

Министерство образования и науки, молодежи и спорта Украины
Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина

На правах рукописи

КАПИНУС ТАТЬЯНА ЛЕОНИДОВНА

УДК 821.121.1–4 Белый.09

**КРИТИЧЕСКАЯ ПРОЗА А. БЕЛОГО 1902–1905-Х ГОДОВ:
ЭСТЕТИКА И ПОЭТИКА**

10.01.02 – русская литература

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель:
Лагунов Александр Иванович,
доктор филологических наук,
профессор

Харьков – 2012

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
РАЗДЕЛ 1 ИСТОРИЯ ИЗУЧЕНИЯ И ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ	
ИССЛЕДОВАНИЯ КРИТИЧЕСКОЙ ПРОЗЫ А. БЕЛОГО.....	9
1.1 История изучения ранней критической прозы А. Белого.....	9
1.2 Теоретико-методологические принципы исследования символистской критики.....	34
Выводы к РАЗДЕЛУ 1	49
РАЗДЕЛ 2 «МАЛЫЕ ФОРМЫ» КРИТИЧЕСКОЙ ПРОЗЫ А. БЕЛОГО	
1902–1905-Х ГГ.	50
2.1 Специфика модернизации «малых» жанров в ранней критической прозе А. Белого.....	50
2.2 Рецензия и творческий портрет в составе больших статей А. Белого первой половины 1900-х гг.....	86
2.3 «Чеховский» цикл: проблемно-теоретические статьи в малых критических формах	97
Выводы к РАЗДЕЛУ 2	116
РАЗДЕЛ 3 «БОЛЬШИЕ» СТАТЬИ В СИСТЕМЕ ЖАНРОВ	
КРИТИЧЕСКОЙ ПРОЗЫ А. БЕЛОГО 1902–1905-Х ГГ.....	118
3.1 Теоретические статьи 1902–1903-х гг. и формирование мифа о преображении личности	118
3.2 Эволюция «больших» жанров и мифопоэтики в критической прозе А. Белого 1904–1905-х гг.	150
Выводы к РАЗДЕЛУ 3	181
ВЫВОДЫ.....	184
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ	190

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования. Начиная с 1970–1980-х гг. творчество Андрея Белого является постоянным объектом научных студий, и до настоящего времени интерес к нему только возрастает. Будучи одной из самых противоречивых и неординарных фигур «серебряного века», Белый оставил след в различных областях русской культуры, и это стало причиной обращения к нему не только литературоведов, но и культурологов, философов, лингвистов, а также предопределило разнообразные подходы к изучению его довольно обширного наследия. На протяжении последних десятилетий в российской, украинской и зарубежной науке активно исследовались многие аспекты романов и повестей «Петербург» [67; 131; 132; 160; 167; 193 и др.], «Серебряный голубь» [105; 155; 168; 220], «Котик Летаев», «Крещеный китаец» [38; 50; 132; 196], «Москва» [90; 127; 191], «симфоний» и лирических отрывков [53–55; 109; 114; 154; 189–190; 202 и др.], поэзии [67; 76; 96–97; 109; 180; 185; 209]. Объектом литературоведческого исследования становились даже мемуары Белого [2]. Однако специальной работы, которая была бы посвящена критической прозе, пусть даже отдельного периода творчества, до сих пор не существует. Такая ситуация представляется вдвойне необычной, если учесть, что в беловедении принято считать литературно-художественную критику неотъемлемой частью литературного наследия писателя и поэта.

В подтверждение актуальности обращения к статьям и рецензиям Белого следует отметить проявившийся в последние десятилетия интерес ученых к проблемам поэтики критического текста. В 2000-е гг. критическая проза «серебряного века» в целом и русских символистов в частности оказывается в фокусе научных изысканий чаще, чем критика какого-либо другого периода. Стоит выделить обобщающие работы А. Казаркина, С. Кочетовой, В. Крылова, М. Михайловой, В. Перхина [85; 98–99; 102–103; 144; 158]. Кроме того,

современные исследователи стали обращаться к критическому творчеству отдельных поэтов и писателей русского модернизма (Д. Мережковского, З. Гиппиус, А. Блока, Б. Зайцева). В работах А. Бурукиной и А. Громовой [46; 63] литературно-критические тексты рассматриваются как целостная система, характеризующаяся определенным жанровым, стилистическим и идейно-эстетическим своеобразием. Необходимость изучения критических сочинений Белого в подобном ракурсе очевидна, тем не менее, на сегодня известна только одна попытка восполнения этого пробела, предпринятая в диссертационном исследовании Ю. Лысяковой [125]. Однако в указанной работе есть ряд недостатков: ранние критические статьи Белого рассмотрены с точки зрения публицистики; анализ часто сводится к пересказу их идейного содержания; несмотря на заявленный в одном из разделов поэтологический аспект, проблемам композиции, стиля, образным элементам уделено немного внимания. В то же время своеобразие индивидуального почерка Белого, его эксперименты в области эстетизации критического дискурса представляют интерес как с точки зрения творческих поисков Белого, так и с точки зрения истории русской критики. Учитывая сказанное выше, можно сделать вывод об **актуальности** выбранной нами темы.

Связь работы с научными программами, планами, темами. Работа выполнена в рамках научной темы кафедры истории русской литературы Харьковского национального университета имени В. Н. Каразина «Проблемы метода, поэтики и жанра русской литературы XIX–XX веков».

Цель исследования – выявление особенностей поэтики критической прозы А. Белого 1902–1905 гг. во взаимосвязи с его эстетическими убеждениями. Достижение цели предполагает решение следующих **задач**:

- уточнить понятие «поэтика литературно-художественной критики», разработать теоретические основы для ее системного анализа;
- выяснить особенности модификации структуры традиционных жанров, определить жанрообразующие факторы и компоненты;

- охарактеризовать композицию, стиль критических статей и наиболее характерные приемы Белого-критика;
- установить характер соотношения диалогичности и автокоммуникации в критической прозе Белого указанного периода;
- проанализировать образ автора и функции наиболее характерных форм авторского присутствия в статьях и рецензиях;
- определить специфику мифотворческой стратегии Белого и выявить неомифологическую основу ранних критических текстов;
- проследить эволюцию системы мотивов в критических работах.

Объектом исследования является литературно-художественная критика А. Белого 1902–1905 гг., в том числе теоретические статьи, посвященные вопросам эстетической теории, лирические эссе и рецензии, большинство из которых было опубликовано в модернистских журналах «Мир искусства», «Новый путь» и «Весы».

Предмет исследования – особенности поэтики ранней критической прозы А. Белого во взаимосвязи с его духовно-эстетическими поисками.

