

# КУЛЬТУРА И КУЛЬТУРЫ В ИСТОРИЧЕСКОМ КОНТЕКСТЕ

Волженина Е.В.

DOI: 10.7256/2222-1972.2014.6.14899

При цитировании этой статьи сноска на doi обязательна

## Русский символизм и массовая культура: «от Беато до плаката»

**Аннотация:** Расцвет символизма совпал с периодом становления массовой культуры в России. В статье рассматривается ряд моментов взаимного влияния элитарного культурного направления и массовой культуры. Реакция символистов на массовый модернизм и внедрение рынка в литературу была резко негативной, так как для поэтов было очевидно, что их идеи подвергаются снижению, а публика в самом символизме интересуется лишь поверхностным слоем. К тому же один из периодов особо импульсивного развития массовой развлекательной культуры пришелся на время революции 1905–1907 гг. и последующей реакции. В неприязни символистами вторжения принципа «денежного варварства» (выражение Д. С. Мережковского) в область культуры проявилось, по мнению автора статьи, наследование символизмом идей Вл. С. Соловьева. Несмотря на умозрительное неприятие рынка и попытки символистов с помощью жизнетворчества преодолеть власть материальных факторов над человеческой жизнью, на практике символисты, во-первых, интересовались отдельными проявлениями массовой развлекательной культуры, во-вторых, работали с привлекательными для городской публики темами и завоевывали у нее популярность. Жизнетворчество русского символизма породило культурные продукты нового типа – модели творческого поведения, – успешность которых позволяет говорить о том, что символизм на практике испытал большое влияние индустрии культуры, с которой активно боролся в теории.

**Ключевые слова:** русский символизм, массовая культура, индустрия культуры, жизнетворчество, Андрей Белый, А. А. Блок, В. Я. Брюсов, Вяч. И. Иванов, Д. С. Мережковский, З. Н. Гиппиус.

**Annotation:** The blossoming of Symbolism coincided with the formative period of mass culture in Russia. This article examines a series of instances when the elitist cultural movement and mass culture mutually influenced each other. The reaction of the Symbolists to mass modernism and to the market's penetration into literature was severely negative, because for the poets it was obvious that their ideas were thus subjected to depreciation, while the public within Symbolism was interested only in the top stratum. Moreover, one of the periods of particularly dynamic development of mass entertainment culture came at the time of the 1905–1907 revolution and the subsequent response to it. In the Symbolist disapproval of the infiltration of the principle of “monetary barbarism” (an expression of D. S. Merezhkovsky) into the cultural sphere, in the opinion of the article's author, can be traced the Symbolists inheritance of Vl. S. Soloviev's idea. Despite the conceptual rejection of the market and the Symbolists' attempts to overcome through the creative process the grip of material factors over human life, in practice the Symbolists, firstly, were interested in some demonstrations of mass entertainment culture, and, secondly, had worked on themes appealing to the urban public and hence gained its popularity. The artistic production of Russian Symbolism generated cultural products of a new kind – models of creative behaviour, – the success of which allows to conclude that Symbolism in practice experienced a significant influence from the cultural industry with which it had actively fought in theory.

**Key words:** Russian Symbolism, mass culture, cultural industry, creative process, Andrei Bely, A. A. Blok, V. Ya. Bryusov, Vyach. I. Ivanov, D. S. Merezhkovsky, Z. N. Gippius.

Взаимоотношения символизма и массовой культуры ранее редко находились в центре исследовательского внимания. Изучение символизма как общественно значимого идейного течения длительное время шло в отечественной науке с рядом оговорок, например, в ней почти полностью игно-

рировалось значение наследия Д. С. Мережковского и З. Н. Гиппиус, недостаточное внимание уделялось Андрею Белому. В то же время только поняв символизм как мировоззрение и важнейшее интеллектуальное явление начала XX в., не сводимое к художественной литературе и искусству, можно сделать шаг в сторону от тра-

диционного представления об исключительной элитарности символизма. Нельзя, впрочем, сказать, что тема «символизм и массовая культура» вовсе не освещена в исследованиях. Во-первых, она намечается в ряде работ о жизнотворчестве русских символистов [1; 14; 57], а также в исследованиях развлекательной культуры [52], во-вторых, на факт интереса символистов к массовой культуре города обратила внимание еще Н. М. Зоркая в конце 1970-х гг. [28], позднее тема получила развитие у представителей тартуской семиотической школы [26; 41], хотя в исследованиях последних всегда фигурировала именно «народная» культура и всячески подчеркивалась кровная связь с ней символистов, прежде всего А. А. Блока, самого идеологически благоприятного для изучения символиста. Оставаясь малоизученной, тема взаимоотношений русского символизма и массовой культуры требует большего внимания для уточнения наших представлений о Серебряном веке – одном из самых насыщенных и напряженных периодов российской культуры, состоящем отнюдь не только из явлений «высокой» культуры.

Становление и весь период активного существования русского символизма совпадает со временем бурного развития массовой культуры и формирования особой городской культуры, что сопровождало процессы индустриализации и урбанизации на рубеже веков. Городская культура нового типа во многом наследовала мещанской сословной, но одновременно перерастала ее узкие рамки, и в перспективе она могла стать привлекательной для человека с любым социальным статусом и достатком. К концу XIX в. созданы предпосылки для массового печатания литературной продукции: количественный рост населения, нуждавшегося в книгах, позволял удешевить их производство. В книжном деле продолжался процесс монополизации капитала, возникали монополистические фирмы, часто приобретающие форму паевых товариществ и акционерных обществ (М. О. Вольф, А. С. Суворин, А. Ф. Маркс, И. Д. Сытин, А. А. Левенсон, И. Н. Кушнерев, А. И. Мамонтов и др.) [2].

В 1880–1890-е гг. резко повышается интерес к фольклору и народному кругу чтения. Выходят труды А. Н. Веселовского о русском эпосе, Д. И. Шаховской в 1885 г. издает анкету «К вопросу о книгах для народа», А. С. Пругавин проводит и публикует в 1888 г. исследование «Программа для собирания сведений о том, что читает народ». Предпринимались разнообразные

попытки влиять на народные предпочтения. Например, проектом, направленным на такое влияние, можно считать просветительское издательство Л. Н. Толстого «Посредник». В 1895 г. выходит книга М. М. Ледерле «Мнения русских людей о лучших книгах для чтения», полная советует читать высокоморальные произведения. Однако народные предпочтения были очень устойчивы: «Повесть о приключении милорда Георга», «История мошенника Ваньки Каина» оставались непревзойденными бестселлерами на протяжении всего XIX в., любовь народных масс к лубочной приключенческой литературе была чрезвычайно крепка.

Столкновение «высокой» и «низкой» культур обещало быть непростым. Амбивалентность отношения русского символизма к массовой культуре предопределялась культурной сложностью, противоречиями эпохи и пропастью катастрофического масштаба (что часто не осознавалось) между творцами культурных продуктов и их потребителями – как реальными, так и предполагаемыми.

Одним из моментов соприкосновения символистов и если не массовой культуры как таковой, то проявлений омассовления общества стала реакция на них поэтов-философов, осмысление ими противоречия между индивидуальным и коллективным. В ходе этого осмысления символисты выработали свои представления о «правильном» обществе, которые в целом сводились к тому, что основой здорового социума может и должна стать свободная, творчески развитая личность. Фактически символистами были предложены рецепты, следуя которым общество избегло бы превращения в бездушную и безликую массу.

Первый отмеченный момент целиком лежит в плоскости теоретизирования. Символисты производили анализ современного общества и его тенденций и на его основе составляли некие прогнозы, которые могли и не осуществиться. Вторая область взаимоотношений символизма и массовой культуры имеет несравненно большее практическое измерение. К данной области относятся восприятие символизмом коммерциализации и профессионализации современной культуры, оценка им популярных течений и модных поэтов-подражателей, в сниженном варианте трактующих символистские идеи, а также встраивание самих символистов в литературный рынок при формальном его отрицании. На этих сюжетах нам и хотелось бы остановиться подробнее.

Первым обеспокоенность относительно вторгающегося в литературу «мещанско-капиталистического» принципа и «денежного варварства» [45, 226] выразил Д. С. Мережковский в лекции «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы». Причину возникновения этого «варварства» он видел в крушении дворянской аристократической культуры. От угождения вкусам публики зависели теперь не только успех и продвижение произведения, но и экономическое положение его автора. Развитие размышлений Мережковского о «денежном варварстве» состоялось в 1900-х гг. Большая роль в нем принадлежит Андрею Белому. Увидев в «мистическом анархизме» Г. И. Чулкова и Вяч. И. Иванова пародию на собственные ожидания юности и значительный элемент спекуляции на общественном интересе к мистике и бунту, Андрей Белый стал последовательным и непримиримым критиком этой идеи. Со временем в поле зрения поэта попали и другие явления, в которых сходным образом происходили упрощение и искажение символизма в угоду публике. В работах 1907–1908 гг. Белый рисует цельную картину обывательского восприятия символистских исканий [4; 7; 9; 11]. Эти искания, выйдя за очень узкие рамки сообществ вроде аргонавтов, Башни Иванова, круга Мережковских, подвергались основательному снижению. По проторенной символистами дороге навстречу публике, уже способной воспринимать модернистское искусство, двинулось целое полчище подражателей символизму – поэтов и писателей второго ряда, чьи имена, как правило, сегодня интересны лишь специалистам. «Если мы принимаем, скажем, Мережковского, Бальмонта, Иванова, Брюсова, Сологуба, Гиппиус, Ремизова и Блока, отчего бы нам не принять Рославлева, Я. Година, Вл. Ленского и всевозможных “башкиных”? Если звезда первой величины Андреев, то, о, без сомнения – первой величины и Зайцев, и Дымов, и Каменский, и Арцыбашев» [3, 331]. Список Белого далеко не полон, в него по меньшей мере необходимо добавить Е. Нагродскую, Анну Мар, Л. Чарскую, Н. Санжарь и, конечно, А. Вербицкую, имевших небывалый успех у читателей. Сегодня выстраивание единого ряда из лучших поэтов эпохи и бульварных звезд выглядит одиозно, но для многих современников поэта действительно не существовало принципиальной разницы между корифеями символизма и его эпигонами.

