

Санкт-Петербургский государственный университет

ЛАЩЕВА Анна Сергеевна

Выпускная квалификационная работа

Предвестия футуризма в поэзии Андрея Белого

Уровень образования: магистратура

Направление 45.04.01 «Филология»

Основная образовательная программа ВМ.5611. «Русская литература»
Профиль «Русская литература»

Научный руководитель:
профессор,
Кафедра истории русской
литературы СПбГУ,
Виролайнен Мария Наумовна

Рецензент:
профессор,
Нижегородский филиал
федерального государственного
автономного образовательного
учреждения высшего образования
«Национальный исследовательский
университет «Высшая школа экономики»,
Большухин Леонид Юрьевич

Санкт-Петербург
2021

Оглавление

Введение.....	3
Глава 1. Устремлённость в будущее	17
1.1 Специфика образа будущего	17
1.2 Поэзия как метод познания.....	23
1.3 «Всесвязность».....	26
Глава 2. Роль художественного слова в преобразении действительности	29
2.1 Слово-медиатор.....	29
2.2 Самодостаточность слова.....	33
2.3 Взаимодействие искусств.....	41
Глава 3. Роль поэта в художественном мире Андрея Белого и футуристов...	52
3.1 Поэт-учёный	52
3.2 Поэт-пророк.....	55
Заключение	65
Список литературы	69
I. Источники.....	69
II. Научная литература.....	72

Введение

Вопрос о соотношении символизма и футуризма был поставлен с момента возникновения футуризма. Полемические выпады футуристов в адрес символизма отчасти обусловлены его колоссальной популярностью: к началу деятельности футуристов символизм был устоявшимся литературным направлением, достигшим успеха и превратившимся в «литературную моду»¹. Футуризму необходимо было противопоставить себя существующей литературной традиции, в его манифестах, в частности, провозглашалось полное отречение от эстетики символизма. Существовала и более «прозаическая» причина: «Из всех “гилейцев” лишь Б. Лившиц печатался в “Аполлоне” в 1910 году, для всех остальных символистские издания (за исключением “Весны” <...>) были закрыты. Это предопределило – при всем тяготении на раннем этапе своего творчества к символизму – резкое неприятие символистов у Хлебникова, Д. Бурлюка, В. Каменского, В. Маяковского (не говоря об А. Крученых), проявившееся в публичных выступлениях и манифестах 1912–1915 годов»². Тем не менее, литературное отталкивание (как и «преодоление») не может быть в полном смысле этого слова реализовано в ходе литературного процесса³, так как оно неминуемо связано с наследованием: отрекаясь от определённого литературного направления, писатель создаёт свои произведения «с оглядкой» на него; отталкиваясь, приближается. Символизм традиционно рассматривается в качестве одного из источников футуризма⁴: по мнению В. Ф. Марков, русский символизм «подверг пересмотру всю иерархию эстетических

¹ Богомолов Н. А. Постсимволизм (общие замечания) // Русская литература рубежа веков: (1890-е – начало 1920-х годов). М.: Наследие, 2001. Кн. 2. С. 381.

² Клинг О. А. Футуризм и «старый символистский хмель»: Влияние символизма на поэтику раннего русского футуризма // Вопросы литературы. 1996. № 5. С. 65.

³ См.: Богомолов Н. А. Постсимволизм. С. 382.

⁴ См., например: Марков В. Ф. История русского футуризма / Пер. с англ. В. Кучерявкина, Б. Останина. СПб.: Алетейя, 2017. С. 8–9; Баран Х., Гурьянова Н. А. Футуризм // Русская литература рубежа веков: (1890-е – начало 1920-х годов). Кн. 2. С. 501.

ценностей»⁵, что вполне соответствовало задачам футуристов и соотносилось с важной для них установкой на новизну.

Из всех символистов именно Андрей Белый, с его индивидуальным стилем, был особенно близок к футуризму. Его творчество вызывало несомненный интерес у самих футуристов⁶. Д. И. Чижевский прямо называл его «отцом футуризма»⁷. Н. А. Бердяев утверждал, что «единственным замечательным футуристом в художественной прозе может быть назван Андрей Белый»⁸. Вяч. Вс. Иванов писал, что «Андрей Белый, по его собственным словам, всегда остававшийся символистом, вместе с тем в очень большой степени в лучших своих произведениях переходил стилистические границы символизма и шел гораздо дальше в том направлении “эстетического эксперимента” (его термин), который ближе всего был именно к футуризму»⁹.

Вяч. Вс. Иванову принадлежит наиболее обстоятельное исследование близости некоторых элементов поэтики Андрея Белого к футуризму. Существуют статьи, в которых анализировались предвестия футуризма в романах Белого¹⁰. Однако вопрос о «футуристичности» как одной из

⁵ Марков В. Ф. История русского футуризма. С. 8–9.

⁶ Например, в поэтической автобиографии «Я сам» В. Маяковский пишет: «Перечел все новейшее. Символисты — Белый, Бальмонт. Разобрала формальная новизна. Но было чуждо. Темы, образы не моей жизни. Попробовал сам писать так же хорошо, но про другое. Оказалось *так же про другое* — нельзя», «Ведь вот лучше Белого я все-таки не могу написать. Он про свое весело — “в небеса запустил ананасом”, а я про свое ною — “сотни томительных дней”» (*Маяковский В.* Полн. собр. соч.: В 13 т. / Подгот. текста и примеч. В. А. Катаняна. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1955–1961. Т. 1. С. 17, 18). Далее ссылки на это издание приводятся в тексте в квадратных скобках, с литерой «М» и указанием тома римской цифрой и страницы арабской.

⁷ *Tschizewskij D.* Anfänge des russischen Futurismus. Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1963. S. 9.

⁸ *Бердяев Н. А.* Кризис искусства // Бердяев Н. А. Философия творчества, культуры и искусства: В 2 т. М.: Искусство, 1994. Т. 2. С. 410.

⁹ *Иванов В. В.* О воздействии «эстетического эксперимента» Андрея Белого (В. Хлебников, В. Маяковский, М. Цветаева, Б. Пастернак) // Андрей Белый: Проблемы творчества: Статьи, воспоминания, публикации. М.: Сов. писатель, 1988. С. 338.

¹⁰ См.: *Колобаева Л. А.* Постсимволистские тенденции в поэтике А. Белого // Постсимволизм как явление культуры. Материалы междунар. науч. конф. Москва, РГГУ, 5–7 марта 2003 г. М.: РГГУ, 2003. С. 48–52; *Жданова Е. Н.* Футуристическая поэтика

выразительных черт его поэзии в научной литературе специально не ставился. Этим определяется **актуальность** настоящей работы.

Объектом предлагаемого исследования является поэзия Андрея Белого, а **предметом** – те её особенности, в которых обнаруживается общность с художественной системой футуризма.

Цель настоящей работы – выявить те аспекты художественного метода Андрея Белого, которые могут быть соотнесены с творчеством поэтов-футуристов. Выполнение поставленной цели предполагает следующие **задачи**:

- Выявить общие основания в мировоззренческих установках символизма и футуризма.
- Рассмотреть особенности образа будущего у Белого и футуристов.
- Определить и описать моменты близости в концепциях художественного слова Андрея Белого и футуристов.
- Отметить на этом фоне моменты их решительных расхождений.
- Сопоставить представления о роли поэта в художественном мире Андрея Белого и футуристов.

Материалом исследования является поэтическое наследие Андрея Белого, Велимира Хлебникова, Владимира Маяковского и Василия Каменского, а также теоретические высказывания Белого и футуристов.

Обзор исследовательской литературы.

Рассмотрение «футуристских» особенностей идиостиля Андрея Белого невозможно без обращения к вопросу о соотношении символизма и футуризма, так как некоторые из этих особенностей объясняются моментами сходства двух художественных систем.

Процесс «смены» символизма футуризмом проанализирован в работе И. П. Смирнова «Символизм и авангард (элементы постсимволизма в

символизме)», которая впервые была опубликована в журнале «Russian Literature» в 1988 году¹¹. Исследователь выделяет два ключевых отношения в художественном мире символизма – интранзитивность и обусловленную ею панкогерентность. В эстетике младосимволизма ослабевает одна из форм панкогерентности – одно-всеместная связь, что приводит к изображению замкнутого на себе мира, ставшего онтологичным и самодовлеющим в постсимволизме¹². Рассмотрим тезисы И. П. Смирнова подробнее.

Под интранзитивностью исследователь понимает нарушение медиации: мир данного и мир искомого, по его мнению, «регулярно связывались в символистских текстах так, что посредующее между двумя мирами звено подвергалось отрицанию»¹³. И. П. Смирнов выделяет типовые сюжеты интранзитивности, в которых неудачливым медиатором, как правило, является персонаж-посредник, то есть один из элементов художественного мира. Однако концепция интранзитивности игнорирует одну из важнейших особенностей символизма – истончение грани между поэзией и действительностью. В культуре символизма роль медиатора принадлежит символу¹⁴, который хотя и воплощён в художественном слове, по определению выходит за пределы художественного текста. Таким образом, для символистов связь между земным и трансцендентным выходит за рамки художественного факта – с помощью искусства происходит подлинная медиация между действительностью и миром Вечного. Подтверждением истончения грани между художественными текстами символистов и

¹¹ Концепция истории литературы И. П. Смирнова изложена в книге «Психодиахронологика» (1994) и основана на идее вытеснения «с творческой позиции одного характера другим, доминирование некоторой логической процедуры, становящейся системообразующей, над прочими» (*Смирнов И. П. Психодиахронологика: Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней. М.: Новое литературное обозрение, 1994. С. 9*). Указанная статья открывает в этой книге раздел, посвящённый символизму.

¹² *Смирнов И. П. Психодиахронологика. С. 159–160.*

¹³ Там же. С. 136.

¹⁴ Д. С. Мережковский пишет, что греческое слово, от которого произошло русское «символ», «значит: сливать, спаивать, соединять» (*Мережковский Д. С. Л. Толстой и Достоевский / Изд. подг. Е. А. Андрущенко. М.: Наука, 2000. С. 25*).

творчеством жизни являются биографические примеры успешной медиации: свидания Вл. Соловьёва с Софией Божественной Премудростью или посмертное общение Вяч. Иванова со своей женой Лидией. Это, несомненно, справедливо и для Андрея Белого: как замечает А. В. Лавров, «символизм Белому дорог не как художественное творчество, а как миропонимание; искусство не самоценно, оно только ступень к чему-то большему и значительнейшему»¹⁵.

Панкогерентность (или всесвязность, всеотносимость) в концепции И. П. Смирнова мотивированна интранзитивностью и вытекающей из этого свойства релевантностью связи как таковой: всё связано со всем без оснований для этой связи, потому что в условиях нарушенной медиации её не нужно аргументировать¹⁶. В позднесимволистских текстах в связи с истощением «трансформационного потенциала этой диахронической системы» совершается логическая операция, «которую можно было бы назвать обращенным трансцендированием. Трансцендентное выступало здесь в качестве всего лишь другой стороны обыденного. <...> Обращенным было трансцендирование и тогда, когда позднесимволистские тексты изображали путь, направленный из инобытия в бытие, из сферы другого в область данного <...>. Наконец, трансцендирование <...> могло рисоваться в позднем символизме вырождающимся, постепенно ослабевающим»¹⁷. Таким образом, согласно И. П. Смирнову, у младосимволистов стремление к сфере трансцендентного не реализовывалось за пределами реального: «В восприятии младших символистов, художник не творит символы, но открывает символическую природу обступающей его действительности»¹⁸. Так создаётся «мир без нового», который в символизме является аномалией, нарушением миропорядка, а в футуризме становится его характеристикой,

¹⁵ Лавров А. В. Мифотворчество «аргонавтов» // Миф – фольклор – литература. Л.: Наука, 1978. С. 156.

¹⁶ Смирнов И. П. Психодиахронологика. С. 140.

¹⁷ Там же. С. 150.

¹⁸ Там же. С. 151.

нормой¹⁹. В концепции И. П. Смирнова «мир без нового» характеризуется повторяемостью, круговым течением времени (сюда же можно отнести параллельное существование реального и желаемого) и расширением пространства. Кроме того, при «одно-всезначной» связи (характерной для старших символистов и ослабевающей в младосимволизме) «искмое множество могло принимать форму универсального, стремящегося в пределе к тому, чтобы охватить самые разные элементы мирового целого»²⁰. Такая универсальность, по мнению исследователя, приводит к желанию «приписать миру финальность»²¹, которое реализуется с помощью моделирования образа будущего. Однако очевидно, что стремление к финальности в младосимволизме вместе с «одно-всезначной» связью не ослабевает. Что более важно, оно выражается в апокалиптической проблематике, следовательно, связано с обновлением мира. Апокалипсис понимается младосимволистами не как конец, а как новое начало, преображение.

Для прояснения этого вопроса прибегнем к размышлениям Д. Е. Максимова о романе Белого «Петербург»: «В самом деле, учение о круговороте, о повторяемости явлений имело в мировоззрении Белого огромное значение, вообще и в его “Петербурге”. Эта концепция не только страшила его (в эмпирическом плане), но и привлекала в плане умопостигаемом как возвращение к “космическому детству”, к “милой вечности” (на этой мысли построена его третья симфония)»²². Однако учёный настаивает на том, что в романе «Петербург» автор имеет в виду «не тавтологическое, а обновленное повторение»²³. Так, «дурное» повторение, формирующее замкнутость мира, возможно в действительности, «глухой» перед музыкой Вечности, лишённой духовности и творческого начала – в

¹⁹ Там же. С. 153.

²⁰ Там же. С. 141.

²¹ Там же. С. 142.

²² Максимов Д. Е. О романе-поэме Андрея Белого «Петербург»: К вопросу о катарсисе // Максимов Д. Е. Русские поэты начала века: Очерки. Л.: Сов. писатель, 1986. С. 294.

²³ Там же. С. 295.

мире, где невозможна медиация. «Концепции повторяемости и прогрессивной эволюции Белый в своих теоретических высказываниях пытается примирить в “законе спирального развития”, поскольку в объемной спирали движение вперед и повторение (витков) совмещаются»²⁴. Таким образом, следует различать «дурное», «тавтологическое» повторение, образующее замкнутый мир и «обновлённое» повторение. По нашему мнению, творческий метод Белого близок к футуристам, в частности, идеей «обновлённого» повторения, подразумевающего участие элементов прошлого в создании будущего. Так, например, в исследовании «“Исторический авангард” с точки зрения эволюции художественных систем» (1980) И. П. Смирнов и И. Р. Дёринг-Смирнова говорят о том, что элементам древних культур в авангарде «предписывалось быть образцами для перманентного <...> обновления, омоложения мира»²⁵. Следовательно, именно концепция «обновлённого» повторения (а не нарушение медиации, приводящее к замкнутости мира и «дурной» повторяемости) формирует логику всесвязности (по Смирнову, панкогерентность): интерес обеих художественных систем к иностилевым элементам обусловлен поиском в них потенциалов для обновления мира.

На идею всесвязности в символизме и раннем авангарде обращают внимание многие учёные. Например, Л. Силард говорит о «логике “всеобщей сопричастности”»²⁶ в романе Белого «Петербург». Вяч. Вс. Иванов выделяет «многообразие» или «многоплановость» стилей («невиданное расширение пространственно-временных пределов», «соединение (иногда и столкновение) символов разных традиций»²⁷) как доминирующий композиционный приём искусства начала XX века.

²⁴ Там же.

²⁵ Дёринг-Смирнова И. Р., Смирнов И. П. «Исторический авангард» с точки зрения эволюции художественных систем // Russian Literature. 1980. Вып. 8. С. 420–421.

²⁶ Силард Л. Андрей Белый // Русская литература рубежа веков: (1890-е – начало 1920-х годов). Кн. 2. С. 173.

²⁷ Иванов В. В. О воздействии «эстетического эксперимента» Андрея Белого. С. 341.

В концепции М. Н. Виролайнен, представленной в статье «Структура культурного космоса русской истории» (1994), символизм принадлежит к двухуровневой культуре, в которой доминирует словесно-мыслительный уровень²⁸. В силу отсутствия канона, естественно объединяющего все культурные уровни, своей главной задачей культура этого типа видела восстановление «полноты культурного космоса»²⁹, преобразование действительности с помощью искусства – что привело к «постоянной обращенности литературы к непосредственному бытию, религиозной напряженности ее заботы о нем»³⁰. В ходе исторического развития эта идея пришла к кризису: в искусстве Серебряного века она реализовалась как «стилизация жизни под поэтический идеал»³¹ (что соответствует идее «жизнетворчества» младосимволистов). Футуристы представили другой

²⁸ Концепция основана на выделении «четырёх структурообразующих уровней культурного космоса. Это *уровень канона*, *уровень парадигмы*, *уровень слова* и *уровень непосредственного бытия*. Главным качеством *канона* является то, что он не эксплицирован, <...> внеположен всякому наличному бытию, – но нигде непосредственно не воплощаясь, он проявляется во всем, организуя и упорядочивая активные проявления культурной жизни. Канон не имеет автора, <...> все, через кого он реализуется (народный певец, священник и т. д.), – <...> лишь посредники между ним и реальностью, но никогда не творцы его. <...> Парадигма, как и канон, связана с устрояющими законами миропорядка, но она <...> воплощена, существует как наличность и данность, как предъявленный образец. <...> Под уровнем *слова* понимается прежде всего собственно словесная реальность. Под *непосредственным бытием* понимается простое физическое бытие». На основании данной системы различений исследовательница выделяет в русской истории «четыре эпохи, которым соответствуют четыре типа словесной культуры: эпоху канона, в которой слово взаимодействует с тремя названными здесь уровнями (это эпоха, условно говоря, “средневековая”); эпоху парадигмальной культуры, в которой взаимодействие с каноном редуцируется, практически отменяется, и слово оказывается сопряженным лишь с двумя уровнями: парадигмы и непосредственного бытия (парадигмальная культура начинает складываться в XVII веке и завершает свое развитие в начале XIX-го); эпоху двухуровневую, когда слово и непосредственное бытие взаимодействуют только друг с другом (в своем классическом выражении она существует на протяжении всего XIX столетия) и эпоху одноуровневую, в которой каждый из названных здесь уровней начинает тяготеть к форме непосредственного бытия – это культурная эпоха, переход к которой происходит сейчас, хотя ее наступление назревало еще к началу XX века» (Виролайнен М. Н. Четыре типа русской словесной культуры: (Исторические трансформации). Автореф. дис. ... докт. филол. наук. СПб., 2005. С. 2–4).

