэтом, затем добивался славы и богатства и только после этого – любви понравившейся девушки, но вскоре разочаровывался во всем, имитировал самоубийство и удалялся в неизвестность, вернувшись к рабочему костюму. Постаравшись сделать фильм автобиографичным, Маяковский намекал, что между деньгами и свободой он сделает такой же выбор, как и его герой.

---

<sup>401</sup> Спасский С.Д. Москва // В. Маяковский в воспоминаниях современников. М., 1963. С. 114.

В 1920-х гг. Маяковский нашел еще один способ донести народу о том, как он ему близок. Поэт, опираясь на идеи производственного искусства группы ЛЕФ, вырабатывал у читателей и слушателей представление о поэзии как о труде, мало отличающемся от занятий людей рабочих специальностей. Манипуляции поэта со специфическими терминами, рассказы о собственном графике работы нашли одобрение. «Маяковский подошел к поэзии, как к производству, подчиняющемуся всем законам выработки продукта: “социальный заказ”, “заготовка поэтического сырья”, “учет рынка” и “организация сбыта”»<sup>402</sup>, - корреспондент одной краснодарской газеты после визита Маяковского описывал его доклад едва ли не с придыханием. Поэт-рабочий, чувствующий себя «советским заводом, вырабатывающим счастье», – образ одновременно политически корректный в пролетарском государстве и отвечающий общемодернистским представлениям о художнике-преобразователе мира.

В целом, выступления Маяковского в качестве советского поэта-трибуна не отличались кардинально от его деятельности до революции. Разница между эпохами «до» и «после» заключалась в том, что если раньше поэт рекламировал новое искусство, пропагандировал футуризм и себя самого, то затем так же рекламировал революцию, считая, что цели модернистов по преобразованию мира могут быть достигнуты в Советском государстве. Главное изменение – это рост реальной и потенциальной аудитории, достигнувшей едва ли не планетарных масштабов. В поездках в Европу и США поэт являлся полномочным представителем всей советской культуры, живым и убедительным примером советского образа жизни. Вызывая нешуточный интерес и собирая полные залы в Нью-Йорке, Чикаго, Кливленде, Детройте, Филадельфии, Маяковский создавал уже не имидж отдельно взятого поэта, а целой огромной страны.

Маяковский-художник достиг в советской массовой культуре едва ли не больших успехов, чем Маяковский-поэт. В октябре 1919 г. Владимир Владимирович, пока еще не совсем понимающий, как писать в новых условиях, принимается за плакаты «Окон сатиры РОСТА». С этого времени и до 1922 г. практически все подписи (и существенная часть рисунков) принадлежали ему. Доходящая до курьеза примитивность рисунка, доносившего до потребителя только самую суть, несложная цветовая гамма и вместе с тем яркость картинки, юмористический сюжет – наследие народного лубка, впервые обкатанное Маяковским в военно-патриотическом плакате, перешагнуло эпоху и пошло

---

<sup>402</sup> РГАЛИ. Ф. 336. Оп.5. Ед. хр. 122. Л. 3.

«на ура» в годы Гражданской войны. По сравнению с военными плакатами 1914 г. коллективный ростинский стиль был еще более лаконичен и динамичен. Сатирически обыгранные или однозначно положительные (но ни в коем случае не нейтральные!), устойчивые образы-маски, шагнувшие из народных картинок в «Окна», полностью лишились индивидуальных черт и приобрели в этой ранней форме советского плаката статус символов. «Рабочий» и близкий ему «красноармеец» изображались в виде четко и резко очерченного, атлетического силуэта, чаще всего в движении. Изображение положительных героев в момент совершения действия, работы служило формированию благоприятного образа советского пролетария (солдата, сознательного крестьянина). Подобные фигуры предвосхищали и дополняли энергичное текстовое сообщение. Типичный ростинский «буржуй» статичен и гипертрофированно, до круглоты, толст. Его лицо прорисовалось лучше, чем у «рабочего», но приятным его назвать нельзя. Символические изображения людей дополнялись предметами, представляющими явления и ситуации. Завод с дымящимися трубами и бегущий паровоз – «позитивные» промышленные символы, кузница - символ труда. Набор ростинских фигур – ориентир для поколений советских плакатинов и безусловное достижение Маяковского на ниве агитационно-массового искусства.

Гражданская война закончилась, Советское государство доказало, что способно выжить в критических обстоятельствах, но существовать в условиях постоянной мобилизации было невозможно. Призыв Маяковского, сочиненный к открытию «Недели крестьянина» в августе 1920 г.: «Крестьяне! Вы только должны быть рады,/Если за хлебом продовольственные придут отряды», – не мог не исчерпать себя и в какой-то момент начал звучать как самое настоящее издевательство. Крестьяне все чаще встречали продовольственные отряды не хлебом-солью, а организованным отпором. Массовые крестьянские восстания – Тамбовское, Западно-Сибирское – жестоко подавлялись, но они вкупе, конечно, с выступлением военных в Кронштадте заставляли задуматься о будущем. Уставший от различных «радостей» военного коммунизма, народ всеми силами давал понять, что в музыке революции наконец должны заиграть не только разрушительные, но и созидательные мотивы. Выход был гениально найден в Новой экономической политике, официально принятой десятым съездом партии большевиков 10 марта 1921 г. Восстановление разрушенного за годы революций и войн хозяйства страны требовало либерализации экономической сферы. Агитационные

плакаты становились менее актуальными, но оживление торговли открывало новое поле для деятельности – рекламу.

Маяковский проявлял к рекламе неподдельный интерес. На заре его поэтической карьеры он включает в стихотворения образы рекламных вывесок («В авто», «А вы смогли бы?» 1913 г.), заполнивших современный город, названия конкретных торговых марок («созвездия “Магги”» из стихотворения «Вывескам» 1913 г.). Нельзя сказать, что у него не было опыта в области: поэт не сочинял до революции рекламу на заказ, но рекламировал футуризм и самого себя. «Реклама – это имя вещи. Как хороший художник создает себе имя, так создает себе имя и вещь. Увидев на обложке журнала “знаменитое” имя, останавливаются купить. Будь та же вещь без фамилии на обложке, сотни рассеянных просто прошли бы мимо. Реклама должна бесконечно напоминать о каждой, даже чудесной вещи»<sup>403</sup>, – очевидно, пройдя школу футуризма, он хорошо представлял назначение рекламы.

В 1923-1925 гг. в эпоху расцвета НЭПа Маяковский работает над рекламными циклами для Госиздата, Мосполиграфа, Главного Универсального Магазина, Резинотреста, Чаеуправления, Моссельпромским циклом с его известнейшим слоганом «Нигде кроме как в Моссельпроме». Его соратник – талантливый фотограф, оформитель, один из зачинателей конструктивизма и советского дизайна А.М. Родченко. Удивительно, но и в наши дни, когда, казалось бы, дизайн шагнул далеко вперед по сравнению с 20-ми годами прошлого века, идеи, находки Александра Родченко живут и не стареют, особенно часто цитируется оригинальный плакат Родченко для Ленгиза с использованием фото Л.Ю. Брик. Дуэту «реклам-конструктор Маяковский - Родченко», по словам Александра Михайловича, принадлежало оформление около 50 плакатов, до сотни вывесок, упаковок, оберток, световых реклам, иллюстраций в журналах и газетах<sup>404</sup>. Гениальная простота и доходчивость рисунков идеально сочеталась с лаконичными, предельно выразительными рекламными стихами Маяковского, понятными каждому. Если позволяла продукция, Маяковский «тащил» в текст агитационное, идеологически значимое содержимое. Например: «Царь и буржуй с облаков глядят,/что рабочие пьют и едят./С грустью таращат глаза свои:/рабочие лучшие пьют чай». Так как он работал для государственных предприятий и всероссийских трестов, это только приветствовалось. Маяковский уловил схожесть

<sup>403</sup> Маяковский В.В. Агитация и реклама. Статья. 1923 г.// Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: в 13 т. Т. 12. С. 58.

<sup>404</sup> Родченко А. М. Работа с Маяковским // Маяковский - Родченко. Классика конструктивизма. М., 2004. С. 88.

природы коммерческой рекламы и политической агитации и пропаганды, по своей сути, тоже рекламирования того или иного режима, способа организации общества или личности политика. Написать о сходстве методов популяризации политических и коммерческих продуктов он собирался в книге с говорящим названием «Агитация – реклама идей, агитация вещей - реклама» но она, увы, не была издана из-за сомнений чиновников Мосполиграфа. Наброски мыслей сохранились в автобиографии поэта. «...Деэстетизация производственных искусств, конструктивизм. Поэтическое приложение: агитка и агитка хозяйственная – реклама»<sup>405</sup>, – так он описывал важнейшие завоевания ЛЕФа. Реклама Маяковского и Родченко - восхитительный образчик производственного искусства, на которое столько надежд возлагало творческое объединение ЛЕФ. Создатели рекламы подчеркивали ее некоммерческий характер, тот факт, что они не просто призывали купить тот или иной товар, а популяризировали достижения страны Советов и убеждали, что от «старого» мира сохранились папиросы «Ира». «Мы полностью завоевали Москву и полностью сдвинули или, вернее, переменили старый, царски-буржуазно-западный стиль рекламы на новый советский»<sup>406</sup>, - так оценивал итоги их с Маяковским рекламной деятельности Родченко.

С этим не поспоришь: новая реклама была в разы оригинальнее «царски-буржуазно-западной». И все-таки, это была реклама. Она не исчезла и после НЭПа. Достаточно визуально сравнить традиционную коммерческую рекламу западных стран, к примеру, 1950-х гг. и плакаты советского соцреализма, чтобы понять, что и первое, и второе – реклама, просто в одном случае рекламируется продукт экономического, а в другом – политического производства.

Послереволюционный опыт Маяковского показывает: поэт после 1917 г. продолжил самоутверждение в рамках культурной индустрии и массовой культуры. Образ поэта эволюционировал, но его приемы работы с публикой не испытали резких изменений. Он менял интонации, смещал акценты, вводил новые черты, но ничто из перечисленного нельзя назвать кардинальным разрывом с прошлым. Изменения были внесены, но они скорее касались трактовок тех или иных сторон имиджа, смещали акценты, но не переставляли их кардинальным образом. Тяга к самоутверждению на сцене, вечное громовое «я!» Маяковского, выросшее из общего духа эпохи, когда все защищали право на индивидуальность, никуда не ушла, но получила в советское время

<sup>405</sup> Маяковский В.В. Я сам // Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: в 13 т. Т. 1. С. 27.

<sup>406</sup> Родченко А.М. Указ. соч. С. 91.

свежую интерпретацию. В середине 1920-х гг. на вопрос любопытного слушателя, почему Владимир Владимирович всегда ставит в центр свое «я», поэт сначала шутливо ответил, что в центре как-то заметнее, а потом уже безо всякого юмора добавил: «А главное, вам надо раз навсегда запомнить, что “я” – это гражданин Советского Союза»<sup>407</sup>. До революции футуризм периодически указывал на некий возврат к истокам, и Маяковский участвовал в этом с помощью образа новейшего варвара. После революции о «грубом гунне» было забыто, и поэт стремился создать видимость своей уже менее экзотичной простоты.

Успехи Маяковского в агитационно-массовом искусстве и рекламе (т.е. коммерческом агитационно-массовом искусстве), масштабность первого и второго намекают на то, что процесс вхождения рынка в русскую культуру не был остановлен. Соответственно, не состоялось и покорение материального. Идея Революции Духа получила второе дыхание после Октября и надежду на осуществление. В 1918 г. футуристы рассчитывали на то, что они самостоятельно поведут массы к этой революции. В 1921-22 г. амбиции пришлось умерить и пойти на союз с большевиками. «Цель авангарда, – пишет исследователь Хьюссен, – выковать объединение искусства и жизни, создав новое искусство и жизнь, была близка к осуществлению в революционной России»<sup>408</sup>. Добавим, что это была не только цель авангардистов, но и пришедших к власти политиков. Маяковский, кропотливо строящий образ «народа водителя и одновременно народного слуги», всей своей жизнью и поэзией в 1920-е гг. пытался совместить и претворить в реальность две утопии начала века: символистскую и социалистическую. Несмотря на общность цели и кратковременное, не без шероховатостей, но все-таки объединение, сплав так и не дал результата, ожидаемого обеими сторонами.

В 1920-х гг. мечта о Революции Духа сходит на нет, и та же судьба постигает часть завоеваний реальной революции. Маяковский писал очень бодрые рекламы Чаеуправлению, но его главная поэма периода НЭПа начинена проклятиями мещанским чаепитиям. НЭП Маяковский воспринял как возрождение всего, с чем боролось искусство начала века, всего, чему он прокричал свои четыре «долой!» в поэме «Облако в штанах». Поэма «Про это» – не только про любовь, а про то, что все *это* вернулось, а может, и не уходило никуда. Ненавистный косный быт не был преобразен.

<sup>407</sup> Лавут П.И. Маяковский едет по союзу. М., 1969. С. 26.

<sup>408</sup> Huyssen. Op. cit. P. 12.

Неудивительно, что Троцкий назвал поэму повторением старого, шагом назад. «Той органичности, неподдельности, как в “Облаке”, – того вопля из себя – мы уже не слышим»<sup>409</sup>. Вопль мы слышим, но как мог признать Троцкий, что все, против чего боролись, возродилось даже под руководством таких талантливых людей, как большевики? В конце 1920-х гг. «Клоп» и особенно «Баня» вновь кричат о том, что строительство новой жизни не удастся: ни в быту, ни в политике. Как заметил искусствовед В.Б. Мириманов, НЭП в том смысле, в котором авангард видел в нем победу старого, никогда не был упразднен<sup>410</sup>.

Рынок не был побежден ни в 1917 г., ни в 1920-е гг., ни позже. Разве можно сказать, что в Советской России после отказа от НЭПа была остановлена профессионализация, к примеру, литературного дела и людей искусства вообще, характерная для коммерциализации культуры? Скорее наоборот, многочисленные союзы и организации в первой трети XX в. прошли путь от неустойчивых сообществ символистов, собиравшихся вокруг журналов и издательств до групп, построенных как политические партии, что свидетельствует о нарастании профессионализации. Ее апофеозом стало учреждение Союза писателей в 1934 г. и союзов деятелей других видов искусства.