Методы исследования. Теоретико-методологическую основу работы составляют:

- исследования эстетики и творчества А. Белого (Л. Долгополов, А. Лавров, К. Мочульский, Т. Хмельницкая, З. Юрьева, С. и В. Пискуновы, Л. Колобаева, Л. Силард, Л. Гармаш, И. Гажева и др.), а также истории русского символизма (И. Минералова, А. Пайман, А. Ханзен-Леве и др.);
- работы по теории литературной критики и поэтике отдельных жанров (Л. Гроссман, Б. Егоров, В. Хализев, А. Штейнгольд, В. Коновалов, В. Прозоров, В. Перхин, В. Барахов, Н. Раковская); статьи, диссертации и монографии, посвященные критике «серебряного века» (Д. Максимов, С. Кочетова, В. Крылов, В. Перхин, А. Казаркин, А. Бурукина и др.);
- труды по общим проблемам поэтики (М. Бахтин, Ю. Лотман, Б. Успенский, Б. Гаспаров, И. Силантьев и др.);

– исследования коммуникативной структуры художественного текста и феномена автокоммуникации (Ю. Лотман, Ю. Левин, А. Житенев, Т. Ерохина, М. Саркисян);

– исследования неомифологизма и мифопоэтики (К. Г. Юнг, Дж. Кэмпбелл, К. Леви-Стросс, В. Пропп, Е. Мелетинский, З. Минц, Ю. Лотман, В. Топоров и др.);

– работы по проблемам интермедиального анализа и монтажа (Ю. Лотман, Ю. Цивьян, Вяч. Иванов и др.).

Для решения поставленных задач использовался комплексный подход, включающий принципы изучения критического текста, разработанные Б. Егоровым, А. Штейнгольд, В. Крыловым, культурно-исторический метод, методы целостного и мотивного анализа, мифокритики, элементы интертекстуального, интермедиального и текстологического анализа.

Научная новизна полученных результатов заключается в том, что в данной работе впервые:

– критическая проза Белого названного периода рассмотрена как единая система;

– проанализированы специфические особенности поэтики отдельных жанров литературно-художественной критики (лирическая рецензия, литературный портрет, манифест, лирико-философская статья и др.);

– установлена взаимосвязь автокоммуникативности и апеллятивности с идейно-эстетическими представлениями Белого об интуитивном познании, братстве аргонавтов и теургии; выяснена модель имплицитного читателя;

– проанализирована специфика авторской позиции в статьях, а также различные аспекты образа автора как реализация установки на соединение временного и вечного;

– изучены принципы мифологизации другого автора в критике Белого;

– показано, что имеющиеся в ранней критической прозе мотивы представляют собой подвижную систему, организованную вокруг мифа о преображении личности;

– установлены более ранние, чем до сих пор считалось в беловедении, источники мифа о Петербурге;

Теоретическое значение исследования состоит в углублении научных представлений о поэтике символистской критики раннего А. Белого.

Практическое значение полученных результатов заключается в том, что они могут быть использованы при чтении курса истории русской литературы конца XIX – начала XX веков, специальных курсов и научных семинаров по творчеству А. Белого в вузах, а также при составлении учебников и учебных пособий по истории русской критики, в дальнейших исследованиях литературы и критики русского символизма.

Личный вклад соискателя. Диссертация является самостоятельным исследованием. Полученные результаты и выводы сформулированы автором.

Апробация результатов диссертационного исследования. Основные положения и результаты диссертационной работы были представлены в докладах на следующих научных конференциях: Международной научной конференции «Проблема субъективности в философии и культуре русского Серебряного века» (Дрогобыч, май 2009 года); Международной научной конференции «Город–как–текст: литературные проекции» (Бердянск, сентябрь 2009 года); Всероссийской научной конференции «Литературная критика: онтология и гносеология» (Барнаул, Россия, май 2010 года); Международной научно-практической конференции «Культурология в пространстве гуманитарной коммуникации» (Киев, сентябрь 2010 года); Международной научной конференции «Поэтика мистического» (Черновцы, октябрь 2010 года); IV Международной научно-практической конференции «Литературный текст XX века: проблемы поэтики» (Челябинск, Россия, март 2011 года); XVII Международных чтения молодых ученых памяти Л. Я. Лифшица (Харьков, февраль 2012 года); Итоговой конференции аспирантов и соискателей филологического факультета Харьковского национального университета имени В. Н. Каразина (Харьков, март 2012 года).

Публикации. Результаты исследования нашли отражение в десяти статьях, семь из которых опубликованы в специализированных научных изданиях.

Структура и объем работы. Работа состоит из введения, четырех глав, выводов и списка литературы. Объем диссертационной работы составляет 216 страниц, из них 189 страниц основного текста. Список использованной литературы включает 228 позиций.

РАЗДЕЛ 1

ИСТОРИЯ ИЗУЧЕНИЯ И ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИССЛЕДОВАНИЯ КРИТИЧЕСКОЙ ПРОЗЫ А. БЕЛОГО

1.1 История изучения ранней критической прозы А. Белого

Обращение к критическому творчеству Белого присутствовало уже в одном из первых откликов на его «симфонии». Автор рецензии, критик Э. Метнер, преподносит опубликованную в 1903 г. статью «О теургии» в качестве метатекста к новаторским художественным произведениям поэта. По мысли современника и впоследствии друга Белого, молодой писатель осуществил в статье то, что Э. Метнер собирался сделать сам: подготовить читателя теоретически. Признавая, что не во всем согласен с автором статьи, Метнер все же настойчиво рекомендовал с ней ознакомиться [138, с. 40]. Тот же критик, но уже в другой публикации, называет «О теургии» «одним из первых лучших философских вдохновений Бугаева» и, не без влияния собственной полемической установки, делает следующее наблюдение: статья способна на мгновение победить, очаровать, но не убедить [147, с. 91–91]. Таким образом, подмечена важная особенность критической прозы Белого: воздействие на читателя происходит не столько логической аргументацией, сколько другими средствами, в частности, суггестией. «Художественность» критики считалась в символистских кругах несомненным достоинством. Об этом свидетельствует тот факт, что, критикуя статью Белого «Против музыки», Метнер характеризует ее как «артистически слабую» [137, с. 96]. И в то же время он считает, что для поэта было бы непростительно рассматривать свои статьи «только как стихотворения в прозе, отражающие временное его настроение» [137, с. 101], тем самым указывая на импрессионистический элемент и значение личности автора. Поднимается проблема многоаспектности

образа автора, когда критик пишет, что в опытах построения эстетической системы Б. Бугаев или сливается с маской Андрея Белого, или сбрасывает ее. Результат рефлексии Белого Э. Метнер называет «лирической философемой, всех изгибов и уклонов которой немислимо предусмотреть даже самому его строителю» [137, с. 90]. Сочетание лиризма и философичности в критической прозе еще не раз будет акцентировано как в «серебряном веке», так и в современной науке.

Еще до выхода в свет сборников статей «Символизм», «Луг зеленый» и «Арабески» проявил интерес к своеобразию критического творчества Белого В. Пяст [169]. В текстах некоторых статей поэта («Химеры», «Сфинкс», «Феникс» и «Окно в вечность») им было отмечено присутствие как лирического, так и эпического начала в соединении с мифотворческим элементом. Современник Белого обратил внимание на важнейшую черту его статей: резкие переходы от поэтизированного повествования к научно-философским размышлениям. Причем обе стороны дополняют друг друга так, что невозможно определить однозначно, являются ли теоретические главы комментарием к лирическим отступлениям или же лирические отрывки – это иллюстрация к научно-философским положениям тех глав. В. Пяст также отметил специфику критических текстов, посвященных отдельным деятелям культуры: Белый как будто растворяет творчество других художников в субстанции своей личности. По мнению автора очерка о Белом, источником наиболее значимых положений статей являются так называемые «идеопереживания». Поясняя и развивая эти импульсы, отдельные критические произведения складываются в единый текст: так, переживание бездны, как указывает В. Пяст, объединяет статьи «Символизм как миропонимание», «Сфинкс» и «Феникс». В. Пяст и Эллис были одними из первых, кто отметил два периода в творчестве Белого 1900-х. По поводу первого Эллис писал, что настроение эсхатологических чаяний было общим как для Драматической «симфонии», так и для теоретических статей (из которых он выделяет «О теургии» и «Апокалипсис в русской поэзии») [217, с. 204].