²⁹ Виролайнен М. Н. Структура культурного космоса русской истории // Виролайнен М. Н. Речь и молчание: Сюжеты и мифы русской словесности. СПб.: Амфора, 2003. С. 61.

³⁰ Там же. С. 59.

³¹ Там же.

вариант решения кризиса – поиск в непосредственном бытии потенциалов, первоэлементов, творческой энергии для обновления мира. На это также указывают И. П. Смирнов и И. Р. Дёринг-Смирнова: «Задача пережить будущее в настоящем превращается (футуризмом) в установку целого литературного движения. Присутствие будущего и (или) прошлого в текущей действительности обнаруживает себя в любых фактах повседневности»³². Так или иначе, в стремлении решить задачу преобразования мира и младосимволисты, и футуристы искали сакральное в мире действительного.

Строительство нового мира для футуристов – акт творчества, который «трактуются не только как подражание Творцу, но и как конкуренция с ним»³³. Это является следствием более общей тенденции, выявленной М. Н. Виролайнен: «Русская словесность приняла на себя искаженные парадигмальной культурой (т. е. культурой явленного образца – А. Л.) функции церковности»³⁴. Похожую мысль высказывает Е. А. Бобринская в культурологическом исследовании «Русский авангард как историко-культурный феномен» (2010). По её мнению, «одна из особенностей русской культуры начала века, проявлявшаяся в самых разных областях <...>, была связана с поисками в секуляризованной культуре новых сакральных ценностей»³⁵. Сакральные ценности искали в мире и младосимволисты, налаживая с помощью них медиацию с трансцендентным, то есть, приближая преобразование мира.

В качестве одной из важнейших предпосылок формирования эстетического сознания начала XX века Е. А. Бобринская рассматривает новейшие научные открытия, которые кардинально меняли представление о

³² Дёринг-Смирнова И. Р., Смирнов И. П. «Исторический авангард» с точки зрения эволюции художественных систем. С. 421.

³³ Виролайнен М. Н. Структура культурного космоса русской истории. С. 63.

³⁴ Там же. С. 59.

³⁵ Бобринская Е. А. Русский авангард как историко-культурный феномен // Авангард в культуре XX века (1900–1930 гг.): Теория. История. Поэтика: В 2 кн. М.: ИМЛИ РАН, 2010. Кн. 2. С. 23.

мире («текущий мир энергий, излучений и сил»³⁶). Особенно значимой для искусства рубежа веков оказалась концепция энергетизма, согласно которой «в качестве первоэлемента мира утверждался не атом неделимый и стабильный, а подвижная и не имеющая устойчивой формы энергия»³⁷. Эта идея также оказала влияние на формирование логики всесвязности.

В поэтике символизма идея всесвязности «получала выражение в установке на создание текстов, которые размывали границы либо между разными искусствами (*Gesamtkunstwerk*), либо между искусством и прочими дискурсами («научная поэзия» Брюсова), либо между разными жанрами художественной речи (метризация прозы у Белого) и т. п.»³⁸. Об этом также говорит Вяч. Вс. Иванов, который, в частности, относит к многоплановости стилей взаимодействие научных и художественных методов³⁹ (попытки Андрея Белого сделать поэтику точной наукой и использование эксперимента как метода художественного творчества).

Эту мысль развивает В. В. Фещенко в книге «Лаборатория логоса: Языковой эксперимент в авангардном творчестве» (2009), где рассматривает научный подход к поэзии в начале XX века. Вяч. Вс. Иванов отмечает, что «символизм в России <...> был по преимуществу нацелен на раскрытие знаковых возможностей поэзии»⁴⁰ – В. В. Фещенко кладёт в основу своего

³⁶ Там же. С. 49

³⁷ Там же. С. 51.

³⁸ *Смирнов И. П.* Психодиахронологика. С. 144.

³⁹ Ср.: «Параллели между развитием математики и искусства в конце XIX — начале XX в. чрезвычайно наглядны. Достаточно сопоставить, с одной стороны, идеи Кантора о бесконечности как об актуально данной, о парадоксе как об элементе математической теории, наконец, самое понятие множества как многого, мыслимого в качестве единого, и с другой — символистские принципы художественного моделирования мира, которые подразумевали необходимость познания именно бесконечного (поскольку инобытие вещей не имеет материального предела), допускали конструктивное использование парадокса в поэтической “логике” (ср. хотя бы в плане выражения пристрастие символистов к оксюморонным смысловым сочетаниям) и отводили особую роль нахождению “соответствий” между внешне несходными физическими объектами» (*Смирнов И. П.* Художественный смысл и эволюция поэтических систем // *Смирнов И. П.* Смысл как таковой. СПб.: Академический проект, 2001. С. 111).

⁴⁰ *Иванов В. В.* О воздействии «эстетического эксперимента» Андрея Белого. С. 339.

исследования понятие «языкового эксперимента», которое определяет как «деятельность по исследованию возможностей языка»⁴¹, обусловленную равноправным взаимодействием научного и художественного методов познания (художественный текст как опыт осмысления жизни). Концепт «нового языка», как и концепт «единого языка» являются доминантами языкового эксперимента⁴². Понимание языка как инструмента познания, по мнению В. В. Фещенко, приводит к смене вектора прагматической направленности в авангарде: объектом авторского действия становится язык, а не реакция читателя. Так, экспериментальное творчество становится самореферентным. В то же время язык предстаёт и как субъект: в том смысле, что творец-экспериментатор присваивает себе язык и наделяет его статусом субъекта. А субъект по определению способен к самоорганизации⁴³ (самоорганизация связана с самописанием языковой системы). В. В. Фещенко обращается к художественным системам Андрея Белого и Велимира Хлебникова, выявляя отличия в языковых экспериментах этих авторов. Если «в основании поэтической системы А. Белого лежит музыкальная (или звуковая) модель языка», основанная на «моделировании слова как музыкального символа»⁴⁴, то «словотворчество Хлебникова мыслится как знакотворчество на основе числа»⁴⁵, то есть моделирование «слова как иконического знака»⁴⁶.

Проблему взаимодействия искусств в символизме и авангарде подробно исследует О. А. Ханзен-Лёве в книге «Интермедиальность в русской культуре: От символизма к авангарду» (2016). Он пишет, что в отношении синтеза художественных форм «символизм был настроен, скорее,

⁴¹ *Фещенко В. В.* Лаборатория логоса: Языковой эксперимент в авангардном творчестве. М.: Языки славянских культур, 2009. С. 135.

⁴² Там же. С. 131.

⁴³ Там же. С. 117.

⁴⁴ Там же. С. 202.

⁴⁵ Там же. С. 205.

⁴⁶ Там же. С. 202.

синтетико-метафорически, а авангард, скорее, аналитико-метонимически»⁴⁷. «В символизме речь идёт о синтезе всех художественных форм в апокалиптическом медиуме тотального произведения искусства, причём уровень корреляции является, в первую очередь, уровнем мотивов и культурно-прагматических мотиваций, в противоположность ориентированным на приёмы и настроенным на “гомологию” конструкциям авангарда»⁴⁸. Исследователь считает, что «к основополагающим достижениям модернизма <...> относится рассмотрение литературы не только в традиции письменности, но и как составной части специфического для каждой эпохи “медиа ландшафта”, где она конкретизируется в определённых художественных формах и жанровых типах и создаёт конфигурации с другими формами»⁴⁹.

О. А. Ханзен-Лёве указывает на то, что в символизме доминирует «принцип “музыкальности” в вербальных и других художественных формах <...> В противоположность этому, в постсимволистском авангарде принцип изобразительного искусства господствует, прежде всего, именно в жанрах словесного искусства, и как раз в музыкальных жанрах»⁵⁰. «Принцип музыкализации поэтического языка»⁵¹ в символизме способствовал созданию такого вербального медиума, «на котором словесный уровень либо затемнялся, либо полностью “стирался” в том, что касается морфологии, семантики и грамматики его лингвистических структур. Вместо этого можно было бы сконцентрироваться на чистом звучании <...> и тем самым впервые осуществить авангардный идеал всеохватной беспредметности в сфере музыки языка»⁵². «В противоположность этому, авангард тяготел к медиальному “фундаментализму” или пуризму, т. е. каждая художественная

⁴⁷ Ханзен-Лёве О. А. Интермедиальность в русской культуре: От символизма к авангарду / Пер. с нем. Б. М. Скуратова, Е. Ю. Смотрицкого (IX глава); ред. Д. Крафт, Р. Михайлов, И. Чубаров. М.: РГГУ, 2016. С. 36.

⁴⁸ Там же. С. 37.

⁴⁹ Там же. С. 28.

⁵⁰ Там же. С. 35–36.

⁵¹ Там же. С. 38.

⁵² Там же. С. 39.

форма должна была реализовать, в первую очередь, те медиальные или конститутивные и конструктивные структуры и методы, которые предзаданы исключительно для неё»⁵³ – вследствие этого каждую форму искусства авангардисты были намерены создать «как таковую». На это же различие указывает Дж. Янечек, который говорит о рассмотрении визуального компонента творчества в авангарде как дополнения значения, а не повторения содержания текста⁵⁴. Более общее суждение встречается в работе И. Р. Дёринг-Смирновой и И. П. Смирнова: «Становление эстетики “исторического авангарда” протекало в противоборстве двух взаимоотрицающих требований, одно из которых делало желательным размежевание искусств, другое – их слияние в рамках отдельного произведения»⁵⁵. Таким образом, элементы других видов искусства в футуризме не воспроизводят текст, а обогащают его смыслом. Как в символизме, так и в авангарде доминирует звуковой аспект, аспект «устности», хотя и в силу разных обстоятельств: у символистов из-за установки на музыкальность как сакральное начало, у футуристов – на «живое», не скованное привычным смыслом слово. Вопрос визуального компонента творчества Андрея Белого и авангардистов подробно рассматривается в исследованиях Дж. Янечека, И. А. Азизян⁵⁶, Е. А. Бобринской⁵⁷.

Изложенные выше особенности, связывающие символизм и футуризм, формируют основание для разговора о предвестиях футуризма в творчестве Андрея Белого.

⁵³ Там же.

⁵⁴ *Janeczek G.* The Look of Russian Literature: Avant-Garde Visual Experiments, 1900–1930. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1984. P. 20.

⁵⁵ *Дёринг-Смирнова И. Р., Смирнов И. П.* «Исторический авангард» с точки зрения эволюции художественных систем. С. 430.

⁵⁶ *Азизян И. А.* Диалог искусств Серебряного века. М.: Прогресс-Традиция, 2001. – 400 с.

⁵⁷ *Бобринская Е. А.* Русский авангард: границы искусства. М.: Новое литературное обозрение, 2006. – 304 с.

Характеристика работы.

Исследование состоит из Введения, трёх глав, заключения и списка литературы. В первой главе («Устремлённость в будущее») анализируются особенности образа будущего и характер устремления к нему в поэтических текстах Андрея Белого и футуристов. Во второй главе («Роль художественного слова в преобразении действительности») рассматривается двойственная природа слова (слово как инструмент-медиатор и самодостаточное сакральное слово), а также реализация различных функций языка, выражающихся во взаимодействии искусств в исследуемых произведениях. В третьей главе («Роль поэта в художественном мире Андрея Белого и футуристов») анализируются проникновение в художественный текст мета-элементов, отражающих роль поэта-исследователя, и противоречивая фигура поэта-пророка. Список литературы включает 90 наименований, 28 из которых – источники, 62 – научная литература. Общий объём работы: 78 страниц.

Глава 1. Устремлённость в будущее

1.1 Специфика образа будущего

В буквальном понимании «футуризма» как устремлённости в будущее лежит одно из главных оснований для сопоставления творчества Андрея Белого и футуристов. Рассмотрим репрезентацию этого мотива в обеих художественных системах.

Согласно воззрениям Белого, преобразование действительности должно произойти в ближайшем будущем вследствие неминуемых апокалиптических событий, которые приведут к откровению «нового неба и новой земли». В его поэзии вера в скорый «конец света» основана на «зовах», которые слышит лирический герой: «И звучит из дали: / “Я так близко от вас, / мои бедные дети земли, / в золотой, янтарюющий час...”»⁵⁸. Сакральные послания не только исходят из мира Вечности, но и призывают к ней: «Вдали замирающий голос / в безвременье грустно зовет» [АБ I, 84]. Современность позиционируется поэтом как окончание круга бытия: «И мир, догорая, пирует, / и мир славословит Отца» (курсив наш) [Там же]. Во многих его стихотворениях художественное время организовано как ожидание свершения пророчества о «конца света».

И ныне знаю: морок злой
Нас обуявших ослеплений
Перегорит, как ветхий слой,
И Солнце спустится, как гений, —

И громовая полоса,
Огнем палящая глазницы, —
Далекий грохот колеса
Золотордяной колесницы.

[АБ I, 388]

Мотив ожидания становится постоянным в художественном мире Белого: «Пусть на рассвете туманно, / знаю — желанное близко» [АБ I, 160].

⁵⁸ *Белый А.* Стихотворения и поэмы: В 2 т. / Вступ. ст., подг. текста, состав, примеч. А. В. Лаврова, Джона Малмстада. СПб.; М.: Академический проект, Прогресс-Плеяда, 2006. Т. 1. С. 86–87 (Новая Библиотека поэта). Далее ссылки на это издание приводятся в тексте в квадратных скобках, с литерами «АБ» и указанием тома римской цифрой и страницы арабской.

Фундаментальное отличие футуризма от символизма заключается в том, что футуристы, не отказавшись, в сущности, от традиционного различения сакрального и профанного, демонстративно отвергли зону трансцендентного. Сакральное в их понимании принадлежит особым зонам земного мира – следовательно, оно доступно человеку («Если же боги закованы, / Волю дадим и богам!»⁵⁹), и прежде всего – творцу (отсюда характерная для футуристов самосакрализация поэта). Велимир Хлебников писал: «Точное изучение времени приводит к раздвоению человечества, так как собрание свойств, приписывавшихся раньше божествам, достигается изучением самого себя, а такое изучение и есть не что иное, как человечество, *верующее* в человечество»⁶⁰. Выразительна и характеристика, которую футуристы давали собственным произведениям: в листовке с манифестом «Пощечина общественному вкусу» они названы «*Великими откровениями Современности*»⁶¹. Имеются основания говорить о том, что позицию сакрального заняла в футуризме универсальная творческая энергия, которая может быть доступна человеку. Символизм же предполагает наличие сакрального в трансцендентном мире, лишь через сопричастность ему земное приобщается к сакральному. Если у Белого преобразование действительности зависит от божественной силы, а поэт может только приблизить его, то у футуристов оно от этой зависимости избавлено – мотив ожидания в их творчестве сменяется деятельностью и призыванием к ней («Идемте, идемте в веков камнеломню! / Срывать незабудки грядущих столетий. / <...> Мы ведь пшеницы грядущего сеятели» [X II, 123]). При этом коллективный

⁵⁹ Хлебников В. Собр. соч.: В 6 т. / Под общ. ред. Р. В. Дуганова. Сост., подгот. текста и примеч. Е. Р. Арэнзона и Р. В. Дуганова. М.: ИМЛИ РАН, Наследие, 2000–2006. Т. 2. С. 39. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте в квадратных скобках, с литерой «X» и указанием тома римской цифрой и страницы арабской.

⁶⁰ Хлебников В. Наша основа // Хлебников В. Творения / Общая ред. и вступ. ст. М. Я. Полякова; сост., подгот. текста и ком. В. П. Григорьева и А. Е. Парниса. М.: Сов. писатель, 1986. С. 631 (курсив наш. – А. Л.).

⁶¹ Пощечина общественному вкусу: (Листовка) // Русский футуризм: Стихи. Статьи. Воспоминания / Сост. В. Н. Терёхина, А. П. Зименков. СПб.: Полиграф, 2009. С. 69 (курсив наш. – А. Л.).

адресат призыва («Мы — / каждый — / держим в своей пятерне / миров приводные ремни!» [М I, 184]) свидетельствует о предполагаемой возможности преобразования мира человеком. Особенную роль в этом процессе играет поэт: «Я был единственной скважиной, / Через которую будущее падало / В России ведро» [Х II, 390]. Отвергнув область трансцендентного, футуристы считали, что задачу преобразования действительности они решат самостоятельно, это станет результатом «труда» поэта. Не случайно одна из константных метафор творчества Маяковского – поэзия как строительство или производство: «Мы сами творцы в горящем гимне – / шуме фабрики и лаборатории» [М I, 183], «я / больше вашего / рифмы строгал» [М VII, 155], «класть / в коммунову стройку / слова-кирпичи» [М VII, 156]. С ней связано и настаивание Маяковского на том, что поэзия – это труд, а поэт – рабочий: «Я / по существу / мастеровой, братцы» [М VII, 153]. Эта же мысль присутствует у В. Каменского: «Мастер я – / Песнебоец – / Из слов кую звон»⁶².

По мнению футуристов, поэты должны построить мир заново, «с чистого листа» («Возьми и небо заново вышей» [М I, 102]), отмежевавшись от «застывшего» прошлого («Мы времякопы, время – наша удаль! / А не холопы сгнивших веков, / А не носители затхлых оков» [Х II, 124]). Вследствие этого будущее в их художественной системе является, прежде всего, **не-прошлым**, то есть чем-то новым, по-новому воспринятым. Таким образом, стремление к новизне у футуристов связано со стремлением к будущему. Например, в одном из футуристических манифестов А. Кручёных пишет о новых языковых средствах «для изображения нового и будущего»⁶³ – такая формулировка свидетельствует о малой степени расчленённости этих

⁶² Поэзия русского футуризма / Вступ. ст. В. Н. Альфонсова, сост. и подг. текста В. Н. Альфонсова и С. Р. Красицкого, персональные справки-портреты и примеч. С. Р. Красицкого. СПб.: Академический проект, 2001. С. 248 (Новая библиотека поэта). Далее ссылки на это издание приводятся в тексте в квадратных скобках, с литерами «ПРФ» и указанием страницы.