Факт развития форм массовой культуры, продолжение массового производства культурных продуктов в России в 1920-е гг. заставляет согласиться с Элвином Тоффлером в понимании того, что вообще такое рынок. Рынок – не чисто капиталистическое, а индустриальное явление; он нужен для обмена, даже если нет речи о прибыли. Это не обязательно денежный обмен, он может быть символическим. Американский художник, пишет Тоффлер, рисуящий за деньги, не сильно отличается от советского, делающего это за премию и дачу<sup>411</sup>. Советские литераторы, художники, архитекторы не были экономически зависимы от рядового потребителя их трудов, но у них появился заказчик-монополист в лице социалистического государства. Уничтожение рынка (в области культуры и вообще) означало бы снятие разделения на творцов и потребителей в принципе и осуществление культурной утопии символизма с его мечтой о человеке-артисте. Пока же существуют заказчик, кем бы он ни был, и

<sup>409</sup> Троцкий Л.Д. Указ. соч. С. 125.

<sup>410</sup> Мириманов В.Б. Русский авангард и эстетическая революция XX века. Другая парадигма вечности. М., 1995. С. 31.

<sup>411</sup> Тоффлер Э. Третья волна. М., 2002. С. 86.

работающий на него производитель, ни о каком уничтожении рынка говорить не приходится.

После 1917 г. рынок в России продолжил развитие: не в более «привычном» нам капиталистическом, а в символическом облике. При формальном отказе от идеи потребления, фактически этот отказ не был совершен, просто услуги и разнообразные продукты стали менять не на деньги, а на другие услуги или тот или иной статус советского гражданина. Более высокий статус и регалии означали более высокую покупательную способность, которая на разных исторических этапах и в разных конкретных случаях могла как подкрепляться, так и не подкрепляться деньгами.

Осмыслить это развитие крайне сложно, если исходить из противопоставления капитализма и социализма. Но если рассматривать процесс как завершение перехода к индустриальному обществу, т.е., по Тоффлеру, как вторую революционную волну в жизни общества, большевиков – как партию индустриализации, а модернистов – как представителей того же явления в искусстве, то все встает на свои места. Остается вопрос: если полного успеха не удалось достичь, то имели ли вообще какой-то смысл утопии символистов и социалистов? Как нам представляется, безусловно, имели. Символизм недовоплотился, но не исчез и не был бесплоден. Идея о необходимости раскрывать творческий потенциал личности подстегнула и подготовила реформы в образовании. Оно не стало «всеобщим художественным», но и в таком виде предстает огромным достижением. Рассуждения символистов о «хоральном действе» и народном театре напоминали о себе в массовых советских шествиях и праздниках, в общем настрое на творчество коллектива. Повышение символистами роли женщины в творческом процессе, представления о браке как духовном союзе, а не механизме для выживания, внесло вклад в советскую эмансипацию женщин. Жизнетворчество в 1920-е гг. дало росток в виде производственного искусства и советского дизайна. Материя не была окончательно преображена, но она стала несколько приятнее. Массовая культура продолжила жизнь в Советском государстве. Ее формы корректировались политической повесткой дня, но само по себе ее развитие не остановилось. Нарботки символизма в данной области были переданы футуризму, а затем самому успешному футуристу Владимиру Маяковскому, главному транслятору массовой культуры в советском обществе 1920-х гг.

### §3. Символизм, миф и массовая культура

После рассмотрения преемственности символизма и ранней советской культуры по параметру «массовости» остается еще один, очень важный вопрос. Имелись ли еще какие-то факторы, помимо утверждения рынка, которые бы повлияли на то, что именно на рубеже веков художники и их публика включаются в массовую культуру? Ответ на него мы предполагаем найти в значении мифа, каким оно было для символизма и его наследников.

Понятие «миф» приходится употреблять как при разговоре о массовой культуре в целом – и ранней советской, включая особенности политической культуры, и в целом, вплоть до современных образцов массового развлекательного кинематографа, музыки и т.д., так и в разговоре о ряде текстов (литературных и текстов жизни) символистов. «Мифотворчество» и «жизнетворчество» зачастую используются едва ли не как синонимы, и символисты действительно дали основания для такого угла зрения.

Интерес к городской низовой культуре у символистов соседствовал с не меньшим вниманием к фольклору, а также с попытками поэтов постичь «народную душу». Народные душа и творчество воспринимались в качестве увлекательной загадки и возможного ключа к проблемам «высокой» культуры, раздираемой противоречиями на рубеже XIX-XX вв. Вяч. Иванов неоднократно писал о тайниках «народной мифородной души», Бальмонт в начале века с восторгом встретил книгу «Нечистая, неведомая и крестная сила» С. Максимова, найдя что фольклорное мышление легло в основу символического мировосприятия мира<sup>412</sup>, и даже Мережковский, в общем не склонный к мифологизации народа, на всю жизнь остался впечатлен ночью 1902 г. на озере Светлояр, когда он слушал рассказы и предания богомольцев. Александр Блок, несмотря на свое знание о «недоступной черте», восхищался крестьянскими преданиями и в нехитрых сказаниях народа обнаруживал свидетельства его неожиданного превосходства над интеллигентами: «В первобытной душе польза и красота занимают одинаково почетные места. Они находятся в единстве и согласии между собою; союз их определим словами: прекрасное - полезно, полезное - прекрасно. Это и есть тот единственный истинный союз, который запрещает творить кумиры и который распался в сознании интеллигентного большинства, так что, по слову Вл. Соловьева, “кумир

<sup>412</sup> Соколов Б.М. Кандинский и русская сказка // Живая Старина. 1996. № 2. С. 7.

красоты стал так же бездушен, как кумир пользы”. Разрыва этого религиозного союза избежал “темный” народ»<sup>413</sup>.

Рассматривая непосредственное народное поэтическое мышление в качестве альтернативы культурному аристократизму и позитивизму, символисты отталкивались от трудов отечественных ученых – А.А. Потебни, А.Н. Веселовского – в конце XIX – начале XX вв. развернувших научное исследование народного языка, преданий и мифов. Иносказательность, характерная для народных «заговоров и заклинаний», вдохновляла творчество символистов в не меньшей степени, чем тематика, предлагаемая современным городом. Символисты были первыми российскими модернистами, обратившимися к примитиву как к предполагаемому истоку поэтического сознания. Это обращение – частный случай общеевропейского открытия «не цивилизованного» мира не в географическом, а культурном смысле. В отличие от западноевропейских художников и поэтов, отечественным для создания своих вариантов «сказок варваров» не требовалось покидать родную страну. Мир российского крестьянства являлся для корифеев культуры такой же загадкой, как туземцы для европейцев, а потому открытие «мифородной души народа» (или его попытка) облекалось в тона проработки русской национальной идеи (у Иванова особенно). Заинтересованность символистов архаическим, докультурным сознанием и дологическим, не испорченным цивилизацией, мышлением, ориентация на архаику в их поэтической практике вкупе с претензией символизма «быть “ключом” к многоплановому истолкованию изображаемой действительности»<sup>414</sup> предопределила соотнесения символизма и мифа и постановку проблемы неомифологических текстов русского символизма.

Рассмотрение символизма сквозь призму воскресающего на рубеже веков мифа позволяет уточнить роль поэтического течения в развитии массовой культуры и некоторые вопросы относительно истоков и значения символизма. О том, какой источник поэтической образности символизма и, шире, модернизма, является важнейшим, до сих пор ведутся споры. Они могут показаться делом чисто литературным, однако, это не так. Выявление корней символизма – это путь к пониманию, в русле какой культурной традиции или традиций он себя мыслил, а значит, понимание его идеологических и мировоззренческих основ.

<sup>413</sup> Блок А.А. Поэзия заговоров и заклинаний // История русской литературы. Т. I. Вып. I. М., 1908. С. 94.

<sup>414</sup> Минц З.Г. Блок и русский символизм // Литературное наследство. Т. 92. Кн. 1. С. 136 – 137.

В качестве тематического ядра символизма, по версиям ученых, фигурируют и первобытное «дикарство», и фольклор, как отечественный, так и зарубежный, и тема Египта и Востока, и античность, и сказания Средневековья. Например, исследователь массовой культуры В.Г. Лебедева отметила преимущественный интерес символистов к Византии, Востоку и Средним векам и определяла его как доказательство кризиса ориентированной на античность классической культурной парадигмы<sup>415</sup>. А.В. Вислова, напротив, указала на концептуально значимое внимание к античности, вызванное желанием установить преемственность с греческой мифологией<sup>416</sup>. Ни интерес к Средневековью, ни к античности нельзя отрицать, и обе исследовательских точки зрения выглядят вполне логично, если не сравнивать их между собой. Но после сопоставления тут же начинаются вопросы. Можно ли вообще говорить о какой-то одной эпохе, послужившей эталоном для символизма или хотя бы для одного из символистов? Возьмем, например творения Д.С. Мережковского. Его трилогии – «Христос и Антихрист», Трилогия о Третьем завете, написанная за границей, – обнимают тысячелетия, и с равными шансами на успех можно заявлять, что мысль Мережковского питает история Древнего Египта, начальная эпоха христианства, времена Юлина Отступника, Возрождение, русское раскольниковство времен Петра I или история декабристов. Верно ли, что Валерий Брюсов осознавал родственность эпохи, в которой ему довелось жить, со временами упадка Римской империи, и потому себя представлял преемником патрициев? Верно. Он и один из своих многочисленных псевдонимов – Аврелий – сделал «патрицианским», всего лишь переставив буквы. И именем своим Брюсов гордился, как римским. К слову, это было известно, и футуристы, оскорбительно называя символиста Василием, били весьма точно («Брось, Вася, это тебе не пробка!..» - из манифеста «Идите к черту!»<sup>417</sup>). Брюсов – один из основных создателей общедокадентского мифа, романтизирующего падение античного Рима и предвещающего его повторение в современности<sup>418</sup>. Но в то же время, поэт пел «грядущих гуннов», развивал «египетскую» тему, пусть и обработанную предварительно Пушкиным (Брюсов дописал пушкинские «Египетские ночи»), а его эталон творческого поведения – французские символисты XIX в. У Блока можно обнаружить интерес к античности, «египетскую» тему, влияние русских преданий и

<sup>415</sup> Лебедева В.Г. Указ. соч. С. 62.

<sup>416</sup> Вислова А.В. Указ. соч. С. 68.

<sup>417</sup> Идите к черту! // Русский футуризм. С. 97.

<sup>418</sup> Lodge K. Op. cit. P. 278.

сказок (сборник «Нечаянная радость»), русского народного эпоса (в цикле «На поле Куликовом»), куртуазных средневековых традиций («Стихи о Прекрасной Даме, «Роза и крест»). Одна поэма «Двенадцать», даже без специального исследования, обнаруживает мощное влияние христианской мифологии, итальянской народной комедии дель арте<sup>419</sup>, русской частушки, и все это комбинируется со стихийно возникшим на рубеже 1917-18 гг. революционно-солдатским уличным жаргоном.

Итак, выявить какой же культурный пласт или явление оказал на темы, поэтику, образность русского символизма определяющее влияние кажется очень сложной задачей, едва ли решаемой – настолько впечатляюще выглядит культурный фон символизма, даже при беглом обзоре. Думается, что куда важнее не стараться установить, что же было определяющим, а понять, почему символизм пытался, словно в лихорадке, осмыслить без преувеличения весь культурный опыт человечества. Как нам представляется, эта потребность, во-первых, развилась в условиях кризиса гуманистической культуры, как превентивный ответ на ее возможный провал. Во-вторых, мы видим здесь, что идет поиск символистами универсальных архетипов-символов, находивших на протяжении все обозримой истории различное образное воплощение, но при этом не терявших своей сути. Символистам интересно буквально все искусство, и они ищут не наиболее подходящий образец для своих работ, а законы, по которым искусство работает.

Символизм, как известно, во-первых никогда не осознавал себя только как поэтическая школа, во-вторых, стоял на том, что не столько занимается изобретением, сколько открытием механизмов искусства и взаимодействия с реципиентами. Символы существовали всегда, но их не всегда и не все видели. Искусство всех времен и народов «насквозь символично»<sup>420</sup>, – это мнение, так или иначе, разделяли все символисты. Что же такое символизм? Лучшая, на наш взгляд, формулировка принадлежит Андрею Белому. Приведем его понимание смысла символизма, составленное в 1907 г. в статье «Об итогах развития нового русского искусства». «Характерной чертой символизма в искусстве является стремление воспользоваться образом действительности, как средством передачи переживаемого содержания сознания. <...> Содержание сознания, поскольку оно выразимо при помощи образных моделей, пользуется формами видимости и их связью для уяснения переживаний, подобно тому, как отвлеченная

<sup>419</sup> См. об этом Lavine L.Sh. Op. cit. P.570 – 590.

<sup>420</sup> Андрей Белый. Символизм и современное русское искусство // Андрей Белый. Луг зеленый. С. 35.

мысль в науке пользуется для краткости графически методом изображения логических звеньев. Образ, как модель переживаемого содержания сознания, есть символ. Метод символизации переживания образами и есть символизм»<sup>421</sup>. Выяснение механизмов работы искусства обернулось поиском законов работы сознания как такового, что вполне логично, если не забывать, что только творческое сознание для символистов и является в полной мере человеческим. Панорамы сознания – единственное, что описывал Белый, по словам Ф. Степуна<sup>422</sup>. В 1907 г. появился важный текст второго выдающегося теоретика символизма, Вячеслава Иванова. В статье «Ты еси» символист поясняет, что современный кризис индивидуализма заключается в росте и изменении самого сознания личности; утончение и углубление личного сознания привело к его дифференцированию и, в итоге, к разрушению его единства<sup>423</sup>. Обнаружилась антиномия личности и расколотасть сознания на мужское «я» и «ты»-Психею.