В составленном в 1927 г. обзоре критических отзывов на свои произведения Белый сетует на то, что пресса встретила молчанием выход его трех книг статей в 1910–1911 гг. Однако некоторые отзывы все же появились в печати. Однозначно положительных оценок не было: критики предъявляли претензии к языку статей «Символизма», отмечая его сложность и небрежность [3, с. 281; 62, с. 320]; недоумевали по поводу композиции трех сборников, находя произвольность в расположении статей [62, с. 319–320; 43]; скептически отнеслись к претензии на научное обоснование эстетических положений символизма. И все же следует сказать о рецензии Б. Грифцова, в которой были сделаны достаточно важные для нас выводы.

Б. Грифцов впервые классифицирует философско-эстетические, стиховедческие и собственно критические тексты Белого, выделяя четыре группы: статьи о форме стиха, философские, историко-литературные и лирические. Несмотря на то, что такая классификация не может быть взята нами в качестве рабочей, сам факт разграничения и выделения «лирического» типа говорит о том, что современниками ясно сознавалось не только идейно-тематическое, но и формальное разнообразие статей Белого. Ведь и лирические статьи, как ранее констатировал В. Пяст, могут быть философскими. Б. Грифцов заключает, что в Белом борются две силы: интуитивная и аналитическая [62, с. 321], и, что особенно примечательно, связывает эволюцию критической прозы с противоборством этих сил. Рецензент говорит о лиричности статей как об особом критическом методе, свойственном, главным образом, раннему периоду творчества Белого. Действительно, большинство текстов этого типа были написаны до 1906 г. Б. Грифцовым были подмечены и некоторые элементы поэтики статей: установление связи «вечных образов» – вроде мифологем сфинкса, феникса, маски, с актуализировавшимися на рубеже веков проблемами или, как уточняет автор, с особым мироощущением, которое несводимо к системе понятий. Как очевидное достоинство Белого-критика автор рецензии преподносит статьи о русских поэтах и писателях. Акцентируется их структурная особенность: литературные

портреты классиков и современников (Б. Грифцов называет «заметками» и, следуя Белому, «силуэтами») основаны на впечатлениях, которые приобретают символическое значение. Фактически здесь подмечено соединение импрессионистического и символистского методов.

Б. Грифцов также упоминает о проблеме специфического читателя статей Белого. Такой вопрос поднимался современниками не только по отношению к критической прозе. Например, в 1922 г. вышла рецензия на поэму «Первое свидание», подписанная криптонимом «П. Ш.». Ее автором была подмечена одна особенность творчества Белого, которая имеет непосредственное отношение к важнейшей проблеме в исследовании структуры критики, – особый характер коммуникации между автором и читателем. По мысли критика, «Андрей Белый никогда не принадлежал к числу писателей, шедших навстречу читателю. Наоборот, он требует, чтобы читатель шел к нему» (Цит. по: [106, с. 4]). Здесь, в сущности, акцентируется, что одновременно с созданием произведения автор создает, в терминах А. Штейнгольд, модель или конструкт читателя – такого, который может включиться в диалог, лишь заняв максимально близкую к автору позицию. Проблему «своего» читателя в критике ясно осознавал и сам Белый, когда писал во вступлении к «Арабескам»: «Нельзя одновременно делать два дела: всматриваться в окружающие явления литературной жизни и одновременно разжевывать их толпе; пусть читают меня те, кому я понятен и интересен» [14, с. II].

Помимо диалога между автором статьи или рецензии и ее потенциальным читателем, в критическом тексте также существует коммуникация на уровне «критик-писатель», в рамках которой рассматривается проблема рецепции и интерпретации чужого текста, а также творческой личности другого автора. Применительно к Белому данный вопрос был впервые затронут З. Гиппиус в письме, датированном октябрём 1902 г. Наблюдение поэтессы, активно выступавшей в качестве критика, касается создания образа художника на основе выделения и укрупнения определенной черты, следствием чего оказывается потеря многогранности его творчества. «Вы и писателей берете

произвольным, пожалуй, манером, – писала Гиппиус, – не всего целиком, а одну какую-нибудь из него, нужную вам, вещь: обходите всех их по краюшку» (Цит. по: [105, с. 189]). В том же ключе находится приведенная выше мысль В. Пяста о «растворении» другого творца в личности критика, при которой «лишнее», т. е. то, что не могло раствориться, «отлетало вверх» [169, с. 110]. Д. Святополк-Мирский также сделал акцент на том, что в своих «блестящих, но фантастических и импрессионистических» критических статьях Белый объяснял творчество других писателей «с точки зрения своего мистического символизма» [174].

Не только романы, поэмы и лирику, но также и статьи А. Белого относят к вершинам русской литературы начала XX в. его современник Р. Иванов-Разумник [81, с. 543]. Однако в его исследовании 1923 г. критическая проза не разбирается, а служит, в основном, источником выяснения эстетических взглядов поэта и писателя, его отношения к тем или иным художникам или философам, изменений в мировоззрении. По такому пути пойдет большинство исследователей Белого в XX–XXI вв. Редкий у Р. Иванова-Разумника случай суждения о поэтике критики – влияние творчества Н. Гоголя на стилистику статей 1905 г. (имеется в виду, прежде всего, «Луг зеленый») [81, с. 584].

По понятным на сегодня причинам творчество А. Белого не изучалось в СССР до конца 1970-х гг. Только в качестве исключений следует рассматривать очерки Ц. Вольпе [52] и И. Машбиц-Верова [133]. Статьи необходимы литературоведам для представления о сущности символизма и его основных концептов, поэтому их художественная сторона остается без внимания.

Первая монография об А. Белом была опубликована за рубежом в 1955 г., но к читателям из стран бывшего СССР попала только в 1997 г. Ее автор, критик-эмигрант К. Мочульский, описывает жизненный и творческий путь писателя, приводит множество фактологических данных. Упоминания критических текстов иногда сопровождаются сведениями об истории появления или кратким пересказом содержания. Тем не менее, подмечена

двойственность письма «студента-естественника»: с одной стороны, это тезисы в ответ на книгу, с другой, по выражению автора монографии, «исповедание веры» [147, с. 38]. Статью «Формы искусства» К. Мочульский считает попыткой подвести теоретическое обоснование под «симфонию», «О теургии» называет манифестом символистского движения, отметив призывную интонацию и лирическую концовку. Не остается без внимания эмоциональная окраска критических сочинений: исследователь дает статьям такие эпитеты как «восторженная», «вдохновенная».