Андрей Белый не ограничился критикой происходящего и постарался отыскать его при-

чины. В его статье «Литератор прежде и теперь» содержится интересная догадка. Не только подражатели символизму, но и любой современный писатель занимается поставкой «механических изделий духа» [6, 295]. Он именно *делает* (курсив Андрея Белого. – *Е. В.*) книги, как делают любой другой товар, и это отношение к литературе как к продукту – одна из причин срыва всех «зорь» и впадения в мистериальный экстаз в разгар революции. Помещение искусства в область рынка порабощает и художника, и зрителя: один вынужден создавать то, что заведомо будет иметь успех, другой получает в виде концертного зала (или театра, или книги) «громоотвод героизма» (выражение из статьи Белого «Против музыки» с критикой в адрес вагнеровского театра в Байрейте). Рынок, проникнув в искусство, разложил его и подчинил своим целям; путь, пройденный искусством, – путь «от фресок Бетто до... плаката: скоро художник станет живописцем вывесок» [3, 53]. Таким образом, Андрей Белый приходил к тому же заключению, что и Мережковский за много лет до него: «денежное варварство» – одна из первейших причин упадка современной литературы.

Появление многочисленных эпигонов модернистов и обращение серьезных писателей к дешевым приемам банального трагизма было задано нуждами потребителей новой городской культуры. Последние (нередко вчерашние крестьяне) в большинстве не желали отстаивать от того, что сейчас бы назвали идейными трендами эпохи, поэтому и требовали чего-то нового, более «изящного», чем лубочные книги и мещанские романы, «базовый» комплект которых не менялся десятилетиями. Потому писателям второго и далее ряда приходилось всевозможными способами доказывать, что «третий сорт ничуть не хуже первого» (утверждение из рекламного объявления, обратившее на себя внимание К. И. Чуковского, сделавшего из него эпиграф [56, 5]). Одним из таких способов стал прием, который исследователь Н. М. Зоркая назвала «экзотическим расцветчиванием текста» [28, 171]. «Расцветчивание» делало язык бульварной печати более модным, современным; ее читатель получал продукт «два в одном»: ему одновременно сообщали горячие новости из области искусства, науки и политики и убеждали, что он находится в курсе событий и вообще он человек прогрессивный.

Заигрывание с образами и идеями модернизма у его истинных ценителей и создателей

вызывало откровенное раздражение. К. И. Чуковский, автор первых критических заметок о массовой культуре в России, писал об уже упомянутом Рославле: плох не сам факт заимствования у Брюсова, «худо, что, взяв этот ценный, и сложный, и богатый аппарат, он приспособил его для того хамского, газетного, цирюльничьего нищестанства, которое разлилось теперь по всей полуграмотной России, прельщая юнкеров, зубных врачей, и выдал эту базарную дешевку за какое-то наследственное продолжение брюсовского дела, за какое-то совместное с ним распатывание какой-то безграмотной “чеки”» [56, 91–92]. Со временем поводы для беспокойства стали давать и вполне «приличные», выдающиеся авторы. Например, Д. С. Мережковский в статье о творчестве Леонида Андреева отмечал, что автор повести «Жизнь Василия Фивейского» для создания «сильного» эмоционального эффекта злоупотреблял нагромождением ужасов, имевших художественной ценности не больше, чем отдел происшествий в любой газете [44, 13].

«Отягчающим обстоятельством» в расцвете массовой развлекательной литературы, «русской порнографии с идеей», по выражению К. И. Чуковского [55, 79], и городской культуры вообще стало то, что он пришелся на время, казалось бы, совершенно к тому не располагавшее. «Когда Москва обливалась кровью в декабре и красное зарево пожара сияло над городом, – у Палкина красные неаполитанцы брэнчали кэкуок. Это был не просто кэкуок: это был кэкуок над бездной!» [3, 443–444] Духовные бездны, открывавшиеся перед поэтами начала столетия, были сведены к шаблонной «бездне», но, что хуже, она стала условием комфортного существования как каждого массового модерниста-писателя, так и его читателя. «Ах, эта милая бездна!» – восклицал Андрей Белый в 1907 г. Годы спустя это восклицание отозвалось – сходство поразительное! – в популярнейших в свое время строках В. В. Маяковского «Прелестная бездна. / Бездна – восторг» [43, 91]. Маяковскому вовсе не обязательно было читать статью Белого «Штемпелеванная калоша»: как верно замечал ее автор, «бездна» стала в 1906–1907 гг. частью модернистского жаргона; ею оставалась она и десять лет спустя.

Превращение символизма в «типическую пошлость» (выражение Эллиса), моду отмечают в 1905–1910 гг., кажется, все, кто более или менее интересуется вопросами литературы и искусства: и признанные авторитеты символизма,

как Мережковский и Гиппиус, и нейтральные критики, такие как А. А. Измайлов [34, 243; 35, 35], и заведомо враждебные символизму, стоявшие на марксистских позициях авторы сборника «Литературный распад» (1908 г.), не замедлившие обвинить отечественный модернизм в заимствовании у Запада худших рекламных приемов и замене реальных связей с народом мистической соборностью [40].

Нельзя в то же время не задать вопрос: что в самом символизме было такого, что способствовало его превращению в «типическую пошлость»? Популярность символизма сложно отрицать. Незнакомка Блока, выйдя из туманов поэзии, буквально воплотилась в жизнь. К примеру, такие эпизоды из своей студенческой жизни вспоминал авангардист Юрий Анненков (однокурсники мемуариста, конечно, как один знали наизусть и часто читали вслух в кабаках стихотворение «Незнакомка»): «“Девочка” Ванда, что прогуливалась у входа в ресторан “Квисисана”, шептала юным прохожим: – Я уест Незнакоумка. Хотите ознакоумиться? “Девочка” Мурка из “Яра”, что на Большом проспекте, клянчила: – Карандашик, угостите Незнакомочку. Я прозябла. Две “девочки”, от одной хозяйки с Подьяческой улицы, Сонька и Лайка, одетые, как сестры, блуждали по Невскому (от Михайловской улицы до Литейного проспекта и обратно), прикрепив к своим шляпам черные страусовые перья. – Мы пара Незнакомок... можете получить электрический сон наяву» [25, 175]. О посещении «Балаганчика» в постановке Мейерхольда поэт Виктор Стражев вспоминал едва ли не как о рискованном предприятии и утверждал, что такую бурю чувств и раскол между поклонниками и «врагами» он наблюдал позднее лишь один раз, на вечере футуриста Маринетти в Венеции в 1910 г. [19, 430]. В 1909 г. киевский поэт Д. С. Навашин сообщал Валерию Брюсову, что некий его знакомый готовился издавать журнал, и он (знакомый) нисколько не сомневался, что все пойдет отлично, т. к. у него была «фирма» – стихотворения Белого и Блока [15, 357].

Символизм вошел в моду, правда, получив при этом уродливого двойника, не по воле случая, а потому, что и сам шел к массе. Брюсов, Белый и особенно Блок обращались к жизни улицы, во-первых, с профессиональными целями – в поисках свежих тем, аудитории и т. д., во-вторых, по той причине, что сами испытывали живой, непосредственный интерес к городу как к пространству массовой культуры и получали

обыкновенное человеческое удовольствие от ее незамысловатых образчиков.

Символисты, как правило, осознавали свою причастность к снижению высоких идей и сожалели о ней. Александр Блок с 1908 г. проводит мысль об ответственности художника. В докладе «О современном состоянии русского символизма» 1910 г. он образно оценил итоги десятилетия как победу «лилового сумрака», измену поэтов «Святыне Муз» в угоду «литературной известности» (которой грош цена) [17, 433]. Андрей Белый в свое время воспринял драмы Блока «Балаганчик» и «Незнакомка» как личные трагедии, позднее же, в 1911 г., признавал и свою вину в письме Блоку: «Твой грех был в недостаточно резкой черте между Прекрасной Дамой и Незнакомкой. Мой грех – сначала в истерическом, слишком явном выкрикивании...» [12, 392]. За несколько лет до «раскаяний» Блока и Белого сходные умонастроения обнаружил Валерий Брюсов. В письме от августа 1904 г. Брюсов с надрывной интонацией делал не совсем типичные для него признания: «Мы привычно ждем себе и другим. Мы, у которых намеренно “сюртук застегнут” <...> Нам было два пути: к распятию и под маленькие хлысты; мы предпочли второй <...> Справедливо, чтобы мы несли и казнь» [8, 167]. Сделать вывод о том, что «измена» символистов и их же необычайный интерес к кино и кафешантанам – это разные проявления одного и того же процесса индустриализации и массовизации русской культуры, поэты за неимением какой-либо исторической дистанции не могли.

То, что символисты называли «изменой искусству», было предопределено их существованием в рамках культурной индустрии. Парадоксальным образом теоретическое осуждение поэтами-философами рынка соседствовало с прямым участием в нем: в виде традиционной литературной борьбы, разработки тем, потенциально привлекательных для свежей городской аудитории, формирования «своего» читателя и т. д. Было ли это участие успешным? Тиражи книг символистов в начале XX в. невелики по сравнению, во-первых, с такими лидерами рынка, как Вербицкая и Арцыбашев, во-вторых, с прозой вообще, в т. ч. высококачественной, например произведениями Максима Горького. Если для популярного писателя-прозаика в 1900–1910-х гг. 10–50-тысячный тираж был нормальным явлением, то поэтические сборники Брюсова, Бальмонта, Блока, Белого издавались в количестве, не превышавшем двух тысяч эк-

земпляров [58, 85]. Очевидно, что сложно определить меру влияния символистов на современников, оперируя лишь такими данными, как тиражи. Исследователь О. А. Лекманов изучил, как соотносится фон поэтического модернизма – массовая поэзия, в т. ч. графоманская, – с самим модернизмом, произведя анализ эпиграфов. Исследования [37; 38] показали, что наибольшее влияние на массовых поэтов (в период 1890–1917 гг.) оказали Надсон и Фет, а вот символистское воздействие было не столь ощутимым, хотя оно и росло. В 1913 г. 7% авторов-немодернистов взяли цитаты из модернистов в качестве эпиграфов, причем с большим отрывом по «индексу цитирования» лидировали Брюсов, Бальмонт и Блок [38, 43–44]. Количественно измеренное влияние символистов, возможно, и не очень впечатляет, но в такой области использование слишком строгих критериев ненадежно. Обратим внимание на следующий факт. В 1916 г. в лидеры по цитируемости вырвался эгофутурист Игорь Северянин [38, 44] (символисты при этом сохранили популярность), чей громкий успех состоялся в 1913–1914 гг. Всего за три года до своего лидерства он выпустил сборник поэз «Громокипящий кубок», до 1918 г. переизданный восемь раз общим тиражом около 30 тысяч книг. Сравнив, какие сроки требовались Фету, символистам, футуристу Северянину, для того чтобы начать воздействовать на массовую поэзию, увидим, что происходило ускорение освоения публикой и эпигонами элитной поэзии. Представляется, что это ускорение – устойчивая тенденция массовой культуры, соответствовавшая общему убыстрению темпа жизни в индустриальном обществе. Символисты сделали для него многое, но не успели в полной мере воспользоваться плодами своих трудов: Первая мировая война и затем революции внесли коррективы в литературный рынок и процесс усвоения символизма массами.