Образ – модель переживаемого сознания у Белого и Психея Иванова, «ты» мужского начала, – это непосредственные предшественники архетипов Карла Густава Юнга. Открытие коллективного бессознательного в России и в немецкоговорящих странах происходило почти в одно и то же время, и в России даже чуть раньше, но в нашей стране оно производилось не профессиональными учеными и врачами, изучавшими психиатрию, а поэтами. Соответственно, открытие не было оформлено достаточно четко: даже приведенные мысли Белого (единственного естественника среди символистов, а потому наиболее удачного в аккумуляции идей, которые можно было бы отнести к научным) выражались в литературно-критической статье, что уж говорить, например, о Блоке, чье творчество – самая настоящая символизация сознания образами, разговор с архетипом Анимы, но попыток научного анализа своих творений поэт даже не предпринимает. Как пишет А.М. Эткинд, намерения символистов раскрыть иную реальность с помощью мифов о Софии, Дионисе, Прекрасной Даме не были «так уж далеки от стратегических целей Фрейда и, особенно, Юнга. В них, правда, полностью отсутствовала та конструктивность, которая направлялась неведомой русским писателям <...> задачей по 10 часов в день работать с символами, порождаемыми чужим сознанием»<sup>424</sup>. Отсутствие научной базы не позволило сделать шаг вперед и связать воедино порой туманные суждения символистов о «мифородной душе» простого

<sup>421</sup> Андрей Белый. Об итогах развития нового русского искусства // Андрей Белый. Арабески. С. 258.

<sup>422</sup> Степун Ф. Памяти Андрея Белого // Воспоминания о серебряном веке. С. 196.

<sup>423</sup> Иванов Вяч.И. Ты еси // Иванов Вяч.И. Собр. соч.: в 4 т. Т. 3. С. 262.

<sup>424</sup> Эткинд А.М. Эрос невозможного. С. 44.

народа с представлением об образе переживаемого сознания – архетипе и сделать вывод, что архетипы – это структуры коллективного бессознательного, а мифы – «изначальные проявления досознательной души»<sup>425</sup>, древнейшие выражения архетипических образов.

Мысли о тайниках «мифородной» души и символизации сознания русскими поэтами высказываются даже несколько раньше, чем выходит первая оригинальная работа Юнга («Метаморфозы и символы либидо» 1912 г.). Процесс параллельного создания научной теории, изобретения или совпадающее по времени высказывание одной и той же, очень важной и новой для эпохи мысли, – нормальное явление. Общая для европеизированного мира атмосфера кризиса гуманистической культуры и кризиса сознания, постепенная девальвация представлений о человеке как об исключительно рациональном существе, единый европейский культурный опыт швейцарского ученого и русских поэтов – перечисленного было бы достаточно для объяснения сходства. В конце концов, один из мощнейших источников как мысли символистов, так и изысканий западноевропейских психоаналитиков был общим – сочинения Ницше на тему «дионисийства».

В первой главе мы писали о самобытной интерпретации Александром Блоком аполлонического и дионисийского начал, превратившихся у него в культуру (или цивилизацию) и стихию. И все же не Блок, а Вячеслав Иванов наиболее плодотворно развил упомянутый концепт Ницше. Представлением Ницше о дионисийском начале как мире «образов сновидения, совершенство которых не находится ни в какой зависимости от интеллектуального уровня или художественного образования сновидца, а с другой стороны – пьянящей действительности, которая тоже не обращает внимания на отдельного человека, а, напротив, стремится уничтожить индивида и спасти его в мистическом ощущении единства»<sup>426</sup> вдохновлена как идея Иванова о соборном действе в целом, так и ряд его конкретных сочинений, в первую очередь – «Эллинская религия страдающего бога» и «Религия Диониса». На страницах сочинений Иванов признавался, что благодаря эстетическому толкованию Ницше «дионисических явлений», ему удалось понять их психологически, как выход за грани собственного я и снятие индивидуации<sup>427</sup>, и прийти к выводу о том, что «дионисова религия» может быть

<sup>425</sup> Юнг К.Г. Психология архетипа младенца // Юнг К.Г. Душа и миф: шесть архетипов. С. 89.

<sup>426</sup> Ницше Ф. Рождение трагедии // Ницше Ф. Полное собрание сочинений: в 13 т. Т. 1. М., 2012. С. 28.

<sup>427</sup> Иванов Вяч.И. Эллинская религия страдающего бога // Новый путь. 1904. № 2. С. 64.

рассмотрена *независимо от христианского самоопределения* (курсив мой – Е.В.) в качестве автономного начала религиозной психологии<sup>428</sup>.

В связи с общностью фона не стоило бы поражаться сходству учения Юнга и части теории символизма, даже если бы между ученым и поэтами-философами не было абсолютно никаких контактов. Но контакты, пусть и не прямые, между швейцарским психологом и русскими символистами имелись. В роли связующего звена между идеями Юнга и символизма выступил Эмилий Метнер, близкий Андрею Белому критик, издатель, брат известного композитора, увлекшийся в 1910-х гг. психоанализом, лично познакомившийся с Юнгом и ставший его пациентом. После бесед с Метнером учение Юнга пополнилось представлением о Софии, женском начале, возрастанию роли которого в современном мире психоаналитик впоследствии неизменно уделял внимание<sup>429</sup>. В то же время происходило и обратное влияние. Ознакомление Вячеслава Иванова с разработками психоанализа в его ориентированном на культурный опыт человечества варианте Карла Густава Юнга сказалось на переработке упомянутой статьи «Ты еси» 1907 г. в работу «Анима» 1935 г. Символистская художественно яркая идея идеально легла на формализованное учение Юнга: содержание нашло годы спустя подходящую форму.

Нам кажется чрезвычайно важным, что открытие архетипов, универсальных структур сознания было произведено символизмом почти одновременно с европейскими учеными-психоаналитиками. Важно это потому, что символизм пусть и не ввел своих открытий в научный оборот и даже не всегда вполне понимал, что открывает, использовал открытие в поэтическом творчестве и житнетворчестве. Обращение к универсальным архетипам, коими оперирует человеческое сознание любого индивида, вне зависимости от его места рождения, интеллекта, образования, позволило выработать привлекательные литературные образы для массового читателя-зрителя. Александр Блок не занимался изысканиями в области психоанализа, но его Многоликая Анима – Прекрасная Дама, Незнакомка, Картонная Невеста и, наконец, толстоморденькая Катька – талантливейший образец того, как символ следует за бессознательным, отвечая на общественный запрос.

<sup>428</sup> Иванов Вяч.И. Религия Диониса // Вопросы жизни. 1905. № 7. С. 136.

<sup>429</sup> См. об этом Юнг К.Г. Психологические аспекты архетипа матери // Юнг К.Г. Душа и миф: шесть архетипов. С. 217.

В символизме текстам литературы были равнозначны тексты жизни. Задолго до того, как ученые, прежде всего Мирча Элиаде, задались вопросом, не сохранился ли миф, помимо глубин психики, в качестве образца человеческого поведения<sup>430</sup>, символисты в своей артистической практике используют архетипы с опорой на мифологические предания. Мудрец, Трикстер, Шаман, Тень, Андрогин нашли отражение в образах «мэтров» символизма – «таврического мудреца» Вячеслава Иванова, «темного мага» и «Локи» Брюсова, загадочного гения Андрея Белого, наделенного «черным профилем», Зинаиды Гиппиус, вольно комбинирующей в имидже элементы типично мужского и женского. Жизнетворчество сочеталось с мифотворчеством, а оно, будучи нацеленным на универсальные конструкты человеческой психики, превращалось в то, что Бернис Розенталь называет «mood creation» – создание настроения с помощью техник, изобретенных самими же символистами<sup>431</sup>. В разработке этих техник символисты следовали за массовой публикой, и нельзя сказать, что данная разработка велась помимо их воли. Во всяком случае, Вячеслав Иванов точно понимал, зачем нужны символы-архетипы и какие перспективы открываются при воздействии на массу с их помощью. В докладе «Заветы символизма» этапного 1910 г. поэт подчеркивал, что важнейшая задача поэзии – магия ритмической речи. «Слово-символ делается магическим внушением, приобщающим слушателя к мистериям поэзии. <...> Символизм в новой поэзии кажется первым и смутным воспоминанием о священном языке жрецов и волхвов, усвоивших некогда словам всенародного языка особенное, таинственное значение, им одним открытое, в силу ведомых им одним соответствий между миром сокровенного и пределами общедоступного опыта»<sup>432</sup> – из сказанного Ивановым абсолютно очевидно, что он осознанно рассчитывал вместе с другими символистами занять нишу современных жрецов, уникальных владельцев таинственного значения символов, толкующих это значение «простому» народу и выполняющих функцию посредников между миром человеческим и миром божественных сущностей. Что символизм пока не выполнил вполне свою задачу, Иванов в 1910 г. признавал и предлагал решение. Символизм ранее только усложнял жизнь и искусство, «отныне — если суждено ему *быть* — он будет *упрощать*. <...> ...отныне символические творения будут подобны символам-

<sup>430</sup> Элиаде М. Мифы, сновидения, мистерии. М.-Киев, 1996. С. 27.

<sup>431</sup> Rosenthal B. G. Political Implications of the Early Twentieth-Century Occult Revival // The Occult in Russian and Soviet Culture. P. 384.

<sup>432</sup> Иванов Вяч.И. Заветы символизма // Иванов Вяч.И. Собр. соч.: в 4 т. Т. 2. С. 593.

монолитам. Прежде была „символизация“; отныне будет *символика* [курсив Вяч. Иванова – Е.В.]»<sup>433</sup>. Дело упрощения символов было доведено до конца в Советском государстве – вспомним набор символических фигур, созданных Маяковским для «Окон РОСТА» – и сфера их использования в дополнение к культурной включила область массовой политической агитации и пропаганды и ее коммерческого аналога – рекламы.

Вячеслав Иванов в годы утверждения советской власти не оставил былых претензий и пытался сделать свой вклад в развитие культуры молодой страны. В речи на диспуте «Будущее поэзии» в Политехническом музее в апреле 1920 г. Иванов неоднократно процитировал свои ранние работы и высказал мысль, что человечество от поэта прежде всего ждет великого мифа, и поэзия потому должна стать «детской, – детской по чистоте своего взгляда и по чистоте своего слова, вещающего этот миф, а вселенской потому, что она выразит сознание земли, планетное сознание, другими словами – сознание человека, взятого как единство, как единое лицо»<sup>434</sup>. Годом ранее в докладе «К вопросу об организации творческих сил народного коллектива в области художественного действия» Вячеслав Иванов, пребывавший на тот момент в статусе заведующего историко-теоретической секцией ТОО Наркомпроса предложил целую программу в области культурной политики, включавшую пункты о необходимости автономии области искусств от деятелей внешкольного образования, заботы о художественном образовании (сходные с предложениями футуристов 1918 г.) и предлагал, как и в 1900-х гг., насаждать хоры и устраивать народные празднества, теперь имея надежду на реализацию своих идей. Прямое участие Вячеслава Иванова в создании великих мифов Советского государства и организации народных празднеств было весьма непродолжительным – в 1924 г. он навсегда покинул страну, но его наследие жило в советской массовой культуре долгие годы.

Теоретиками символизма, благодаря открытию общечеловеческих конструктов сознания, был начат перевод культурного наследия и актуальной художественной продукции на язык массовой культуры – «транснациональный код “масскультурных” знаков, опознаваемых и потребляемых в мире», что позволяет говорить о массовой культуре как об индустриальном фольклоре»<sup>435</sup>. Уточним, что с нашей точки зрения,

<sup>433</sup> Там же. С. 602.

<sup>434</sup> РГАЛИ. Ф. 225. Оп. 1. Ед. хр. 41. Л. 9.

<sup>435</sup> Зенкин С. Массовая культура – материал для художественного творчества... // Популярная литература: опыт культурного мифотворчества в Америке и России: Материалы V Фулбрайтской гуманитарной летней школы. М. 2003. Цит. по: Черняк М.А. Феномен массовой литературы XX века. С. 11.

массовая культура – индустриальный вариант культуры как таковой, а не только ее народного слоя. Символы – это непосредственные предшественники маскультурных знаков. Для чего они создавались, помимо включения в культурную индустрию? Задача символистов и их последователей – футуристов и прочих представителей российского авангарда первой трети XX в – «открыть новые пути коммуникации, оживить знаковые системы и актуализировать таким образом психику и умонастроение человека»<sup>436</sup>. Данная задача, как нам представляется, была вызвана следующим.

Ранее мы писали о том, что символизм разрабатывал представление о культуре как универсальной общечеловеческой ценности и пытался, таким образом, преодолеть кризис религиозного сознания. Этот общеевропейский кризис, в краткой формуле Ницше – «смерть Бога», о которой он всего лишь известил, не более того, сопровождался кризисом традиций. Кризис христианской религии означал, что не все в порядке и с крепко завязанными на нее, веками служившими моральными предписаниями и формами организации повседневной жизни. В России кризис происходил в осложненных формах. Секуляризация производилась государством, которое, превратив церковь в департамент духовных дел, а православие в государственную идеологию, взяло на себя ответственность хотя бы частично выполнять ее функции. Отсюда системность кризиса: политического, религиозного и мировоззренческого одновременно. Гражданское общество теоретически могло бы начать выполнять функции устаревших институтов и попытаться сохранить традиции с учетом требований современности, но оно в России до сих весьма слабо, а век назад и вовсе пребывало в зачаточном состоянии. Поэтому поиск замены рушащимся институтам происходил в значительной мере в сфере культуры.

Перевод общества из рухнувшего прошлого в настоящее и, в идеале, в светлое будущее осуществляли, в основном, две силы: модернизаторы-большевики и модернисты-художники, и происходил этот перевод в пространстве массовой культуры. Модернизм на фланге искусства занялся переформатированием способа существования человека в мире, его сознания и ценностных ориентиров; переоценкой ценностей, если говорить кратко. Русский символизм – первое модернистское направление, осмыслил происходящий кризис в доступных ему объемах и дал культуре нового мира креативно-поведенческие образцы, выработанные в жизнетворчестве и популяризованные как

---

<sup>436</sup> Грыгар М. Знакотворчество: семиотика русского авангарда. СПб., 2007.С. 24.

самим символизмом, так и его преемниками. Кроме того, символизм выработал новую знаковую систему – символы, обладающие «магическим» смыслом по той причине, что они переводили в образы архетипические конструкции человеческого сознания. Новый способ организации жизни масс также был дан в массовой культуре, что прежде всего относится к функции релаксации. Традиционная ритуально-обрядовая культура неизбежно уходила в прошлое. Стоило крестьянину переехать из деревни в город и стать рабочим, как он терял связь с привычными формами досуга. Созданием таких новых форм и подновлением старых занялась массовая культура, предложившая кафешантан и кино вместо святок и хоровода. Современный человек, как и поколения его предков, имеет благодаря массовой культуре бесценную возможность отдохнуть от исторического профанного времени, не обнуляя в реальности культурного опыта веков, а всего лишь посещая кинотеатр, концерт, читая развлекательную литературу. За эту возможность ему приходится платить деньги, но таковы уж законы культурной индустрии.