Общая тенденция изучения критической прозы в современном беловедении заключается в том, что статьи, рецензии и эссе привлекаются в качестве доказательства тех или иных положений исследователя, но сами при этом специально не анализируются. В характере упоминаний отдельных критических текстов обозначилось несколько направлений:

– тексты теоретических статей рассматриваются учеными как материал для изучения духовно-мировоззренческой эволюции Белого, а также его философско-эстетических представлений – в том числе и с точки зрения отражения в них различных концепций предшественников и современников [13; 47; 49; 54; 55; 58; 67; 87; 100; 115; 126; 133; 153; 161; 180; 187; 205 и др.];

– выводы о наличии общих особенностей поэтики беловеда распространяют не только на поэзию и художественную прозу, но и на критическое творчество того же периода [54; 67; 105; 153; 179; 202; 208; 209; 211];

– литературная критика становится основой для изучения проблемы восприятия и интерпретации Белым того или иного писателя или проблемы рецепции чужого текста в целом [40; 43; 47; 61; 67; 105; 107; 119; 161; 165; 172; 205];

– отдельные статьи привлекают внимание литературоведов при анализе генетических источников определенных тем, мотивов или мифологем в поэзии и прозе [40; 107; 110; 127; 159; 160; 167; 178; 179; 206];

– некоторые особенности стиля статей проанализированы с точки зрения проблемы «поэтического косноязычия» и поисков нового языка [111; 121];

– критическая проза рассматривается как метатекст по отношению к художественному творчеству Белого [67; 152; 211].

Как видим, поэтика критики занимает ученых только постольку, поскольку в ней находят отражение общие константы творчества Белого, выявленные ими в поэзии и художественной прозе – в первую очередь, элементы мифопоэтической системы, мотивы и символы. Однако, несмотря на то, что научный интерес беловедов крайне редко выходит за пределы перечисленных направлений, в их монографиях, диссертациях и научных статьях все же были высказаны некоторые существенные замечания, касающиеся своеобразия творчества Белого-критика.

Многие критические тексты поэта и писатели были упомянуты авторами работ, которые составили хрестоматийный сборник «Андрей Белый. Проблемы творчества» (1988). Помимо цитат, раскрывающих своеобразие эстетических представлений автора, были сделаны замечания о специфике развития критики. Так, в статье З. Минц об образе Белого в романе В. Брюсова «Огненный ангел» утверждается, что до 1907 г. внутрисимволистская полемика отражается в критике довольно скудно, «рассыпанными по критическим статьям намеками», проявляясь скорее «в эстетизации и «мифологизации» создавшихся ситуаций, в распределении и приписывании «ролей» реальным участникам полемики» [140, с. 217–218].

В. Пискунов устанавливает, что мотив бездны, вводящий во «второе пространство» романа «Петербург», восходит к статье «Символизм как миропонимание», где он был связан с элементом декларации [160, с. 207]. Обратную зависимость между художественными и критическими текстами зафиксировала Т. Хмельницкая: Белый, по наблюдению исследовательницы, переносит образы и авторские неологизмы из «симфонии» в статьи. Импортированный элемент при этом выполняет одинаковую функцию, как, например, образ калоши, вносит «нелепо-смехотворный гротескный привкус»

в симфониях, некоторых стихотворениях «Золота в лазури» и фельетоне «Штемпелеванная калоша»; лейтмотив «милого, вечного» погружает в неуловимые предчувствия и во 2-й «симфонии», и в статье о музыке Н. Метнера [202, с. 113, 118, 123]. Подчеркнув общие элементы критики и художественного творчества, Т. Хмельницкая также обратила внимание на различия между интенциями автора в «симфонии» и в критике: концепция цвета пародируется во 2-й «симфонии», но в статье «Священные цвета», опубликованной позже, получает глубокую и совершенно серьезную разработку [202, с. 118]. Однако в работе литературоведа больше акцентирована связь «симфоний» и поэзии и поздней прозы Белого, чем «симфоний» и критических статей. Тем не менее, наблюдения В. Пискунова и Т. Хмельницкой значимы для понимания проблемы эстетизации критики, введения элементов образной системы.

А. Лавров рассматривает вопрос о значении Ф. Достоевского для раннего Белого и обращается к письму «По поводу книги Д. С. Мережковского «Л. Толстой и Достоевский», статье «Апокалипсис в русской поэзии», рецензии «На перевале» и другим [107]. Для дальнейшего анализа взаимоотношений «критик – автор» важно заключение ученого о том, что религиозно-философский, проповеднический аспект восприятия писателя нередко заслонял собственно художественный. Стоит упомянуть и о подмеченном А. Лавровым принципе восприятия чужого текста: в романах Достоевского Белого привлекают отдельные герои, «пророки» и «учителя жизни», которые как бы изымаются из контекста произведений [107, с. 135]. Затронута проблема позиции критика по отношению к писателю, которая объясняется тяготением Белого к «максимальной однозначности выводов» [107, с. 138]: в статье «Ибсен и Достоевский» критик идентифицирует себя с жертвой невоплотившихся заветов своего бывшего «учителя». Акцентированная ученым обращенность к образу Достоевского и к самому себе, своим аргонавтическим упованиям, открывает перспективы рассмотрения в критике коммуникативного уровня «Я – Я». Подчеркнуты стилистические особенности статьи: общие фразы

заслоняются крайне резкими высказываниями о самом художнике и его героях. Помимо того, в работе А. Лаврова обращено внимание на полемику с другим критиком – Д. Мережковским, которая нашла отражение в указанном письме. И все же вопросы о способах выявления в статье авторской позиции, о приемах воссоздания образа Достоевского и его персонажей, а также о процессе взаимодействия жанров письма, рецензии и полемической статьи остаются открытыми.

Стоит отметить, что в работах, опубликованных в «Проблемах творчества», были названы отдельные жанры критики Белого (теоретическая статья, рецензия, фельетон, письмо) и их структурные признаки (прокламация в теоретической статье-манифесте, наличие или отсутствие анализа мастерства другого автора, разоблачительный пафос и «злость» фельетона). Естественно, о подробном разборе жанровой системы речь еще не идет – все приведенные выше идеи крайне фрагментарны.

С точки зрения композиции и стиля критической прозы, ее специфики как соединения научного и художественного начала интересна статья Ю. Лотмана «Поэтическое косноязычие Андрея Белого» [121]. Ученый отметил возможность одновременного существования поэтического языка и метаязыка, необходимого для истолкования, в рамках одного текста, так что «взаимное вторжение этих враждебных стихий делалось сознательным художественным приемом и порождало стиль неповторимой оригинальности» [121, с. 438].

Первая монография об А. Белом, появившаяся в советском литературоведении, вышла в 1988 г. и принадлежит, как известно, Л. Долгополову. О критическом наследии автора романа «Петербург» литературовед в целом предпочитает говорить обобщенно и чаще всего тогда, когда отмечает некие мировоззренческие или поэтические черты, свойственные одновременно различным типам текстов, как художественным, так и критическим. В частности, в работе утверждается мотивный характер всего творчества Белого, включая критику, и называются некоторые константные мотивы: всеобщей взаимосвязанности, отвержение городской цивилизации,

взрыва или бездны и т. п. [67, с. 75–76]. Также подчеркивается значение ассоциации как главного поэтического средства раннего Белого, ее связь с представлениями об интуитивном познании действительности [67, с. 87–88]. Однако проблемы стиля, мотивной структуры и приема ассоциации Л. Долгополов рассматривает на материале «симфоний» и сборников стихотворений – по отношению к критике они только поставлены.