Добившись определенной популярности, символисты не стали ударниками литературной продукции в прямом смысле слова. Тем не менее говорить о рыночном успехе символизма можно. С появлением данного направления меняется само представление о культурном продукте. Начиная с рубежа веков это не только книга, театральная постановка, опера и т. д., но и определенная модель поведения. Фундамент популярности символизма в значительной мере состоит из таких моделей, к ним в первую очередь обращались создатели образцов бульварно-

го модернизма, их читатели, аудитория, поглощавшая и элитную, и массовую поэзию, прямые последователи символистов – футуристы и представители других авангардных течений. Для выработки форм моделей поведения – жизнетворчества русских символистов – определяющее значение имел опыт их старших коллег: Бодлера, Рембо, Верлена, их предтечи Лотреамона (Исидора Дюкасса). Д. Иоффе, как нам представляется, закономерно называет французский символизм «культурной моделью», «витальным образцом» [36, 140] для русского модернизма. Но, заимствуя за рубежом формы, содержание своих творческих практик символисты нашли в русской мысли. Центральным элементом смыслового базиса жизнетворчества русских символистов стали идеи их непосредственного предшественника Владимира Соловьева. Наследуя идее Соловьева о преобразующей силе искусства, символисты предпринимают свои попытки «красотой спасти мир» и поставить наконец точку в бессмысленном споре «искусство или жизнь», в России постоянно превращающемся в чудовищный вопрос «сапоги или Шекспир?»

Эстетические воззрения Владимир Соловьев лаконично и емко изложил в статье «Общий смысл искусства» (1890). По Соловьеву, эстетическая задача человека состоит не в повторении, а продолжении художественного дела, начатого природой. Выполнять эту задачу надо потому, что у вещественного бытия нет никакого иного способа войти в нравственный порядок, кроме как в форме красоты, т. е. через свое просветление и одухотворение [51, 77]. Эстетизация материи, по мнению русского философа, – это способ превращения физической жизни в духовную. Окончательной победой над вещественным (и в итоге над смертью как высшим и злейшим проявлением материи) должно стать воплощение абсолютного идеала – в самом деле, а не в воображении. А ко всем указывавшим, что такая задача выходит за пределы искусства, Соловьев обращал вопрос: кто установил эти пределы? Прежде чем переходить к характеристике претворения символистами соловьевской идеи в жизнь, хотелось бы соотнести его взгляды с еще одной весьма значительной для российской истории эстетической теорией. Речь идет о взглядах Н. Г. Чернышевского, в 1855 г. выступившего в магистерской диссертации «Эстетические отношения искусства к действительности» против романтической иерархии, в которой искусство выше реальности. Мысль о

том, что Владимир Соловьев в некотором отношении развивает Чернышевского, сочетая позитивистский реализм последнего с мистическим реализмом – признанием объективной реальности идей, – высказала Ирина Паперно [59, 15]. О родстве двух внешне абсолютно противоположных теорий – материалистической эстетики Чернышевского и воззрений Соловьева – позволяет говорить, по нашему мнению, их общая цель. Остановимся на утверждении Чернышевского о том, что истинная и высочайшая красота есть именно красота, встречаемая человеком в мире действительности [54, 73]. Отсюда выводится, что у красоты нет никакой метафизической основы. Следовательно, нет ее и у уродства, нет в мире вообще никакой злой нематериальной силы. Если материя есть прекрасное, уродство и зло – это всего лишь несовершенная материя, которую можно довести до прекрасного состояния. Если все – это только материя, все в перспективе прекрасно. По Соловьеву, материальное (т. е. еще не введенное в нравственный порядок) может быть одухотворено творческой силой человека, пределов которой никто пока не знает, т. е. одухотворена может быть в принципе вся материя. Итак, мы видим, что роль искусства у Соловьева и Чернышевского различна: у первого оно само по себе есть преобразующая сила, у второго – доказательство безграничности преобразовательных возможностей человека, который на пути совершенствования мира не встретится ни с каким злым началом, так как его нет. Пути Соловьева и Чернышевского разные, но цель одна – покорить материю.

Логике рассуждений Чернышевского следовали материалисты-модернизаторы; за Соловьевым, уверенным, что искусство может влиять на жизнь, шли художники-модернисты. Оба течения были в равной мере недовольны господством материальных факторов над человеком, только их способы освобождения от этого господства различались. Цель же была одна. Из этой цели и родилось жизнетворчество русского символизма, отличавшееся глубокими внутренними противоречиями. Его главное, а по замыслу ряда символистов и вовсе единственное измерение – теургическое. В данном измерении жизнетворчество наследовало идее Соловьева о преобразовании реальности в искусстве, в ходе которого должна была появиться качественно новая действительность.

В ходе теургического жизнетворчества выполнялось несколько задач.

Первая – это выработка поведенческого эталона для «человека-артиста», одновременно творца и обитателя преображенного мира.

Вторая – это попытка решить дилемму «искусство или жизнь», сделав первое более «жизненным», вторую – возвышенной. С одной стороны, символисты ввели в поэзию темы городской жизни и снизили количество романтических штампов. С другой стороны, они стремились одухотворить, «приподнять» ненавистный им быт. Для преображения мещанской повседневности создавались новые культурные пространства и применялись способы организации коллективного творчества. Примеры таких культурных пространств-объединений – кружок аргонавтов во главе с Андреем Белым и Башня Вячеслава Иванова, ставшие продуктивными средами для развития творческой мысли.

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

Очевидно, ни одну из озвученных задач невозможно было решить умозрительно. Парадокс жизнотворчества состоит в том, что, как только совершался переход от абстрактных рассуждений к делу, в него немедленно вторгалось непредвиденное, практическое или коммерческое измерение. Теургический и коммерческий (или практический) импульсы жизнотворчества тесно переплетались, подчас определить, где из них какой, почти невозможно, и о наличии последнего символисты никогда прямо не говорили, в лучшем случае только подозревая о его наличии.

Символисты, особенно «младшее» поколение, очень хорошо сознавали, что продолжают теургическое «дело» Владимира Соловьева. Ориентированность на его представления наиболее отчетливо просматривается в трудах Андрея Белого и Вячеслава Иванова. Первые опыты Андрея Белого в этом направлении – довольно туманные рассуждения о синтезе искусств, заявленном в творчестве французских символистов и обещающем возвращение драмы в мистерию и – далее – слияние обновленной мистерии с жизнью [10, 105]. Несмотря на то что статья

«Формы искусства» 1902 г. отражает лишь первые шаги Андрея Белого в этой области, один из аспектов жизнотворчества – слияние творчества и жизни – в ней намечен. Практических советов молодой поэт не давал, впрочем, дословных инструкций по жизнотворчеству в символизме не было создано и впоследствии. Роль символизма в преобразовании мира, его избавлении от всего второстепенного, временного, ограниченного материальным воплощением проясняется в работе «Символизм как миропонимание» (1904). По Белому, соединение вершин символизма с мистикой – это и есть теургия Соловьева, основания же для такого соединения заложены в качественном отличии школы – ее возможности показать во временном вечное [3, 236]. Благодаря данной возможности символизм в понимании Белого перерастает рамки конкретного направления и принимает вид универсального принципа искусства, открытого в конце XIX в.

Как мы знаем, мода на символизм и его низовые порождения тяжело переживалась Белым и вызвала у него бурную негативную реакцию. Можно было бы предположить, что в период после революции 1905–1907 гг. он, видя, чем обрабатываются попытки символизма стать чем-то большим, чем искусство, отойдет от попытки смешения искусства с жизнью, как это сделал Блок. Однако этого не произошло. Теургический заряд сохранился в работах Белого, кроме того, он принял более осязаемые формы. В этом смысле крайне показательна статья 1908 г. «Искусство», где символист доказывал, почему верны установки «искусство есть искусство жить» и «жизнь есть личное творчество». Искусство жить, по Белому, – это продление творческого момента жизни в бесконечности времен, при этом необходимость (в данном случае – условия действительности) либо расплавляется в свободе, либо вовсе изымается из жизни [3, 216–217]. В символизме образца 1904 г. реальным оказывалось познание во временном вечного, в жизнотворчестве 1908 г. уже открывалась возможность преодолеть временное: «здесь искусство есть уже созидание личного бессмертия» [3, 216–217]. Творчество жизни и личности как залог спасения от исторических катастроф – устойчивые темы его статей второй половины 1900-х – начала 1910-х гг. В этот же период намечаются и более или менее конкретные пути к подлинно теургическому искусству. Например, у символиста рождается идея, созвучная футуристским размышлениям недалекого будущего, о тожде-

ственности слово- и миротворчества и возможности пересоздания мира с помощью речи [10, 133]. В 1911 г. под впечатлением от смерти Толстого Белый, рассматривающий его уход как модернистский жест, определяет, что художник должен стать жизнотворческим образцом: «Художник есть сам своя собственная форма; его задача – чеканить себя», сферы художественного и жизненного творчества могут не совпадать, но «все же окружности обеих сфер соприкасаются, хотя бы в одной точке; эта точка касания и определяет наше тайное стремление искать в жизни художника-гения красоту или видеть гениальную жизнь, открывающуюся в гениальном слове» [5, 414]. От абстрактных рассуждений о слиянии искусства и жизни Андрей Белый пришел к следующим умозаключениям: теургическим актом можно считать словотворчество и жест художника, являющийся одновременно невербальным высказыванием и потенциально содержащий модель поведения. Главный вывод из анализа работ Андрея Белого о теургическом искусстве таков: как ни парадоксально, но статус жизнотворчества в мировоззрении поэта после его столкновения с массовым модернизмом только повысился.