## Заключение

Русский символизм – масштабный проект преобразования культуры, преодолевший границы «чистого» искусства и литературы. Стать таковым ему позволило, в том числе, обращение к проблеме массовой культуры, тем более актуальное и важное, что происходило оно на фоне глубинных изменений российского общества, являвшихся следствием развития капиталистических отношений и выразившихся в появлении городской культуры современного типа, а также создании потенциальной аудитории массового искусства. Указанные процессы массовизации затрагивали не какой-то отдельный пласт, а культуру и общество в целом, соответственно, определение реакции русского символизма на эти процессы в значительной мере дополняет наши представления о культурно-ценностном самоопределении символистов и их взглядах на развитие и видение будущего российского социума.

Подводя итоги нашей работы, вернемся к поставленным задачам.

Во-первых, надвигающаяся массовизация общества была воспринята русским символизмом в качестве серьезной проблемы. Символисты осмыслили ее с помощью тернарной оппозиции «личность – масса – общество». Главными итогами осмысления стала выработка представления о личностном начале – основе здорового общества и понимание незавершенности любой революции, не затрагивающей духовных основ общества. На основе критерия состояния личности символисты выделили типы общественной организации: «мещанство или христианство» у Мережковских, «легион или соборность» у Иванова, «механический и органический типы» у Андрея Белого, где каждая пара включала модель массового «безликого» общества и позитивную альтернативу ему. Наиболее отчетливое описание идеала социальной организации – безгосударственной религиозной общественности – оставил Д.С. Мережковский.

Во-вторых, идеал личности, выработанный в русском символизме – «человек-артист». Он создавался также с оглядкой на угрозу массовизации общества, в условиях кризиса индивидуалистического гуманизма. Идеал символистов должен был стать защитой от господства в будущем «грядущего хама». Такое предложение обществу

символизм сделал, так как считал исключительно важным творческое развитие личности, а также в связи с недовольством разьединенностью творца и читателя/зрителя (и специализацией общества в более обобщенном смысле) в современном мире. Предполагалось, что сфера реализации творческого потенциала «человека-артиста» и его деятельности вообще – это пространство культуры. Культуру символисты понимали как универсальную ценность, связующее начало современного общества.

В-третьих, русские символисты резко негативно восприняли массовый модернизм, в котором происходило тиражирование их идей и образов. В том же ключе символизм отнесся и к тому, что публику в нем самом интересовал, как правило, только поверхностный слой. Подобная реакция в полной мере вписывалась в критику символизмом рынка как такового, проводившуюся с опорой на теургическую идею Владимира Соловьева. Избавить человечество от «денежного варварства» и от власти материальных факторов вообще символисты предполагали с помощью жизнетворчества.

В-четвертых, существование русского символизма в пространстве массовой культуры значительно повлияло на его жизнетворческую деятельность. Несмотря на теоретическое осуждение рынка, символисты прямо участвовали в нем. Данное участие осуществлялось в виде привычной литературной борьбы, разработки тем, потенциально привлекательных для свежей городской аудитории. Кроме того, оно шло через создание культурных продуктов нового типа – имиджей. Разработка имиджей с учетом пожеланий публики способствовала быстрому завоеванию символизмом аудитории, но превращала жизнетворчество, замысленное как способ противостоять рынку, в коммерческое предприятие.

В-пятых, достижения символизма в области массовой культуры – прежде всего, выработанные им способы коммуникации с публикой – нашли свое развитие у футуристов. При этом коммерческая составляющая была заметно усилена. Если у символистов эпатаж и расчет на внешний эффект сочетались со внушительными усилиями по созданию теоретических основ нового искусства, то у футуристов первое было вынесено на передний план. У футуристов модели творческого поведения создавались в рамках коллективного имиджа с тщательно расписанными ролями; элемент спонтанности сводился к минимуму. Деятельность русского футуризма окончательно вынесена из домашних гостиных на подмостки театров, кабаре, артистических кафе, и поэты зарабатывают уже не только славу, но и деньги. Что

касается самого знаменитого российского футуриста, Владимира Маяковского, то его карьера, равно успешная до и после 1917 г., демонстрирует на всем своем протяжении использование одних и тех же приемов, типичных для массовой культуры.

Наконец, остановимся подробнее на том, каков оказался вклад символистов в формирование массовой культуры, в том числе – ранней советской массовой культуры.

Осмысление символистами проблемы массовизации общества, разработка ими нового идеала человека, а также практические усилия по подготовке и численному расширению аудитории позволяют говорить о том, что символизм подготовил почву для культурной революции, помог разбавить концентрацию модернизационного проекта политиков-социалистов на экономической сфере и внес, таким образом, свой вклад в живое творчество масс 1920-х гг.

Цель символизма, первой ступени модернизма в России (совпадающая с целью модернизаторов-большевиков) – преодолеть господство материальных факторов над жизнью человека – не была достигнута, но шаги к ней способствовали завершению перехода российского общества от традиционного к индустриальному. Вместо уничтожения культурной индустрии символисты приняли участие в ее создании. То, что рынок культуры не канул в Лету в 1917 г., отлично показывает пример Маяковского и вообще жизнестроительства 1920-х гг., в недрах которого был создан дизайн и современные формы рекламы.

Открыв универсальные конструкты сознания, символисты приняли участие в том, что мы бы назвали модернизацией сознания: с помощью универсального языка символов-архетипов традиционное религиозное сознание было «переведено» в светское культурное, существующее в пространстве массовой культуры.

Восприятие символистами феномена массовой культуры и их взаимодействие пронизано противоречиями. С одной стороны, символисты восприняли массовизацию общества в качестве угрозы и предупредили о возможных ее последствиях; также они резко раскритиковали вторжение рынка в литературное дело и его переход на рельсы массового производства, что сполна выразилось в осуждении символистами бульварного модернизма с его следованием моде.

С другой стороны, поэты приняли непосредственное участие в формировании литературного рынка. С целью завоевания популярности они подвергали коммерциализации свое житнетворчество, и даже если они не всегда осознавали

возможные последствия, а также не провозглашали зарабатывание денег своей основной и, тем более, единственной целью, это не меняет самой сути их деятельности. Если взятые отдельно формы коммуникации символизма с массовой публикой еще оставляют пространство для размышления о том, чем они вызваны к жизни, то в связке с развитием аналогичных форм футуристами и В.В. Маяковским их рыночная составляющая очевидна.

Существование символизма в пространстве массовой культуры и развитие им ее механизмов стало возможно благодаря нескольким вещам.

В первую очередь, это внимание символизма к тому, как большая аудитория воспринимает его творчество, к способностям масс заниматься культурным строительством и их возрастающей роли в целом.

Во-вторых, это условия конкретного исторического момента, когда интерес символизма к народу был обнаружен. Сам по себе настоящий интерес полностью вписывался в традиции русской литературы и ничего нового не представлял. Но он впервые проявлялся творцами «высокой» культуры в условиях, когда их творчеству могла быть дана и давалась оценка – самым простым способом, приобретением или игнорированием тех или иных культурных продуктов – со стороны хотя бы какой-то части народа.

В-третьих, это открытие теоретиками символизма универсальных конструктов человеческого сознания – символов-архетипов, с помощью которого начал осуществляться, еще до Октябрьской революции, перевод традиционного религиозного сознания широких масс в современное светское. С нашей точки зрения, участие в указанном процессе составляет крупнейшее достижение русского символизма как модернизационного проекта, по крайней мере, если говорить о его заслугах в области массовой культуры.

Все перечисленное позволило движению внести лепту в поиск путей выхода российского общества из глубокого культурного общеевропейского кризиса конца XIX – начала XX вв., для которого было характерно сочетание кризиса религиозного сознания (что в большей степени применимо к широким слоям населения) и индивидуалистического гуманизма (затрагивавшего, прежде всего, небольшой процент интеллектуалов). Столетие назад вовсе не являлось очевидным, что это будут за пути и есть ли они вообще, чем были вызваны как пессимистические прогнозы о закате

Европы, так и призывы избавиться от якобы обременительного, веками копившегося груза культурных ценностей человечества. Поразительно, но данные призывы начали озвучивать именно корифеи «высокой» культуры. Мы останавливались выше на знаменитом споре Вячеслава Иванова и Михаила Гершензона. Этот спор – одно из ярчайших, но далеко не единственное свидетельство серьезной дискуссии. Установка Л.Н. Толстого на опрощение, дававшая удивительные результаты в его художественном творчестве, но, как нам кажется, опасная в качестве культурной тенденции, воспевание В.В. Розановым частной жизни на пороге революционных изменений, внешне совершенно невинное обращение М.О. Гершензона к истории повседневности, прежде всего, в «Грибоедовской Москве», любовь футуристов к архаике и их нападки на классиков, пусть и с сугубо рекламными целями, являются, на наш взгляд, проявлением широко распространенной на рубеже веков идеи о необходимости если не отказа от культурно-исторического опыта, то хотя бы некоторого «отдыха» от него.

Потребность в таком отдыхе у крайне небольшой прослойки успевших «устать» дополнялась потребностью масс заменить чем-либо традиционные способы рекреации. Мережковский, рассуждая об интеллигенции начала века, обращался к евангельскому образу соли, переставшей, а у символиста именно уставшей быть соленой. Но отказ части отечественной интеллигенции от своей миссии в начале прошлого века не был уникальным прецедентом. Он сопровождался общей усталостью человечества от жизни в историческом времени, которая и спровоцировала то, что часто называют воскрешением мифологического мышления или рождением неомифологизма. Хотя, как нам кажется, говорить можно скорее не о новом мифологизме, а об открытии «мифологического» компонента в сознании человека, очевидно, что оно имело большие последствия: во-первых, это открытие позволило создать мощные средства формирования предпочтений и мнений масс, используемые в области рыночной и политической рекламы, т.е. пропаганды, во-вторых, за свое желание отдохнуть от истории человечеству в первой половине прошлого столетия пришлось заплатить непомерно высокую цену.

Что же касается символизма, то направление на декларативном уровне выступило однозначно против обнуления культурного счетчика и отказа от исторического багажа. Символисты предположили, что в меняющемся обществе культура, причем универсальная, а не национальная может и должна стать главной связующей общества,

выдвинули идею преодоления кризиса индивидуализма в гуманизме масс, привели доводы в защиту собственных взглядов и пропагандировали их на страницах теоретических работ и публицистики.

На уровне практики символизм в очередной раз продемонстрировал некоторую двойственность. Кризис религиозного сознания конца XIX – начала XX вв. отнюдь не означал, что извечная психологическая и, вполне возможно, что неискоренимая нужда человека в сказке и чуде куда-либо исчезнет. Создание альтернативных средств для ее удовлетворения началось раньше, чем проблема была осмыслена научно, и к нему символизм имеет самое непосредственно отношение. Символисты приняли участие в разработке новых способов рекреации, т.е. выхода, но непродолжительного, из исторического времени, используемых именно в массовой культуре, ее развлекательном сегменте. Чуткие к реакции публики, символисты придумали эффектные типажи для ее развлечения, открыли или сделали популярными привлекательные для нее темы и стали жрецами нового времени – хранителями священного всенародного языка символов.

Люди во все времена высоко ценили своих жрецов. Поэтому логично, что в индустриальном обществе знание языка символов и тайн оказалось весьма выгодно. Коммерческий потенциал открытий русского символизма используется в индустрии культуры до сих пор.

## Список литературы

### Источники

#### Источники по теории русского символизма и футуризма

##### Архивные материалы:

Иванов, Вяч. И. Речь на диспуте «Будущее поэзии» в Политехническом музее. Стенограмма // Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 225. Оп. 1. Ед. хр. 41.

Программы вечеров, концертов с участием В. В. Маяковского или исполнением его произведений; пригласительные билеты на общественный просмотр пьесы В. В. Маяковского «Баня» // РГАЛИ. Ф. 336. Оп. 7. Ед. хр. 1.

Стенограмма и протоколы собраний деятелей искусства всех отраслей и Временного Комитета уполномоченных Союза деятелей искусства с выступлениями В. В. Маяковского, В. Э. Мейерхольда и др. // РГАЛИ. Ф. 336. Оп. 7. Ед. хр. 3.

##### Опубликованные материалы:

Белый, Андрей. Арабески / Андрей Белый. – М.: Книгоиздательство «Мусагет», 1911. – 503 с.

Белый, Андрей. Луг зеленый: книга статей / Андрей Белый. – М.: Книгоиздательство «Альциона», 1910. – 249 с.

Белый, Андрей. Место анархических теорий. Критика. Эстетика. Теория символизма: в 2 т. / Андрей Белый. – М.: Искусство, 1994. – 2 т.

Белый, Андрей. На перевале / Андрей Белый. – Берлин: «Издательство З.И. Гржебина», 1923. – 199 с.

Белый, Андрей. Правда о русской интеллигенции / Андрей Белый // Вехи: Pro et contra: Антология [Вступ. статья В. В. Сапова]. – СПб.: Изд.-во Русского Христианского гуманитарного института, 1998. – 857 с.

Белый, Андрей. Символизм: книга статей / Андрей Белый. – М.: Книгоиздательство «Мусагет», 1910. – 633 с.

Блок, А. А. О литературе / Александр Александрович Блок – М.: Художественная литература, 1989. – 476 с.

Блок, А. А. О назначении поэта. Статьи, речи, заметки. 1918-1921. / Александр Александрович Блок. – М., 1990. – 63 с.

Блок, А. А. Об искусстве: [Сборник ] / Александр Александрович Блок; [Сост. вступ. статья и прим. Л. К. Долгополова]. – М.: Искусство, 1980. – 503 с.

Блок, А. А. Полное собрание сочинений: в 20 т. Т. 7. Проза. 1903 – 1907 / Александр Александрович Блок; [Отв. ред. Магомедова Д. М.]. – М.: Наука, 2003. – 500 с.

Блок, А. А. Поэзия заговоров и заклинаний / Александр Александрович Блок // История русской литературы. Т. I. Вып. I. [Под ред. Е. В. Аничкова, проф. А. К. Бороздина, проф. Д. Н. Овсяннико-Куликовского]. – М.: Мир, 1908. – С. 81 – 106.