⁶³ Кручёных А. Новые пути слова // Русский футуризм: Стихи. Статьи. Воспоминания. С. 84.

категорий в художественной системе футуризма. Поэтому в позитивном ключе изображаются те элементы действительности, которые отличаются от «закостеневшего» прошлого: в художественные тексты футуристов активно включаются новейшие достижения научно-технического прогресса⁶⁴, которые стали частью повседневной жизни. Реалии негативного прошлого в настоящем, соответственно, высмеиваются (например, высмеивание буржуев и бюрократии в поэзии Маяковского).

С этим же связаны урбанистические пейзажи в поэзии футуристов. Вяч. Вс. Иванов отмечает, что «такие стихи Белого, как “Вечный зов”, представляют собой начало той урбанистической поэзии, которая так существенна для молодого Маяковского»⁶⁵. Он говорит о преемственности негативного изображения города (как профанного или тёмного пространства). Как замечает Н. Г. Юрасова, из-за того, что в профанном пространстве города лирический герой Маяковского оказывается непонятым обитателями этого пространства, «в раннем творчестве город часто получает отрицательную оценку (“Ночь”, “Адище города”, “Ко всему”, “По мостовой моей души изъезженной...”). Однако долгожданная революция также связывается с уличным пространством (“Революция. Поэтохроника”,

⁶⁴ «Для ценителя комфорта современной жизни И. Северянина – это, прежде всего, автомобили и все с ними связанное (“Июльский полдень”, “Фиолетовый транс” и др.), для воинственного В. Маяковского – это военная техника (дредноуты, миноносцы, артиллерия), для равнодушного к материальной стороне жизни В. Хлебникова – это радио, которое, по мнению поэта, заменит храм, библиотеку, театр <...> Но главной и всеобщей любовью поколения футуристов была, конечно, авиация <...> Аэроплан вырастал в сознании современников в символ преодоления человеческой природы, не приспособленной к полёту, естественных законов земного притяжения, пространств, разделяющих страны, континенты, миры <...> Со скоростью, олицетворением которой в эпоху футуристов была авиация, связывалась и надежда на победу над временем» (*Иванюшина И. Ю. Русский футуризм: Идеология, поэтика, прагматика. Дис. ... докт. филол. наук. Саратов, 2003. С. 127–128*). Особое внимание к технике исследовательница связывает с верой во всемогущество научно-технического прогресса, который способен привести к преобразению действительности. Такой сюжет развёрнут в пьесе Маяковского «Баня», где персонажи отправляются в будущее с помощью машины времени. Позже мы увидим, как ключевое отличие символизма от футуризма определило развитие подобного сюжета у Андрея Белого.

⁶⁵ *Иванов В. В. О воздействии «эстетического эксперимента» Андрея Белого. С. 351.*

“Приказ по армии искусства”). В этом случае улица оценивается положительно, она становится местом “вольного фамильярного контакта” (М.М. Бахтин), смерти старого и рождения нового»⁶⁶. Преображение городского облика в футуризме связано с творимым в настоящем будущем: «сыграть ноктюрн на флейте водосточных труб» [М I, 40], т. е. придать новый статус профанному городскому пространству может поэт.

В обеих художественных системах действия, так или иначе связанные с преобразованием действительности, совершаются в настоящем. Лирический герой Белого ждёт наступления «конца света» не в абстрактном далёком будущем, но в будущем ближайшем – об этом свидетельствуют его жалобы на то, что желаемое событие все ещё не свершается: «Я долго, тщетно ждал, / в мечту свою влюбленный...» [АБ I, 165]. Футуристы непосредственно заняты преобразованием мира, то есть деятельностью по осуществлению будущего в настоящем («Будущее / не придет само, / если / не примем мер» [М VI, 129]).

В связи с этим образы будущего и настоящего часто представляли в их творчестве неразличенными. Художественное время в стихотворениях Андрея Белого и футуристов организовано как процесс ожидания или творения будущего. Попытки нарисовать картину будущего были в драматургии Маяковского, например, в пьесе «Клоп», однако в её основе лежит сатирическое изображение негативных черт современного общества, не вписывающихся в мир будущего (утопический проект, вмещающий в себя только добродетели), то есть образ будущего выстраивается с позиции настоящего.

Ещё одной причиной несформированности самостоятельного образа будущего в поэзии Андрея Белого и футуристов является идея необходимой качественной трансформации мира и всех его привычных категорий. У Белого будущее обусловлено трансцендентным (т.е. некоей сверх-волей). У

⁶⁶ Юрасова Н. Г. Пространство и время в художественном мире В. В. Маяковского. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Нижний Новгород, 2008. С. 11.

футуристов будущее включено в настоящее как его сакральная ипостась, но поскольку существует и профанное измерение настоящего, будущее в нём пока что не может быть в полной мере реализовано. Сакрализация будущего предопределяет абстрактность его изображения, например, в стихотворении Велимира Хлебникова «Город будущего»:

Здесь площади из горниц, в один слой,
Стеклянную страницу повисли,
Здесь камню сказано «долой»,
Когда пришли за властью мысли.
<...>
Мы входим в город Солнцестана,
Где только мера и длина.
Где небо пролито из синего кувшина,
Из рук русалки темной площади,
И алошарая вершина
Светла венком стеклянной проседи,
Ученым глазом в ночь иди!

[X II, 89]

Этот образ также встречается в его стихотворении «И вот зеленое ущелие Зоргама...»:

Более пения и топота
Ног у водопадов!
Мы идем в населенные людьми звуки.
Город из бревен звука,
Город из камней звука,
Туда веду я вас.
<...>
От этого города
Идемте в город
Из строгих бревен времени.
Идемте, о плотники,
Стругать столетья
На плотничьи доски.
И по обычаю плотников,
Приступая к делу,
Обвяжем липовым лычком
Наши славянские кудри.
В этот котел страстей
Я хотел
Бросить будетлянекий огонь инес,
Инесного пороха.
Когда вся страна
С тысячелетиями прошлыми –
Стеклянная трубка перед умными глазами химика,
И его мозг зависит от изломов счастья,

Я хотел бросить <поверхностей и углов>
Кусок другого мира.

[X III, 296–298]

Можно сказать, что будущее в художественном мире футуризма – это реализованный процесс сакрализации мира, который уже начат поэтами в настоящем. Для его осуществления («строительства») необходимо, чтобы к нему были причастны все люди на Земле, о чём свидетельствуют призывания поэтов или мотив мировой революции у Маяковского.

1.2 Поэзия как метод познания

Как мы выяснили, необходимое условие преобразование мира – взаимодействие с сакральным. В футуризме материалом для обновления мира являются трансформируемые образцы древних культур (миф, фольклор), а также периферийные культурные явления прошлого (лубок) и современности (вывески, афиши). Творчески перерабатывая эти образцы, футуристы посредством художественного слова деавтоматизируют их восприятие, «очищая» от «застывшего» привычного смысла. По их мысли, новое видение, обеспеченное взаимодействием с универсальной творческой энергией, реализует заложенные в действительности творческие потенции и преобразует её, являя мир в его живой, постоянно обновляющейся форме. Но и Белый писал о том, что искусство символизма формирует новое восприятие, открывающее в «явлениях жизни их преобразовательный смысл»⁶⁷. Таким образом, формула Белого: «Задача нового искусства – <...> в наглядном уяснении глубин духа»⁶⁸ – справедлива для обоих направлений. В связи с этим оба художественных метода позиционируются не только как новое мировидение, но и как новый способ познания, позволяющий увидеть

⁶⁷ *Белый А.* Символизм как миропонимание // Белый А. Собр. соч. М.: Республика; Дмитрий Сечин, 2012. Т. 8 / Общ. ред., посл. и комм. Л. А. Сугай; сост. А. П. Полякова и П. П. Апрышко. С. 174.

⁶⁸ Там же.

и осмыслить те стороны сакрального, которые скрыты от рационального познания. При этом поэзия и наука как равноправные методы познания не противопоставляются, а взаимодействуют. Идея равноправности научного и художественного познания отражена в стихотворении Андрея Белого «Дух»:

Открылось мне: в законах точных числ,
В бунтующей, мыслительной стихии —
Не я, не я — благие иерархии
Высокий свой запечатлели смысл.

Звезда... Она — в неперемennom блеске...
Но бегаёт летучий луч звезды
Алмазами по зеркалу воды
И блещущие чертит арабески.

[АБ I, 339–400]

В метафорическом образе арабески (орнамента, одним из основных элементов которого являются геометрические фигуры) здесь утверждается обусловленность обоих методов познания трансцендентным: они познают один и тот же предмет – божественную истину, которая в земном мире присутствует лишь как отражение, символ.

Взаимодействие (отношение взаимодополнения, а не противопоставления) двух методов познания подтверждается и тем, что наука становится объектом изображения в поэзии. В силу биографических обстоятельств сближение научного и художественного дискурсов особенно ярко проявилось в творчестве Белого и Хлебникова. Андрей Белый родился в семье Н. В. Бугаева, известного математика, профессора Московского университета. Поэт закончил естественное отделение физико-математического факультета, после чего занимался искусством, однако до конца жизни сохранил интерес к математике и естественным наукам. Отец Велимира Хлебникова – В. А. Хлебников, ботаник и орнитолог, основатель Астраханского заповедника. Хлебников-поэт учился на математическом и на естественном отделениях физико-математических факультетов Казанского и Петербургского университетов; как и отец, занимался орнитологическими

исследованиями⁶⁹, участвовал в экспедициях. Показательно, что оба поэта занимались собственно научными штудиями (каждый – в соответствии со своим представлением о науке) – таковы, например, стиховедческие исследования Белого⁷⁰ или исследования закономерностей исторического развития Велимира Хлебникова («Доски судьбы» [X VI, кн. 2, 9–72]).

Андрей Белый «позволял себе включать в свои произведения “предсказания”, “прозрения”, выращенные из новейших научных идей века. <...> Интуиция Белого была настолько велика, что он улавливал идеи, которые только назревали в научном мире, не могли быть сформулированы даже в виде гипотез и прояснились лишь много позднее»⁷¹. Например, в поэме «Первое свидание» автор предсказал использование результатов исследований М. и П. Кюри для создания атомной бомбы; отражённая на всех уровнях романа «Петербург» идея неизбежного взрыва (соответствующего в воззрениях Белого апокалиптическому преобразению действительности) корреспондирует с научной космологической теорией большого взрыва, объясняющего происхождение Вселенной. В поэзию Хлебникова проникают математические понятия: «А я опять торчу, как ось Минковского, / На сходе народов в Баку» [X II, 131], «Мой отвлеченный строгий рассудок, / Есть корень из нет-единицы» [X II, 348]⁷². Познание

⁶⁹ См.: *Харджиев Н. И.* Хлебников-орнитолог // Харджиев Н. И. От Маяковского до Крученых: Избранные работы о русском футуризме. М., 2006. С. 306–310.

⁷⁰ *Белый А.* Лирика и эксперимент // Белый А. Собр. соч. М.: Культурная революция; Республика, 2010. Т. 5 / Общ. ред. В. М. Пискунова. С. 176–215; *Белый А.* Опыт характеристики русского четырехстопного ямба // Там же. С. 215–245; *Белый А.* Сравнительная морфология ритма русских лириков в ямбическом диметре // Там же. С. 246–293; *Белый А.* «Не пой, красавица, при мне...» А. С. Пушкина (Опыт описания) // Там же. С. 294–315; *Белый А.* Ритм как диалектика и «Медный всадник». Исследование // Белый А. Собр. соч. М.: Изд-во «Дмитрий Сечин», 2014. Т. 15 / Сост., послесл. и коммент. Д. О. Торшилова. Об этом см.: *Гаспаров М. Л.* Белый-стихoved и Белый-стихотворец // Андрей Белый: Проблемы творчества: Статьи, воспоминания, публикации. М.: Сов. писатель, 1988. С. 444–460.

⁷¹ *Силард Л.* Андрей Белый. С. 145.

⁷² Тема «Хлебников и наука» стала отдельным предметом рассмотрения в исследовательской литературе. См., например: *Иванов В. В.* Хлебников и наука // Пути в незнаемое: Писатели рассказывают о науке. М.: Сов. писатель, 1986. Сб. 20. С. 382–440; *Владимирский Б. М.* «Числа» в творчестве Хлебникова: Проблема автоколебательных циклов в социальных системах // Мир Велимира Хлебникова: Статьи. Исследования

существующего мироздания и познание сакрального, то есть будущего мироздания, необходимо для свершения преобразования мира.

1.3 «Всесвязность»

Познание сакрального как решение задачи преобразования действительности и в символизме, и в футуризме предполагало логику всесвязности.

В философской эстетике символизма всесвязность обусловлена всеединством. Концепция всеединства была воспринята из философии Вл. Соловьёва, основа которой – идея органического единства элементов бытия при сохранении их индивидуальности; возможность выражения единого во множественности. Согласно учению философа, познание и преобразование мира доступно как синтез земного и трансцендентного. Искусству отводится задача творческого преобразования мира, претворения истины и добра в жизнь. Под влиянием этих идей в символизме сформировалась концепция связанного с космическим единством поэтического символа, которая была так сформулирована Белым: «Происходящее от греческого слова *συνβάλλω* (соединяю вместе) понятие о символе указывает на соединяющий смысл символического познания»⁷³. Поэты-младосимволисты приступили к выполнению поставленной Вл. Соловьёвым теургической задачи с помощью художественного слова. «Понятно, – пишет Андрей Белый, – почему я вперен в анализ антиномий (“Я” и “мы”, наука и религия, Ницше и Соловьёв, богоборчество и “Апокалипсис”, гибель культуры, преобразование жизни, представление и воля, Аполлон и Дионис, пространство и время, зодчество и музыка, сознательное и бессознательное, витализм и механицизм, Декарт и

(1911–1998) / Под общ. ред. А. Е. Парниса; сост.: В. В. Иванов, З. В. Паперный, А. Е. Парнис. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 723–732 (Язык. Семиотика. Культура); Кузьменко В. П. «Основной закон времени» Хлебникова в свете современных теорий коэволюции природы и общества // Там же. С. 733–755; Бабков В. В. Наука и поэзия в творчестве Велимира Хлебникова // Наука и искусство / Общ. ред. А. Н. Павленко. М.: ИФ РАН, 2005. С. 5–64 – список может быть продолжен.

⁷³ Белый А. Критицизм и символизм // Белый А. Собр. соч. Т. 5. С. 43.

Ньютон, теория эфира и теория тяготения и т. д.); в поисках пересечения я старательно, так сказать, сплетаю из противоречий венки; и он уже достаточно колюч для меня: венок из терний; выход не в отрезе от сложности — в гармонизации; но прежде всего — установка порядка вопросов и граней вопросов; синтез не в этом соположении, а в конкретном пересечении, не в “сюттипами” (сополагаю), в “сьюмбалло” (соединяю))⁷⁴.

Творческий метод футуристов также подчинён логике всесвязности. Он подразумевает переработку связанных с сакральной природой искусства и бытия образцов, а следовательно — соединение элементов различных культур, искусств и дискурсов в пересоздаваемой ими реальности.

Логика всесвязности лежит в основе мифологического мышления. В подготовленной для энциклопедии «Мифы народов мира» статье «Литература и мифы» З. Г. Минц, Ю. М. Лотман и Е. М. Метелинский говорят о том, что на рубеже веков «идеи Вагнера о мифологическом искусстве как искусстве будущего и идеи Ницше о спасительной роли мифологизирующей “философии жизни” порождают стремление организовать все формы познания как мифопоэтические (в противоположность аналитическому миропостижению)»⁷⁵. О. А. Ханзен-Лёве пишет, что «в модернизме и символизме на рубеже XIX-XX вв. ещё преобладает характер космической и мифической “пан-аналогии”»⁷⁶. По мнению исследователя, принцип аналогии в символизме «гарантирует онтологическую действенность и значимость» соответствий между микрокосмом и макрокосмом, части соответствуют друг другу «под господством “целого” (totuma), гарантирующего биоэстетическую универсальность корреспондирующих частей»⁷⁷. Следовательно, можно

⁷⁴ *Белый А.* Почему я стал символистом и почему я не перестал им быть во всех фазах моего идейного и художественного развития // Белый А. Символизм как миропонимание / Сост., вступ. ст. и прим. А. Сугай. М.: Республика, 1994. С. 432.

⁷⁵ *Лотман Ю. М., Минц З. Г., Метелинский Е. М.* Литература и мифы // Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. М.: Советская Энциклопедия, 1992. Т. 2. С. 62.

⁷⁶ *Ханзен-Лёве О. А.* Интермедальность в русской культуре. С. 22.

⁷⁷ Там же. С. 23.

говорить о том, что в искусстве символизма и футуризма мировосприятие носит мифологизированный характер. Оно позволяет увидеть единство мира, а значит, познать его сакральную сущность. Если художественный метод в исследуемых нами системах можно охарактеризовать как мифопоэтический метод познания, то всесвязность становится его основой – гносеологической стратегией, общей для Андрея Белого и футуристов. Теперь рассмотрим, как обеспечивающая медиацию всесвязность реализовалась в творчестве Андрея Белого и футуристов.

посредством символа связи с миром Вечного. В футуризме само художественное слово напрямую воплощает необходимую для преобразования действительности неупорядоченную «живую» творческую энергию – так, в одном из манифестов футуристы заявляют: «Нам не нужно посредника — символа, мысли, мы даем свою собственную новую истину, а не служим отражением некоторого солнца (или бревна?!))»⁷⁹. Осуществляя преобразование действительности (то есть, будущее) в настоящем, футуристическое художественное слово выполняет не только функцию медиации, но и одновременно с ней реализует перформативную функцию.

Идея слова как медиатора отражена в поэзии Андрея Белого на сюжетном уровне. И. П. Смирнов анализирует только пессимистичные варианты посредничества лирического героя между земным и трансцендентным, вследствие чего приходит к выводу об интранзитивности в символизме. О сюжетах положительной медиации исследователь пишет: «Достижение не достижимого для истериков (к психотипу которых учёный относит символистов. – *А. Л.*) объекта с помощью вне личности находимой силы понималось младшими символистами как магическое действие»⁸⁰. К «магическому действию» можно отнести осуществляющую медиацию молитву:

Пред ним простерт, взываю: «Отче наш».
Бурмидским жемчугом взлетело утро.
Косматый бог лиет лазурь из чаш
И водопад из перламутра.