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

свою истину; соответствия же ее объективной сущности вещей вовсе не испытует. Оно воплощает постулаты сознания и, утверждая, творит. Поэтому искусство для меня преимущественно творчество, если хотите – миротворчество – акт самоутверждения и воли, – действие, а не познание» [39, 447].

Таким образом, ключевые аспекты отношения Вячеслава Иванова к жизнотворчеству вырисовались на заре его деятельности в качестве символиста: призывы к действию вместо лицедейства, к творению истины вместо ее открытия и специфическая область реализации преобразующих сил искусства. Эта область – совместное служение поэта и народа. Действительность преобразуется ими в сотворчестве, в некоем совместном хоровом действии, реабилитирующем дионисийское начало, ошибочно воспринятое Ницше в качестве сугубо эстетического феномена [30, 725]. Идея о теургическом искусстве в виде хорового действия не претерпела у Иванова кардинальных изменений. «Искусство бессильно создать хор, но жизнь может» [31, 78], – сказано в 1909 г., так что события революционных лет на вере Иванова в преобразующую силу искусства не отразились.

Валерий Брюсов в теоретических рассуждениях о слиянии искусства и жизни отличался умеренностью. Понимание им постулата «искусство есть преобразование действительности», как видно хотя бы из переписки с Ивановым о «Ключах тайн», шло вразрез с взглядами «классических» теургов, символистов «младшего» поколения; была ему внутренне чужда и позиция Мережковского–Гипшиуса, рассматривавших искусство, скорее, как средство, а не цель. Искусство, по Брюсову, и так во все времена служило преобразованию жизни и ее познанию не рассудочными (т. е. отличными от научных) путями: ничего принципиально нового на рубеже веков с ним не происходило, просто понимание его подлинных функций постепенно прояснялось [21, 91].

Однако расстановка Брюсовым приоритетов исключала конфликты с остальными символистами по чисто теоретическим вопросам. Его главной мечтой, а впоследствии задачей было завоевание символизмом почетного места на литературном пьедестале, а потому он предпочитал не спорить слишком рьяно со всеми талантливыми людьми, которые могли бы поучаствовать в этом завоевании, и все больше занимался чисто практическими вопросами – организацией «Скорпиона», «Весов» и т. п. Ролью Брюсова в



качестве организатора направления обусловлена особенностью его литературных манифестов, сильно отличающихся от статей Иванова и тем более Белого: они ориентированы не на разъяснение аудитории смысла, а на привлечение ее внимания. Очень тонкое наблюдение над значением манифестов Брюсова принадлежит Аврил Пайман: «Они (манифесты. – прим. Е. В.) не столько выражали личные взгляды Брюсова, сколько формулировали и пропагандировали коллективно выработанное новое понимание литературы, представляя в сжатом виде итоги всевозможных дебатов, происходивших в последние годы» [48, 166]. Добавим от себя, что в манифестах Брюсова акцент ставился именно на пропаганде. В реальности создать нечто цельное и непротиворечивое из рассуждений Брюсова, Белого, Иванова и других о жизнотворчестве очень затруднительно, но представить символизм единым и сильным, в очередной раз заявить о себе – вполне возможно.

Наступательная интонация со снисходительными нотами, призванная создать представление о символизме как о чем-то чрезвычайно важном и загадочном (следовательно, интересном), недоступном пониманию «простых смертных», в высшей степени характерна для подобных творений Брюсова, будь то предисловия к коллективным и авторским сборникам или программные статьи. Валерий Брюсов обращался в такой манере и к читателям, и к критикам. Последним, например, предназначалось его предисловие «Зоилам и Аристархам», открывавшее летний сборник «Русские символисты» 1895 г. Валерий Яковлевич провел доскональный анализ обвинений в адрес движения, сгруппировал их, выписал, где конкретно какой поклеп был возведен, и объяснил неприятие сборника банальной неподготовленностью критики. В заключение поэт не преминул заметить, что не обязан «спорить со всяким, кто станет на большой дороге и начнет произносить бранные слова» [21, 35], будто позабыв, что именно этим он только что занимался. Так же претенциозно позиционировал Брюсов свои «Chefs d'Oeuvre» 1895 г.: «Печатаю свою книгу в наши дни, я не жду ей правильной оценки ни от критики, ни от публики. Не современникам и даже не человечеству завещаю я эту книгу, а вечности и искусству» [22, 2]. Второе издание сборника, вышедшее в 1896 г., предварялось ничуть не скромнее. Автор в эпиграфе совершенно спокойно цитировал самого себя, повторно завещая свое создание веч-

ности и никому иному, и довольно презрительно отзывался о тех, кого можно было бы считать поклонниками его поэзии: они «выказали такое грубое непонимание ее, что я теперь только смеюсь над их суждениями» [23, 8]. В довершение образа возвышенного, непонятого, как будто к иным мирам относящегося поэта Брюсов так датировал написание этого предисловия: «24 декабря 1895 г. Ночь». Что он на самом деле думал об этой книге, так и о читателях с критиками, замечательно демонстрирует его дневниковая запись от 1896 г., когда готовился «Me eum esse»: «Моя будущая книга “Это – я” будет гигантской насмешкой над всем человеческим родом. В ней не будет ни одного здравого слова – и, конечно, у нее найдутся поклонники. “Chefs d'Oeuvre” тем и слабы, что они умеренны – слишком поэтичны для г.г. критиков и для публики и слишком просты для символистов. Глупец! Я вздумал писать серьезно!» [20, 23]

Установка на провокацию и игру с публикой больше характерна для начального этапа карьеры Брюсова. Торжественность, высокий пафос предисловий контрастировали с содержанием, действительно казавшимся не самым «здравым» среднему читателю 1890-х гг. Затем по мере «взросления» символизма более солидными становились манифестарные произведения его «вождя». Примеры таковых – статьи-манифесты «Свобода слова» и «Современные соображения» (1905). В них Брюсов позиционирует себя в качестве одного из лидеров крупнейшего литературного направления и совершенно серьезно, без заигрываний с читателем и критикой, формулирует отношение к возможным в свете революционных событий переменам во взаимодействии общества и художника. Иные из его высказываний этого периода, например отклик на дарование манифестом 17 октября свободы слова («свобода слова окончательно снимает с искусства прямое служение вопросам обществу» [21, 111]), заставляют задуматься о том, можно ли вообще говорить о жизнотворчестве Брюсова.

Говорить о нем можно, но с одним дополнением: в жизнотворческой деятельности Валерия Яковлевича особую роль играл коммерческий фактор. «Коммерческим» его можно назвать условно: данное определение не означает, что жизнотворчество непременно приносило именно финансовый доход. Превалирование «коммерческого» импульса подтверждается целями, формами и образцами жизнотворчества Брюсо-

ва. Поэт занялся им, как только решил, что за «декадентством» будущее; его ориентиры – не сочинения Соловьева, Достоевского или Ницше, а опыт французских символистов – Бодлера, Малларме, Рембо, Верлена. О своих примерах для подражания Брюсов подробно написал в одном из самых личных литературных манифестов, «Священной жертве» 1905 г.: «Пропасть между “словами” и “делами” художника исчезла для нас, когда оказалось, что творчество лишь отражение жизни, и ничего более. Поль Верлен, стоящий на пороге нового искусства, уже воплотил в себе тип художника, не знающего, где кончается жизнь, где начинается искусство. Этот покаянный пьяница, слагавший в кабаках гимны телу, а в больницах – Деве Марии, не отрекался сам от себя, принося свою “священную жертву”, и не презирал себя – прошлого, заслышав “божественный глагол” <...> Пусть поэт творит не свои книги, а свою жизнь» [21, 98–99]. Идеальные жизнетворцы Брюсова – «проклятые поэты», менее чем через год названные им «отверженцами» буржуазного общества в полемике с Лениным. Вопрос об отверженности каждого из них стоит ставить особо, более или менее общим будет то, что западноевропейские предшественники русского символизма накопили к рубежу веков немалый опыт «эпатажа буржуа» как специфической формы художественной деятельности.

Зачем этот эпатаж (далеко не только «буржуазии») понадобился Брюсову? Чтобы стать известным и первым в России представить символизм как значимое литературное явление. Чтобы (прибегнем к формулировке Д. Иоффе) «мифологемно легитимизироваться в среде институционально-художественных законодателей в качестве значимого персонажа, в качестве одного из полновластных Устроителей современных ему вкусов российского искусства» [36, 142]. Теургический «фон», созданный младосимволистами, способствовал этой легитимизации и заставлял предполагать, что у практически ориентированного жизнетворчества Брюсова имелись более возвышенные цели, чем завоевание славы. Дневники Брюсова первой половины 1890-х гг. (т. е. до появления символистов-«теургов») – это практически пошаговая инструкция по достижению популярности и созданию имиджа. Задавшись целью стать известным, начинающий поэт вел себя так, будто уже достиг заветной известности. В кругах знакомых он много и с равным успехом рассуждает как знаток на самые актуаль-

ные темы: о символизме и социализме, стараясь произвести впечатление, – «декламировал, махал руками (признак оригинальности)» [20, 19]; уверенно говорит о себе, именно как о символисте, несмотря на то что его выступления в печати ограничиваются статьями о тотализаторе. Выпуская сборники «Русские символисты», он представлял новое движение как хорошо известное и всеми признанное. Одним словом, Брюсов все время создает некий образ: сначала свой – оригинального молодого поэта-декадента, затем русского символизма – солидного направления, а также стремится окружить себя воспринимающей средой. После ее обретения для поэта сделалось нормой существование в двух ипостасях: реального человека и персонажа. «Раздвоение» Брюсова не прошло мимо современников. Комментируя стихотворную строку «Желал бы я не быть “Валерий Брюсов”», Ф. Д. Батюшков, автор этюда о поэте в «Русской литературе» Венгерова, признавал, что поэт Брюсов «до некоторой степени раздельное лицо от Валерия Яковлевича Брюсова и его создание» [50, 124]. Подобная игра, видимо, имела основания в особенностях личности и психики Брюсова. Признался же он как-то П. Перцову, что долгие годы был убежден, будто вообще все люди всегда притворяются, играют роль, и лишь недавно (разговор состоялся примерно в 1900 г.) понял, что иногда они бывают и искренни [49, 195].