Исследуя ранний период творчества писателя, ученый обращает внимание на некоторые из интересующих нас статей: «Поэзия Валерия Брюсова», «Апокалипсис в русской поэзии», «Ибсен и Достоевский», «Луг зеленый», и более поздние «Штемпелеванная калоша», «Город», «Иван Александрович Хлестаков». Ученый допускает неточность, когда называет статью «Ибсен и Достоевский» первой программной статьей [67, с. 196], что, безусловно, не так. Довольно значимые для раннего Белого манифесты, такие как «Символизм как миропонимание» или «О теургии», в монографии не упоминаются. Тем не менее, подчеркивая программный или полемический элемент, Л. Долгополов приближается к вопросам жанровой поэтики критической прозы.

Необходимо подчеркнуть, что литературовед указывает на роль критики в формировании мифопоэтики Белого: в статьях 1907–1908 гг. он усматривает контуры мифа о Петербурге, который затем будет развит в романе. В том же ракурсе статьи рассматривают А. Лавров [110] и Н. Пустыгина [167]. Для нашего исследования принципиальное значение имеет связь мифопоэтического аспекта с образно-мотивной системой и возможность выявления и того, и другого в критической прозе.

В связи со статьями «Поэзия Валерия Брюсова» и «Апокалипсис в русской поэзии» Л. Долгополов, так же как и А. Лавров, делает вывод о субъективном, т. е. глубоко личностном восприятии Белым чужого творчества. Отметим наблюдения ученого, интересующие нас в связи с проблемой образа писателя в критике: наделение другого автора свойствами своего художественного мира, отождествление писателя с его героем. Первое

относится к творчеству В. Брюсова, второе – Ф. Достоевского, говоря о котором критик ориентируется на образ Мити Карамазова, который наиболее ярко воплощает в себе «неорганизованность» и «неуравновешенность» – черты, которые приписываются русскому писателю. [67, с. 108].

В 1990-х гг. в науке заметен возрастающий интерес к эстетике Белого, поэтому к его статьям обращаются многие ученые. Ранние теоретические работы, такие как «Формы искусства», «О теургии», «Символизм как миропонимание» и отделившаяся от последней «Священные цвета», в меньшей степени «Луг зеленый» и «Апокалипсис в русской поэзии», подробно проанализированы в статьях З. Юрьевой [223], В. Бычкова [49], С. и В. Пискуновых [157]. Но на данном этапе исследователей интересуют только эстетические взгляды Белого: о музыке как о высшей форме искусства, концепция символа, теургии, отрицание собственного содержания у искусства, выход за пределы эстетики в область мистического, преобразование космоса как космоса души, имманентность трансцендентного, открытие Вечного во временных явлениях, эсхатология, а также воздействие идей А. Шопенгауэра, Вл. Соловьева и Ф. Ницше и др.

Внимание к эстетической теории во многом обусловлено публикацией в середине 1990-х гг. сборников философско-эстетических и критических работ Белого [22; 32]. Авторы вступительных статей, А. Казин и Л. Сугай демонстрируют историко-философский подход к творчеству Белого [80; 187]. Ученые констатируют «наукообразность» теоретических статей, использование чертежей, формул, проведение параллелей с химическими явлениями, т. е. попытки автора «обусловить свой эстетический горизонт той или иной рационалистической посылкой» [80, с. 25]. В связи с этим Л. Сугаем было отмечено тяготение Белого к жанру трактата. В то же время подчеркивается особая «стилистика мысли», «попытка представить причудливый узор в виде строгой схемы» [187, с. 14], при которой даже вводятся придуманные самим автором категории [80, с. 28]. А. Казин выделяет полемичность многих статей о современных Белому деятелях культуры, специфику восприятия

Вл. Соловьева (больше как «провидца», поэта-визионера, чем философа). Способ воплощения критических установок указан лишь однажды – создание гротескного персонажа в фельетоне «Штемпелеванная калоша», который не относится к «аргонавтическому» периоду.

В целом, проблема эстетики в вышеназванных исследованиях изучена в достаточной степени, чего нельзя сказать о формальных особенностях критических статей. Тем не менее, в работе С. и В. Пискуновых показано, как эстетическая концепция Белого функционирует в рамках критической рефлексии. По их наблюдению, в статье о Н. Гоголе Белый, отрешившись от предметно-образного слоя художественного мира писателя, выявляет приметы «выразительности» и одновременно заботы о строгой форме, что соответствует сочетанию «теории выразительности» и «теории оформленности» в его собственной эстетике. Причем в творчество Гоголя критик «встраивает» собственную драму раздвоенности. Ученые заключают, что «борьба с самим собой, сублимированная в непримиримую полемику с очередным мифологизированным противником, – особенность **всех** полемических сочинений Белого» [161]. Исследователи мимоходом фиксируют динамику эмоциональной тональности теоретических выступлений: от ликующе-экстатических и «кричащих» о хаосе к более «уравновешенным», определяют жанровую принадлежность статей «Формы искусства» (эстетический трактат), «Гоголь» (эссе).

Многие идеи С. и В. Пискуновых повторены в их вступительной статье к переизданию сборника «Символизм» (2010). В более современной работе прибавляются обобщающие замечания о критическом наследии Белого. Авторы подчеркивают жанровое разнообразие и широту стилистического диапазона критики, указывают на зависимость стиля от множества факторов, в частности, от сроков написания той или иной статьи. Среди наиболее популярных стилистических манер выделяются: а) «воздушно-танцующий стиль Ницше», названным самим Белым «аргонавтическим»; б) лирико-патетическая, заклиная; в) язвительно-фельетонная; г) стиль научного реферата или трактата [162, с. 6].

С. и В. Пискуновы отмечают и возможность взаимопроникновения «профессорского» языка и загадочной мистической символики. Все это подтверждает необходимость более пристального изучения поэтики критики.

К статьям так называемого «чеховского цикла» обращались И. Лосиевский, Э. Полоцкая [119; 157], позднее Л. Борисова и О. Шалыгина [42; 211]. Э. Полоцкая упоминает особый «язык символистской критики» или «мистический язык» [157, с. 103, 104]. И. Лосиевский демонстрирует продуктивный подход, рассматривая элементы поэтики статей во взаимосвязи с эстетическими убеждениями и, что для нас важно, другими текстами того же периода. В работе делаются наблюдения относительно композиции «чеховских» статей, акцентирован образ автора – другого художника, интерпретация которого становится сотворчеством и мифотворчеством.

В монографии А. Пайман «История русского символизма», кроме всего прочего, исследуется история и специфика ранней модернистской периодики. Автор отмечает, что сближение статей с поэтическими очерками не противоречило символистскому пониманию того, какой должна быть критическая проза. Однако по отношению к Белому вновь поднимается проблема наукообразности. А. Пайман смотрит на теоретические статьи, опирающиеся на научную методологию, как на необходимый защитный аппарат, где научная методика – это скорее «научная метафора». Подчеркиваются «странно-громоздкие построения», сочетающие усвоенные Белым научные факты, философские труды и стремление религиозно оправдать искусство [156, с. 192].