Заря горит: ручьи моих псалмов
Сластят уста молитвою нехитрой.
На голове сафиром васильков
Вся прозябающая митра.

[*АБ I*, 254]

или прямое обращение, адресованное поэту из области трансцендентного:

Я различал далекий, запоздалый
родной призыв.

⁷⁹ *Кручёных А.* Новые пути слова. С. 87.

⁸⁰ *Смирнов И. П.* Психодиахронология. С. 176.

Звучало мне: «Пройдет твоя кручина,
умчится сном».
Я вдаль смотрел — тянулась паутина
на голубом
из золотых и лучезарных ниток...
Звучало мне:
«И времена свиваются, как свиток...
И всё — во сне...
Для чистых слез, для радости духовной,
для бытия,
мой падший сын, мой сын единокровный,
зову тебя»...
Так я стоял счастливый, безответный.
Из пыльных туч
над далью нив вознесся златосветный,
янтарный луч.

[АБ I, 84]

Однако это подтверждает тот факт, что медиация в символизме является сакральным актом – из земного пространства до мира Вечного может прийти только сакрализованное слово.

Приведём также пример нарушенной медиации, которая, на первый взгляд, соответствует идее интранзитивности И. П. Смирнова. В переработанном в 1929 году стихотворении «Аргонавты» реализован сценарий, названный в концепции учёного скомпрометированным посредничеством. Исследователь отмечает, что этот вариант «использовался символистами для создания карнавально-комических текстов»⁸¹ – таким и является выбранное нами стихотворение. Кратко воспроизведём его сюжет. Писатель намерен организовать орден «аргонавтов» и построить корабль для полёта к Солнцу. С течением времени эти планы начинают воплощаться в жизнь, корабль готов к отлёту. На прощальном вечере появляется учёный Пампан, который утверждает, что принципы механики корабля якобы неверны. На его замечания не обращают внимания, но корабль не взлетает. Проходит много лет, учёные спорят о времени возникновения солнечного мифа (возник он в XXIII веке или в XX, когда существовал кружок «аргонавтов»): «Маман, ученый — / Доказал: — / — Лапан / Ошибся. / А

⁸¹ Там же. С. 139.

Пампана — / Не было» [АБ II, 293–294]. Таким образом, в этом произведении компрометация мотивирует движение сюжета. Важно, что основным объектом пародии здесь является возможность медиации между земным миром и трансцендентным (божественным, солнечным) при *буквальном понимании* воплощения солнечного мифа в жизнь, то есть концепции житнетворчества, ставшей основой сформировавшегося вокруг Андрея Белого в 1901–1906 годах кружка «аргонавтов». Согласно этой идее, медиация между земным и божественным осуществляется с помощью особо чувствительного мировосприятия, позволяющего видеть в реальном мире символы (намёки, призывки) божественного. Эти символы у «аргонавтов» принимают форму солнечного мифа, элементы которого усматриваются в действительности. В соответствии с этим мифом Солнце является символом божественного мира. О невозможности полёта к Солнцу на сконструированном корабле героев стихотворения предупреждает учёный Пампан. Однако его предостережения нельзя считать верными, поскольку описанные в произведении принципы мироустройства⁸² являются новейшими достижениями науки начала XX века и в общих чертах соответствуют современным (начало XXI века) представлениям о мире. Вследствие этого

⁸² В стихотворении речь идёт о теоретико-физической конструкции пространства-времени (пространственно-временного континуума), основанной на специальной теории относительности А. Эйнштейна и математическом обосновании Г. Минковского. В современной стандартной космологической модели концепция пространства-времени объединяет пространство и время (как четвёртое измерение) в одну абстрактную Вселенную. Математически эта модель представляет собой многообразие, состоящие из описанных системой координат «событий». Это соотносится с воспринятой «аргонавтами» от Вл. Соловьёва идеей всеединства, подразумевающей единство во множественности – синтез при сохранении индивидуальности. Пространство Минковского было значимо и для Хлебникова. Таким образом, можно говорить о том, что эта теория (наряду с теорией энергетизма) является научным источником логики всеобщности. Она имеет и другие последствия в творчестве Белого и Хлебникова: например, К. А. Кедров пишет в связи с ней о сферической метафоре искривлённого пространства, позволяющей видеть скрытое от человеческого взгляда четвёртое измерение, в творчестве Андрея Белого (*Кедров К. А. «Многоочитая сфера»* Андрея Белого // Кедров К. А. Поэтический космос. М.: Сов. Писатель, 1989. С. 131–135); М. Н. Виролайнен говорит о «тотальной пространственности хлебниковского мира», обусловленной упразднением временного измерения (*Виролайнен М. Н. «Сделаем себе имя»: (Миф числа у Михаила Погодина и Велимира Хлебникова)* // Виролайнен М. Н. Речь и молчание: Сюжеты и мифы русской словесности. С. 411–437).

можно утверждать, что корабль не взлетает из-за неправильного обращения с символом: буквального понимания стремления к Солнцу. Этот сюжет не соответствует обозначенной И. П. Смирновым замкнутости мира, потому что он не отрицает возможность медиации вообще, но пародирует неправильное её осуществление. И единственная замкнутость, которую здесь можно обнаружить – это замкнутость мира «глухого», не желающего и не умеющего воспринимать символы.

Однако при истончении грани между поэзией и действительностью у Белого и футуристов сама поэзия претендует на роль свершителя сакрального акта. Сюжеты медиации, описываемые в рамках художественного мира⁸³, лишь отражают особенности подлинной медиации, которой является поэтическая деятельность, высвобождающая сакральные потенции и открывающая возможность их видеть.

2.2 Самодостаточность слова

Художественное слово у Андрея Белого и футуристов является не только способом познания мира (обретения нового мировосприятия), но и практическим способом выражения результата познания, то есть способом выражения сакрального. Сакральный статус художественного слова подтверждается в поэме Белого «Первое свидание». Автобиографический сюжет обретения веры, позволяющей преодолеть позитивизм с помощью синтеза научного познания с метафизическим, предваряется обращением к языку:

Язык, запрядай тайным сном!
Как жизнь, восстань и радуй: в смерти!
<...>
Ты плоти — жест, ты знанью — числа...
«Ха» с «И» в «Же» — «Жизнь»: Христос Иисус —

⁸³ Подробнее о медиации в художественном мире Белого см.: *Темиришина О. Р.* Типология символизма: Андрей Белый и современная поэзия: Монография. М.: ИМПЭ им. А. С. Грибоедова, 2012. С. 101–149.

Знак начертательного смысла...
Ты в слове Слова — богослов:
О, осиянная Осанна
Матфея, Марка, Иоанна —
Язык!.. Запрядай: тайной слов!

[АБ II, 27]

Расположенный в «Предисловии», этот фрагмент узаконивает возможность словесного повествования о духовном.

Коль скоро контакт с областью сакрального фиксируется сотворённым поэтом словом, то художественное слово в пределе может служить формой земного воплощения сакрального. В этом отношении интересно наблюдение М. Н. Виролайнена о парадоксальной ситуации, в которой оказалось слово в двухуровневой культуре: «Стремясь выйти за собственные пределы и восстановить свою посредническую и, в сути, служебную функцию, оно чем дальше, тем больше продолжало обслуживать самое себя, так как именно в нем были свернуты те культурные уровни, по отношению к которым оно стремилось стать началом связующим»⁸⁴. «В силу памяти о каноне слово знает свою сакральную природу; в силу памяти о парадигме оно мыслит себя как эталон. В условиях двухуровневой культуры эти функции совместились, что привело в известном смысле к самосакрализации словесно-мыслительного уровня»⁸⁵. Это свидетельствует об определённой самостоятельной значимости слова в рассматриваемых нами творческих системах.

По замечанию И. П. Смирнова, символисты, «беря за эталон строение музыкальной фразы, придавали тем самым самодовлеющий характер внутритекстовым отношениям словесных знаков»⁸⁶. Например, на самодостаточность претендуют пронумерованные предложения, из которых состоят тексты первой и второй симфоний Андрея Белого. Но в то же время они претендуют и на статус сакрального, поскольку ориентированы на

⁸⁴ Виролайнен М. Н. Структура культурного космоса русской истории. С. 56.

⁸⁵ Там же. С. 55–56.

⁸⁶ Смирнов И. П. Художественный смысл и эволюция поэтических систем. С. 66.

структуру библейских текстов. В стихотворении «Вечерком» из цикла «Россия» (сборник «Пепел») аллитерация является доминирующим приёмом и создаёт звуковую зарисовку сельского вечера, обнажая самодостаточность музыкальной природы слова:

Взвизгнет, свистнет, прыснет, хряснет,
Хворостом шуршит.
Солнце меркнет, виснет, гаснет,
Пав в семью раки.

[АБ I, 194]

Подтверждение наших рассуждений можно найти в исследовании В. В. Фещенко. Анализируя влияние идей В. фон Гумбольдта и А. А. Потебни на Белого, учёный пишет: «Тезис о том, что “язык есть столько же деятельность, сколько и произведение”, оказывается для А. Белого императивным»⁸⁷. «А. Белому также дорога мысль Потебни о том, что “слово, само по себе, есть эстетический феномен”. Следуя за Потебней, Белый приходит к обоснованию “самоценности слова”»⁸⁸.

Самоценность объявляется основной характеристикой слова и в эстетике футуризма. В манифесте «Пощечина общественному вкусу» характеристики «самоценный» и «самовитый» представлены как синонимы: поэты заявляют, что в их стихотворениях «уже трепещут *впервые* Зарницы Новой Грядущей Красоты Самоценного (самовитого) Слова»⁸⁹. «Самовитое слово» у Хлебникова содержит семантический и звуковой праобразы, в которых укоренены древние мифологические представления о мире: «Может быть, в древнем разуме силы просто звенели языком согласных. Только рост науки позволит отгадать всю мудрость языка, который мудр потому, что сам был частью природы»⁹⁰. Особенное значение придаётся звуковому

⁸⁷ Фещенко В. В. Лаборатория логоса: Языковой эксперимент в авангардном творчестве. С. 148.

⁸⁸ Там же.

⁸⁹ Пощечина общественному вкусу // Русский футуризм: Стихи. Статьи. Воспоминания. С. 66.

⁹⁰ Хлебников В. Учитель и ученик // Хлебников В. Творения. С. 585.

компоненту языка – об этом мы поговорим подробнее в разделе о взаимодействии искусств.

При этом тезис Гумбольдта «язык есть столько же деятельность, сколько и произведение» также может охарактеризовать языковую концепцию футуристов. В соответствии с этой идеей, футуристы осознают необходимость раскрытия заложенных в самом слове потенций, «взрыва языкового молчания, глухонемых пластов языка»⁹¹. Поэт находит и реализует эти потенции, «очищая» слова от устойчивости бытовых смыслов. Об этом В. Шершеневич в пору своей принадлежности к движению футуристов пишет: «Сбросьте со слов их смысл и содержание, которые жеваной бумагой облепили чистый образ слова. Разговорное слово так же относится к поэтическому, как дохлая ворона к аэро. В искусстве нет ни смысла, ни содержания, и не должно быть. <...> Литература — это искусство сочетания самовитых слов. Всякий смысл в литературе — это наше неизбежное зло»⁹². Очевидно, что призыв избавиться от смысла в литературе мотивирован идеей самоценности слова.

Таким образом, в обеих художественных системах слово благодаря своей причастности сфере сакрального обладает самодостаточностью.

Футуризм представил несколько путей высвобождения «чистого образа слова». Заумный язык может опираться на принцип случайного: «Если брать сочетания этих звуков в вольном порядке, например: *бобеоби*, или дыр бул щ<ы>л, или *Манч! Манч!* <или> *чи брео зо!* — то такие слова не принадлежат ни к какому языку, но в то же время что-то говорят, что-то неуловимое, но все-таки существующее»⁹³. По мнению Е. А. Бобринской, принцип случайного у футуристов отражает «непрерывный поток трансформаций»⁹⁴ жизни и близок «к бессознательным, автоматическим и

⁹¹ Хлебников В. Наша основа // Там же. С. 624.

⁹² Шершеневич В. Два последних слова // Русский футуризм: Стихи. Статьи. Воспоминания. С. 259.

⁹³ Хлебников В. Наша основа. С. 627–628.

⁹⁴ Бобринская Е. А. Русский авангард как историко-культурный феномен. С. 46.

отчасти механическим процессам»⁹⁵, которые позволяют взаимодействовать с ещё не отягощённой бытовым смыслом творческой энергией. Принцип случайного обуславливает самостоятельную значимость внутритекстовых связей в художественной системе авангарда: «Поскольку свойство “быть случайным” атрибутировано сплошь всем явлениям мира, постольку каждое из них делается автономным, самодостаточным, в себе заключающим цель, не связанным причинно-следственными отношениями с внеположными “рядами”»⁹⁶.

Проблема бессознательного в специфическом её преломлении раскрыта у Андрея Белого в повести «Котик Летаев», где автор обращается к младенческим воспоминаниям. До-языковое сознание младенца воспринимает ещё не скованный понятийным аппаратом мир. Как замечает Б. В. Аверин, «младенец, по Белому, помнит о “пред-мирном”, родственен ему»⁹⁷ (то есть имеет непосредственную связь с трансцендентным). Понимая неизбежность искажения этих впечатлений словами, Белый «использует метафоры, сложный синтаксис, усиливающий впечатление разорванности речи, наглядно представляющий поиск слова и невозможность его найти»⁹⁸. Таким образом, «Жизнь слова в “Котике Летаеве” некоторым образом подобна бытию “Я” и “не Я” автобиографического героя. Каждое отдельное слово тоже имеет свое “Я”, свое средоточие смысла — но только через обмен содержания этого “Я” с его инобытием, с его “не Я”, порой — через двойничество “Я” и “не Я” слова получает оно свой подлинный объем»⁹⁹. Однако средства передачи до-языкового сознания (например, обнажение внутренней формы слова или создаваемый повторами ритм, связанный с безобразностью музыки) опираются у Белого не на принцип случайного, а на

⁹⁵ Там же. С. 56.

⁹⁶ Дёринг-Смирнова И. Р., Смирнов И. П. «Исторический авангард» с точки зрения эволюции художественных систем. С. 424.

⁹⁷ Аверин Б. В. Навстречу доязыковому сознанию: («Котик Летаев» Андрея Белого) // Аверин Б. В. Дар Мнемозины: Романы Набокова в контексте русской автобиографической традиции. СПб.: Амфора, 2003. С. 115.

⁹⁸ Там же. С. 130.

⁹⁹ Там же. С. 140.

принцип осознанного: младенческий опыт как чистая энергетическая потенция облекается взрослым автором в подходящее художественное слово. Художественная стратегия Белого близка к другому подходу футуристов к пониманию художественного слова и его деятельности.

При осознанном словотворчестве «чистый образ слова» высвобождается иначе: не с помощью обращения к бессознательному, но посредством сознательной работы по выявлению заложенных в слове потенций и их реализации. Это касается и заумного языка – Велимир Хлебников стремился «сделать заумный язык разумным»¹⁰⁰, выявляя общее значение корней слов и утверждая зависимость значения слова от его первой согласной буквы. Такой подход соответствует и отношению Андрея Белого к слову, его можно назвать уже упоминавшимся термином Белого – «эстетический эксперимент». Поэт в таком случае берёт на себя роль учёного-экспериментатора, который исследует само слово и возможности художественного воплощения заложенных в нём потенций.

Велимир Хлебников пытался определить самостоятельное универсальное значение букв кириллицы: он был занят поиском содержащихся в буквах понятий (например, «Х значит замкнутую кривую, отделяющую преградой положение одной точки от движения к ней другой точки (защитная черта)» [X VI, кн.1, 154] или «Мы знаем: Эль – остановка широкой площадью поперечно падающей точки, Эр – точка, прорезавшая, просекшая поперечную площадь. Эр – реет, рвет, рассекает преграды, делает русла и рвы. Пространство звучит через Азбуку» [X V, 313]). На основании этих понятий он хотел «создать общий письменный язык, общий для всех народов третьего спутника Солнца» [X VI, кн.1, 153]. Поиск универсального значения отдельных звуков (заложенных в них понятий) вёл и Андрей Белый. В поэме «Глоссолалия» он пишет: «Звуки — древние жесты в тысячелетях смысла» – после чего последовательно излагает результаты своих исследований звуковой природы слова: например, «В звуке “s”, у зубов,

¹⁰⁰ Хлебников В. Наша основа. С. 628.

завиваясь спиралью, струя выдыхания излетает наружу, рисуя нам жесты спиралью взвиваемых рук»¹⁰¹. На сходство двух концепций указывает Вяч. Вс. Иванов: «Особенно много общего у Хлебникова и Белого обнаруживается при сравнении мыслей Белого о глоссолалии <...> с аналогичными идеями Хлебникова. <...> Можно думать, что в самой хлебниковской зауми сохранены, как и в занимавшей и его, и Белого глоссолалии (обращении на особом изобретенном языке к высшим силам), у взрослых (например, сектантов, “глаголющих” на особом языке) черты младенческого лепета»¹⁰².

Значимой для реализации воплощённых в художественном слове сакральных потенций является метафора текучести как репрезентация принципа всесвязности в поэтике. На её формирование, наряду с концепцией энергетизма, повлияли учение Ницше о жизни как постоянном становлении, о неостановимом «жизненном потоке», пребывание в котором требует постоянного усилия, и учение Бергсона о материи и жизни как двух нераздельных встречных потоках. Обратимся к наблюдениям Ж.-Ф. Жаккара, который пишет: «Понятие текучести <...> будет оставаться в центре внимания на протяжении всего Серебряного века. <...> Идея текущей воды, которая может находиться одновременно всюду, оставаясь однородной, совпадала с самой сутью философских и эстетических взглядов поколения: охватить сразу всю полноту мира, в вечности его нескончаемого обновления, а затем вложить эту полноту или эту “прекрасную мгновенность” (по выражению Туфанова) в художественную форму, которая бы отразила ее в точности»¹⁰³.

Принцип текучести лежит в основе поэтики романа Андрея Белого «Петербург». Н. Г. Шарапенкова пишет, что текучие образы романа

¹⁰¹ *Белый А.* Глоссолалия. Поэма о звуке. М.: Evidentis, 2002. С. 10–11.