«Поэт Валерий Брюсов» – важнейший образ русского символизма. С начала XX в. его творят не только Валерий Яковлевич, но и другие символисты, и публика, представляющая поэта преимущественно в демонизированном виде. «Маг», «мэтр», «великий человек», скандинавский трикстер Локи, воплощение некой «темной» стихии – таковы основные грани брюсовского демонического имиджа, окончательно сложившегося в первой половине 1900-х гг. Самому поэту нравился и имидж, и процесс его создания: он с нескрываемым удовольствием писал впечатлительному Белому о своих спиритических занятиях, нагнетая загадочность и констатируя, как будто между делом, что он, *как это ни удивительно*, «способен раскаиваться» [39, 380]. И не упускал возможности поиграть с молодым поэтом в игру-мистификацию «Локи и Бальдер», в ходе которой образ Валерия Брюсова – сообщника темных сил – был доведен до совершенства. Локи, бог-обманщик в исполнении Брюсова, отправлял Бальдеру-Белому угрожающие стихотворные письма, сложенные стрелой, Баль-

дер писал ответы. «Созидатель» (1904 г.) и «Маг» Андрея Белого (1903 г.) – стихотворные каноны изображения Брюсова, его неоконченный портрет 1906 г. в исполнении М. В. Врубеля – устойчивый (и в советские годы на марках Брюсова изображали «под» этот портрет) живописный канон, иллюстрация к строкам стихотворения Андрея Белого «Маг» 1903 г.: «Застывший маг, сложивший руки, / Пророк безвременной весны». Компонент «магического» привлекал и заинтересовывал: обладатель тайного знания, умеющий загадывать загадки, – один из базовых типажей массовой культуры. Брюсов хорошо играл «мага»: судя по отзывам его напарника по игре Андрея Белого, вождь русского символизма производил впечатление даже на «посвященных», что уж там говорить о профанах.

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

«Брюсов-маг» – не единственный типаж-имидж, созданный русским символизмом. Не зря Максимилиан Волошин в 1907 г. писал о целом ряде масок стихотворцев того времени: «Мысленно пропускаю я перед собой ряд образов: лики современных поэтов: Бальмонт, Вячеслав Иванов, Валерий Брюсов, Андрей Белый, Александр Блок – длинное ожерелье японских масок, каждая из которых остается в глазах четкостью своей гримасы» [18, 56]. Рассмотрение этого «ожерелья» представляет большой инте-

рес с точки зрения анализа реализации житнетворческих установок символистов и наработанного ими культурного опыта.

Убежденный соловьевец Вячеслав Иванов, с легкой руки Л. И. Шестова прозванный Великолепным, имел репутацию «мудреца», «мистагога», обладателя неких тайн. «Читают стихи по кругу, и “таврический мудрец”, шурясь из-под пенсне и потряхивая золотой гривой, произносит приговоры. Вежливо-убийственные по большей части» [33, 54] – таким он запомнился Георгию Иванову, подчеркнувшему, сколь много значили для литературного сообщества эти приговоры. В Иванове не было брюсовского демонизма (несмотря даже на ночной, похожий на вампирский образ жизни хозяина Башни), он, как и Валерий Яковлевич, безусловный авторитет и тоже «маг», но скорее светлый. Казалось бы, создание привлекательного образа, который при желании можно скопировать, шло вразрез с теургическими замыслами. Но, во-первых, Вячеслав Иванов так не считал, во-вторых, он довольно ловко обосновывал, почему художник должен уделять пристальное внимание тому, какое впечатление производит.

В 1912 г. поэт посвятил оригинальному имиджу в современной культуре небольшое эссе с примечательным названием «Манера, лицо и стиль». «Первое и легчайшее достижение для дарования самобытного есть обретение своеобразия манеры и собственного, ему одному отличительного свойственного тона. Внешнее своеобразие уже свидетельствует и о внутренней самостоятельности творческого дара <...> внутренняя художественная независимость не может не выразиться в своеобразности внешней; и как бы глубоко, содержательно, творчески ново ни было мировосприятие художника, безличие в способах его выражения будет несомненным признаком слабости таланта» [31, 616]. Индивидуальный образ был только шагом на пути к большому стилю, любимому, с точки зрения Иванова, массажи; большой стиль должен был потребовать «окончательной жертвы», но когда еще наступит время этой жертвы! А эпоха манеры, лица и стиля уже пришла и обязывала к некоторым новшествам.

Андрей Белый в вопросе коммерчески ориентированного житнетворчества занимал двойственную позицию. Ему принадлежат весьма критические высказывания о формах слияния жизни и искусства у Валерия Брюсова, о собственных «ломаниях», берущих начало в дет-

стве, в вынужденном лавировании между отцом и матерью. Поэт порой упоминал с искренним надрывом: «Ну зачем я ломаюсь? Зачем я безумствую? Скажите, зачем? <...> Не мог не ломаться – это моя самозащита – с самого младенчества» [46, 281]. Однако это сочеталось и с участием поэта в состязании «Бальдера» и «Локи», и с убеждением, что утверждать символизм можно с помощью форм христианского юродства. («Кричать, бунтовать, бесноваться, юродствовать во Христе ведь позволено. Кричать, бунтовать, бесноваться о Вечности – тоже» [39, 363].) В отношениях с Брюсовым Андрей Белый, может, был ведомым участником, но он и самостоятельно ставил подобные игры-мистификации, каковы, например, его совместное с Сергеем Соловьевым выдумывание историка Ларап'а, будущего исследователя секты «блоковцев», рассылка им и другими аргонавтами визиток от имени кентавров и прочих мифических существ, рассказы все тому же Брюсову о беседах с единорогом, постоянным гостем молодого поэта. Брюсов эти рассказы слушал внимательно и абсолютно серьезно, в то время как его свояченица Бронислава Рунт, свидетельница (очень может быть, что не случайная), начинала сомневаться в нормальности Андрея Белого [25, 33]. Схожее недоумение вызвала у Н. Валентинова новость о появлении у Белого «черного профиля» [25, 70], пущенная Эллисом в 1907 г. Приобщенным к тайнам символизма не требовались объяснения, зачем устраиваются все эти мистификации, не приобщенным никто ничего не растолковывал (следуя знаменитому афоризму З. Н. Гиппиус: «Если надо объяснять, то не надо объяснять»), но они, как мы видим, навсегда запоминали чудачества символистов, свидетелями которых им посчастливилось стать. Кроме того, современники по мере привыкания к своеобразному поведению художника как новому виду творческой активности включались в действие и самостоятельно достраивали искомый имидж символиста. Впечатление «бестелесности», готовности отделиться от земли и воспарить, производимое Белым, совокупно с его странностями породило представление о нем как о существе «не от мира сего», дополнило образ «светлого Бальдера» аспектом юродства и породило устойчивые конструкты его описания, распространившиеся сначала в мемуарной литературе, а затем перешедшие и в исследовательские работы.

Пример Александра Блока демонстрирует, что участие поэта в создании имиджа вообще

могло быть минимально. Блока нельзя назвать ни классическим теургом, ни практиком, он, кажется, менее всех прочих символистов заботился о том, что же за впечатление о нем составят. Однако это не помешало друзьям и коллегам, основываясь на ряде поэтических текстов Блока и чертах его внешнего облика, разработать образ «рыцаря русского символизма». Пальма первенства принадлежит Вячеславу Иванову, сравнившему Блока с пушкинским «рыцарем бедным» в рецензии на «Стихи о Прекрасной Даме» [29, 49–50]. Сравнение прижилось, и впоследствии «рыцарь» и родственные «царевич», «заоблачный воин» сделались постоянными элементами возвышенного описания поэта [18, 328].

Одна из самых интересных и перспективных моделей (или даже модели) поведения была создана Зинаидой Гиппиус, ответственной в их с Мережковским союзе за жизнотворчество. Набор ее «масок» отличался разнообразием: от нарочито инфантильного образа в молодости и «прекрасного андрогина» до декадентской «мэтрессы», «белой дьяволицы», смущавшей участников Религиозно-философских собраний. В любой из своих масок Гиппиус производила неизгладимое впечатление как на наиболее близких людей, так и на лиц, порой довольно далеких от символистского круга. Друг Блока Евгений Иванов, описывая поездку в имение, где летом жили Мережковские, не забыл упомянуть, как дивились крестьяне Зинаиде Николаевне в брюках, а Дмитрий Философов мило подтрунивал над соратницей, громко окликая: «Петя!» [19, 394] Подчеркнуто необычную внешность Гиппиус объясняли тягой к сцене и расчетом («В Зинаиде все было рассчитано на эффект, все было сделаное. Точно она приготовилась выйти на сцену» [25, 327]), ломанием, остаточными проявлениями «декадентства» («Ее давила мысль о собственной исключительности, избранности, о праве не подчиняться навыкам простых смертных» [42, 94]). Свою склонность к театрализации Зинаида Николаевна никогда не объясняла, предпочитая, в стиле Брюсова, оставаться загадкой и отделяться мало что проясняющими комментариями: «Если скажут, что я декадентствующая христианка, что я в белом платье ежду на раут к Господу Богу, – это будет правда. Но если скажут, что я искренна, – это тоже будет правда» [20, 117].

Имидж Гиппиус конструировала с помощью таких средств, как макияж, не использовавшийся до Первой мировой войны «приличны-

ми» дамами, шокирующие наряды (в их числе скромное на первый взгляд платье с расходящимися складками и бледно-розовой подкладкой, создававшей при ходьбе иллюзию голого тела; его Гиппиус заказала специально для Религиозно-философских собраний [27, 302]), необычные прически («ком вспученных красных волос (коль распустил – до пят)» [8, 194]), мужские костюмы. Ее внешний вид и манера поведения выполняли несколько функций. Во-первых, это, конечно, привлечение внимания. Во-вторых, как у Брюсова с Ивановым, создание представления о себе как об обладателе высшего знания, которому позволено несколько больше, чем «простым смертным». Для последнего Зинаида Николаевна часто использовала лорнет, делавший ее и без того пристальный взгляд еще более строгим и заставлявшим собеседников считать, что их, словно насекомых, изучают под микроскопом [47, 313]. Наконец, третья, очень важная функция – разрушение гендерных стереотипов. Пристрастие к мужским костюмам, многократно засвидетельствованное в мемуарах и запечатленное на знаменитом портрете Бакста, почти неприличная броскость «обычных» дамских нарядов, не самая женственная фигура (во всяком случае, по меркам начала XX в.), псевдоним «Антон Крайний», нередко мужское «я» в стихах, в целом очень активная, не типичная для женщины деятельность, наконец, творческий союз (к тому же с третьим участником, Д. В. Философовым) вместо привычного брака – все это бросало вызов представлениям о женской роли в обществе и семейной модели.