Блок, А. А. Собрание сочинений: в 8 т. Т. 5. Проза. 1903 – 1917 / Александр Александрович Блок; [Под общ. ред. В. Н. Орлова; подготовка текста и примеч. Д. Е. Максимова и Г. А. Шабельской]. – М-Л.: Гослитиздат, 1962. – 798 с.

Блок, А. А. Собрание сочинений: в 8 т. Т. 6. Проза. 1918 – 1921 / Александр Александрович Блок; [Под общ. ред. В. Н. Орлова; подготовка текста Д. Максимова и Г. Шабельской, примеч. Г. Шабельской]. – М-Л.: Гослитиздат, 1962. – 556 с.

Брюсов, В.Я. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 6: Статьи и рецензии, 1893-1924 / Валерий Яковлевич Брюсов; [Под общ. ред. П. Г. Антокольского и др.]. – М.: Художественная литература, 1975. – 651 с.

Записки петербургских Религиозно-философских собраний (1901-1903 гг.). [Сост. Половинкин, С. М.]. – М.: Республика, 2005. – 543 с.

Иванов, Вяч. И. Религия Диониса / Вячеслав Иванович Иванов // Вопросы жизни. – 1905. – №№ 6 – 7.

Иванов, Вяч. И. Родное и вселенское: статьи 1914-1917 / Вячеслав Иванович Иванов. – М.: Г.А. Леман, С.И. Сахаров, 1917. – 205 с.

Иванов, Вяч. И. Собрание сочинений: в 4 т. / Вячеслав Иванович Иванов; [Под ред. Д. В. Иванова и О. Дешарт; с введениями и примечаниями О. Дешарт]. – Bruxelles: Foyer Oriental Chrétien, 1971, 1974, 1979, 1981. – 4 т.

Иванов, Вяч. И. Эллинская религия страдающего бога / Вячеслав Иванович Иванов // Новый путь. – 1904. – №№ 1 – 9.

Иванов, Вяч. И. Anima. / Вячеслав Иванович Иванов; [Пер. с нем. С. Л. Франка; подг. текста, предисл., примеч., коммент. и исслед. С. Д. Титаренко; послесловие К. Г. Исупова]. – СПб.: Факультет филологии и искусств СПбГУ, 2009. – 142 с.

Мережковский, Д. С. Больная Россия: Избранное / Дмитрий Сергеевич Мережковский. – Л.: Изд-во Ленинградского ун.-та, 1991. – 272 с.

Мережковский, Д. С. Было и будет: Дневник, 1910-1914; Невоенный дневник, 1914-1916 / Дмитрий Сергеевич Мережковский. – М.: Аграф, 2001. – 509 с.

Мережковский, Д. С. В тихом омуте / Дмитрий Сергеевич Мережковский. – СПб., 1908. – 325 с.

Мережковский, Д. С. Гоголь: творчество, жизнь и религия / Дмитрий Сергеевич Мережковский. – СПб.: Пантеон, 1909. – 231 с.

Мережковский, Д. С. К соблазну малых сих / Дмитрий Сергеевич Мережковский // Речь. – 1909. – 6 сентября.

Мережковский, Д. С. Не мир, но меч. К будущей критике христианства / Дмитрий Сергеевич Мережковский. – СПб.: М.В. Пирожков, 1908. – 208 с.

Мережковский, Д. С. Л. Толстой и Достоевский. Вечные спутники / Дмитрий Сергеевич Мережковский. – М.: Республика, 1995 – 621 с.

Мережковский, Д. С. Революция и религия / Царь и революция: [Сб. ст.] // З. Н. Гиппиус, Д. С. Мережковский, Д. В. Философов; [Под ред. М. А. Колерова; вступ. ст. М. М. Павловой; пер. с фр. О. В. Эльдман; подгот. текста Н. В. Самовер]. – М.: О.Г.И., 1999. – 219 с.

Мережковский, Д. С. Семь смиренных / Дмитрий Сергеевич Мережковский // Речь. – 1909. – 26 апреля.

Крайний, Антон [Гиппиус, З.Н.] Литературный дневник (1899 - 1907) / Антон Крайний [Зинаида Николаевна Гиппиус]. – СПб.: М.В. Пирожков, 1908. – 455 с.

Религиозно-философское общество в Санкт-Петербурге (Петрограде): история в материалах и документах, 1907-1917: в 3 т. / [Моск.-Петерб. филос. клуб и др.; сост. О. Т. Ермишин, О. А. Коростелев, Л. В. Хачатурян]. – М.: Русский путь, 2009. – 3 т.

## **Идейно-философский базис символизма, критика символизма и футуризма**

### **Архивные материалы:**

Записки, присланные В.В. Маяковскому во время его выступлений в г. Воронеже, Ростове, Туле, Смоленске, Минске и др. // РГАЛИ. Ф. 336. Оп. 7. Ед. хр. 10.

### **Опубликованные материалы:**

Вагнер, Рихард. Избранные работы / Рихард Вагнер; [Сост. и коммент. И. А. Барсовой и С. А. Ошерова; вступит. ст. А. Ф. Лосева; пер. с нем.]. – М.: Искусство, 1978. – 695 с.

Вехи: сборник статей о русской интеллигенции. [С приложением «Библиографии Вех»]. – Свердловск: Изд-во Урал. ун-та, 1991. – 235 с.

Герцен, А. И. Собрание сочинений: в 30 т. Т. 10: Былое и думы, 1852 – 1868, ч. 5 / А. И. Герцен; [Ред. Я. Е. Эльсберг]. – М.: Изд-во Акад. Наук СССР, 1956. – 536 с.

Герцен, А. И. Собрание сочинений: в 30 т. Т.16: Статьи из «Колокола» и другие произведения 1862 – 1863 годов / А. И. Герцен; [Ред. Я. Е. Эльсберг, коммент. И. М. Белявской и Э. С. Виленской]. – М.: Изд-во Акад. Наук СССР, 1959. – 529 с.

Гершензон, М. О. История молодой России / Михаил Осипович Гершензон. – М., 1908. – XI, 315 с.

Измайлов, А. А. Помрачение божков и новые кумиры. Книга о новых веяниях в литературе / А. А. Измайлов. – М., 1910.

Измайлов, А. А. На переломе: Литературные размышления. Вячеслав Иванов. Валерий Брюсов. Зинаида Гиппиус. А. Каменский. Андрей Белый. Ал. Блок. М. Кузмин / А. А. Измайлов. – СПб., 1908.

Зиммель, Г. Избранное. Том 2. Созерцание жизни / Георг Зиммель; [Пер.с нем.]. – М.: Юрист, 1996. – 607 с.

Ленин, В. И. Заседание ВЦИК 4(17) ноября 1917 г. Ответ на запрос левых эсеров / Владимир Ильич Ленин. – Полное собрание сочинений: в 55 т. Т.35. – М., 1974. – 600 с.

Ленин, В.И. Партийная организация и партийная литература / Владимир Ильич Ленин. – Полное собрание сочинений: в 55 т. Т.12. – М., 1968. – 575 с.

Ницше, Ф. Рождение трагедии / Фридрих Ницше; [Пер. с нем. В. Бакусева, Л. Завалишиной и др.; общ. ред. И. А. Эбаноидзе]. – Полное собрание сочинений в 13 т. Т. 1. Ч. 1: Рождение трагедии. Из наследия 1869-1873 гг. – М.: Культурная революция, 2012. – 416 с.

Плеханов, Г. В. Искусство и общественная жизнь / Георгий Валентинович Плеханов // Зинаида Гиппиус: Pro et contra. Личность и творчество Зинаиды Гиппиус в оценке современников и исследователей: Антология; [Сост. Николукин, А. С.]. – СПб.: Изд-во Русской христианской гуманитарной академии, 2008. – 1037 с.

Розанов, В. В. Цель человеческой жизни / Василий Васильевич Розанов // Вопросы философии и психологии. – 1892. – №№ 14-15.

Розанов, В. В. Среди иноязычных (Д.С Мережковский) / Василий Васильевич Розанов // Д.С. Мережковский: Pro et contra. Личность и творчество Д. Мережковского в оценке современников: Антология; [Сост. Николукин, А. С.]. – СПб.: Изд-во Русской христианской гуманитарной академии, 2001. – 568 с.

Соловьев, В. С. Литературная критика / Владимир Сергеевич Соловьев; [Сост., вст. ст., коммент. Фатющенко В. И., Цимбаев Н. И.]. – М.: Современник, 1990. – 421 с.

Соловьев, В. С. Собрание сочинений: в 10 т. Т. 1 / Владимир Сергеевич Соловьев; [Под ред. и с примечаниями С.М. Соловьева и Э.Л. Радлова; 2-е изд.]. – СПб.: Просвещение, 1911. – 407 с.

Соловьев, В. С. Собрание сочинений: в 10 т. Т. 6 / Владимир Сергеевич Соловьев; [Под ред. и с примечаниями С.М. Соловьева и Э.Л. Радлова; 2-е изд.]. – СПб.: Просвещение, 1913. – 486 с.

Соловьев, В. С. Собрание сочинений: в 10 т. Т. 9 / Владимир Сергеевич Соловьев; [Под ред. и с примечаниями С.М. Соловьева и Э.Л. Радлова; 2-е изд.]. – СПб.: Просвещение, 1913. – 435 с.

Тастевен, Г. Футуризм (На пути к новому символизму) / Г. Э. Тастевен. – М.: Ирис, 1914. – 79 с.

Толстой, Л. Н. Что такое искусство / Лев Николаевич Толстой; [Сост., вступит ст. и коммент. В. В. Основнина]. – М.: Современник, 1985. – 592 с.

Троцкий, Л. Д. Литература и революция / Л. Д. Троцкий; [Печатается по изд. 1923 г.; Вступ. ст. Ю. Боров]. – М.: Политиздат, 1991. – 400 с.

Франк, С. Л. Русское мировоззрение / С. Л. Франк. – СПб.: Наука, 1996. – 736 с.

Цветаева, М. И. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 5. Автобиографическая проза. Статьи. Эссе. Переводы / Марина Ивановна Цветаева; [Сост., подг. текста и коммент. А. Саакянц и Л. Мнухина]. – М.: Эллис Лак, 1994. – 720 с.

Чуковский, К. И. Нат Пинкертон и современная литература. Куда мы пришли? / Корней Иванович Чуковский. – М.: Современное творчество, 1910. – 110 с.

Чуковский, К. И. Третий сорт / Корней Иванович Чуковский // Весы. – 1908. – № 1. С. 87 - 92.

Чуковский, К. И. Футуристское действо / Корней Иванович Чуковский // Русское слово. – 1913. — № 279.

Шлейермахер, Ф. Д. Речи о религии к образованным людям ее презиравшим. Монологи / Фридрих Даниель Шлейермахер; [Пер. с нем. С. Л. Франк]. – СПб.: Алетейя, 1994. – 333 с.

### **Художественные произведения**

Белый, Андрей. Петербург / Андрей Белый; Полное собрание сочинений: в 2 т. – М.: Издательство АЛЬФА-КНИГА, 2011. – Т. 1. – 1279 с.

Брюсов, В. Я. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 1. Стихотворения. Поэмы, 1892-1909 / Валерий Яковлевич Брюсов; [Под общ. ред. П. Г. Антокольского и др.]. – М.: Художественная литература, 1973. – 672 с.

Гиппиус, З. Н. Стихотворения / Зинаида Николаевна Гиппиус; [Вст. статья, составление, подг. текста и примеч. А.В. Лаврова]. – СПб.: Академический проект, 1999. – 589 с.

Маяковский, В. В. Человек, поэма / Владимир Владимирович Маяковский. Стихи о любви. – М.: Эксмо, 2010. – 288 с.

### **Источники личного происхождения**

#### **Архивные материалы:**

Воспоминания Грузинова И. В. Маяковский и литературная Москва // РГАЛИ. Ф. 336. Оп. 7. Ед. хр. 56.

#### **Опубликованные материалы:**

Белый, Андрей. «Ваш рыцарь»: Письма к М.К. Морозовой. 1901 – 1928 / Андрей Белый; [Предисловие, публикация и примечания: А.В. Лавров и Дж. Малмстад]. – М.: Прогресс-Плеяда, 2006. – 293 с.

Белый, Андрей. Начало века / Андрей Белый; [Подготовка текста и комментарии А.В. Лаврова]. – М.: Художественная литература, 1990. – 687 с.

Белый, Андрей; Блок, А.А. Переписка, 1903-1919 / Андрей Белый и Александр Александрович Блок; [Публ., предисл. и коммент. А.В. Лаврова]. – М.: Прогресс-Плеяда, 2001. – 606 с.

Белый, Андрей. Воспоминания о Блоке. Собрание сочинений / Андрей Белый; [Под ред. В. М. Пискунова]. – М.: Республика, 1995. — 510 с.

Берберова, Н. Н. Курсив мой: автобиография / Нина Берберова. – М.: АСТ, 2014. – 765 с.

Блок, А. А. Записные книжки. 1901-1920 / Александр Александрович Блок; [Под общ. ред. В. Н. Орлова и др. Сост., подготовка текста, предисл. и примеч. В. Орлова]. – М.: Художественная литература, 1965 – 663 с.

Блок, А. А. Собрание сочинений: в 8 т. Т. 7. Автобиография 1915. Дневники 1901 – 1921 / Александр Александрович Блок; [Под общ. ред. В. Н. Орлова]. – М-Л.: Гослитиздат, 1963. – 543 с.

Блок, А. А. Собрание сочинений: в 8 т. Т. 8. Письма 1898 – 1921 / Александр Александрович Блок; [Под общ. ред. В.Н. Орлова]. – М-Л.: Гослитиздат, 1963. – 770 с.

Блок, Л. Д. И быль, и небылицы о Блоке и о себе / Любовь Дмитриевна Блок. – Bremen: Kafka-Press, 1979. – 103 с.

Брик, Л. Ю. Пристрастные рассказы / Л. Ю. Брик; [Сост. Я. И. Гройсман, И. Ю. Генс]. – Нижн. Новгород: ДЕКОМ, 2003.— 325 с.

Брюсов, В. Я. Дневники. 1891-1910 / Валерий Яковлевич Брюсов; [Пригот. к печати И. М Брюсова; примеч. Н. С. Ашукина]. – М.: Сабашниковы, 1927. – 203 с.

Бурлюк, Д. Д. Фрагменты из воспоминаний футуриста. Письма. Стихотворения / Давид Давидович Бурлюк. – СПб.: Пушкинский фонд, 1994. – 381 с.