¹⁰² *Иванов В. В.* О воздействии «эстетического эксперимента» Андрея Белого. С. 364.

¹⁰³ *Жаккар Ж.-Ф.* Литература напоказ: От модернизма к классикам // Жаккар Ж.-Ф. Литература как таковая: От Набокова к Пушкину: Избранные работы о русской словесности. М.: Новое литературное обозрение, 2011. С. 16.

объединены «мозговой игрой» «сверхсознания» автора¹⁰⁴. Они возникают как «порождения разных сознаний – геройного и нарратора»¹⁰⁵, однако могут отделяться от них и развиваться самостоятельно, то есть онтологизироваться. Так, «автор-символист открывает в романе четвертое (астральное) измерение Петербурга, который явился точкой касания бытия к космосу (как подсознания, так и универсума)»¹⁰⁶. Всесвязность, репрезентируемая в поэтике романа принципом текучести, через онтологизированный образ (художественное слово) формирует связь между профанным и сакральным измерениями.

Ж.-Ф. Жаккар также замечает, что идея текучести является «метафорой вселенского языка, способного выразить “все” разом»¹⁰⁷. На этом же принципе основан художественный метод футуристов, который решает задачу высвобождения содержащейся в слове творческой энергии из «оков» привычного смысла: «Словотворчество — враг книжного окаменения языка, и, опираясь на то, что в деревне около рек и лесов до сих пор язык творится, каждое мгновение создавая слова, которые то умирают, то получают право бессмертия, переносит это право в жизнь писем»¹⁰⁸. У Хлебникова принцип текучести заложен в концепцию художественного слова: «Заменяв в старом слове один звук другим, мы сразу создаем путь из одной долины языка в другую и, как путейцы, пролагаем пути сообщения в стране слов через хребты языкового молчания»¹⁰⁹. Так, вследствие идеи о звуке или корне слова как минимальной семантической единице (следовательно, как носителе самостоятельного значения), изменение в слове определённого звука или служебной морфемы создаёт текучесть смысла. Эта идея отражена в послереволюционном стихотворении «Я верю...»: «Это шествуют творяне, /

¹⁰⁴ *Шарапенкова Н. Г.* «Петербург» А. Белого как пространство сознания // *Филология и культура*. 2012. № 3. С. 164–165.

¹⁰⁵ Там же. С. 165.

¹⁰⁶ Там же. С. 167.

¹⁰⁷ *Жаккар Ж.-Ф.* Литература напоказ: От модернизма к классикам. С. 17.

¹⁰⁸ *Хлебников В.* Наша основа. С. 627.

¹⁰⁹ Там же. С. 624.

Заменивши *Дэ* на *Тэ!*» [XII, 110]. Её воплощение можно увидеть, например, в стихотворении:

Прамень невинностей мора.
Прамень леунностей влас.
Пламень девинностей взора.
Пламень поюнностей глаз.

[XI, 113]

Таким образом, принцип текучести у Белого и футуристов реализуется посредством обладающего самостоятельной значимостью художественного слова. Это также говорит о том, что именно художественное слово в художественных системах символизма и футуризма является медиатором.

Итак, художественное слово у Андрея Белого и футуристов, получая особую нагрузку, выходит за собственные рамки: в мир действительности при проницаемости границы между поэзией и жизнью, в мир сакрального как медиатор. Но также оно выходит и за рамки собственно литературного творчества в другие художественные дискурсы, черпая в них возможность для передачи сакрального. Сама природа языка: звуковая, графическая и, как мы увидим далее, коммуникативная – исследуется ими для успешной передачи сакрального. Идея преобразования мира с помощью искусства вместе с открытием самозначимости слова приводят поэтов к поиску возможностей адекватной передачи сакральных потенций слова с помощью новых методов – такими методами становятся, в частности, элементы других видов искусства.

2.3 Взаимодействие искусств

В вопросе взаимодействия искусств символисты придерживались идеи целостности художественного произведения, подразумевающий синтез различных видов творчества при доминанте музыкальности, гармонизирующей произведение и обеспечивающей взаимодействие с миром Вечного. По мнению искусствоведа Е. Н. Потаповой, в основе синтеза

искусств в символизме лежат «эстетические положения Вагнера, переосмысленные в свете идей Соловьёва»¹¹⁰. Идея Gesamtkunstwerk Вагнера предполагает создание преображающего мир единого произведения, в рамках которого осуществляется равноправное взаимодействие элементов разных видов искусства. Сближение двух философских концепций происходит благодаря вере в возможность преображения мира с помощью такого синтеза и понимания искусства как «жизнетворчества»¹¹¹. Продолжая идеи А. Шопенгауэра и Ф. Ницше, символисты считали высшей формой искусства музыку. Так, Белый пишет, что музыка наиболее связана с возможностью постижения сакрального: «В музыке постигается сущность движения; во всех бесконечных мирах эта сущность одна и та же. Музыкой выражается единство, связующее эти миры, бывшие, сущие и имеющие существовать в будущем. Бесконечное совершенствование постепенно приближает нас к сознательному пониманию этой сущности. Надо надеяться, что нам возможно приблизиться в будущем к такому пониманию. В музыке мы бессознательно прислушиваемся к этой сущности... В музыке звучат нам намеки будущего совершенства. Вот почему мы говорим, что она о будущем»¹¹². Поэтому связующий земное с сакральным символ – «всегда музыкален»¹¹³.

Попытки сближения музыки и поэзии предпринимались Андреем Белым на протяжении всего творческого пути. Его ранние произведения написаны в изобретенном им самим жанре симфонии («Симфония (2-я, драматическая)», «Северная симфония», «Возврат» и «Кубок метелей»). По мнению автора, «в симфонической музыке как наиболее совершенной форме рельефнее кристаллизованы задачи искусства»¹¹⁴.

¹¹⁰ *Потапова Е. Н.* Синтез искусств как средство преображения действительности в эстетике русского символизма // Соловьёвские исследования. 2010. № 4 (28). С. 93.

¹¹¹ Там же. С. 94–95.

¹¹² *Белый А.* Формы искусства // Белый А. Собр. соч. Т. 5. С. 135.

¹¹³ *Белый А.* Символизм как миропонимание. С. 172.

¹¹⁴ *Белый А.* Формы искусства. С. 136–137.

В сборнике «Пепел», лейтмотив которого определён «невольным пессимизмом, рождающимся из взгляда на современную Россию» [АБ I, 180], музыкальные метафоры оформляют доминирующий мотивный комплекс печали и разочарования: «рыдал рояль» [АБ I, 225], «ревет орган» [АБ I, 238], «обрывки безответных арий» [АБ I, 238], «гармоники жалобный стон» [АБ I, 284], «горькая песнь прорыдала» [АБ I, 194], «Рыдает сонатина / Поток томных гамм. / Разбитое пьянино / Оскалилось — вон там» [АБ I, 234], «Отцветших, отгоревших дней / Осталась песня недопета» [АБ I, 239] «Где-то там рыдает звуком — / Где-то там — орган» [АБ I, 219].

Сборник «После разлуки. Берлинский песенник» построен на авторской концепции ритма¹¹⁵, которую Белый назвал «мелодизмом»: «ритм нам дан в пересечении со смыслом; он — жест этого смысла; в чем же место пересечения? В интонационном жесте смысла; а он и есть *мелодия*» [АБ II, 62]. Автор прямо заявляет: «Поэт носит в себе мелодии: он — композитор» [АБ II, 64]. В этом сборнике автор разрабатывает возможности передачи музыкальной природы искусства в поэзии: «Наша условная система знаков выражения интонации (тембр голоса, мимика, паузы, ударение) не соответствует богатству мелодии голоса; между тем: эта мелодия все властнее накладывает свою печать на творчество современных художников слова. Отсюда стремление их искать интонации в своеобразной манере начертания, передающей зрительно интонацию; музыкант имеет системы выражений (знаки пауз, *andante*, *allegro*, *allegretto* и т. д.), поэт вынужден все мелодические моменты своей песни (все-таки стихотворение поэту поется всегда) вкупорить в определенные разрезы словесного ряда (в строки, в

¹¹⁵ О близости концепции ритма, выдвинутой Андреем Белым, к творчеству футуристов см.: *Иванов В. В.* О воздействии «эстетического эксперимента» Андрея Белого. С. 352–358; *Гаспаров М. Л.* Современный русский стих. Метрика и ритмика. М.: Наука, 1974. С. 273–274, 436–437; *Гречишкин С. С., Лавров А. В.* О стиховедческом наследии Андрея Белого // Труды по знаковым системам. Тарту, 1981. Вып. 12: Структура и семиотика художественного текста. С. 106; *Eagle H.* The semantic significance of step-ladder and column forms in the poetry of Belyi, Majakovskij, Voznesenskij, and Rozhdestvenskij // Forum at Iowa on Russian Literature. Iowa, Ohio, 1976. P. 1–19.

строфы)» [АБ II, 63]. При этом он отмечает: «Я намеренно в предлагаемых мелодических опытах подчеркиваю право простых совсем слов быть словами поэзии, лишь бы они выражали точно мелодию» [Там же] – это подтверждает обусловленность самодостаточности слова, в том числе, его музыкальностью.

Собственную концепцию ритма в поэзии Белый развивает и реализует в последнем авторском сборнике «Зовы времен», где помещает существенно переработанные в соответствии с ней ранние стихотворения. В предисловии поэт указывает, что новую книгу всё так же составляет «юношеская лирика, но как бы оркестрованная зрелым техником» [АБ II, 167] – ещё одна музыкальная метафора, соединяющая поэта и композитора. Так Андрей Белый описывает свою цель: «Я силюсь разбить канон такой-то строки, такой-то строфы, заменяя его каноном живого, звучного слова в сплетении его с целым. Звуковое целое (инструментовка, обилие внутренних рифм) аннулирует конечную рифму, заменяя ее рифмической тканью целого» [АБ II, 170].

Разработка графических средств передачи ритма в поэзии (членение стихотворных строк на части и их расположение «столбиком» или «лесенкой», которое позднее стало одной из самых узнаваемых особенностей творчества Маяковского) влияет на визуальный компонент стихотворений Белого. Этот аспект исследует Дж. Янечек: один из разделов его монографии о взаимодействии русского литературного авангарда с визуальным искусством посвящён Андрею Белому «как самому раннему экспериментатору в вопросах формы поэтических и прозаических художественных произведений»¹¹⁶. Значение, которое Андрей Белый придавал визуальному компоненту собственного творчества, резко выделяет его на фоне других символистов. Их книги были оформлены рисунками и другими декоративными элементами, однако, по замечанию Дж. Янечека,

¹¹⁶ *Janecsek G. The Look of Russian Literature: Avant-Garde Visual Experiments, 1900–1930* (протитирован фрагмент Введения, страницы которого не нумерованы).

они были выдержаны в достаточно устойчивых традициях неоромантизма¹¹⁷. Существенно, что, в отличие от Белого, поэты-символисты, как правило, не вмешивались в оформление собственно текста (за очень редкими исключениями вроде графического стихотворения В. Брюсова «Треугольник»).

Одной из фундаментальных характеристик раннего авангарда является тесное взаимодействие поэтов и художников, обусловленное тем, что «большинство русских поэтов-футуристов пришло к поэзии от живописи»¹¹⁸ (профессионально занимались живописью Маяковский, Д. Бурлюк, А. Кручёных, Е. Гуро – многие другие ею увлекались). В связи с этим в поэзии футуристов особенно ярко выражен визуальный компонент, некоторые характерные для их творчества приёмы были взяты из живописи (фактура) и кино (монтаж). Поэты и художники организовывали совместные выставки; футуристические книги часто сопровождались иллюстрациями живописцев-кубистов: поэтические сборники Хлебникова, Кручёных и Маяковского были иллюстрированы рисунками М. Ларионова и Н. Гончаровой, О. Розановой, Эль Лисицкого и др. Как пишет Н. И. Харджиев, «задачей этих иллюстраций (в отличие от обычной книжной графики, основанной на изображении предметов, описываемых в словесном произведении) являлось нахождение адекватных словесной динамике графических построений»¹¹⁹. Эта же задача стояла перед графическими экспериментами Белого. Таким образом, дополняя традиционную для символизма ориентацию на музыку, Андрей Белый вовлекает в художественное произведение чуждые символизму, но родственные футуризму графические элементы (впрочем, используя их для более адекватной передачи музыкального ритма художественного произведения).

¹¹⁷ Ibid. P. 11.

¹¹⁸ Харджиев Н. И. Поэзия и живопись: (Ранний Маяковский) // Харджиев Н. И. От Маяковского до Кручёных. С. 33.

¹¹⁹ Там же. С. 75.

Графическое выделение интонационных акцентов у Белого соотносится не только со стремлением к музыкальности, но и с характерной для футуристов ориентацией на произнесение. Она обусловлена библейской идеей сотворения предметов посредством их названия – так, и Андрей Белый, и футуристы (так же, как акмеисты) сравнивают поэта с Адамом: «Когда говорим мы: это не облако, это – великан, это – горный хребет, это – неведомый чертог неведомого града, мы притягиваем образы творчества к земле: здесь образы, удаляясь от музыки, становятся идеальнее; но, приближаясь к земле, они зрительно – видимо реальней; в близости – далеки; в отдаленности (в музыке) – близки. Здесь, как Адам, называем мы образы именами вещей. И образы фантазии населяют наш мир: так в искусстве начинается мифическое творчество: так в искусстве открывается вечная реальность»¹²⁰, «Художник увидел мир по-новому и, как Адам, дает всему свои имена. Лилия прекрасна, но безобразно слово лилия, захватанное и “изнасилованное”. Поэтому я называю лилию еуы — первоначальная чистота восстановлена»¹²¹. Идея творения мира словом поэта более характерна для футуристов, так как, согласно их художественным установкам, преобразование мира подвластно человеку, а в символизме оно зависит от взаимодействия с областью трансцендентного. Однако Андрей Белый рассматривал слово (его коммуникативную природу, то есть выполняемые словом процессы) как «заклятие вещей». В статье «Магия слов» он пишет: «Слово создает новый, третий мир — мир звуковых символов, посредством которого освещаются тайны вне меня положенного мира, как и тайны мира, внутри меня заключенные»¹²². Создание художественного мира словом творца из-за проницаемости границы между действительностью и поэзией у Белого приводило к идее создания и пересоздания мира действительности художественным словом. По убеждению Белого, этот процесс

¹²⁰ *Белый А. Песнь жизни // Белый А. Собр. соч. Т. 8. С. 49.*

¹²¹ *Декларация слова как такового // Русский футуризм: Стихи. Статьи. Воспоминания. С. 71.*

¹²² *Белый А. Магия слов // Белый А. Собр. соч. Т. 5. С. 316.*

обеспечивается музыкальной (следовательно, сакральной, самодостаточной) природой символа: «В звуке воссоздается новый мир, в пределах которого я чувствую себя творцом действительности; тогда начинаю я называть предметы, т. е. вторично воссоздавать их для себя»¹²³. Эта идея связана с названием как не только подбором соответствующего имени, но и с актуализацией его звучания. Вследствие этого в поэзии Белого и футуристов особое значение получает звуковой компонент и появляется установка на произнесение, то есть реализацию коммуникативной природы языка¹²⁴. «Живое» слово должно существовать в действительности, то есть в речи. Этим мотивировано обращение к народной речи и фольклору. Так, например, элементы песенного народного фольклора (стихотворения «Веселье на Руси», «Песенка комаринская») или разговорная лексика («набекрень» [АБ I, 215], «ужотко» [АБ I, 220] и т. п.) в стихотворениях из циклов «Россия» и «Деревня» (сборник «Пепел») формируют в письменном поэтическом произведении впечатление устности.

Примечательно, что помимо собственно ритмической организации текста и графических инструментов его передачи, в сборнике «После разлуки. Берлинский песенник» (жанр обозначен в самом названии) Белый

¹²³ Там же. С. 317.

¹²⁴ «Одной из важнейших тем в авангарде становится тема голоса, звука, интонации в поэзии. <...> Возникает эстрадный жанр “поэзо-концерты”, практикуемый И. Северяниным, которого за певучую манеру чтения В. Хлебников с сарказмом назвал “Игорем Усыплянином”. В. Маяковский, напротив, запомнился современникам площадным, “громоподобным” стилем декламации, основанном на ритмических бросках голоса и моторных импульсах. <...> Стремление необычным приемом достичь наиболее сильного воздействия на слушателя выявляет активную прагматическую функцию авангардного искусства» (Зайцева М. Л. Новое сознание и новый язык: Выявление специфики синестетических концепций русского авангарда сквозь призму языковых экспериментов // Вестник МГУКИ. 2008. № 6. С. 75). Однако в связи с последним тезисом М. Л. Зайцевой следует учесть выводы, сделанные В. В. Фещенко: «Первенство прагматической координаты в языковом (авангардном) эксперименте объясняется тем, что автор такого эксперимента, как правило, сильно акцентирует свое отношение к языку. <...> Как раз сам язык служит здесь объектом и, в каком-то смысле, субъектом авторского действия, а вовсе не реакция читателя» (Фещенко В. В. Лаборатория логоса: Языковой эксперимент в авангардном творчестве. С. 117). Таким образом, установка на произнесение соотносится не столько с желанием воздействовать на читателя или слушателя, сколько со стремлением исследовать коммуникативную природу языка.

оформляет произведения как песни, указывая на аккомпанирующий музыкальный инструмент. Таковы, например, стихотворение под заглавием «Поется под гитару» или стихотворение «“Я”» с подзаголовком «*Поется с балалайкой*». При этом автор мыслит стихотворение неотделённым от музыки: название «О полярном покое (говорит виолончель)» свидетельствует о том, что произведение не просто должно исполняться под аккомпанемент виолончели, но само организовано как музыка виолончели (поэтому она «говорит»). Стихотворение «Маленький балаган на маленькой планете “Земля”» предваряется сценической ремаркой:

*Выкрикивается в берлинскую
форточку без перерыва.*

*Бум-бум:
Началось!*

[АБ II, 79]

и заканчивается так:

Бум — бум:
Кончено!