Ценное наблюдение о корнях образа эмансипированной женщины и брака-сотрудничества принадлежит Ольге Матич. Исследовательница провела параллели между имиджем и жизнью Гиппиус и решением женского вопроса в романе «Что делать?» Как нам кажется, это сравнение ничуть не натянуто, тем более при рассмотрении отношения к женскому вопросу символизма в целом, а не одной Гиппиус. Приоритет рождению идей, а не детей, сотворчество, вывод женщины за пределы узкого мещанского мирка гостиной – все эти цели в равной мере присущи символистам (из которых один лишь Брюсов состоял в «нормальном» браке) и шестидесятникам XIX в., подражателям «новых людей» из романа Чернышевского, а затем и их наследникам – социалистам. Традиционная семья («мещанская» для одних и «буржуазная» для других), «любовь – служанка замужеству, по-

хоти, хлеб» – были одинаково отвратительны как модернистам-художникам, так и модернизаторам – будущим революционерам. Неспроста у лидеров обоих станов – Маяковского и Ленина – любимая книга была одна и та же: «Что делать? (Из рассказов о новых людях)». Брак (во всяком случае, каким он виделся символистам и модернистам вообще и прямым наследникам Чернышевского – социалистам) обусловлен исключительно материальной необходимостью и на выход за «слишком человеческое» не рассчитан: выживание, размножение, в лучшем случае еще и бытовая благоустроенность, но не более того: он не предполагает ни всецелого развития личности, ее превращения в «артиста» (особенно если речь идет о женщине), ни участия личности в некоем общечеловеческом действии, будь то новая соборность у символистов или построение светлого будущего у социалистов. Хорошо известно, сколь существенное место уделили последние эмансипации женщин и сведению к возможному минимуму многолетнее «кухонное рабство». Культурная политика большевиков в отношении женского вопроса вряд ли бы состоялась, если бы не легла на соответствующую почву. Символисты своими жизнотворческими усилиями приняли определенное участие в создании такой почвы. Преемственность между внешне противопоставленными направлениями перестает казаться странной, как только мы вспоминаем об общности целей модернистов и модернизаторов: подчинить материальную сторону реальности, пусть и разными способами.

Возвращаясь к тем задачам, которые символизм задумал решить с помощью жизнотворчества, можно сказать следующее. Первая задача – выработка поведенческого эталона для «человека-артиста» – была осуществлена. Идеал «человека творящего» символисты создали, представив целую вереницу возможных моделей. Появление подобных имиджей представляется логичным в эпоху нового измерения индивидуализма, когда все большее количество людей желали иметь оригинальный и привлекательный образец для своей жизни. Выработанные типажки поэтому явились образцами как для будущих деятелей культуры (например, «маг» и «юродивый»), так и для ее потребителей. Имиджи стали необходимым звеном между его общими установками и конкретными их воплощениями в жизнь, мостом между автором и публикой и главным продуктом символизма, предлагая который тот получал популярность. Процесс попу-

ляризации происходил в пространстве молодой массовой культуры. Поэтому как стихотворная продукция, основные темы, идеи, образы символов были подвержены снижению, так же ему подверглись и их модели поведения. Символисты, безусловно, способствовали общему освобождению и раскрепощению личности, особенно женской эмансипации. Но в то же время они причастны и к появлению слоя зачастую малообразованных, но весьма претенциозных «русских денди», о которых с тревогой писал Блок в одноименном эссе 1918 г., отмечая, что это явление распространяется уже и в среде рабочей молодежи [16, 321]. Творческое поведение Гиппиус – одна из лучших иллюстраций двойственности жизнетворчества. С одной стороны, Зинаида Николаевна конструировала и распространяла эталон для женщины, претендующей на самостоятельную роль в обществе, с другой – она кроила высокосексуализированные (т. е. целям эмансипации прямо противоположные) типы, впоследствии широко растиражированные массовой культурой, особенно кинематографом: «женщина-вамп» и «дама в мужском костюме».

В выполнении второй задачи – решении вопроса «искусство или жизнь» – символизм достиг определенных успехов. Нельзя отрицать, что попытки сделать искусство жизнью порой оказывались губительны для самих символистов и их близких, но это смешение реально было произведено, и жизнетворчество можно воспринять как особую форму искусства. «Нина Петровская, героиня романа Брюсова “Огненный ангел”, брюсовская Рената, в большой черной шляпе...» [13, 197] – вот так, не беря «героиня» в кавычки, не употребляя тем более слово «прототип», писала Нина Берберова о подруге Брюсова. Жизнь и смерть Петровской глубоко трагичны, но как брюсовская Рената она бессмертна. Попытки жизнь сделать искусством – мифологизация и эстетизация быта, размытие черты между жизнью и сценой, – как правило, были не столь драматичны. Символизм задавал настрой на разрыв с мещанской косностью и старой жизнью (т. е. традициями вообще), предлагая не только ролевые модели, но и образцы пространств и ситуаций, где они могли бы реализоваться. Эти попытки способствовали появлению жизне- и просто творческих центров, знаменитой Башни Иванова в первую очередь. Хотя такие центры (куда также можно отнести аргонатов, «троебратство» Мережковских и Философова, предшествующее Религиозно-фи-

лософским собраниям) мыслились отдельными теоретиками символизма как модели новой общности, они содержали в себе коммерческий аспект. Претворение в жизнь теургических установок сопровождалось резким повышением роли и количества сценических элементов, эффектных жестов, театрализацией действительности. Все это приживалось и уходило в массы гораздо быстрее, чем серьезные идеи символизма, становясь уже не театрализацией, а «балаганизацией». Повышение символистами градуса «сценичности» не только породило моду на экзальтированные собрания «мистиков», но и проложило дорогу от традиционного литературного салона или кружка XIX в. к артистическим «подвалам», кафе, кабаре и прочим заведениям подобного рода, однозначно рассчитанным на то, что их будут посещать и «фармацевты».

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

«Игра» символизма на поле массовой культуры привела к неоднозначным последствиям. Она оправдала себя в том отношении, что символизм действительно стал популярным явлением, но предопределила появление массового

извода модернизма, «третьего сорта», якобы ничуть не уступавшего первому. Предпосылки для его зарождения были заложены в самом символизме: излишняя склонность к преднамеренным эффектам, саморекламе, театрализации, продуманная ориентация на провокацию, как у Брюсова, – все это многократно ставилось в вину символистам, в т. ч. теми из современников, кого точно нельзя заподозрить в слабом понимании современного искусства. С. Л. Франк в 1910 г. напоминал Вячеславу Иванову о необходимости реалистической трезвости и о том, что благородное, по сути, устремление видеть в будничном великое требует «великой интеллектуальной честности, вряд ли легко соединимой с артистизмом, с поэтической склонностью к красивым вымыслам и фантастическим облачениям» [53, 596]. Творчество же Иванова оставляет, по словам философа, впечатление не очень удачного смешения мудрости и игры, а преодоление грани между жизнью и искусством ведет к тому, что действительность не соединяется с глубинами бытия (в терминологии Иванова – из реальности не происходит прорыва в высшую реальность), а окружается бутафорскими кулисами, «только изображающими загадочно-прекрасные перспективы» [53, 596].

Признавая, что выводы Франка во многом справедливы, постараемся ответить, почему идея теургического жизнетворчества в своем практическом воплощении давала результаты, отличающиеся от начального замысла. Как нам кажется, определяющую роль сыграло то, что символисты, негативно воспринимавшие культурную индустрию как таковую, ориентировались на опыт более развитых западноевропейских стран, где никогда не было столь впечатляющего разрыва между самым образованным и самым отсталым в культурном плане слоями населения, как в России. Осуждение Вагнером в 1871 г. «пошлости господствующего популярного удовольствия» [24, 651] более уместно, чем сетования Мережковского на тему злой власти рынка в период, когда российская культурная индустрия только-только складывается.

Символизм в своем идеальном представлении об искусстве и попытках упразднения ры-

ночных отношений в культуре словно преодолевает умозрительно десятки лет исторического развития, слабо соотносясь с родной почвой, и строго судит рынок в стране молодого капитализма, не обращая внимания ни на ее уровень, ни на подлинные потребности. «Артистическое народничество» Иванова в данном отношении наиболее показательно: его мечты о соборности и развитие им «русской идеи» основываются одновременно на представлении (устаревшем для начала XX в.) о российском народе как о чем-то монолитном, обладающем «единой душой» и на том, что такое его состояние, будучи проявлением особой близости к христианской идее [32, 336], дает некие преимущества.

«Антирыночные» тенденции русского символизма – ответ на проявления не российского, а общеевропейского рынка культуры, а разница между ними огромна. Модернизм, едва зародившись на русской почве, тут же начинает работать над повышением роли воспринимающего, пытаясь огорошенного новым искусством читателя немедленно втянуть в сотворчество. Это смело даже для гораздо более продвинутой Западной Европы, что уж говорить о России. Возможности культурной индустрии в начале XX в. в России не то что не были исчерпаны, а только начинали осознаваться и использоваться. Что символизм – это направление, действующее в т. ч. на поле массовой культуры и в рамках культурной индустрии, доказывается не только элементами его практики, но и тем, кто ему оказывал финансовую поддержку. Символистские издательства и журналы спонсировались семействами Морозовых, Филипповых, Рябушинских, фабрикантом С. А. Поляковым, словом, буржуазией – главной действующей силой капиталистического общества и, по идее, злейшим врагом «свободного искусства». Реальная историческая ситуация внесла коррективы в мечтания символистов – так можно в общем описать столкновение идей жизнетворчества с жизнью. Впрочем, само по себе это неизбежное столкновение не отменяет значения как жизнетворческих идей и усилий, подчас героических, так и роли символистов в формировании культурной индустрии.