Вместе с тем указывается на программирующую функцию ранних теоретических текстов: в «Формах искусства» обнаруживается нечто вроде художественного кредо, а «Символизм как миропонимание» безоговорочно определяется как программная статья; также отмечен полемический субстрат в «Ибсене и Достоевском». Из поэтических статей исследовательницей выделены «Химеры»; сложность в определении ее жанровой принадлежности выражается в характеристике «не похожая ни на что философская фантазия»

[156, с. 256]. А. Пайман пишет, что в одном из героев Белый изображает себя, в другом очевиден намек на Вяч. Иванова. Кроме того, в монографии отмечена связь театральных впечатлений Белого (постановки «Кольца нибелунга» и выступления А. Дункан) и образов его статей 1905 г. – это наводит на мысль о проблеме преломления личных впечатлений в контексте критической установки автора.

Значение письма «студента-естественника», статей «О теургии», «Ибсен и Достоевский» в контексте творческих отношений Белого и Мережковского выясняется в статьях В. Быстрова [47] и А. Бойчука [40]. Ученые не рассматривают жанровое своеобразие текста письма, поэтому первый из них не совсем справедливо, на наш взгляд, называет его заметкой. При этом им отмечены масштабность чаяний и интенсивность переживания грядущих перемен, которые, по его мнению, явно ощущаются в заметке. Соответственно, актуализируется вопрос о соотношении эмоционального и логического компонентов в критике, а также приемы создания эффекта напряженности переживания. Статью «О теургии» В. Быстров называет программной и, что важно, соотносит программность с авторскими представлениями о себе – с верой Белого в свое миссионерское предназначение и с его же сомнениями, связанными с избранным поприщем. Так намечаются контуры образа автора в указанном жанре. А. Бойчук, в свою очередь, устанавливает связь между идейно-тематическим комплексом письма и 4-й «симфонией» Белого «Кубок метелей», которые объединены полемической позицией, пафосом протеста против «оргазма». В работе показано, что критик оперирует не только рациональным аргументом, но еще и мифологемой и ассоциацией: в частности, ему свойственно ассоциировать писателя или философа с определенной идеей, прямое соотношение с которой может быть не заметно.

Нельзя не упомянуть об исследованиях одного из ведущих современных беловедов, А. Лаврова. Одна из несомненных заслуг ученого состоит в том, что им были неоднократно введены в научный оборот ранее неизвестные тексты Белого, многие из которых являются критическими сочинениями.

Во вступлениях и комментариях к ним исследователь, как правило, рассматривает историю появления, проблематику, а также отмечает их стилистические особенности. Одной из таких «возвращенных» статей является «О религиозных переживаниях» [26], опубликованная в 1995 г.

С точки зрения функционального подхода А. Лавровым в большей мере изучена критика не «аргонавтического» периода, а фельетоны 1907–1908 гг. В своих статьях ученый устанавливает функции элементов мифопоэтики, образной системы, гоголевского интертекста, стилизации, авторской маски с точки зрения полемической установки Белого, направленной на разоблачение «мистических анархистов» [110; 112]. Зачатки такого направления в изучении критики наблюдаются уже в работе Л. Долгополова.

Появление в 1995 г. монографии А. Лаврова «Андрей Белый в 1900-е годы» [105] стало еще одним крупным событием в истории беловедения. Объектом внимания исследователя является целостное духовно-мировоззренческое и творческое развитие Белого в первое десятилетие, поэтому спектр привлекаемых критических текстов более разнообразен; проанализированы они более глубоко, чем в работах других ученых. В монографии даже появляется тенденция рассматривать статьи и рецензии в поэтологическом ракурсе. Знаменательно, что особенности поэтики статей связываются с эстетическими убеждениями и ими же обосновываются.

Так, ученый отмечает, что, по Белому, частью синтетического миропонимания должна стать система точного знания, а также указывает на соответствующую такому убеждению стилистическую особенность статей (преимущественно зрелого периода): подкрепление теоретических построений естественно-научными параллелями, формулами и т. п. [105, с. 54]. Предрасположенность к «техническим» метафорам (например, в статье «О теургии») связывается с проективным пафосом аргонавтического мифа, нацеленного на пересоздание мира [105, с. 113–114]. Обилие «тайнописи», пейзажных и образно-символических композиций в статьях, посвященных конкретным явлениям литературно-художественного процесса, объясняется

восприятием жизни как полного намеков текста и стремлением найти образный эквивалент переживаемому состоянию [105, с. 119–120, 132]. Последний из приведенных выводов А. Лаврова имеет отношение к проблемам композиции и процесса лиризации критических жанров, происходящего в символистской критике. Пейзажные и символические зарисовки требуют изучения в соотношении с другими компонентами статей и рецензий Белого. Некоторые из них названы в монографии: цитаты, соображения и впечатления критика, житейские наблюдения, мифологизированные образы и т. д. Ученый подчеркивает композиционное своеобразие отдельных статей, в частности, обращает внимание на создаваемый Белым «многосоставный калейдоскоп» в статье «Сфинкс».

А. Лавров устанавливает, что источником всего прозаического творчества Белого, в том числе критической и философско-эстетической прозы, являются лирические фрагменты, представляющие собой «спонтанную, дневниковую фиксацию настроений и впечатлений, зачастую подчиненных предустановленному образному ряду» [105, с. 38]. Следовательно, нужно обратить особое внимание на элементы дневникового стиля в рецензиях и статьях и выяснить его предназначение в том или ином жанре.

Содержащие критические суждения дневниковые заметки Белый, как предполагает ученый, собирался опубликовать, что наводит на мысль о подвижности их коммуникативного статуса. Подтверждением такой версии является обнаруженная А. Лавровым специфическая черта Белого: взаимозаменяемость разнохарактерных текстов, в частности личной корреспонденции и журнальных статей [105, с. 134]. Из этого можно сделать вывод о перспективности исследования критической прозы Белого в коммуникативном аспекте: определение конструируемой модели читателя поможет объяснить и стилистические особенности статей.

Беловед признает процесс ассимиляции признаков художественной организации в критике, ее мотивно-образный и часто мифопоэтический уклон. В отдельных случаях это связывается с проблемами жанровой поэтики: лирико-

философские статьи сближает с жанрами прозаического этюда или лирического эссе. Иногда определяются жанровые признаки текста: например, наличие теории, полемичность, программность указаны по отношению к письму «По поводу книги Д. С. Мережковского...», подчеркнута программность статьи «Формы искусства», придающая ей характер манифестом.

На основании разбора рецензии на пьесу «Драма жизни», статьи «Апокалипсис в русской поэзии» и других А. Лавров делает очень точное, на наш взгляд, предположение: «Всякий чужой текст мог стать эманацией «текста», звучащего в душе воспринимающего» [105, с. 120]. В тексте другого писателя Белый усматривает возможности для построения своего; внимая творчеству других художников, вслушивается в себя – эта особенность восприятия характеризует все периоды жизни и творчества. Значит, актуальной проблемой становятся авторская репрезентация в критической прозе, позиция критика, а также функционирование чужого слова: цитат, реминисценций.