[АБ II, 87]

Стихотворение как музыкальное произведение имитирует балаган, оно уже не просто песня, но театральное действие. Это соотносится со значимым для футуристов материальным компонентом творчества, который у них воплощается в театральности, публичных выступлениях, превращавшихся в шоу, и особом оформлении собственной внешности. Использование приёмов разных видов искусства в произведениях футуристов содействует реализации творческой энергии на уровне непосредственного бытия (например, театральные элементы напрямую связаны с перформативностью). Так и у Андрея Белого театральные элементы формируют проницаемость границы между реальным и сотворённым художником мирами. Е. Н. Потапова указывает на то, что «сферой синтеза, вслед за романтиками и Вагнером,

символисты мыслили театр»¹²⁵. В поэзии Белого театральные элементы не просто синтезируют визуальный и звуковой компоненты образа, они соединяют поэзию и реальность.

Выразительна в этом отношении третья главка поэмы «Первое свидание», посвященная концерту симфонического оркестра. Стихи призваны непосредственно сообщить читателю музыкальные впечатления. Речь идет не об иллюзии достоверности, а о создаваемой поэтом возможности пережить то самое эмоциональное волнение, которое слушатель получает в концертном зале. В совокупности с яркими зрительными впечатлениями это создает для читателя эффект присутствия, и когда главка завершается описанием разезда публики, последняя ее строка: «Выходим!..» – грамматически и сюжетно включает читателя в толпу персонажей, вместе с автором покидающую зал. Еще важнее, что в этот момент в реальном времени происходит выход из поэтического пространства, созданного в третьей главке поэмы. (Прецедент подобного вовлечения читателя в художественный мир произведения можно видеть в пушкинском «Евгении Онегине»¹²⁶).

В стихотворении «Когда...» с подзаголовком «Голос ветра» есть сценическая ремарка: «(Голос ветра замирает)» [АБ I, 317]. Голосом ветра при этом метафорически названа речь лирического героя¹²⁷, поэтому эта строка не выполняет функции драматической ремарки, но используется автором как художественный приём. Этот пример показывает отличие способа взаимодействия элементов разных видов искусства в символизме (синтез этих элементов) и футуризме (элементы разных видов искусства

¹²⁵ Потапова Е. Н. Синтез искусств как средство преобразования действительности в эстетике русского символизма. С. 96.

¹²⁶ См.: Чумаков Ю. Н. Текст и жанровая структура «Евгения Онегина» // Чумаков Ю. Н. Стихотворная поэтика Пушкина. СПб.: Государственный Пушкинский театральный центр в Санкт-Петербурге, 1999. С. 16–17.

¹²⁷ Ср.: «Стихи Белого – это как бы театр одного актера, где мы не столько слышим стихи, сколько видим автора (то же, что потом было у Цветаевой, отчасти Пастернака и Маяковского)» (Долгополов Л. К. Незвезданный материк: (Заметки об Андрее Белом) // Вопросы литературы. М., 1982. № 3. С. 109).

выполняют присущие им функции) – эта проблема изложена во введении к нашей работе. Характер взаимодействия искусств в символизме и футуризме различен в силу наличия/отсутствия доминантного вида искусства, объединяющего и подчиняющего себе другие элементы. В футуризме живопись преобладает, но не становится главенствующей. Сакральные потенции универсальной творческой энергии усматриваются футуристами в разных элементах мироздания и искусства, в том числе, в изобразительности. Но и для Андрея Белого изобразительность причастна к сакральному: её роль в передаче музыкальной основы бытия поэт проясняет, анализируя творческий метод Н. В. Гоголя. Он пишет: «Звук, — эхо творчески рабочей энергии, обращен к воле»¹²⁸. Творческая энергия воспринимается человеком с помощью разных органов чувств. Так, внутренняя интонация, ещё не воплощённая в артикуляции, может быть отражена, например, с помощью «фигурной и красочной аналогии» образа – «цветного слуха»¹²⁹. Визуальное и звуковое суть внутренняя интонация, которая воспринимается человеком различными способами: «Звуковая метафора, по мнению Вундта, жива в культуре первобытных народов; она — остаток давней языковой фазы, когда и артикуляция была движима интонацией, переживаемой волевым жестом; позднее уже расчленилась метафора на метафору звука и на метафору в нашем смысле; появились, с одной стороны, лады, с другой — спектр (в нашем смысле)»¹³⁰. Так «древний человек не знал красного, как $\frac{1}{7}$ спектра, а “*нечто*”, нападающее и звучно-жгучее»¹³¹. Связь визуального и звукового компонентов творчества, таким образом, обусловлена у Белого идеей расчленения воспринятого разными органами чувств образа в сознании и необходимости восстановить исходное единство – в уже упомянутой «Глоссолалии» автор предпринимает попытку практического исследования этого вопроса.

¹²⁸ Белый А. Мастерство Гоголя. Исследование // Белый А. Собр. соч. Т. 9. С. 125.

¹²⁹ Там же.

¹³⁰ Там же. С. 125–126.

¹³¹ Там же. С. 126.

Биографические обстоятельства жизни поэта тоже связаны с живописью: Андрей Белый изучал её в доме своих ближайших друзей Соловьёвых, кроме того, первая жена поэта, Ася Тургенева, была художницей. Живописная составляющая художественного образа реализована автором в раннем творчестве¹³², в этом отношении показательна цветовая символика сборника «Золото в лазури»¹³³. Е. В. Завадская говорит о «живописной наглядности» стихотворений сборника «Золото в лазури»: «поверх многосмысленной символики играет и цветет само поэтическое слово», являя пейзажную лирику¹³⁴. Но, как отмечает исследовательница, в позднем творчестве (включая сборник «Урна») «визуальная выразительность стиха все больше понимается поэтом, как и другими поэтами-современниками (Ремизовым, Хлебниковым и др.), как графический эквивалент звучащего слова. Именно в этом плане работает Белый над “расставом” (понятие Белого) слов в стихах, созданных им как подражание японским танка»¹³⁵. Как часть образа визуальное у Белого является воплощением воспринятой определённым способом сакральной энергии, а при оформлении художественного текста носит прикладной характер, так как способствует передаче живого музыкального ритма.

¹³² «Три поэтических сборника Андрея Белого: “Золото в лазури”, “Пепел” и “Урна” можно, пожалуй, уподобить трем изобразительным формам. Первый – это, условно говоря, иконопись и станковая картина. Второй это графика, в отдельных стихах-листах ксилография, в других – офорт. Третий написан в различной “технике”, в нем есть “росписи”, подобные античным помпейским фрескам, есть и “графика”, и “станковая живопись”, и “скульптура”» (Завадская Е. В. *Ut Pictura Poesis* Андрея Белого // Андрей Белый: Проблемы творчества: Статьи, воспоминания, публикации. С. 467).

¹³³ О семантике колоративов в сборнике «Золото в лазури» см.: Кочетова И. В. Цветовая символика как отражение творческого метода А. Белого и его метаязыкового сознания // Вестник КемГУ. 2010. № 2. С. 103–107; Дерюгина А. А. Цветовая символика и цветообозначения в поэтическом сборнике А. Белого «Золото в лазури» // Приволжский научный вестник. 2015. № 4–2 (44). С. 10–14. Философское осмысление значения различных цветов производит и сам поэт: Белый А. Священные цвета // Белый А. Собр. соч. Т. 8. С. 91–102.

¹³⁴ Завадская Е. В. *Ut Pictura Poesis* Андрея Белого. С. 467.

¹³⁵ Там же.

Глава 3. Роль поэта в художественном мире Андрея Белого и футуристов

3.1 Поэт-учёный

Утверждение поэзии как метода познания и тесное взаимодействие поэзии и науки отразились на формируемом в художественных текстах образе автора. Встав в позицию исследователя слова и способов выражения заложенных в нём потенциалов, поэт в создаваемых текстах (эквивалентах результатов познания) отображает эту сторону своей личности. В исследуемых нами художественных системах поэт выступает одновременно как в роли пророка (носителя сакрализованного слова), так и в роли экспериментатора и учёного, поясняющего собственные произведения. Сосуществование двух моделей поведения поэта обусловлено не только взаимодействием научного и поэтического дискурсов, но и сверхзадачей поэзии в понимании Андрея Белого и футуристов: они намерены не только разработать художественный язык для взаимодействия со сферой сакрального, но и посредством художественного слова приблизить/осуществить преобразование действительности. На эту двойственность указывает Ю. М. Лотман: «Андрей Белый отводил себе роль пророка, но роль истолкователя он предназначал тоже себе. Как пророк нового искусства он должен был создавать поэтический язык высокого косноязычия, как истолкователь слов пророка — язык научных терминов — метаязык, переводящий речь косноязычного пророчества на язык подсчетов, схем, стиховедческой статистики и стилистических диаграмм»¹³⁶. Однако интерпретаторская деятельность ведётся поэтами не только в теоретических статьях и манифестах, но и непосредственно внутри художественного текста: поэт-интерпретатор не всегда отделён от поэта-пророка, происходит взаимодействие и даже слияние двух ролей. Приведём примеры метаописания элементов художественного языка лирическим героем.

¹³⁶ Лотман Ю. М. Поэтическое косноязычие Андрея Белого // Андрей Белый: Проблемы творчества: Статьи, воспоминания, публикации. С. 438.

Так, государство, и ты
Очень хорошее слово со сна —
В нем есть 11 звуков:
Много удобства и свежести.

[XIII, 170]

Муха! нежное слово, красивое.

[XI, 287]

Двоякий, многоякий, всякий,
Иль просто окончанье, «Ий»,
Виющийся, старинный змий.

[АВ II, 49]

С помощью образа поэта-учёного, который занимает в тексте метапозицию (то есть, не явлен), формируется описывающее самое себя художественное слово, воспроизводится движение мысли поэта при поиске способов выражения. Например, в романе Андрея Белого «Петербург» вложенное в уста незнакомца замечание: «В звуке “ЪІ” слышится что-то тупое и склизкое»¹³⁷ – предваряет описание портрета Липпанченко с активным участием этого звука: «Незнакомец мой прервал свою речь: Липпанченко сидел перед ним бесформенной глыбою; и дым от его папиросы осклизло обмыливал атмосферу: сидел Липпанченко в облаке; незнакомец мой на него посмотрел и подумал “тьфу, гадость — татарщина”... Перед ним сидело просто какое-то “ЪІ”...»¹³⁸. Так самостоятельное значение звука, разрабатываемое Белым в статьях, входит в художественный текст как самоинтерпретация. В поэзии футуризма тоже может быть эксплицирован процесс написания стихотворения, который неизбежно связан с фигурой пишущего автора. Например, этот процесс очевиден для читателя в «Поэмии о соловье» В. Каменского:

И моя небовая свирель.
Лучистая.
Чистая.

¹³⁷ *Белый А.* Петербург: Роман в восьми главах с прологом и эпилогом / Изд. подг. Л. К. Долгополов; Отв. ред. акад. Д. С. Лихачев; Ред. 2-го изд. А.В. Лавров. 2-е изд., испр. и доп. СПб.: Наука, 2004. С. 42.

¹³⁸ Там же. С. 43.

Истая.
Стая.

[ПРФ, 250]

В другом стихотворении поэта опечатка (по-видимому, на месте «для» должно быть слово «дня») принимается автором в художественное произведение и комментируется:

Я отчаянный рыжий поэт
Над долинами-зыбками
Встречаю рассвет
Улыбками
Для.
Пускай для – не все ли равно.
Ветер. Трава.
В шкуре медвежьей мне тепло.
Спокойно.

[ПРФ, 248]

Кроме того, в текстах Белого и футуристов встречаются метафоры, соединяющие предметы и явления художественного мира со вспомогательными письменными элементами языка или художественными приёмами – что также тяготеет к тенденции метаописания. Например,

Ты поворачиваешь страницы книги той,
Где почерк был нажим руки морей,
Чернилами сверкали ночью люди,
Расстрел царей был гневным знаком
восклицанья,
Победа войск служила запятой,
А полем — многоточия, чье бешенство не робко,
Народный гнев воочию
И трещины столетий — скобкой.

[XII, 112]

или

Киркою рудокопный гном
Согласных хрусты рушит в томы...
Я — стилистический прием,
Языковые идиомы!
Я — хрустом тухнувшая пещь, —
Пеку прием: стихи — в начинку;
Давно поломанная вещь,
Давно пора меня в починку.

Снятие оппозиции поэт-пророк/поэт-учёный в рамках поэтического произведения свидетельствует о двойной роли слова в художественных системах Андрея Белого и футуризма. Поэт-учёный имеет дело со словом в его служебной функции и работает над передачей заложенных в нем сакральных потенций посредством разработки адекватных средств выражения. Поэт-пророк видит свою задачу в непосредственном преобразении действительности, он прикосновенен к источнику творческой энергии.

3.2 Поэт-пророк

Стремящийся к преобразению действительности с помощью подвластного ему самозначимого сакрализованного слова, поэт брал на себя функции пророка, вставая в позицию медиатора между сакральным и профанным. Это связано, в частности, с тем, что сакральные потенции Андрей Белый и футуристы видели в самом человеке, наделённом творческим началом¹³⁹. Кроме того, проницаемость границ между поэзией и

¹³⁹ «Личное “Я” растворяется в бесценных формах животной жизни. Оно умирает. Но возвышается неизменно субъект познания в этом едином, безличном, рассуждающем начале. Это творческое начало выводит одинаково и образ божества и человека. Художник – творец вселенной. Художественная форма – сотворенный мир. Искусство в мире бытия начинает новые ряды творений. Этим искусство отторгнуто от бытия. Но и творческое начало бытия заслонено в художественном образе личностью художника. Художник – бог своего мира. Вот почему искра Божества, запавшая из мира бытия в произведение художника, окрашивает художественное произведение демоническим блеском. Творческое начало бытия противопоставлено творческому началу искусства. Художник противопоставлен Богу. Он вечный богоборец» (*Белый А. Феникс // Белый А. Собр. соч. Т. 8. С. 119*). Хотя эта идея присутствовала в ранних работах Белого, она не вписывалась в рамки символизма, поэтому не находила отдельного воплощения в поэзии. Увлечение Белого антропософией, трактующей познание мира как самопознание человека, легитимизировало идею сакрального в себе и позволило ей сблизиться с символистскими установками автора в аспекте религиозного познания, поэтому в его поздних работах тот же комплекс идей выражен более прямолинейно: «Когда-то божественность нашего “Я” отделилась от божества; а потом и пала» (*Белый А. Почему я стал символистом и почему я не перестал им быть во всех фазах моего идейного и художественного развития. С. 488*). По Белому, природа человека причастна сакральному,

действительностью снимала дистанцию между лирическим героем и авторской личностью¹⁴⁰, связывая воедино поэта и сакральную природу искусства.

Это ярко проявилось в творчестве Андрея Белого¹⁴¹, со всей очевидностью присвоившего поэту пророческую функцию:

Я вольный поп: и ныне, и как встарь,
Сюда кустом на брань рукоположен.
И вещей – сам. И вещей мой алтарь
Из крепких, красных камней сложен.

[АБ I, 255]

Лирическому герою Андрея Белого доступно откровение, которое он транслирует людям, вступая с ними во взаимодействие, явно выходящее за рамки функций проповедника. Так, например, в стихотворении Белого «Прохождение» лирический герой мучается людскими просьбами о помощи, об исцелении:

Вы идете за мной,
Прикасаясь к разодранным ризам.

— «Исцели, исцели
Наши темные души»...

[АБ I, 251]

Поставленный в положение, когда он должен совершить чудо исцеления, поэт берет на себя роль не только священника или пророка, но и Христа. Но в той же роли искупителя, принявшего на себя грехи мира, мы видим

идея повторяемости (воскрешения, возвращения) позволяет ему рассмотреть человека как забывшего сакральное (эта идея выражена в повести «Котик Летаев»).

¹⁴⁰ Согласно воззрениям символистов, «собственная личность поэта должна совпадать с ее словесными воплощениями. Это прямая противоположность тому отчуждению собственного “я”, которое осуществлялось в поэтике Пушкина. Для поэтов Серебряного века поэтическое “я” равно экзистенциальному, реальному “я”» (*Виралайнен М. Н. Исторические метаморфозы русской словесности. СПб.: Пальмира, 2016. С. 415*).

¹⁴¹ «Ведь это он, Белый, единственный из поэтов того времени, не только понял, осознал ту решающую роль, какую вообще стало играть в поэзии начала века лирическое “я”, но и дал определение этой новой возникшей категории (лирический субъект и субъект поэзии – так назвал он ее). Правда, и в науке, и в критике более прижилось определение, данное Ю. Тыняновым, – “лирический герой”, но первым обратил внимание на изменение характера взаимоотношений между поэтом и “героем” его стихов и даже начал изучать этот процесс именно Андрей Белый» (*Долгополов Л. К. Неизведанный материк: (Заметки об Андрее Белом). С. 110*).

соименного автору (то есть нарочито отождествляемого с ним) заглавного героя трагедии «Владимир Маяковский» – в финале персонажи отдают ему свои слёзы, на что поэт отвечает:

Господа!
Послушайте, —
я не могу!
Вам хорошо,
а мне с болью-то как?

[M I, 169]

Поэтическая саморепрезентация футуристов так же отчетливо, как у Белого, связана с образом равного автору поэта-пророка. В их творчестве подчёркивается принадлежность поэта к сакральному миру:

И я, как камень неба, несся
Путем не нашим и огнистым.
Люди изумленно изменяли лица,
Когда я падал у зари.
Одни просили удалиться,
А те молили: озари.

[X I, 271]

Казалось бы, можно говорить о том, что сакрализация футуристами фигуры поэта продолжает тему, разработанную символистами и, в частности, Андреем Белым. В обеих художественных системах поэт способствует преобразению действительности, насыщая ее сакральными ценностями, он пытается воздействовать на реальные события. Однако разность символистской и футуристской картин мира определила и разницу в осмыслении одной и той же функции. Там, где Андрей Белый манифестирует устремленность к недостижимой сфере сакрального («Мы летим к невозможному рядом. / <...> Это — к Вечности мы / устремились желанной» [АБ I, 89]), у футуристов происходит возвращение («Это я / попал пальцем в небо, / доказал: / он (Бог. – А. Л.) – вор!» [M I, 172]) или присвоение («Я, тать небесных прав для человека» [X I, 262]) небесных ценностей человечеству. Богоборчество сближается с богочеловечеством в аспекте предоставления человеку по праву принадлежащих ему небесных привилегий (Ср.: «Тема сверхчеловека в его соотношении с богочеловеком, являвшаяся центральной

для всех предсимволистов <...> и продолженная в символизме, у Маяковского преломилась в главную тему – Человека – Маяковского – всех его ранних вещей, оттого так взволновавших Белого»¹⁴²).