Валентинов, Н. Два года с символистами / Н. Валентинов (Н.Вольский). – М.: XXI в.-Согласие, 2000. – 381 с.

Воспоминания о серебряном веке / Сост., авт. предисл. и коммент. В. Крейд. – М.: Республика, 1993. – 559 с.

Гиппиус, З. Н. Живые лица. Кн. 2. Воспоминания / Зинаида Николаевна Гиппиус. – Тбилиси: Мерани, 1991. – 382 с.

Дальние берега: Портреты писателей эмиграции. Мемуары: [сборник] / Сост., авт. предисл. и коммент. В. Крейд. – М.: Республика, 1994. – 382 с.

Злобин, В. А. Тяжелая душа: Литературный дневник. Воспоминания. Статьи. Стихотворения. / В. А. Злобин; [Сост., примеч. Т.Ф. Прокопова]. – М.: НПО «Интелвак», 2004 – 623 с.

Иванов, Г. В. Собрание сочинений: в 3-х т. Т. 3: Мемуары. Литературная критика. – Г. В. Иванов. – М.: Согласие, 1993. – 720 с.

Иванов, Вяч. И., Гершензон, М. О. Переписка из двух углов / М. О. Гершензон, Вяч. И. Иванов; [Подг. текста, прим., ист.-лит. комм. и иссл. Роберта Берда]. – М., 2006. – 208 с.

Каменский, В. В. Жизнь с Маяковским / В. В. Каменский. – М.: Художественная литература, 1940. – 212 с.

Каменский, В. В. Его – моя биография великого футуриста / В. В. Каменский. – М.: Кн-во Китоврас, (Тип. Т.Ф.Дортман), 1918.— 228 с.

Крученых, А. Е. К истории русского футуризма: Воспоминания и документы / Алексей Крученых; [С прил. деклараций и ст. А. Крученых, а также ст. И. Терентьева и С. Третьякова]. – М.: Гилея, 2006. – 467 с.

Лавут, П. И. Маяковский едет по союзу / П. И. Лавут, – 2-е издание, доп. – М.: Советская Россия, 1969. – 269 с.

Лившиц, Б. К. Полутораглазый стрелец: Стихотворения, переводы, воспоминания / Б. К. Лившиц. – М.: Сов. писатель, 1989. – 720 с.

Маковский, С. К. На Парнасе Серебряного века / С. К. Константинович Маковский. – М.: Наш дом-L'Age d'Homme; Екатеринбург У-Фактория, 2000. – 387 с.

В. Маяковский в воспоминаниях современников / Примеч. Н. В. Реформатской; вступ. ст. З. С. Паперного. — М: Художественная литература, 1963. — 731 с.

Маяковский, В. В. Полное собрание сочинений: в 13 т. / Подгот. текста и примеч. В. А. Катаняна. – М.: Художественная литература, 1955 -1961. – 13 т.

В. В. Маяковский: Pro et contra: Личность и творчество В. Маяковского в оценке современников и исследователей: Антология; [Сост.В.Н.Дядичев]. – СПб.: Изд-во Рус. христиан. гуманитар. акад., 2006. –1071 с.

Одоевцева, И. В. [Воспоминания]: Т.1. На берегах Невы / Ирина Одоевцева. – М.: Захаров, 2005. – 430 с.

Одоевцева, И. В. [Воспоминания]: Т.2. На берегах Сены / Ирина Одоевцева. – М.: Захаров, 2005. – 446 с.

Перцов, П. П. Литературные воспоминания, 1890-1902 гг. / П. П. Перцов. – М.: НЛО, 2002. – 489 с.

Родченко, А. М. Маяковский - Родченко. Классика конструктивизма: Работа с Маяковским [сборник] / А. М. Родченко. – М.: Фортуна ЭЛ, 2004.—116 с.

Русский литературный авангард. Материалы и исследования / Под ред. М. Марцадури, Д. Рицци и М. Евзлина. – Тренто, Изд. Ун-та Тренто, 1990. – 342 с.

Русский футуризм: Стихи. Статьи. Воспоминания / Сост. В. Н. Терехина, А. П. Зименков. – СПб.: ООО «Полиграф», 2009. – 830 с.

Советское декоративное искусство. Материалы и документы. 1917-1945 / Под ред. В.П. Толстого. – М.: Искусство, 1984. – 256 с.

Ходасевич, Вл. Ф. Воспоминания / Владислав Фелицианович Ходасевич; [Сост., вступ. ст. и коммент. Т.Н. Полетаевой]. – М.: Худож. лит., 2009. – 512 с.

### **Публицистика, периодические издания**

#### **Неопубликованные материалы:**

Газеты и газетные вырезки со статьями и заметками о Маяковском В. В., его вечерах и выступлениях, о его произведениях и пр. 1926 – 1940 гг. // РГАЛИ. Ф. 336. Оп. 5. Ед. хр. 122.

#### **Опубликованные материалы:**

Биржевые ведомости, 1913.

Весы, 1904-1909.

Раннее утро, 1913.

Речь, 1913.

Лукоморье, 1914.

Газета футуристов, 1918.

### **Литература**

А. Блок и основные тенденции развития литературы начала XX века: Блоковский сборник VII (Ученые записки Тартуского гос. ун-та. Вып. 735) / Отв. ред. З. Г. Минц, ред. Л. Н. Киселева. – Тарту: Изд-во Тартуского гос. ун-та, 1986. – 162 с.

Адорно, Т. Избранное: Социология музыки / Теодор Адорно; [Пер. с нем. М. И. Левина, А. В. Михайлов]. – М.: РОССПЭН, 2008. – 444 с.

Акопян, К.З. От религии к маскульту: логика метаморфозы / К. З. Акопян // *Философские науки*. – 2000. – №2. – С. 46 – 63.

Александрова, А. Сквозь призму Вяч. Иванова: житнетворчество и воздействие на окружающую культурную среду / Андреа Александрова // *Sub Rosa – Budapest*, 2005. – С. 27 – 32.

Андреева, О. В. Книжное дело / О. В. Андреева // *Очерки русской культуры. Конец XIX – начало XX века. Т. 1. Общественно-культурная среда*. – М.: Изд-во Московского ун-та, 2011. – С. 230 – 286.

Арефьева, Н. Г. Древнегреческие мифопоэтические традиции в литературе русского модерна (В.Соловьев, Вяч.Иванов): монография / Н. Г. Арефьева. –Астрахань, Изд-во Астрах. ун-та, 2007. – 269 с.

Асмус, В. Ф. Философия и эстетика русского символизма // *Литературное наследство*. Т-27-28. М., 1937. – С.1 – 53.

Ашин, Г. К. Буржуазная массовая культура / Г. К. Ашин. – М.: О-во Знание РСФСР, 1988. – 39 с.

Барт, Р. Мифологии (2000) / Ролан Барт; [Пер. с франц., вступ. ст. и коммент. Сергея Зенкина]. – М.: Издательство имени Сабашиных, 2000. – 214 с.

Бахтин, М. М. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 5. Работы 1940-х – начала 1960-х гг. / Михаил Михайлович Бахтин. – М.: Русское слово, 1996. – 731 с.

Башня Вячеслава Иванова и культура Серебряного века / Под ред. А. Б. Шишкина. – СПб.: Изд-во СПбГУ, 2006. – 384 с.

Берд, Р. Вяч. Иванов и массовые празднества ранней советской эпохи / Роберт Берд // *Русская литература*. – 2006. – № 2. – С. 174 – 189.

Бирюков, С. Е. Теория и практика русского поэтического авангарда / С. Е. Бирюков. – Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г.Р. Державина, 1998. – 187 с.

Блоковский сборник I: Труды научной конференции, посвященной изучению жизни и творчества А. А. Блока, май 1962 года / Отв. ред. Ю. М. Лотман. – Тарту: Изд-во Тартуского ун-та, 1964. – 575 с.

Бобринская, Е. А. Футуризм / Е. А. Бобринская. – М.: Галарт, 1999. –192 с.

Бобринская, Е. А. Русский авангард: истоки и метаморфозы: [сборник статей] / Е. А. Бобринская. — М.: Пятая страна, 2003. — 302 с.

Богомолов, Н. А. Вокруг «серебряного века»: Статьи и материалы / Н. А. Богомолов. – М.: НЛЮ, 2010. – 720 с.

Богомолов, Н. А. На грани быта и бытия / Н. А. Богомолов // Театр. – 1993. – № 5. – С. 159 – 162.

Богомолов, Н. А. Петербургские гафизиты / Н. А. Богомолов // Серебряный век в России: Избр. страницы: [Сб. ст.]. – М.: Радикс, 1993. – С.167 – 210.

Богомолов, Н. А. Русская литература начала XX века и оккультизм. Исследования и материалы / Н. А. Богомолов. – М.: НЛЮ, 1999. – 549 с.

Богомолов, Н. А. Вячеслав Иванов в 1903-1907 годах: Документальные хроники / Н. А. Богомолов. – М.: Изд-во Кулагиной, Intrada, 2009. – 286 с.

Будетлянский клич! : футурист. кн. : [сборник] / Ст. и коммент. А. П. Аксенкин и др. – М.: Фортуна ЭЛ, 2006. – 141 с.

Булавка, Л. А. Маяковский: вызов и трагедия советского проекта / Л. А. Булавка // Свободная мысль. – 2007. – № 3. – С. 148-163.

Быков, Д. Л. Чем мы духовнее МакДоналдса? [Электронный ресурс] / Д. Л. Быков // Телеканал Дождь. Программа Большая перемена. – 2014. – Режим доступа: <http://www.youtube.com/watch?v=G9nHBQsLzRI>

Быстров, В. Н. Между утопией и трагедией: Идея преобразования мира у русских символистов / В. Н. Быстров. – М.: Прогресс-Плеяда Кругъ, 2012. – 382 с.

Бычкова, Е. А. Жизнетворчество как феномен культуры декаданса на рубеже XIX-XX веков: дис. ... канд. культурологии: 24.00.01 / Бычкова Екатерина Анатольевна. – М., 2001. – 141 с.

Владимир Соловьев и культура Серебряного века: К 150-летию Вл. Соловьева и 110-летию А.Ф. Лосева:[сборник] / Отв. ред. А. А. Тахо-Годи, Е. А. Тахо-Годи; Сост. Е. А. Тахо-Годи. – М.: Наука, 2005. – 629 с.

Вислова, А. В. «Серебряный век» как театр: Феномен театральности в культуре рубежа XIX-XX вв. / А. В. Вислова. – М.: Рос. ин-т культурологии, 2000. – 210 с.

Воронцова, И. В. Русская религиозно-философская мысль в начале XX века / И. В. Воронцова. – М.: Изд-во ПСТГУ, 2008. – 424 с.

Воскресенская, М. А. Символистское мировидение в русской культуре конца XIX - начала XX вв.: дис. ... канд. ист. наук: 07.00.02 / Воскресенская Марина Аркадьевна. – Томск, 2000. – 260 с.

Воскресенская, М. А. Символизм как мировидение Серебряного века: Социокультурные факторы формирования общественного сознания российской культурной элиты рубежа XIX –XX веков / М. А. Воскресенская; [Научн. ред. А.Н. Жеравина]. – М.: Логос, 2005. – 236 с.

Воскресенская, М. А. Мировидение творцов Серебряного века: исторический контекст и социокультурные факторы формирования общественного сознания российской культурной элиты рубежа XIX-XX столетий: автореф. дис. ... д-ра ист. наук: 07.00.02 / Воскресенская Марина Аркадьевна. – СПб., 2008. – 40 с.

Гаспаров, Б. М. Тема святочного карнавала в поэме А. Блока «Двенадцать» // Б. М. Гаспаров. Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века. – М.: Наука: Восточная литература, 1993. С. 4 – 27.

Гончаров, Б. Маяковский в кривом зеркале «советологии» / Б. Гончаров // Вопросы литературы. – 1979.— № 3.— С.107—111.

Грачева, А. М. Диалоги Януса: Беллетристика и классика в русской литературе начала XX века: Портреты. Этюды. Разыскания / А. М. Грачева. – СПб.: Пушкинский Дом, 2011. – 365 с.

Гройс, Б. Е. Искусство утопии / Б. Е. Гройс. М.: Художественный журнал, 2003. – 341 с.

Грыгар, М. Знакотворчество: Семиотика русского авангарда / Моймир Грыгар. – СПб.: Академический проект; ДНК, 2007. – 518 с.

Глинтерник, Э. М. Реклама в России XVIII - первой половины XX века: Опыт иллюстрированных очерков / Э. М. Глинтерник. – СПб.: Аврора, 2007. –360 с.

Городницкая, А. А. Общественно-политические взгляды старших символистов, середина 90-х годов XIX века - 1917 год: дис. ... канд. ист. наук: 07.00.02 / Городницкая Анна Алексеевна. – М., 1996. – 204 с.

Грякалова, Н. Ю. От символизма к авангарду: Опыт символизма и русская литература 1910-1920-х годов (Поэтика. Жизнетворчество. Историософия.): дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.01 / Грякалова Наталия Юрьевна. – СПб., 1998. – 355 с.

Грякалова, Н. Ю. Человек модерна: Биография - рефлексия – письмо / Н. Ю. Грякалова. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2008.— 382 с.

Давиденко, О. С. Мифотворчество и театрально-игровые стратегии в литературной жизни Серебряного века как отражение исторического процесса

трансформации русского общества конца XIX –начала XX вв.: автореф. дис. ... канд. ист. наук: 07.00.02 / Давиденко Олеся Сергеевна. – Томск, 2010. – 27 с.

Давыдов, Т. В. Маяковский на сцене / Т. В. Давыдов // Вопросы гуманитарных наук. – 2006. – № 4. - С. 133-135.

Дажина, В. Д. «Великая война» (1914-1918) и судьбы европейского искусства. / В. Д. Дажина. – М.: БуксМАрт, 2014. – 228 с.

Динерштейн, Е. А. Маяковский и книга. Из истории издания произведений поэта / Е. А. Динерштейн. – М.: Книга, 1987. – 175 с.

Дубин, Б. Классика, после и рядом: Социологические очерки о литературе и культуре [Сб. ст.] / Б. Дубин. – М.: НЛО, 2010. – 345 с.

Европейский символизм / Отв. ред. И. Е. Светлов. – СПб.: Алетейя, 2006. – 495 с.