Но и в монографии А. Лаврова, как и во многих случаях, исследование критики Белого лишено системности. Причина тому – принципиальное мнение ученого о необходимости рассматривать творчество Белого как целостность, в которой «малый» текст теряет свое значение. Эволюция статей изучается в монографии с точки зрения проявления кризиса в мироощущении Белого, поэтому рассмотрены далеко не все аспекты их поэтики, а те, которые выявлены, еще не приведены в систему. Требуют развития идея о критическом творчестве как о стремлении утвердить собственный текст. Остается вопрос о вычленении других масок-мифологем, помимо «аргонавта-предтечи», о конкретных воплощениях данной мифологемы, объединившей Вл. Соловьева и Ф. Ницше – учитывая, что Л. Пильд говорит, например, о «демонической ипостаси» Брюсова в одноименной статье Белого [159]; С. и В. Пискуновы обратили внимание на вычитанный из сочинений и жизни Ницше мифообраз распятия, объединяющий «жреца» и «жертву» в одной личности [161].

В более поздней статье «Андрей Белый в критических отражениях» (2004) А. Лавров отмечает характерные черты статей и рецензий: переход от

умозрения к прорицанию, религиозно-мистическое мифотворчество и заимствование формул и приемов анализа естественных наук. Ученый рассматривает взаимопроникновение логически-дискурсивных приемов и лирико-метафорического начала в контексте поиска новых форм, необходимых Белому для выражения существенных сторон его внутреннего мира. Таким образом, ученым затрагивается вопрос о модификации не только литературы, но и критики, которая, в свою очередь, тоже обусловлена недостаточностью уже имеющихся в ее арсенале средств выразительности [106, с. 4,9]. Но ввиду того, что одной из принципиальных установок российского беловеда является нераздельное изучение творчества Белого, данная проблема остается нерешенной. Соответственно, наша задача – выявить индивидуальные особенности этой модификации и на их основании охарактеризовать поэтику отдельных критических жанров и критической прозы первой половины 1900-х в целом – подобно тому, как было исследовано новаторство появившихся в то же время «симфоний». Для нас важно и то, что проблема выражения в работах Лаврова сочетается с проблемой коммуникации: сосредоточенность на выявлении авторского «я» закономерно суживала круг читателей. Белый, по мысли ученого, игнорировал читательские ожидания и инерцию восприятия [106, с. 4]; в результате его тексты (в том числе критические) не встречали сочувствия и понимания [26, с. 5].

В 2000–2010-х гг. авторы научных работ о Белом, пусть и нечасто, но все же отмечают новые детали поэтики отдельных критических произведений. В статьях и диссертационном исследовании О. Шалыгиной указывается на мотивы как на организующий фактор в тексте «Символизма как миропонимания» (однако названо только два из них), выясняется значение композиции, сделано интересное наблюдение о специфике употребления цитат [208, с. 32–33]; акцентируется присутствие в статье лирического героя [209]. Помимо того, высказывается идея о необычных с точки зрения классической литературы и старших символистов отношениях «автор-читатель», требующих «перехода в режим полного восприятия» [210]. Важным наблюдением

литературоведа является разделение статьи на отдельные композиционные блоки, которые скрепляются между собой вариацией мотива будущего – символического познания мира [208, с. 32–33]. О. Шалыгина приходит к выводу, что композиция статьи воспроизводит нарисованную в ней схему движения времени по спирали (движение мысли вперед и повторяющиеся мотивы в роли колец). Не стремясь оспаривать предложенную концепцию, мы все же выскажем предположение, что композиция «Символизма как миропонимания» сложнее, чем показано в работе исследовательницы, и возможны другие способы ее описания – для этого необходимо сравнение с другими статьями, написанными в то же время и в том же жанре. Тем не менее, подобный ход мыслей представляет для нас ценность как пример стратегии объяснения особенностей поэтики статей высказанными в них же идеями. Стоит отметить наблюдение О. Шалыгиной, подводящее к вопросу о месте и функции цитат в критическом тексте. Исследовательница замечает, что Белый отталкивается от цитируемой в статье мысли (М. Метерлинка) и творчески перерождает ее. При этом литературовед обращает внимание на отсутствие границы между словом автора и цитатой: «синтаксическое двоеточие здесь не знак разделения «своей» и «чужой» речи, а знак включения одной мысли в другую» [208, с. 33].

Проблема оформления и функции впечатлений в критическом тексте затронута И. Корецкой [94], которая утверждает, что именно в эссеистике, посвященной литературе и искусству (т.е. в литературно-художественной критике), поэтика «впечатления» держалась дольше всего. Литературные портреты Белого исследовательница относит к жанру импрессионистического этюда, предполагающего «парадоксальный взгляд на эстетический объект, субъективное восприятие творческой индивидуальности, отказ от дискурсивного изложения, наконец, прихотливый тон беседы с читателем, либо свободное лирическое «à propos», где критик дает свои вариации на тему произведения» [94, с. 145]. Несмотря на то, что мнение о сугубо личностном характере восприятия Белым другого текста или художника не раз

высказывалось учеными, мы все же не будем спешить причислить его раннюю критику к импрессионизму и попробуем выявить не столько импрессионистские, сколько собственно символистские компоненты. Кроме того, стоит учитывать интерес литературоведов к экспрессионистской составляющей художественного языка Белого [132; 148; 188]. В частности, В. Терехина обнаружила в статье «Апокалипсис в русской поэзии» систему образов, близкую Л. Андрееву [188, с. 78–79].

В современной науке открывается все больше аспектов изучения критической прозы. А. Ощепкова, анализируя статьи «Апокалипсис в русской поэзии» и «Луг зеленый» (1905) с точки зрения перехода Белого к мифофольклорной концепции, обращает внимание на специфику символических образов (спящей красавицы, России) [155, с. 111–112]. В работе подчеркнута полигенетичность образов-символов, их функция «знаков-отсылок» к другим текстам и возможность соотносить различные литературные источники на основании их схожести. В данном случае наблюдение требует развития, и наиболее продуктивным подходом будет использование концепции «неомифологизма» в текстах русских символистов [141]. В одной из последних работ А. Бойчук констатировал, что перерастание метафоры в мифологического персонажа происходит не только в «симфониях», но и в работах Белого-теоретика [39]. Конкретных примеров ученый, однако не приводит.

Анализируя высказывания символистов об А. Чехове, Л. Борисова выделяет примечательное свойство Белого-критика: он не столько обосновывает, сколько внушает свой взгляд на писателя [43]. Следовательно, открывается перспектива исследования суггестивных приемов в критическом тексте. Л. Борисова устанавливает, что в статьях о Чехове Белый прибегает к фразеологии В. Брюсова (заметим, что и В. Быстров писал об использовании терминов Мережковского [48, с. 11]); ее наблюдения подтверждают уже сформировавшуюся в беловедении мысль о том, что давая характеристику чужому методу, критик описывает свой собственный – в данном случае, метод «симфоний».