Для футуристов открываемая поэтом-пророком истина – не религиозная (божественная), но индивидуальная, основанная на таланте поэта (то есть его избранности).

Долой высоких вымыслов бремя!
Бунт
муз обреченного данника.
Верящие в павлинов
— выдумка Брэма! —
верящие в розы
— измышление досужих ботаников! —
мое
безупречное описание земли
передайте из рода в род.

[М I, 251]

Передаваемая поэтом-футуристом истина связана с универсальной творческой энергией, она добывается благодаря вдохновению (которое по своей природе близко к откровению), но ее источник не принадлежит трансцендентному.

В обеих художественных системах возникает мотив осмеяния поэта-пророка, в известных пределах развивающийся сходным образом. Отчуждённый от профанного сообщества «глухих» людей, поэт часто оказывается непонятым ими, его проповедническая роль ставится под сомнение:

Я был меж вас печальнонеземной.
Мои слова повсюду раздавались.
И надо мной
вы все смеялись.

[АБ I, 168]

или

Горе и вам, взявшим
Неверный угол сердца ко мне:

¹⁴² Иванов В. В. О воздействии «эстетического эксперимента» Андрея Белого. С. 350.

Вы разобьётесь о камни,
И камни будут надсмехаться
Над вами,
Как вы надсмехались
Надо мной.

[X II, 400]

У Андрея Белого осмеяние даёт повод провести аналогию между поэтом и арлекином или шутом (например, в стихотворении «Вечный зов»: «Липкой грязью окаченный вдруг, / побледневший утих арлекин» [АБ I, 86]). Так формируется противоречивый образ поэта-пророка-шута, причем взаимообусловленными оказываются священное взаимодействие с божественным миром и уличное шутовство в мире земном.

Осмеяние поэта-пророка сопряжено с мотивом мученичества, связанного с образом Иисуса Христа, которому уподобляется лирический герой: «Проповедуя скорый конец, / я предстал, словно новый Христос» [АБ I, 86]. Аналогия «поэт – Христос» нередко возникает именно в случаях компрометации пророческой роли поэта. В стихотворении «Возмездие» лирический герой призывает:

Облеките меня в багряницу!
Пусть вонзаются тернии в лоб.

Острым тернием лоб увенчайте!
Обманул я вас песнью своей.

[АБ I, 162]

Если осмеяние поэта толпой только доказывает его пророческую роль, то в сюжете неуспешной медиации он выступает как ложный пророк (лже-Христос). При этом опровергается мотив избранничества – например, герой стихотворения «Не тот» (само название которого уже указывает на описываемый нами сюжет), «как новый Христос» [АБ I, 91], проповедует грядущее и готовится принести себя в жертву, однако появляется настоящий пророк с вестью о пришествии Антихриста. В конце стихотворения отмечены «голубые безумные очи» [АБ I, 93] героя.

Футуристы наследовали образ безумного поэта-пророка, однако трансформировали некоторые его сущностные особенности. У Андрея Белого мотив безумия появляется вследствие не только неприятия поэта толпой, но и безответности мира Вечного – при этом лирический герой называет себя дураком («Стоял я долго дураком / в венце своем огнистом» [АБ I, 165]), что свидетельствует о его разочаровании в собственных устремлениях. Центральными в развитии этой темы становятся мотивы несостоятельности поэта в роли медиатора и его неспособности трактовать полученную божественную истину. Например:

И опять я подкошен кручиной.
Еще радостный день не настал.
Слишком рано я встал над низиной,
слишком рано я к спящим воззвал.

И бегут уж с надеждою жгучей
на безумные крики мои,
но стою я, как идол, над кручей,
раздирая одежды свои.

[АБ I, 162]

Для лирического героя Маяковского безумие характерно в ситуации фантазмагорически изображённого несоответствия мира сакральным ценностям. Например, в поэме «Человек» лирический герой после возвращения с небес (воскресения), влекомый призрачным женским образом, говорит:

Ожившее сердце шарахнулось грузно.
Я снова земными мученьями узнан.
Да здравствует
— снова! —
мое сумасшествие!

[М I, 269]

В поэме «Облако в штанах» (первое название которой – «Тринадцатый апостол») лирический герой тоже сопоставляет себя с Иисусом Христом:

...в терновом венце революций
грядет шестнадцатый год.

А я у вас — его предтеча;
я — где боль, везде;

на каждой капле слёзовой течи
распял себя на кресте.

[M I, 185]

За этим так же, как у Белого, следует указание на сумасшествие героя: «Пришла / и голову отчаянием занавесила / мысль о сумасшедших домах» [M I, 186], «Уже сумасшествие» [M I, 189]. Однако и в этом, и в предыдущем примере мучения лирического героя, как и его сумасшествие, у Маяковского связаны с любовным переживанием: в основе поэмы лежит сюжет ожидания романтической встречи, лирический герой оказывается отвергнутым. Характерна и основная претензия лирического героя Маяковского к Богу:

Всемогущий, ты выдумал пару рук,
сделал,
что у каждого есть голова, —
отчего ты не выдумал,
чтоб было без мук
целовать, целовать, целовать?!

[M I, 195]

У Хлебникова поэт кажется безумным только не понимающим его людям, это чужое оценочное суждение, не характеризующее его самоощущение: «Когда рога оленя подымаются над зеленью, / Они кажутся засохшее дерево. / Когда сердце речаря обнажено в словах, / Бают: он безумен» [X I, 244]. Безумие поэта-пророка у Белого и Маяковского появляется в ситуациях, когда он не имеет возможности убедить других в достоверности полученного с помощью откровения или вдохновения знания¹⁴³. Ср. с адресованными скрипке словами лирического героя стихотворения Маяковского «Скрипка и немножко нервно»: «Мы ужасно похожи: / я вот тоже / ору – / а доказать ничего не умею!» [M I, 69]. В отличие от Белого, у Маяковского нет признания собственной

¹⁴³ Отношения лирического героя Маяковского с людьми трансформируются в его позднем творчестве, где трагическое мироощущение преодолевается посредством «превращения внутреннего, скрытого, во внешнее и “всеобщее”» – этот процесс «оказывается сопряжен основным вектору соцреалистической эстетики, художественному воплощению коллективного героя» (Большухин Л. Ю. Путь к счастью в творчестве В. В. Маяковского // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского, 2009. № 2. С. 248).

несостоятельности в роли пророка. Внутри единого и доступного поэту универсума у Маяковского не может возникнуть сомнения в корректности собственной трактовки добытой истины.

Наличие в творчестве Белого сюжетов не только отрицательной, но и положительной медиации (например, стихотворения «Закаты» и «На буграх») оттеняет сомнения автора в его личном соответствии фигуре пророка. Эту же функцию имеют сюжеты компрометации мотива безумия/шутинства в его поэзии. Так происходит в стихотворении «Шутка», где лирического героя («Вопящего – / – О Боге! <...> / И / О – / – Вселенской любви» [АБ I, 393]) выгнали из цирка, после чего он встретил людей, которые определили мучения героя как «Путь Посвящения» (антропософское понятие, предполагающее внутреннее совершенствование, в частности, посредством жизненных трудностей), тем самым опровергнув мотив шутинства.

Можно увидеть параллель между этим стихотворением и стихотворением Хлебникова «Детуся! Если устали глаза быть широкими...». В обоих случаях лирический герой (тождественный авторскому «я»), ложно воспринятый непосвященными как безумец, апеллирует к пониманию близких людей (стихотворение Белого посвящено А. А. Бугаевой, жене поэта, и её сестре Н. А. Поццо, Хлебников обращается к близкому другу, Ю. Самородовой¹⁴⁴). Однако у Хлебникова так же, как у Маяковского, отсутствует мотив сомнения в самом себе.

Таким образом, собственное соответствие роли пророка (медиатора между земным и сакральным) в поэзии Белого не опровергается, однако вызывает сомнения. Противоречивое самоощущение поэта-пророка-шута содержит в себе потенции для развёртывания сюжета компрометации трансцендентного, который характерен для творчества футуристов

¹⁴⁴ Сестра Юлии Самородовой Ольга пишет: «Сестре моей он как-то сказал: “Мы оба с вами с облак сорвались”». См.: Самородова О. Поэт на Кавказе. [Электронный ресурс]: <https://ka2.ru/hadisy/olga.html> (дата обращения: 30.04.2021).

(например, у Маяковского: «Эта вот / зализанная гладь – / это и есть хваленое небо?» [М I, 259]). Несостоятельность поэта в уже присвоенной сакральной роли пророка и опровержение возможности медиации (вследствие безответности Бога или убеждения в неверности собственной трактовки божественной истины) приводит у Белого к сомнению в трансцендентном:

Только в тухнущие
Муки
Где-то ухнувшие
Звуки: —
— «Бога —
Нет!
— Бога —
Нет!».

[АБ II, 308]

Сатирический потенциал этой темы реализован поэтом в позднем и по поэтике близком Маяковскому стихотворении «Берлин», которое было впервые напечатано в составе последнего авторского сборника «Зовы времен» и поставлено в окружение стихотворений о пророческой роли поэта¹⁴⁵.

Дух —
Чрево, —
— Пучащее газы, —
Потухни!
Рухни,
Старый храм, —

<...>

Со щелком нахлобучив
Небо, —
— Свой черный
Котелок —
— На лоб, —

<...>

Вот —
Побежит к конечным

¹⁴⁵ Ему предшествуют стихотворения «Страх» и «Рок», которые, по свидетельству К. Н. Бугаевой, соотносятся с циклами «Блоку» и «Не тот» [АБ II, 603]. За ним следует цикл «Брюсов», в который включены переработанные стихотворения, в ранней редакции носившие заглавия «Поэт», «Маг», «Созидатель».

Целям, —
— Чтоб —
— С тумбы

Грядуться
В ничто!

[АБ II, 308–309]

Откровенно сатирическое изображение «Духа» предваряется вопрошанием: «Куда нам убежать / От гнева? / И как взвизжать / Из черных нор?» [АБ II, 308]. Можно предположить, что «взвизжать» здесь соотносится с деятельностью поэта-пророка. Но образ божества относится к старому, не обновлённому, мещанскому пониманию Бога, на что указывает словосочетание «старый храм» и метафорическое изображение неба и совести как аксессуаров.

Компрометация трансцендентного становится устойчивой темой в поэзии футуристов, формируя богоборческие мотивы (например, в стихотворении Хлебникова «Признание» лирический герой говорит о себе и Маяковском: «Мы гордо ответим / Песней сумасшедшей в лоб небесам» [Х II, 342]). Как мы выяснили, в основе таких мотивов лежит унаследованный от символистов, но трансформированный сакрализованный образ поэта-шута-пророка.

Образ поэта-учёного-экспериментатора соответствует задаче преобразования действительности, поскольку учёный занят созданием обеспечивающего новое восприятие мира слова. Поэт-пророк, вступая в позицию медиатора, частично компрометирует идею самостоятельности слова, действенность которого поставлена в зависимость от личности творца. Самосакрализованная фигура поэта редуцирует сакральность слова.

Заключение

Андрей Белый – символист и, по собственным словам, «не перестал им быть во всех фазах своего идейного и художественного развития»¹⁴⁶. Но будучи человеком своего времени, притом очень чутким ко всем происходившим в нём процессам, поэт воспринял и те тенденции, которые привели к возникновению другой художественной системы – футуризма. В частности, ему был свойственен характерный для футуристов и многое определивший в их эстетике интерес к науке и технике, к проблемам урбанизма. Жизнь Белого можно охарактеризовать как непрекращающийся поиск; его творческий метод, однажды выразившись в определённом произведении или сборнике, не застывал, но активно развивался и трансформировался. Поиски Белого всегда были направлены на возможность взаимодействия с сакральным началом мира и на преобразование действительности – в этих поисках он пошёл дальше художественной системы младосимволизма.

И Белый, и футуристы мыслили преобразование действительности как будущее, для наступления которого поэтам необходимо предпринять действия в настоящем – поэтому образ будущего в их поэзии не отграничен от настоящего. В обеих художественных системах преобразование земного мира связано с его сакральными основаниями и качественной трансформацией привычных категорий сознания. Принципиальное различие заключалось в том, что область трансцендентного, неразрывно сопряженная для символистов с представлением о сакральных источниках, была отвергнута футуристами, искавшими эти источники непосредственно в бытии, в заключенной в нем творческой энергии. Но как бы ни мыслилась зона сакрального, взаимодействие с ней полагалось необходимым условием преобразования бытия. Характер такого взаимодействия у Белого и футуристов принимал форму мифопоэтического познания, в основе которого

¹⁴⁶ *Белый А.* Почему я стал символистом и почему я не перестал им быть во всех фазах моего идейного и художественного развития. С. 418–493.

лежит логика всесвязности (позволяющая увидеть единство мира). Разрабатываемые ими художественные методы, по мысли авторов, формируют новое мировосприятие. Творческий метод Белого и футуристов как метод познания противопоставлен рациональному мышлению, поскольку позволяет видеть то, что от него скрыто. Но научное познание не дискредитируется, а дополняется мифопоэтическим – поэтому в художественных произведениях закономерно появляется научная тематика.

Инструментом для преобразования действительности у Андрея Белого и поэтов-футуристов является художественное слово, которое поставлено в позицию медиатора между профанным и сакральным. Казалось бы, оно исполняет служебную функцию. Однако при истончении грани между поэзией и действительностью у Белого и футуристов подлинной медиацией является сама поэтическая деятельность, высвобождающая сакральные творческие потенции и открывающая возможность их реализовать. Как причастное сакральному и способное его выразить, художественное слово у Белого и футуристов обладает самодостаточностью.

Слово у Белого получило особую нагрузку, близкую к языковым экспериментам футуризма. В символизме разрабатывались художественные возможности поэтической символизации для выражения сакрального. В футуризме эта работа изменила вектор на собственно лингвистические потенции. Интерес к ним характерен и для Андрея Белого. По Белому, в слове сохранён сакральный образ, бывший некогда единым, но распавшийся в человеческом восприятии на звуковую и визуальную составляющие – его необходимо восстановить. Традиционная для символизма поэтика намёка у Белого трансформировалась в наглядность различных особенностей языка. Обнажение сакральной природы слова требует от поэта усилий по её выявлению и передаче. Поэт встаёт в позицию учёного-экспериментатора, исследует слово и возможности художественного воплощения заложенных в нём потенций. И Хлебников, и Белый рассматривают буквы и звуки как минимальные семантические единицы и стремятся выявить их

самостоятельное значение. Схож с задачами футуристов и сам процесс напряжённой работы Белого по поиску и высвобождению сакральной природы слова. Научнообразное исследование языка отражается в художественных текстах, привнося в них чуждую символизму реалистичность – обращённость не к инобытию, а к действительности, что, безусловно, близко к футуризму.

Андрей Белый и футуристы исследуют звуковой, графический и коммуникативный аспекты языка – это приводит к взаимодействию разных видов искусств в их творчестве. В символистском духе соединяя поэзию с музыкой (например, в симфониях), Белый позднее выходит за рамки собственно звукописи, мелодической (ритмической) композиции стиха, стилизуя стихотворения под песни (сборник «После разлуки»), в которых беспредметность мелодичности соединяется с характерной для футуристов установкой на непосредственное звучание. Разработка графических средств передачи музыкальности приводит к прикладной визуальности, меняющей внешний облик стиха. Но и графическое выделение интонационных акцентов соотносится с ориентацией на произнесение, обусловленной библейской идеей творения посредством произносимого слова. Установка на устность сближает поэтическое и реальное; кроме того, установка на произнесение обеспечивает перформативность слова – это также приближает творчество к уровню непосредственного бытия. С перформативной функцией, которой дорожили футуристы, напрямую связаны театральные элементы, способствующие проникновению поэтического в реальное.

В символизме поэт встает в позицию медиатора между сакральным и профанным, беря на себя функции стремящегося к преобразению действительности пророка. У Андрея Белого, как и у футуристов, происходит самосакрализация фигуры поэта (он может занимать позицию не только проповедника или пророка, но даже Христа). Однако в то же время фигура равного автору непонятого поэта-пророка формирует у Белого образ безумного поэта и лжепророка. Отчуждённость поэта от человеческого мира

и безответность мира Вечности приводит лирического героя Белого не только к сомнению в собственном соответствии сакральной роли, но и к сомнению в сакральном как таковом. Противоречивое самоощущение поэта-пророка-шута содержит в себе потенции для развёртывания сюжета компрометации трансцендентного, который характерен для творчества футуристов. Эта линия в футуризме развивается в богоборчество. Не случайно и то, что особенно отчётливое сходство творчества Белого и футуристов мы видим в его поздних сатирических произведениях («Берлин», «Аргонавты»), где компрометация предусмотрена жанром.

В связи с поздним творчеством Андрея Белого уместно было бы поставить вопрос о влиянии на него экспериментов и поэтики футуристов. Эта проблема, однако, представляется следующим по отношению к данному исследованию этапом работы.