Жукоцкая, З. Р. Свободная теургия: Культурфилософия русского символизма / З. Р. Жукоцкая. – М.: РГГУ, 2003. – 287 с.

Занковская, Л. В. «Большое видится на расстояньи...»: С. Есенин, В. Маяковский и Б. Пастернак / Л. В. Занковская. – М.: Литера, 2005. – 292 с.

Зиновьева, О. А. Символы сталинской Москвы / О. А. Зиновьева. – М.: Издательский дом ТОНЧУ, 2009. – 304 с.

Зоркая, Н. М. На рубеже столетий. У истоков массового искусства в России 1900-1910 годов / Н. М. Зоркая. – М.: Наука, 1976. – 300 с.

Зоркая, Н. М. Петрушка, персидская княжна и герой в черной полумаске/ Н. М. Зоркая // Живая Старина.— 1996.— № 2.— С. 24 – 28.

Зоркая, Н. М. Кино. Театр. Литература: Опыт системного анализа / Н. М. Зоркая. – М.: Аграф, 2010. – 398 с.

Иванюшина, И. Ю. Русский футуризм: идеология, поэтика, прагматика / И. Ю. Иванюшина. – Саратов: Изд-во Саратов.ун-та, 2003. – 310 с.

Иоффе, Д. Жизнетворчество русского модернизма *sub specie semioticae*: Историографические заметки к вопросу типологической реконструкции системы «жизнь-текст» / Д. Иоффе // Критика и семиотика. – 2005. – Вып. 8. – С. 126 – 179.

История русской литературы: в 10 т. Т. X. Литература 1890 – 1917 годов. М-Л., 1954 [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/irl/il0/ila/ila27642.htm>

Катанян, В. А. Маяковский. Хроника жизни и деятельности / В. А. Катанян. – М.: Советский писатель, 1985. – 648 с.

Катанян В. А. Мрачная хроника. Операция “Огонек”: [Документы 1964-1968 годов, отражающие выступления против искажений жизни и творчества Маяковского] / В. А. Катанян // Вопросы литературы. – 1997. – №1. – С.206 – 254.

Катанян, В. А. Распечатанная бутылка / В. А. Катанян.— Нижний Новгород: ДЕКОМ, 1999. – 348 с.

Катанян, В. А. Рассказы о Маяковском / В. А. Катанян. – М.: Художественная литература, 1940. –328 с.

Катанян, В. В. Лиля Брик. Жизнь / В. В. Катанян. – М.: Захаров, 2007. – 320 с.

Кассиль, Л. А. Маяковский – сам. Очерк жизни и работы поэта / Л. А. Кассиль. – М.: Молодая Гвардия, 1960. – 156 с.

Клинг, О. А. Эволюция и «латентное» существование символизма после Октября / О. А. Клинг // Вопросы литературы. – 1999. – № 4. – С. 37 – 63.

Клинг, О. А. Влияние символизма на постсимволистскую поэзию в России 1910-х годов: Проблемы поэтики / О. А. Клинг. – М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 2010. – 356 с.

Клюге, Р.-Д. О русском авангарде, философии Ницше и социалистическом реализме / Р.-Д. Клюге // Вопросы Литературы. – 1990. – № 9. – С.64 – 77.

Кнабе, Г. С. Перевернутая страница / Г. С. Кнабе. – М.: Издательство РГГУ, 2002. – 60 с.

Козубовская, Г. П. Рубеж XIX-XX веков: миф и мифопоэтика: монография / Г.П. Козубовская. – Барнаул: АлтГПА, 2011. – 316 с.

Крусанов, А. В. Русский авангард: 1907-1932 (исторический обзор): в 3 т./ А. В. Крусанов. – М., СПб: НЛЮ, 1996, 2003. – 1, 2 т.

Крючкова, В. А. Символизм в изобразительном искусстве: Франция и Бельгия, 1870-1900 / В. А. Крючкова. – М. Изобраз. Искусство, 1994. – 269 с.

Кукаркин, А. В. Буржуазная массовая культура: Теории. Идеи. Разновидности. Образцы. Техника. Бизнес / А. В. Кукаркин. – 2-е изд., дораб. и доп. – М.: Политиздат, 1985. – 399 с.

Култышева, О. М. Д. Бурлюк и В. Маяковский: Теоретические декларации и поэзия / О. М. Култышева // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. – 2005. – N 5.— С. 137-146.

Кустова, Г.И. Языковые проекты Вячеслава Иванова и Андрея Белого: философия языка и магия слова / Г. И. Кустова // Вячеслав Иванов. Архивные материалы и исследования. – М.: Русское слово, 1999. – С. 383 – 411.

Кэмрад, С. С. Маяковский в Америке. Страницы биографии / С. С. Кэмрад. – М.: Советский писатель, 1970. – 270 с.

Лавров, А. В. Мифотворчество «аргонавтов» / А. В. Лавров // Миф-Фольклор-Литература: [Сб. ст.] – Л.: Наука, 1978. – С. 137—170.

Лавров, А. В. Андрей Белый в 1900-е годы: Жизнь и литературная деятельность / А. В. Лавров // М.: НЛО, 1995 – 335 с.

Лавров, А. В. «Серебряный век» и/или «пантеон пошлости» / А. В. Лавров // Новое литературное обозрение: Теория и история, литературная критика и библиография. – 2001. – № 5. – С. 240 – 247.

Лавров, А. В., Гречишкин, С. С. Символисты вблизи. Очерки и публикации / А. В. Лавров, С. С. Гречишкин. – СПб.: Скифия, 2004. – 400 с.

Лавров, А. В. Андрей Белый: разыскания и этюды / А. В. Лавров. – М.: НЛО, 2007. – 513 с.

Лавров, А. В. Русские символисты: этюды и разыскания / А.В. Лавров. – М.: Прогресс-Плеяда, 2007. – 632 с.

Лекманов, О. А. Русский модернизм и массовая поэзия. Стихи в журнале «Нива». 1890-1917 / О. А. Лекманов // Вопросы литературы. – 2003. – № 4. – С. 310 – 322.

Лекманов, О. А. Русская поэзия в 1913 г. / О. А. Лекманов. – М.: Восточная книга, 2014. – 175 с.

Летенков, Э. В. «Литературная промышленность» России конца XIX – начала XX века / Э. В. Летенков. Л.: Изд-во Ленинградского ун-та, 1988. – 173 с.

Литературная энциклопедия: в 11 т. М.: 1929 – 1939. Т.10. Верстка невышедшего издания [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://feb-web.ru/FEB/LITENC/ENCYCLOP/0encyc.htm>

Литературное наследство. Т. 27-28. Сборник: Русский символизм / Отв. ред. П. И. Лебедев-Полянский. – М.: Журнально-газетное объединение, 1937. – 691 с.

Литературное наследство. Т. 65. Новое о Маяковском / Гл. ред. В. В. Виноградов, ред. И. С. Зильберштейн, С. А. Макашин, М. Б. Храпченко. – М.: Изд-во АН СССР, 1958. – 630 с.

Литературное наследство. Т. 85. Валерий Брюсов: Из литературного наследия. Стихи. Проза / Ред. А. Н. Дубовиков и Н. А. Трифонов. – М.: Наука, 1976. – 856 с.

Литературное наследство. Т. 92. Александр Блок: Новые материалы и исследования: в 4 кн. / Подг. Центр. гос. архив литературы и искусства СССР. – М., 1980, 1981, 1982, 1987. – 4 кн.

Литературное наследство. Т. 92. Александр Блок: Новые материалы и исследования. Кн. 5 / Отв. ред. И. С. Зильберштейн и Л. М. Розенблюм. – М.: Наука, 1993. – 905 с.

Лотман, Ю. М. Избранные статьи: в 3 т. / Ю. М. Лотман. – Таллин: Александра, 1992 – 1993. – 3 т.

Лотман, Ю. М. Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII - нач. XIX в.) / Ю. М. Лотман. – СПб.: Искусство-СПБ, 1994. – 398 с.

Лютова, С. Н. Андрей Белый и К. Г. Юнг окривисе культуры: на пересечении теорий [Электронный ресурс] / С. Н. Лютова // Аналитика культурологии. – 2006. – № 6 (электронное издание) – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/andrey-belyy-i-k-g-yung-o-krizise-kultury-na-peresechenii-teoriy>

Магомедова, Д. М. Автобиографический миф в творчестве А. Блока / Д. М. Магомедова. – М.: Мартин, 1997. – 221 с.

Мазур, Л. Э. Тотальный символизм А. Белого как программа конструирования социокультурной реальности: дис. ... канд. филос. наук: 09.00.03 / Мазур Лариса Эдвартовна. – Тверь, 2008. – 136 с.

Маковский, Э. С. Отечественный художественный авангард: теория, история и тенденция развития / Э. С. Маковский. – М.: МГИМ им. А. Шнитке, 2008. – 117 с.

Марков, В. А. Литература и миф: Проблема архетипов (к постановке вопроса) / В. А. Марков // Тыняновский сборник: Четвертые Тыняновские чтения. – Рига: Зинатне, 1990. – С. 133 – 147.

Марков, В. Ф. История русского футуризма / В.Ф. Марков; [Пер.с англ. В. Кучерявкина, Б. Останина]. – СПб.: Алетейя, 2000. – 414 с.

Маяковский - Родченко: Классика конструктивизма: [сборник] / Сост. А. Лаврентьева. – М.: Фортуна Эл, 2004. – 120 с.

Маяковский – Художник / Сост. В.А. Катанян. – М.: Советский художник, 1963. – 144 с.

Маяковский без глянца / Сост. П. Фокина, Д. Тимофеева. – СПб.: Амфора, 2008. – 589 с.

Маяковский и современность / Сост. А. Ушаков. – М.: Современник, 1977. – 351 с.

Маяковский и современность / Сост. С. С. Лесневский – М.: Современник, 1984. – Вып. 1, 2.

Минц, З. Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов / З. Г. Минц // Творчество А.А. Блока и русская культура XX века. Блоковский сборник III. Тарту, 1979. С. 76 – 120.

Минц, З. Г. Блок и русский символизм / З. Г. Минц // Литературное наследство. Т. 92. Кн. 1. Александр Блок. Новые материалы и исследования. М., 1980. С. 98 – 173.

Минц, З. Г. Об эволюции русского символизма (К постановке вопроса: тезисы) / З. Г. Минц // А. Блок и основные тенденции развития литературы начала XX века. Блоковский сборник. Тарту VII. Тарту, 1986. С. 7 – 24.

Мириманов, В. Б. Русский авангард и эстетическая революция XX века / В. Б. Мириманов. – М.: Изд-во РГГУ, 1995. – 250 с.

Мифология и религия в современной массовой культуре. Секуляризация и мифологическое сознание: сборник статей. – СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2011. – 146 с.

Михайлов, А. А. Маяковский. Серия ЖЗЛ / А. А. Михайлов. – М.: Молодая гвардия, 1988. – 560 с.

Михайлов, А. А. Мир Маяковского: взгляд из 80-х / А. А. Михайлов. – М.: Современник, 1990. – 464 с.

Михайлов, А. А. Жизнь Маяковского. Я свое земное не дожил / А. А. Михайлов. – М., Центрполиграф, 2001. – 554 с.

Михайловский, Н. К. Герои и толпа. Избранные труды по социологии в двух томах / Под общ.ред. В.В. Козловского. – СПб.: Алетейя, 1998. – 2 т.

Московский Парнас: Кружки, салоны, журфиксы Серебряного века (1890—1922) / Сост. Т. Прокопова. – М.: Интелвак, 2006. – 768 с.

Мочульский, К. В. Валерий Брюсов / К. В. Мочульский. – Париж: YMCA-Press, 1962. – 183 с.

Мясников, А. С. В. В. Маяковский: стенограммы лекций, прочит. в Высш. парт. школе при ЦК ВКП(б) / А. С. Мясников. – М.: Типография Высш. парт. школы при ЦК ВКП(б), 1948. – 64 с.

Ортега-и-Гассет, Хосе. Избранные труды / Хосе Ортега-и-Гассет; [Сост., предисл. и общ. ред. А. М. Руткевича]. – 2-е изд. – М. : Весь мир, 2000. – 704 с.

Ортега-и-Гассет, Хосе. Эстетика. Философия культуры / Хосе Ортега-и-Гассет; [Перевод с испанского В. В. Симонова]. – М.: Искусство, 1991. – 588 с.

Паперный, В. Культура Два / В. Паперный. – 2-е изд., испр. и доп.— М.: НЛО, 2006. – 408 с.

Парнис, А. Е. Из новых материалов о Владимире Маяковском / А. Е. Парнис // *De visu*. – 1993. – № 11 – С. 10 – 22.

Первая мировая война и судьбы европейской цивилизации / Под ред. Л. С. Белоусова, А. С. Манькина. – М.: Изд-во Московского университета, 2014. – 816 с.

Перцов, В. О. Маяковский. Жизнь и творчество: в 3 т. / В. О. Перцов. – 3-е изд. – М.: Художественная Литература, 1976. – 3 т.

Полонский, В. В. Мифопоэтика и динамика жанра в русской литературе конца XIX – начала XX века / В. В. Полонский; [Отв. ред. В. А. Келдыш]. – М.: Наука, 2008. – 285 с.

Поляков, В. В. Книги русского кубофутуризма: с приложением каталога футуристических изданий / В. В. Поляков. – М.: Гилея, 2007. – 550 с.

Популярная литература. Опыт культурного мифотворчества в Америке и в России. Материалы V Фулбрайтовской гуманитарной летней школы (Москва, 30 мая — 8 июня 2002 г.). – М.: Изд-во Московского ун-та, 2003. – 198 с.

Почепцов, Г. Г. Имиджелогия / Г. Г. Почепцов. – М. : Рефл-бук:Ваклер, 2000. – 766 с.

Приходько, И. С. Александр Блок и русский символизм: Мифопоэтический аспект: Спецкурс / И. С. Приходько. – Владимир, Владим.гос.пед.ун-т., 1999. – 79 с.

Психология толп: [сборник]. — М.: Издательство «КСП+», 1998. – 416 с.

Пьяных, М. Ф. Трагический XX век в зеркале русской литературы: [сборник статей] / М. Ф. Пьяных. – СПб.: Русско-Балтийский информационный центр «Блиц», 2003. – 512 с.

Развлекательная культура России, XVIII-XIX вв.: Очерки истории и теории: сборник. / Ред.-сост. Е. В. Дуков – СПб.: Буланин, 2001. – 520 с.