### Библиография:

1. Александрова А. Сквозь призму Вяч. Иванова: жизнетворчество и воздействие на окружающую культурную среду // Sub Rosa. Budapest, 2005. С. 27–32.
2. Андреева О. В. Книжное дело // Очерки русской культуры. Конец XIX – начало XX века. Т. 1. Общественно-культурная среда. М.: Издательство Московского университета, 2011. С. 230–286.

3. Белый Андрей. Арабески. М.: Мусагет, 1911. 503 с.
4. Белый Андрей. Брюсов. Поэт мрамора и бронзы // Белый Андрей. Арабески. М.: Мусагет, 1911. С. 448–452.
5. Белый Андрей. Критика. Эстетика. Теория символизма: в 2 т. Т. 1. М.: Искусство, 1994. 477 с.
6. Белый Андрей. Критика. Эстетика. Теория символизма: в 2 т. Т. 2. М.: Искусство, 1994. 571 с.
7. Белый Андрей. Настоящее и будущее русской литературы // Белый Андрей. Луг зеленый: книга статей. М.: Альциона, 1910. С. 51–92.
8. Белый Андрей. Начало века / Подг. текста и комментарии А. В. Лаврова. М.: Художественная литература, 1990. 687 с.
9. Белый Андрей. Против музыки // Весы. 1907. № 3. С. 56–60.
10. Белый Андрей. Символизм как миропонимание / Сост., вступит. ст. и прим. Л. А. Сугай. М.: Республика, 1994. 528 с.
11. Белый Андрей. Художники оскорбителям // Белый Андрей. Арабески. М.: Мусагет, 1911. С. 226–230.
12. Белый Андрей, Блок А. А. Переписка, 1903–1919 / Публ., предисл. и коммент. А. В. Лаврова. М.: Прогресс-Плеяда, 2001. 606 с.
13. Берберова Н. Н. Курсив мой: автобиография. М.: АСТ, 2014. 765 с.
14. Берд Р. Вяч. Иванов и массовые празднества ранней советской эпохи // Русская литература. 2006. № 2. С. 174–189.
15. Блок в неизданной переписке и дневниках современников (1898–1921) // Литературное наследство. Т. 92. Кн. 3. Александр Блок. Новые материалы и исследования. М.: Наука, 1982. 860 с.
16. Блок А. А. О литературе. М.: Художественная литература, 1989. 476 с.
17. Блок А. А. Собрание сочинений: в 8 т. Т. 5. Проза. 1903–1917 / Под общ. ред. В. Н. Орлова; подг. текста и примеч. Д. Е. Максимова и Г. А. Шабельской. М.–Л.: Гослитиздат, 1962. 798 с.
18. Александр Блок: pro et contra. Личность и творчество А. Блока в критике и мемуарах современников / Антол., сост. Н. Ю. Грякалова. СПб.: Издательство Русского христианского гуманитарного института, 2004. 735 с.
19. Блоковский сборник I: Труды научной конференции, посвященной изучению жизни и творчества А. А. Блока, май 1962 года / Отв. ред. Ю. М. Лотман. Тарту: Издательство Тартуского университета, 1964. 575 с.
20. Брюсов В. Я. Дневники. 1891–1910 / Пригот. к печати И. М. Брюсова; примеч. Н. С. Ашукина. М.: Сабашниковы, 1927. 203 с.
21. Брюсов В. Я. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 6: Статьи и рецензии, 1893–1924 / Под общ. ред. П. Г. Антокольского и др. М.: Художественная литература, 1975. 651 с.
22. Брюсов В. Я. Chefs d'oeuvre. М.: Типография Э. Лиснера и Ю. Романа, 1895. 62 с.
23. Брюсов В. Я. Chefs d'oeuvre / 2-е изд. М., 1896. 90 с.
24. Вагнер Р. Избранные работы / Сост. и коммент. И. А. Барсовой и С. А. Ошерова; вступит. ст. А. Ф. Лосева; пер. с нем. М.: Искусство, 1978. 695 с.
25. Воспоминания о Серебряном веке / Сост., авт. предисл. и коммент. В. Крейд. М.: Республика, 1993. 559 с.
26. Гаспаров Б. М. Тема святочного карнавала в поэме А. Блока «Двенадцать» // Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века. М., 1993. С. 4–27.
27. Злобин В. А. Тяжелая душа: Литературный дневник. Воспоминания. Статьи. Стихотворения / Сост., примеч. Т. Ф. Прокопова. М.: НПО «Интелвак», 2004. 623 с.
28. Зоркая Н. М. На рубеже столетий. У истоков массового искусства в России 1900–1910 годов. М.: Наука, 1976. 300 с.
29. Иванов Вяч. И. Александр Блок. Стихи о Прекрасной Даме // Весы. 1904. № 11. С. 49–50.
30. Иванов Вяч. И. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 1 / Под ред. Д. В. Иванова и О. Дешарт; с введ. и примеч. О. Дешарт. Bruxelles: Foyer Oriental Chrétien, 1971. 871 с.
31. Иванов Вяч. И. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 2 / Под ред. Д. В. Иванова и О. Дешарт; с введ. и примеч. О. Дешарт. Bruxelles: Foyer Oriental Chrétien, 1974. 851 с.
32. Иванов Вяч. И. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 3 / Под ред. Д. В. Иванова и О. Дешарт; с введ. и примеч. О. Дешарт. Bruxelles: Foyer Oriental Chrétien, 1979. 896 с.
33. Иванов Г. В. Собрание сочинений: в 3-х т. Т. 3: Мемуары. Литературная критика. М.: Согласие, 1993. 720 с.
34. Измайлов А. А. Помрачение божков и новые кумиры. Книга о новых веяниях в литературе. М.: Типография Товарищества И. Д. Сытина, 1910. 251 с.
35. Измайлов А. А. На переломе: Литературные размышления. Вячеслав Иванов. Валерий Брюсов. Зинаида Гиппиус. А. Каменский. Андрей Белый. Ал. Блок. М. Кузмин. СПб., 1908. 51 с.
36. Иоффе Д. Жизнетворчество русского модернизма sub specie semioticae: Историографические заметки к вопросу типологической реконструкции системы «жизнь-текст» // Критика и семиотика. 2005. Вып. 8. С. 126–179.
37. Лекманов О. А. Русский модернизм и массовая поэзия. Стихи в журнале «Нива». 1890–1917 // Вопросы литературы. 2003. № 4. С. 310–322.
38. Лекманов О. А. Русская поэзия в 1913 г. М.: Восточная книга, 2014. 175 с.
39. Литературное наследство. Т. 85. Валерий Брюсов: Из литературного наследия. Стихи. Проза / Ред. А. Н. Дубовиков и Н. А. Трифионов. М.: Наука, 1976. 856 с.
40. Литературный распад. СПб.: Зерно. 1908. 300 с.
41. Лотман Ю. М. Блок и народная культура города // Лотман Ю. М. Избранные статьи: в 3 т. Т. 3. Таллин, 1993. С. 185–200.
42. Маковский С. К. На Парнасе Серебряного века. М.: Наш дом – L'Age d'Homme; Екатеринбург: У-Фактория, 2000. 387 с.
43. Маяковский В. В. Стихи о любви. М.: Эксмо, 2010. 288 с.
44. Мережковский Д. С. В тихом омуте. СПб., 1908. 325 с.
45. Мережковский Д. С. Полное собрание сочинений: в 17 т. Т. 15. СПб., М.: Товарищество М. О. Вольф. 305 с.
46. Одоевцева И. В. [Воспоминания]: Т.1. На берегах Невы М.: Захаров; 2005. 430 с.
47. Одоевцева И. В. [Воспоминания]: Т.2. На берегах Сены. М.: Захаров; 2005. 446 с.



48. Пайман А. История русского символизма. М.: Республика, 2000. 413 с.
49. Перцов П. П. Литературные воспоминания, 1890–1902 гг. М.: НЛО, 2002. 489 с.
50. Русская литература XX века (1890–1910): в 2 кн. Кн. 1 / Под ред. С. А. Венгерова. М.: XXI в.–Согласие, 2000. 510 с.
51. Соловьев Вл. С. Собрание сочинений: в 10 т. Т. 6 / Под ред. и с примечаниями С. М. Соловьева и Э. Л. Радлова; 2-е изд. СПб.: Просвещение, 1913. 486 с.
52. Тихвинская Л. И. Повседневная жизнь театральной богемы Серебряного века: Кабаре и театры миниатюр в России 1908–1917. М.: Молодая гвардия, 2005. 527 с.
53. Франк С. Л. Артистическое народничество (Вячеслав Иванов «По звездам») // Франк С. Л. Русское мировоззрение. СПб., 1996. 736 с.
54. Чернышевский Н. Г. Избранные эстетические произведения. М.: Искусство, 1978. 560 с.
55. Чуковский К. И. Нат Пинкертон и современная литература. Куда мы пришли? М.: Современное творчество, 1910. 110 с.
56. Чуковский К. И. Третий сорт // Весы. 1908. № 1. С. 87–92.
57. Эконен К. Творец, субъект, женщина. Стратегии женского письма в русском символизме. М.: НЛО, 2011. 393 с.
58. Berg A. Russian Poetry in the Marketplace: 1800–1917, and Beyond: Dissertation Thesis, Ph. D. Harvard University, 2013. 153 p.
59. Paperno I. The Meaning of Art: Symbolist Theories // Creating Life: The Aesthetic Utopia of Russian Modernism / Ed. by I. Paperno and J. D. Grossman. Stanford: Stanford University Press, 1994. 288 p.