Список литературы

І. Источники

1. *Белый А.* Петербург: Роман в восьми главах с прологом и эпилогом / Изд. подг. Л. К. Долгополов; Отв. ред. акад. Д. С. Лихачев; Ред. 2-го изд. А.В. Лавров. 2-е изд., испр. и доп. СПб.: Наука, 2004. – 699 с.
2. *Белый А.* Глоссолалия. Поэма о звуке. М.: Evidentis, 2002. – 143 с.
3. *Белый А.* Критицизм и символизм // Белый А. Собр. соч. М.: Культурная революция; Республика, 2010. Т. 5 / Общ. ред. В. М. Пискунова. С. 38–44.
4. *Белый А.* Лирика и эксперимент // Белый А. Собр. соч. М.: Культурная революция; Республика, 2010. Т. 5 / Общ. ред. В. М. Пискунова. С. 176–215.
5. *Белый А.* Магия слов // Белый А. Собр. соч. М.: Культурная революция; Республика, 2010. Т. 5 / Общ. ред. В. М. Пискунова. С. 316–328.
6. *Белый А.* Мастерство Гоголя. Исследование // Белый А. Собр. соч. М.: Республика, Дмитрий Сечин, 2013. Т. 9 / Общ. ред., сост., послесл. и коммент. Л. А. Сугай. – 559 с.
7. *Белый А.* «Не пой, красавица, при мне...» А. С. Пушкина (Опыт описания) // Белый А. Собр. соч. М.: Культурная революция; Республика, 2010. Т. 5 / Общ. ред. В. М. Пискунова. С. 294–315.
8. *Белый А.* Опыт характеристики русского четырехстопного ямба // Белый А. Собр. соч. М.: Культурная революция; Республика, 2010. Т. 5 / Общ. ред. В. М. Пискунова. С. 215–245.
9. *Белый А.* Песнь жизни // Белый А. Собр. соч. М.: Республика; Дмитрий Сечин, 2012. Т. 8 / Общ. ред., посл. и комм. Л. А. Сугай; Сост. А. П. Полякова и П. П. Апрышко. С. 38–51.
10. *Белый А.* Почему я стал символистом и почему я не перестал им быть во всех фазах моего идейного и художественного развития // Белый А.

- Символизм как миропонимание / Сост., вступ. ст. и прим. А. Сугай. М.: Республика, 1994. С. 418–493.
11. *Белый А.* Ритм как диалектика и «Медный всадник». Исследование // Белый А. Собр. соч. М.: Дмитрий Сечин, 2014. Т. 15 / Сост., послесл. и коммент. Д. О. Торшилова. – 528 с.
 12. *Белый А.* Священные цвета // Белый А. Собр. соч. М.: Республика; Дмитрий Сечин, 2012. Т. 8 / Общ. ред., посл, и комм. Л. А. Сугай; Сост. А. П. Полякова и П. П. Апрышко. С. 91–102.
 13. *Белый А.* Символизм как миропонимание // Белый А. Собр. соч. М.: Республика; Дмитрий Сечин, 2012. Т. 8 / Общ. ред., посл, и комм. Л. А. Сугай; Сост. А. П. Полякова и П. П. Апрышко. С. 169–184.
 14. *Белый А.* Сравнительная морфология ритма русских лириков в ямбическом диметре // Белый А. Собр. соч. М.: Культурная революция; Республика, 2010. Т. 5 / Общ. ред. В. М. Пискунова. С. 246–293.
 15. *Белый А.* Стихотворения и поэмы: В 2 т. / Вступ. ст., подг. текста, состав, примеч. А. В. Лаврова, Джона Малмстада. СПб.; М.: Академический проект, Прогресс-Плеяда, 2006. – 640, 654 с (Новая Библиотека поэта).
 16. *Белый А.* Феникс // Белый А. Собр. соч. М.: Республика; Дмитрий Сечин, 2012. Т. 8 / Общ. ред., посл, и комм. Л. А. Сугай; Сост. А. П. Полякова и П. П. Апрышко. С. 115–124.
 17. *Белый А.* Формы искусства // Белый А. Собр. соч. М.: Культурная революция; Республика, 2010. Т. 5 / Общ. ред. В. М. Пискунова. С. 122–140.
 18. Декларация слова как такового // Русский футуризм: Стихи. Статьи. Воспоминания / Сост. В. Н. Терёхина, А. П. Зименков. СПб.: Полиграф, 2009. С. 71–73.
 19. *Кручёных А.* Новые пути слова // Русский футуризм: Стихи. Статьи. Воспоминания / Сост. В. Н. Терёхина, А. П. Зименков. СПб.: Полиграф, 2009. С. 82–88.

20. *Маяковский В.* Полн. собр. соч.: В 13 т. / Подгот. текста и примеч. В. А. Катаняна. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1955–1961.
21. *Мережковский Д. С.* Л. Толстой и Достоевский / Изд. подг. Е. А. Андрущенко. М.: Наука, 2000. – 588 с (Сер. «Литературные памятники»).
22. *Пощечина общественному вкусу // Русский футуризм: Стихи. Статьи. Воспоминания / Сост. В. Н. Терёхина, А. П. Зименков.* СПб.: Полиграф, 2009. С. 65–66.
23. *Пощечина общественному вкусу: (Листовка) // Русский футуризм: Стихи. Статьи. Воспоминания / Сост. В. Н. Терёхина, А. П. Зименков.* СПб.: Полиграф, 2009. С. 69–70.
24. *Поэзия русского футуризма / Вступ. ст. В. Н. Альфонсова, сост. и подг. текста В. Н. Альфонсова и С. Р. Красицкого, персональные справки-портреты и примеч. С. Р. Красицкого.* СПб.: Академический проект, 2001. – 752 с (Новая библиотека поэта).
25. *Хлебников В.* Наша основа // *Хлебников В.* Творения / Общая ред. и вступ. ст. М. Я. Полякова; сост., подгот. текста и ком. В. П. Григорьева и А. Е. Парниса. М.: Сов. писатель, 1986. С. 624–632.
26. *Хлебников В.* Собр. соч.: В 6 т. / Под общ. ред. Р. В. Дуганова. Сост., подгот. текста и примеч. Е. Р. Арензона и Р. В. Дуганова. М.: ИМЛИ РАН, Наследие, 2000–2006.
27. *Хлебников В.* Учитель и ученик // *Хлебников В.* Творения / Общая ред. и вступ. ст. М. Я. Полякова; сост., подгот. текста и ком. В. П. Григорьева и А. Е. Парниса. М.: Сов. писатель, 1986. С. 584–591.
28. *Шершеневич В.* Два последних слова // *Русский футуризм: Стихи. Статьи. Воспоминания / Сост. В. Н. Терёхина, А. П. Зименков.* СПб.: Полиграф, 2009. С. 259–261.

II. Научная литература

29. *Аверин Б. В.* Навстречу доязыковому сознанию: («Котик Летаев» Андрея Белого) // Аверин Б. В. Дар Мнемозины: Романы Набокова в контексте русской автобиографической традиции. СПб.: Амфора, 2003. С. 97–146.
30. *Азизян И. А.* Диалог искусств Серебряного века. М.: Прогресс-Традиция, 2001. – 400 с.
31. *Астахов О. Ю.* Синтез границ творчества в символизме А. Белого // Ярославский педагогический вестник. 2018. № 2. С. 153–158.
32. *Бабков В. В.* Наука и поэзия в творчестве Велимира Хлебникова // Наука и искусство / Общ. ред. А. Н. Павленко. М.: ИФ РАН, 2005. С. 5–64.
33. *Баран Х., Гурьянова Н. А.* Футуризм // Русская литература рубежа веков: (1890-е – начало 1920-х годов). М.: Наследие, 2001. Кн. 2. С. 501–574.
34. *Бердяев Н. А.* Кризис искусства // Бердяев Н. А. Философия творчества, культуры и искусства: В 2 т. / Вступ. ст., сост., примеч. Р. А. Гальцевой. М.: Искусство, 1994. Т. 2. С. 399–419.
35. *Бобринская Е. А.* Русский авангард: границы искусства. М.: Новое литературное обозрение, 2006. – 304 с.
36. *Бобринская Е. А.* Русский авангард как историко-культурный феномен // Авангард в культуре XX века (1900–1930 гг.): Теория. История. Поэтика: В 2 кн. / Под ред. Ю. Н. Гирина. М.: ИМЛИ РАН, 2010. Кн. 2. С. 5–65.
37. *Богомолв Н. А.* Постсимволизм: (Общие замечания) // Русская литература рубежа веков: (1890-е – начало 1920-х годов). Кн. 2. М.: ИМЛИ РАН, Наследие, 2001. С. 381–390.

38. *Большухин Л. Ю.* Путь к счастью в творчестве В. В. Маяковского // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского, 2009. № 2. С. 242–248.
39. *Виролайнен М. Н.* Исторические метаморфозы русской словесности. СПб.: Пальмира, 2016. – 495 с.
40. *Виролайнен М. Н.* «Сделаем себе имя»: (Миф числа у Михаила Погодина и Велимира Хлебникова) // Виролайнен М. Н. Речь и молчание: Сюжеты и мифы русской словесности. СПб.: Амфора, 2003. С. 411–437.
41. *Виролайнен М. Н.* Структура культурного космоса русской истории // Виролайнен М. Н. Речь и молчание: Сюжеты и мифы русской словесности. СПб.: Амфора, 2003. С. 15–68.
42. *Виролайнен М. Н.* Четыре типа русской словесной культуры: (Исторические трансформации). Автореф. дис. ... докт. филол. наук. СПб., 2005. – 39 с.
43. *Владимирский Б. М.* «Числа» в творчестве Хлебникова: Проблема автоколебательных циклов в социальных системах // Мир Велимира Хлебникова: Статьи. Исследования (1911–1998) / Под общ. ред. А. Е. Парниса; сост.: В. В. Иванов, З. В. Паперный, А. Е. Парнис. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 723–732 (Язык. Семиотика. Культура).
44. *Гаспаров М. Л.* Современный русский стих. Метрика и ритмика. М.: Наука, 1974. – 487 с.
45. *Гаспаров М. Л.* Белый-стихoved и Белый-стихотворец // Андрей Белый: Проблемы творчества: Статьи, воспоминания, публикации. М.: Сов. писатель, 1988. С. 444–460.
46. *Гречишкин С. С., Лавров А. В.* О стиховедческом наследии Андрея Белого // Труды по знаковым системам. Тарту, 1981. Т. 12: Структура и семиотика художественного текста. С. 97–111.

47. *Дерюгина А. А.* Цветовая символика и цветообозначения в поэтическом сборнике А. Белого «Золото в лазури» // Приволжский научный вестник. 2015. № 4–2 (44). С. 10–14.
48. *Дёринг-Смирнова И. Р., Смирнов И. П.* «Исторический авангард» с точки зрения эволюции художественных систем // Russian Literature. 1980. Вып. 8. С. 403–468.
49. *Долгополов Л. К.* Неизведанный материк: (Заметки об Андрее Белом) // Вопросы литературы. М., 1982. № 3. С. 100–138.
50. *Жаккар Ж.-Ф.* Литература напоказ: От модернизма к классикам // Жаккар Ж.-Ф. Литература как таковая. От Набокова к Пушкину: Избранные работы о русской словесности. М.: Новое литературное обозрение, 2011. С. 11–36.
51. *Жданова Е. Н.* Футуристическая поэтика романа А. Белого «Петербург» // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия Филология. Журналистика. 2013. № 13 (3). С. 88–93.
52. *Завадская Е. В.* Ut Pictura Poesis Андрея Белого // Андрей Белый: Проблемы творчества: Статьи, воспоминания, публикации. М.: Сов. писатель, 1988. С. 461–469.
53. *Зайцева М. Л.* Новое сознание и новый язык: Выявление специфики синестетических концепций русского авангарда сквозь призму языковых экспериментов // Вестник МГУКИ. 2008. № 6. С. 74–76.
54. *Иванов В. В.* О взаимоотношении символизма, предсимволизма и постсимволизма в русской литературе и культуре конца XIX – начала XX века // Иванов В. В. Избр. труды по семиотике и истории культуры. М., 2000. Т. 2. С. 120–122.
55. *Иванов В. В.* О воздействии «эстетического эксперимента» Андрея Белого (В. Хлебников, В. Маяковский, М. Цветаева, Б. Пастернак) // Андрей Белый: Проблемы творчества: Статьи, воспоминания, публикации. М.: Сов. писатель, 1988. С. 338–366.

56. *Иванов В. В.* Хлебников и наука // Пути в неизвестное: Писатели рассказывают о науке. М.: Сов. писатель, 1986. Сб. 20. С. 382–440.
57. *Иванюшина И. Ю.* Русский футуризм: Идеология, поэтика, прагматика. Дис. ... докт. филол. наук. Саратов, 2003. – 449 с.
58. *Кедров К. А.* «Многоочитая сфера» Андрея Белого // Кедров К. А. Поэтический космос. М.: Сов. Писатель, 1989. С. 131–135.
59. *Клинг О. А.* Футуризм и «старый символистский хмель»: Влияние символизма на поэтику раннего русского футуризма // Вопросы литературы. 1996. № 5. С. 56–92.
60. *Колобаева Л. А.* Постсимволистские тенденции в поэтике А. Белого // Постсимволизм как явление культуры: Материалы междунар. науч. конф. Москва, РГГУ, 5–7 марта 2003 г. М.: РГГУ, 2003. С. 48–52.
61. *Кононова Н. О.* Слово как «заклятие вещей»: (Феномен детской речи в повести «Котик Летаев» А. Белого и исследованиях Л. Выготского) // Вестн. Томского. гос. ун-та. 2018. № 428. С. 29–35.
62. *Кочетова И. В.* Цветовая символика как отражение творческого метода А. Белого и его метаязыкового сознания // Вестник КемГУ. 2010. № 2. С. 103–107.
63. *Кузьменко В. П.* «Основной закон времени» Хлебникова в свете современных теорий коэволюции природы и общества // Мир Велимира Хлебникова: Статьи. Исследования (1911–1998) / Под общ. ред. А. Е. Парниса; сост.: В. В. Иванов, З. В. Паперный, А. Е. Парнис. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 733–755 (Язык. Семиотика. Культура).
64. *Лавров А. В.* Мифотворчество «аргонавтов» // Миф – фольклор – литература. Л.: Наука, 1978. С. 137–170.
65. *Лотман Ю. М., Минц З. Г., Мелетинский Е. М.* Литература и мифы // Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. М.: Советская Энциклопедия, 1992. Т. 2. С. 58–65.

66. *Лотман Ю. М.* Поэтическое косноязычие Андрея Белого // Андрей Белый: Проблемы творчества: Статьи, воспоминания, публикации. М.: Сов. писатель, 1988. С. 437–443.
67. *Максимов Д. Е.* О романе-поэме Андрея Белого «Петербург»: К вопросу о катарсисе // Максимов Д. Е. Русские поэты начала века: Очерки. Л.: Сов. писатель, 1986. С. 240–348.
68. *Марков В. Ф.* История русского футуризма / Пер. с англ. В. Кучерявкина, Б. Останина. СПб.: Алетейя, 2017. – 440 с.
69. *Потапова Е. Н.* Синтез искусств как средство преобразования действительности в эстетике русского символизма // Соловьевские исследования. 2010. № 4 (28). С. 92–97.
70. *Самородова О.* Поэт на Кавказе. [Электронный ресурс]: <https://ka2.ru/hadisy/olga.html> (дата обращения: 30.04.2021).
71. *Силард Л.* Андрей Белый // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). Кн. 2. М.: ИМЛИ РАН, Наследие, 2001. С. 144–189.
72. *Смирнов И. П.* Психодиахронологика: Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней. М.: Новое литературное обозрение, 1994. – 352 с.
73. *Смирнов И. П.* Художественный смысл и эволюция поэтических систем // Смирнов И. П. Смысл как таковой. СПб.: Академический проект, 2001. С. 13–222.
74. *Темиришина О. Р.* Типология символизма: Андрей Белый и современная поэзия: Монография. М.: ИМПЭ им. А. С. Грибоедова, 2012. С. 101–149.
75. *Терёхина В. Н.* Владимир Маяковский и «искусство улиц» // Вестник Московского информационно-технологического университета – Московского архитектурно-строительного института. 2019. № 4. С. 35–39.

76. *Тынянов Ю.* О Хлебникове // Хлебников В. Собрание произведений / Под общ. ред. Ю. Тынянова и Н. Степанова. Л.: Издательство писателей в Ленинграде, 1928. Т. 1. С. 17–30.
77. *Устинова И. В.* Николай Бердяев об Андрее Белом // Лесной вестник / Forestry bulletin. 1999. № 3. С. 124–129.
78. *Фещенко В. В.* Лаборатория логоса: Языковой эксперимент в авангардном творчестве. М.: Языки славянских культур, 2009. – 392 с.
79. *Фещенко В. В.* Отзвуки Белого: Глоссолалия, звукословие и вербальная магия в русской поэзии XX в. // Russian Literature. 2017. Вып. 93–94. С. 311–343.
80. *Ханзен-Лёве О. А.* Интермедиальность в русской культуре: От символизма к авангарду / Пер. с нем. Б. М. Скуратова, Е. Ю. Смотрицкого (IX глава); ред. Д. Крафт, Р. Михайлов, И. Чубаров. М.: РГГУ, 2016. – 450 с (Сер.: «Россика / Русистика / Россиеведение», IV).
81. *Харджиев Н. И.* Поэзия и живопись: (Ранний Маяковский) // Харджиев Н. И. От Маяковского до Крученых: Избранные работы о русском футуризме. М., 2006. С. 15–94.
82. *Харджиев Н. И.* Хлебников-орнитолог // Харджиев Н. И. От Маяковского до Крученых: Избранные работы о русском футуризме. М., 2006. С. 306–310.
83. *Чумаков Ю. Н.* Текст и жанровая структура «Евгения Онегина» // Чумаков Ю. Н. Стихотворная поэтика Пушкина. СПб.: Государственный Пушкинский театральный центр в Санкт-Петербурге, 1999. С. 11–79.
84. *Шадрихина И. А.* Самоубийство В. В. Маяковского в контексте солнцелоборческого мифа // Вестник РХГА. 2014. № 1. С. 288–296.
85. *Шарапенкова Н. Г.* «Петербург» А. Белого как пространство сознания // Филология и культура. 2012. № 3. С. 164–167.

86. *Юрасова Н. Г.* Пространство и время в художественном мире В. В. Маяковского. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Нижний Новгород, 2008. – 22 с.
87. *Eagle H.* The semantic significance of step-ladder and column forms in the poetry of Belyi, Majakovskij, Voznesenskij, and Rozhdestvenskij // Forum at Iowa on Russian Literature. Iowa, Ohio, 1976. P. 1–19.
88. *Janecek G.* The Look of Russian Literature: Avant-Garde Visual Experiments, 1900–1930. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1984. – 334 p.
89. *Siniavski A.* Рефлексы символизма в поэме «Человек» Маяковского // Revue des études slaves. 1996. № 68–2. P. 185–199.
90. *Tschizewskij D.* Anfänge des russischen Futurismus. Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1963. – 122 s.