Разлогов, К. Э. Дар или проклятие: мозаика массовой культуры / К. Э. Разлогов. – М., 1994. – 116 с.

Разлогов, К. Э. Коммерция и творчество: враги или союзники / К. Э. Разлогов. – М.: Искусство, 1992. – 271 с.

Рассадин, С. В. Русский символизм и Фридрих Ницше: контроверзы культуры и общества: монография / С. В. Рассадина. – Тверь, Изд.-во ТГТУ, 2010. –124 с.

Рейтблат, А. И. От Бовы к Бальмонту: Очерки истории чтения в России второй половины XIX в. / А. И. Рейтблат. – М.: Изд-во МПИ, 1991. –221 с.

Родькин, П. Е. Футуризм и современное визуальное искусство / П. Е. Родькин. – М.: Совпадение, 2006. – 256 с.

Русская литература XX века (1890-1910): в 2 кн. / Под ред. С. А. Венгерова. – М.: XXI в.- Согласие, 2000. – Кн. 1, 2.

Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов): в 2 кн. / Ред. кол.: Н. А. Богомолов, В. А. Келдыш, И. В. Корецкая, Д. М. Магомедова, А. П. Чудаков. – М.: ИМЛИ РАН, Наследие, 2001. – Кн. 1, 2.

Русский авангард 1910-1920-х годов: проблема коллажа: [сборник] / Под ред. Г. Ф. Коваленко. – М.: Наука, 2005. – 429 с.

Русский кубофутуризм : [сборник] / Под ред. Г.Ф.Коваленко. – СПб.: Буланин, 2002. – 235 с.

Русский литературный авангард. Материалы и исследования / Под ред. М. Марцадури, Д. Рицци и М. Евзлина. – Тренто, Издание Университета Тренто, 1990.

Русский футуризм и Давид Бурлюк: «Отец русского футуризма» [альбом]. – СПб.: Palace ed., 2000. – 239 с.

Русский экспрессионизм: Теория. Практика. Критика / Сост. В. Н. Терехина. – М.: ИМЛИ РАН, 2005. – 510 с.

Сайко, Е. А. Серебряный век: философско-культурологические концепты. Символизм: лекция / Е. А. Сайко. – М.: МАКС Пресс, 2007. – 45 с.

Сарнов, Б. М. Маяковский. Самоубийство / Б. М. Сарнов. – М.: Эксмо, 2006. – 669 с.

Сарычев, В. А. Кубофутуризм и кубофутуристы: Эстетика. Творчество. Эволюция / В. А. Сарычев. – Липецк: Липец.изд-во, 2000. – 254 с.

Соколов, К. Б. Российская интеллигенция XVIII - начала XX вв.: картина мира и повседневность / К. Б. Соколов. – СПб: Нестор-История, 2007. – 512 с.

Степанова, Г. А. Идея «соборного театра» в поэтической философии Вячеслава Иванова / Г. А. Степанова. – М.: ГИТИС, 2005. – 138 с.

Тард, Г. Сущность искусства / Габриэль Тард; [Пер. с фр. под ред. и с предисл. Л. Е. Оболенского]. – СПб: В. И. Губинский, 1895. – 112 с.

Творчество А. А. Блока и русская культура XX века. Блоковский сборник III (Ученые записки Тартуского гос. ун-та. Вып. 459) / Отв. ред. З. Г. Минц. – Тарту: Изд. Тартуского гос. ун-та, 1979. – 167 с.

Творчество В. В. Маяковского в начале XXI века. Новые задачи и пути исследования / Под ред. А. М. Ушакова. – М.: ИМЛИ РАН, 2008. – 796 с.

Тихвинская, Л.И. Повседневная жизнь театральной богемы Серебряного века: Кабаре и театры миниатюр в России 1908 – 1917 / Л. И. Тихвинская. – М.: Молодая гвардия, 2005. – 527 с.

Тоффлер, Э. Третья волна / Элвин Тоффлер; [Пер. с англ.]. – М.: АСТ, 2002. – 781 с.

Тоффлер, Э. Шок будущего / Элвин Тоффлер; [Пер. с англ.]. – М.: АСТ, 2003. – 557 с.

Триодина, И. М. Социально-культурные институты Серебряного века: дис. ...канд. пед. наук: 13.00.05 / Триодина Ирина Михайловна. – СПб., 2003. – 174 с.

Турчин, В. С. По лабиринтам авангарда / В. С. Турчин. – М.: Изд-во МГУ, 1993. – 246 с.

Тырышкина, Е. В. Русская литература 1890-х - начала 1920-х годов: от декаданса к авангарду / Е. В. Тырышкина. – Новосибирск: Новосибирский гос.пед. университет, 2002. – 152 с.

Ульянова, Г. Н. Досуг и развлечения. Зарождение массовой культуры / Г. Н. Ульянова // Очерки русской культуры. Конец XIX – начало XX века. Т. 1. Общественно-культурная среда. – М.: Изд-во Московского ун-та, 2011. – С. 455 – 526.

Унылов, А. В. Социокультурные основания богостроительства и богоискательства в России начала XX века: дис. ... канд. ист. наук: 24.00.01 / Унылов Алексей Викторович. – Нижн. Новгород, 2006. – 185 с.

Фатющенко, В. И. Русская лирика революционной эпохи (1912 – 1922 гг.) / В. И. Фатющенко. – М.: Гнозис, 2008. – 416 с.

Хансен-Леве, О. Концепции «жизнетворчества» в русском символизме начала века / Оге Хансен-Леве; [Ред. Л. Пильд, Г. Пономарева] // Блоковский сборник XIV. Тарту: Изд-во Тартуского ун-та, 1998. – С. 57 – 85.

Хейзинга, Й. Homo Ludens; Статьи по истории культуры. / Й. Хейзинга; [Пер., сост. и вступ. ст. Д. В. Сильвестрова; коммент. Д. Э. Харитоновича]. – М.: Прогресс - Традиция, 1997. – 416 с.

Хоркхаймер М., Адорно Т. Диалектика Просвещения / М. Хоркхаймер, Т. Адорно; [Пер. с нем. М. Кузнецов]. – М-СПб.: Медиум, Ювента, 1997. – 312 с.

Хренов, Н. А., Соколов, К. Б. Художественная жизнь императорской России (субкультуры, картины мира, менталитет) / Н. А. Хренов, К. Б. Соколов. – СПб: Алетейя, 2001. – 809 с.

Царева, Н. А. Историческая утопия русского символизма: на материале творчества Дм. Мережковского и А. Белого: дис. ... канд. филос. наук: 09.00.11 / Царева Надежда Александровна. – Владивосток, 2001. – 146 с.

Чепкасов, А. В. Неомифологизм в творчестве Д. С. Мережковского 1890-1910-х годов: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Чепкасов Артур Владимирович. – Кемерово, 1999. – 225 с.

Чиндин, И. В. Миф: реконструкция архаической ментальности/ И. В. Чиндин. – М.: МГИ им. Е. Р. Дашковой, 2013.—162 с.

Швейцер, А. Упадок и возрождение культуры. Избранное / А. Швейцер; [Пер.с нем.]. – М.: Прометей, 1993. – 512 с.

Шестаков, В. П. Мифология XX века: Критика теории и практики буржуазной «массовой культуры» / В. П. Шестаков. – М.: Искусство, 1988 – 222 с.

Шульц, С. С. Бродячая Собака / С. С. Шульц.— СПб.: Алмаз, 1997. – 190 с.

Эконен, К. Творец, субъект, женщина. Стратегии женского письма в русском символизме / Кирсти Эконен. – М.: НЛЮ, 2011. – 393 с.

Элиаде, М. Мифы, сновидения, мистерии / Мирча Элиаде; [Пер. с англ.]. – Киев: REFL-book, 1996. – 285 с.

Эткинд, А. М. Хлыст: секты, литература и революция / Александр Эткинд. – М.: НЛО, 1998. – 685 с.

Эткинд, А. М. Эрос невозможного: История психоанализа в России / Александр Эткинд. – М.: Гнозис, 1994 – 374 с.

Юнг, К. Г., фон Франц, М.-Л., Хендерсон, Дж. Л., Якоби, И., Яффе, А. Человек и его символы / К. Г. Юнг, М.-Л. фон Франц, Дж. Л. Хендерсон, И. Якоби, А. Яффе; [Под общ. Ред. С. Н. Сидоренко]. – М.: Серебряные нити, 1998. – 224 с.

Языки культур: образ - понятие – образ: [сборник статей]. – СПб: Изд-во Русской Христианской гуманитарной академии, 2009. – 430 с.

Ясперс, К., Бодрийар, Ж. Призрак толпы / К. Ясперс, Бодрийар Ж. – М.: Алгоритм, 2007. – 272 с.

Albanese, J. Propaganda and Aesthetics: The Modern politics of Avant-Garde and workers culture: Dissertation Thesis, Ph. D. (Comparative Literature) / Jennifer Ann Albanese. – Stony Brook University, 2006. – 214 p.

Berg, A. Russian Poetry in the Marketplace: 1800-1917, and Beyond: Dissertation Thesis, Ph. D. (Department of Slavic Languages and Literatures of Harvard University) / Aleksey Berg. –Harvard University, 2013. – 153 p.

Bird, R. The Tender Mystery: Romanticism and Symbolism in the Poetry and Thought of Viacheslav Ivanov: Dissertation Thesis, Ph. D. (Faculty of the Graduate School of Yale University) / Robert Bird. – Yale University, 1998. – 347 p.

Boym, S. Life and death in quotation marks: Cultural myth of the modern poet: Dissertation Thesis, Ph. D. (Department of Comparative Literature of Harvard University) / Svetlana Boym. – Harvard University, 1988. – 445 p.

Brooks, J. Readers and Reading at the End of Tsarist Era / Jeffrey Brooks // Literature and Society in Imperial Russia, 1800-1914. – Stanford, Stanford University press, 1978. P. 97 – 150.

Campbell, J. The power of myth / Ed. by Joseph Campbell with Bill. Moyers; Betty Sue Flowers. – New York, Doubleday, 1988. – 233 p.

Clowes, E. W. A philosophy “For all and none”: The early reception of Friedrich Nietzsche's thought in Russian literature, 1892-1912: Dissertation Thesis, Ph. D. (Faculty of

the Graduate School of Yale University) / Edith Whitehill Clowes. – Yale University, 1981. – 274 p.

Creating Life: The Aesthetic Utopia of Russian Modernism / Ed.by I. Paperno and J. D.Grossman. – Stanford: Stanford University Press, 1994. – 288 p.

Cultural mythologies of Russian modernism: From the golden age to the silver age / Ed.by Boris Gasparov et al. – Berkeley etc., University of California press, 1992. – 494 p.

Huysen, A. After the great divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism / Andreas Huysen. – Bloomington, Indianapolis. Indiana University press, 1986. – 244 p.

Fennig, B. K. Mythic image in modern pop music and technology: Dissertation Thesis, Ph. D. (Humanities) / Brian Keith Fennig. – The University of Texas at Dallas, 2013. – 275 p.

Konecny, M. C. The aesthetics of performance in experimental Russian culture of the 1910's: Dissertation Thesis, Volume I, II. Ph. D. (Slavic Languages and Literatures) / M. C. Konecny. – University of Southern California, 1998. – 261 p.

Kunichika, M. M. The Penchant for the Primitive: Archaeology, Ethnography, and the Aesthetics of Russian Modernism: Dissertation Thesis, Ph. D. (Slavic Languages and Literatures and the Designated Emphasis) / Michael Mitsuo Kunichika. – University of California, Berkeley, 2002. – 248 p.

Lavine, L. Sh. Aleksandr Blok's The Twelve: The transformation of commedia dell'arte into an epic / L. Sh. Lavine // Slavic & East European Journal – Winter 2005. – Vol. 49. Issue 4. – P. 570—590.

Lawton, A. M. Russian Futurism through its manifestoes, 1912-1928 / Anna M. Lawton. – Ithaca, Cornell university press, 1988.—353 p.

Lodge, K. The Russian Decadence in the 1910's: Valery Briusov and the Collapse of Empire / K. Lodge // Russian Review 69. – 2010, april. – P. 276 – 293.

Malmstad, J. E. Andrey Bely: Spirit of Symbolism / J. E. Malmstad. –Ithaca, Cornell University Press, 1987. – 375 p.

Match, O. Erotic Utopia: The Decadent imagination in Russia's Fin de Siecle. / Olga Match. – Madison, University of Wisconsin press, 2005. – 340 p.

McCauley, K. A. The Aesthetics of production: The Russian Avant-Garde and the rise of socialist realism: Dissertation Thesis, Ph. D. (Slavic Languages and Literatures). / K. A. McCauley. – University of California, Los Angeles, 1995. – 303 p.

Pachmuss, T. *Zinaida Hippus: An Intellectual Profile* / T. Pachmuss. – Carbondale: Southern Illinois University Press, 1971. – 512 p.

Pomorska, K. *Jakobsonian Poetics and Slavic Narrative: From Pushkin to Solzhenitsyn* / Ed. by H. Baran. – Durham; London: Duke University Press, 1992. – 323 p.

Presto, J. *Beyond the flesh: Alexander Blok, Zinaida Gippius, and the Symbolist sublimation of sex* / J Presto. – Madison, Wisconsin, The University of Wisconsin press, 2008. – 352 p.

Rosenthal, B. G. *The artist as prophet and revolutionary: Dmitri Sergeevich Merezhkovsky and the “Silver Age”*: Dissertation Thesis, Ph. D. (History, modern) / Bernice Glatzer Rosenthal. – University of California, Berkeley, 1970. – 380 p.

Rosenthal, B. G. *Political Implications of the Early Twentieth-Century Occult Revival* / B. G. Rosenthal // *The Occult in Russian and Soviet Culture*, ed. by B. G. Rosenthal. – Ithaca and London, Cornell University Press, 1997. – P. 379–418.

Rosenthal, B. G. *New myth, new world: From Nietzsche to Stalinism* / B. G. Rosenthal. – University Park (Penn.), The Pennsylvania State university press, 2002. – 464 p.

Sundaram, Ch. *Manufacturing culture: the Soviet state and the Mayakovsky legend. 1930-1993*: Dissertation Thesis, Ph. D. (Department of Slavic Languages and Literatures of University of Toronto) / Chantal Sundaram. – University of Toronto, 2000. – 366 p.