## References (transliterated):

1. Aleksandrova A. Skvoz' prizmu Vyach. Ivanova: zhiznetvorchestvo i vozdeistvie na okruzhayushchuyu kul'turnuyu sredu // Sub Rosa. Budapest, 2005. S. 27–32.
2. Andreeva O. V. Knizhnoe delo // Ocherki russkoi kul'tury. Konets XIX – nachalo XX veka. T. 1. Obshchestvenno-kul'turnaya sreda. M.: Izdatel'stvo Moskovskogo universiteta, 2011. S. 230–286.
3. Belyi Andrei. Arabeski. M.: Musaget, 1911. 503 s.
4. Belyi Andrei. Bryusov. Poet mramora i bronzy // Belyi Andrei. Arabeski. M.: Musaget, 1911. S. 448–452.
5. Belyi Andrei. Kritika. Estetika. Teoriya simvolizma: v 2 t. T. 1. M.: Iskusstvo, 1994. 477 s.
6. Belyi Andrei. Kritika. Estetika. Teoriya simvolizma: v 2 t. T. 2. M.: Iskusstvo, 1994. 571 s.
7. Belyi Andrei. Nastoyashchee i budushchee russkoi literatury // Belyi Andrei. Lug zelenyi: kniga statei. M.: Al'tsiona, 1910. S. 51–92.
8. Belyi Andrei. Nachalo veka / Podg. teksta i kommentarii A. V. Lavrova. M.: Khudozhestvennaya literatura, 1990. 687 s.
9. Belyi Andrei. Protiv muzyki // Vesy. 1907. № 3. S. 56–60.
10. Belyi Andrei. Simvolizm kak miroponimanie / Sost., vstupit. st. i prim. L. A. Sugai. M.: Respublika, 1994. 528 s.
11. Belyi Andrei. Khudozhniki oskorbitelyam // Belyi Andrei. Arabeski. M.: Musaget, 1911. S. 226–230.
12. Belyi Andrei, Blok A. A. Perepiska, 1903–1919 / Publ., predisl. i komment. A. V. Lavrova. M.: Progress-Pleyada, 2001. 606 s.
13. Berberova N. N. Kursiv moi: avtobiografiya. M.: AST, 2014. 765 s.
14. Berd R. Vyach. Ivanov i massovye prazdnestva rannei sovetskoj epokhi // Russkaya literatura. 2006. № 2. S. 174–189.
15. Blok v neizdannoi perepiske i dnevnikakh sovremennikov (1898–1921) // Literaturnoe nasledstvo. T. 92. Kn. 3. Aleksandr Blok. Novye materialy i issledovaniya. M.: Nauka, 1982. 860 s.
16. Blok A. A. O literature. M.: Khudozhestvennaya literatura, 1989. 476 s.
17. Blok A. A. Sobraenie sochinenii: v 8 t. T. 5. Proza. 1903–1917 / Pod obshch. red. V. N. Orlova; podg. teksta i primech. D. E. Maksimova i G. A. Shabel'skoi. M.–L.: Goslitizdat, 1962. 798 s.
18. Aleksandr Blok: pro et contra. Lichnost' i tvorchestvo A. Bloka v kritike i memuarakh sovremennikov / Antol., sost. N. Yu. Gryakalova. SPb.: Izdatel'stvo Russkogo khristianskogo gumanitarnogo instituta, 2004. 735 s.
19. Blokovskii sbornik I: Trudy nauchnoi konferentsii, posvyashchennoi izucheniyu zhizni i tvorchestva A. A. Bloka, mai 1962 goda / Otv. red. Yu. M. Lotman. Tartu: Izdatel'stvo Tartuskogo universiteta, 1964. 575 s.
20. Bryusov V. Ya. Dnevnik. 1891–1910 / Prigot. k pečhati I. M. Bryusova; primech. N. S. Ashukina. M.: Sabashnikovy, 1927. 203 s.
21. Bryusov V. Ya. Sobraenie sochinenii: v 7 t. T. 6: Stat'i i retsenzii, 1893–1924 / Pod obshch. red. P. G. Antokol'skogo i dr. M.: Khudozhestvennaya literatura, 1975. 651 s.
22. Bryusov V. Ya. Chefs d'oeuvre. M.: Tipografiya E. Lissnera i Yu. Romana, 1895. 62 s.
23. Bryusov V. Ya. Chefs d'oeuvre / 2-e izd. M., 1896. 90 s.
24. Vagner R. Izbrannye raboty / Sost. i komment. I. A. Barsovoi i S. A. Osherova; vstupit. st. A. F. Loseva; per. s nem. M.: Iskusstvo, 1978. 695 s.
25. Vospominaniya o Serebryanom veke / Sost., avt. predisl. i komment. V. Kreid. M.: Respublika, 1993. 559 s.
26. Gasparov B. M. Tema svyatochnogo karnavala v poeme A. Bloka «Dvenadtsat'» // Gasparov B. M. Literaturnye leitmotivy. Ocherki po russkoi literature XX veka. M., 1993. S. 4–27.
27. Zlobin V. A. Tyazhelaya dusha: Literaturnyi dnevnik. Vospominaniya. Stat'i. Stikhotvoreniya / Sost., primech. T. F. Prokopova. M.: NPO «Intelvak», 2004. 623 s.
28. Zorkaya N. M. Na rubezhe stoletii. U istokov massovogo iskusstva v Rossii 1900–1910 godov. M.: Nauka, 1976. 300 s.
29. Ivanov Vyach. I. Aleksandr Blok. Stikhi o Prekrasnoi Dame // Vesy. 1904. № 11. S. 49–50.
30. Ivanov Vyach. I. Sobraenie sochinenii: v 4 t. T. 1 / Pod red. D. V. Ivanova i O. Deshart; s vved. i primech. O. Deshart. Bruxelles: Foyer Oriental Chrétien, 1971. 871 s.
31. Ivanov Vyach. I. Sobraenie sochinenii: v 4 t. T. 2 / Pod red. D. V. Ivanova i O. Deshart; s vved. i primech. O. Deshart. Bruxelles: Foyer Oriental Chrétien, 1974. 851 s.

32. Ivanov Vyach. I. *Sobranie sochinenii: v 4 t. T. 3 / Pod red. D. V. Ivanova i O. Deshart; s vved. i primech. O. Deshart.* Bruxelles: Foyer Oriental Chrétien, 1979. 896 s.
33. Ivanov G. V. *Sobranie sochinenii: v 3-kh t. T. 3: Memuary. Literaturnaya kritika.* M.: Soglasie, 1993. 720 s.
34. Izmailov A. A. *Pomrachenie bozhkov i novye kumiry. Kniga o novykh veyaniyakh v literature.* M.: Tipografiya Tovarishchestva I. D. Sytina, 1910. 251 s.
35. Izmailov A. A. *Na perelome: Literaturnye razmyshleniya.* Vyacheslav Ivanov. Valerii Bryusov. Zinaida Gippius. A. Kamenskii. Andrei Belyi. Al. Blok. M. Kuzmin. SPb., 1908. 51 s.
36. Ioffe D. *Zhiznetvorchestvo russkogo modernizma sub specie semioticae: Istoriograficheskie zametki k voprosu tipologicheskoi rekonstruktsii sistemy «zhizn'-tekst» // Kritika i semiotika.* 2005. Vyp. 8. S. 126–179.
37. Lekmanov O. A. *Russkii modernizm i massovaya poeziya. Stikhi v zhurnale «Niva». 1890–1917 // Voprosy literatury.* 2003. № 4. S. 310–322.
38. Lekmanov O. A. *Russkaya poeziya v 1913 g. M.: Vostochnaya kniga,* 2014. 175 s.
39. *Literaturnoe nasledstvo. T. 85. Valerii Bryusov: Iz literaturnogo naslediya. Stikhi. Proza / Red. A. N. Dubovikov i N. A. Trifonov.* M.: Nauka, 1976. 856 s.
40. *Literaturnyi raspad.* SPb.: Zerno. 1908. 300 s.
41. Lotman Yu. M. *Blok i narodnaya kul'tura goroda // Lotman Yu. M. Izbrannye stat'i: v 3 t. T. 3.* Tallin, 1993. S. 185–200.
42. Makovskii S. K. *Na Parnase Serebryanogo veka. M.: Nash dom – L'Age d'Homme; Ekaterinburg: U-Faktoriya,* 2000. 387 s.
43. *Mayakovskii V. V. Stikhi o lyubvi. M.: Eksmo,* 2010. 288 s.
44. *Merezhkovskii D. S. V tikhom omute. SPb.,* 1908. 325 s.
45. *Merezhkovskii D. S. Polnoe sobranie sochinenii: v 17 t. T. 15. SPb., M.: Tovarishchestvo M. O. Vol'f.* 305 s.
46. *Odoevtseva I. V. [Vospominaniya]: T.1. Na beregakh Nevy M.: Zakharov;* 2005. 430 s.
47. *Odoevtseva I. V. [Vospominaniya]: T.2. Na beregakh Seny. M.: Zakharov;* 2005. 446 s.
48. *Paiman A. Istoriya russkogo simvolizma. M.: Respublika,* 2000. 413 s.
49. *Pertsov P. P. Literaturnye vospominaniya, 1890–1902 gg. M.: NLO,* 2002. 489 s.
50. *Russkaya literatura XX veka (1890–1910): v 2 kn. Kn. 1 / Pod red. S. A. Vengerova. M.: XXI v.–Coglasie,* 2000. 510 s.
51. *Solov'ev Vl. S. Sobranie sochinenii: v 10 t. T. 6 / Pod red. i s primechaniyami S. M. Solov'eva i E. L. Radlova; 2-e izd. SPb.: Prosveshchenie,* 1913. 486 s.
52. *Tikhvinskaya L. I. Povsednevnyaya zhizn' teatral'noi bogemy Serebryanogo veka: Kabare i teatry miniatyur v Rossii 1908–1917. M.: Molodaya gvardiya,* 2005. 527 s.
53. *Frank S. L. Artisticheskoe narodnichestvo (Vyacheslav Ivanov «Po zvezdam») // Frank S. L. Russkoe mirovozzrenie. SPb.,* 1996. 736 s.
54. *Chernyshevskii N. G. Izbrannye esteticheskie proizvedeniya. M.: Iskusstvo,* 1978. 560 s.
55. *Chukovskii K. I. Nat Pinkerton i sovremennaya literatura. Kuda my prishli? M.: Sovremennoe tvorchestvo,* 1910. 110 s.
56. *Chukovskii K. I. Tretii sort // Vesny. 1908. № 1. S. 87–92.*
57. *Ekonen K. Tvorets, sub'ekt, zhenshchina. Strategii zhenskogo pis'ma v russkom simvolizme. M.: NLO,* 2011. 393 s.
58. *Berg A. Russian Poetry in the Marketplace: 1800–1917, and Beyond: Dissertation Thesis, Ph. D. Harvard University,* 2013. 153 p.
59. *Paperno I. The Meaning of Art: Symbolist Theories // Creating Life: The Aesthetic Utopia of Russian Modernism / Ed. by I. Paperno and J. D. Grossman. Stanford: Stanford University Press,* 1994. 288 p.