Стоит обратить внимание на работы, в которых целенаправленно исследуется своеобразие творчества Белого-критика. О. Обухова в статье о теории прозы утверждает, что в критических сочинениях формируется концепция художественного видения, которая влечет за собой «оптическую» образность, применяемую при характеристике того или иного текста или писателя [153, с. 312]. В статье также было отмечено использование кинематографических терминов в критической рефлексии. Проблема кинематографичности самой критики, однако, еще не поднималась.

Объектом исследования Ю. Лысяковой [125] стали не только литературно-критические, но и философско-публицистические работы, которые мы не рассматриваем. В интересующем нас первом периоде были подчеркнуты следующие особенности статей: игнорирование строгости формы и доступности для понимания; восприятие событий культурной жизни как знамений будущих преобразований; полемичность; лиризм. Из жанровых форм первой половины 1900-х Ю. Лысякова выделяет лирические эссе и теоретические статьи, а появление манифеста не совсем справедливо относит ко второму периоду. Учитывая сфокусированность на публицистическом аспекте, понятно, почему в такой статье как «Луг зеленый» усмотрена рефлексия Белого над проблемами русского капитализма, но более важным представляется все же мифологизация жизни, о которой говорится только мимоходом. «Сложная метафоричность, основанная на мифологических образах», заключает Ю. Лысякова, позволяет сравнить статьи «Маска», «Окно в будущее» и др. со стихотворениями в прозе [125, с. 10]. В диссертационном исследовании содержатся ценные находки, касающиеся стиля критической прозы. Тем не менее, сделанные выводы об использовании эзотерической символики, таинственных интонаций, «затуманивающих» эпитетов и собственных мифологем, а также средств экспрессивизации речи не приведены в систему; их связь с эстетической концепцией Белого также не эксплицирована. С эстетическим фундаментом прочно связывается свойственный Белому эссеизм, однако акцентируя его как доминирующую

черту статей, исследовательница не столько проясняет специфику соотношения философского и образного компонентов, сколько уходит от проблемы.

В публицистическом ракурсе рассматривает поздние статьи (к. 1910 – 1930 гг.) М. Спивак [181]. Исследовательница анализирует публицистические стратегии Белого с точки зрения выражения антропософских идей в условиях советского времени.

Определенные аспекты критической прозы Белого были отмечены в научной литературе, изучающей историю русской критики. Одной из первых работ, посвященной критике символизма является монография Д. Максимова «Поэзия и проза А. Блока» [130]. В ней впервые, хотя и кратко, проанализирована жанровая система Белого, указано на «я» как средоточие критических выступлений. В критической прозе Белого ученый выделил шесть групп: 1) статьи, посвященные теоретическому обоснованию символизма и другим философско-эстетическим вопросам; 2) импрессионистические литературные портреты русских писателей XX в.; 3) статьи-рецензии, «иногда оригинальные по форме»; 4) рецензии на философские, научные, публицистические книги; 5) лирические этюды; 6) шаржировано-гротескные, иногда пафосные статьи, заметки и рецензии [130, с. 226]. Если четвертая группа выходит за рамки литературно-художественной критики, а шестая – за рамки «аргонавтического» периода, то все остальные нуждаются в детальном анализе, выявляющем их композиционное и стилистическое своеобразие. Отдельные особенности стиля были отмечены Д. Максимовым: местами стилистическая небрежность, вычурная фразеология, субъективность суждений и при этом «остроумие и блеск», неожиданность словесных сочетаний, лаконизм в рецензиях, порывистость, следы духовного горения [130, с. 227–228].

В хрестоматии В. Перхина [158], где изучаются жанры критики «серебряного века», рассмотрены две статьи Белого: «Венец лавровый» и «Чехов». Обе они приводятся в качестве примеров определенных жанровых разновидностей: рецензии-статьи и некрологической статьи соответственно.

В композиции «Чехова» В. Перхин наблюдает аналогию с сонатной формой, но представляется, что одного аргумента о разделении на три части здесь недостаточно. Композиционное своеобразие данной статьи еще будет рассмотрено в нашей работе, но в ином ракурсе.

Понимание критики как сотворчества отмечает у младосимволистов А. Казаркин [85]. Пафос как поэзии, так и критической прозы аргонавтов ученый видит в мифологизации жизни, понимании веры и поэзии как неразделимого единства. В посвященной Белому главе монографии сделан акцент не столько на особенностях поэтики критики, сколько на ее эстетических основах, отношениях и оценках разных писателей, на создании всеобъемлющей теории и на антропоцентричности мировоззрения. Выделены характерные черты стиля: «логика антитез, игровая апокалиптика, мистика в сочетании с инженерным пониманием слова» [85, с. 112].

В 2000-е гг. появляются специальные исследования модернистской критики, в которых обобщается достаточно обширный материал [98; 99; 102; 103]. Учитывая магистральную цель ученых – создать общую картину в одном случае критики символистов, в другом – писателей-модернистов, индивидуальность творческой манеры Белого изучена не была.

В монографии и диссертационном исследовании В. Крылова [102; 103] раскрываются некоторые жанровые предпочтения Белого-критика (в частности, тяготение к трактатам), выявляются элементы стиля. В работах ученого названы и даже проанализированы статьи отдельных жанров, но анализ происходит в отрыве от индивидуальной жанровой системы и без учета периодизации творчества. Тем не менее, присутствуют выводы и об индивидуальной критической манере. Так, именно у Белого ученый выделяет особую жанровую разновидность статьи-исследования, где сплавлены теоретическая аргументация, использование литературоведческой, философской, эстетической терминологии и метафорических способов выражения.

Сложность и разнообразие написанных Белым работ делает невозможным причислить их к какому-либо одному из трех течений символистской критике. Значительную часть критического наследия В. Крылов относит к философско-публицистическому течению. Некоторые статьи классифицируются им как филологическая (эстетическая) критика, а литературные портреты сборников «Луг зеленый» и «Арабески» включаются в русло импрессионистической или «лирической критики» [103, с. 22–23].

В. Крылов поднимает проблему авторского присутствия в статье: в отдельных текстах Белого увеличивается число конструкций от лица критика, для теоретических работ чаще всего характерен нейтрально-объективный повествователь, а в полемических сочинениях ученым отмечена позиция критика-игрока, склонного к иронии и эпатажности [103, с. 25, 26]. В своей работе мы углубим исследование в данном направлении.

С. Кочетова отмечает, что в писательской критике русского модернизма приносится новое понимание культуры – как одновременности культур и эпох, заключение в современности духовных переживаний прошлого [99, с. 13]. Синтез «суверенных культур» предлагал, в частности, Белый. Индивидуальный стиль критика анализируется только применительно к зрелому труду «Мастерство Гоголя», отмечены такие черты как повторы, вариации тем и мотивов, детализация изображения, со- и противопоставление, монтаж [99, с. 24]. Последнее вновь актуализирует необходимость исследования кинематографических приемов.

Жанровая поэтика некоторых статей Белого была проанализирована М. Михайловой, причем в работе были сделаны существенные, хотя отчасти и дискуссионные выводы [144]. Исследовательница констатирует обращение к жанру проблемной статьи в теоретических изысканиях, но также утверждает, что, несмотря на наукообразность, структуру статей организуют тропы, ассоциативность, ритм, обращения и восклицания. В некоторых статьях Белого исследовательница подчеркивает необязательность логических связей, избирательно-суженную тематику, зарисовочный характер даже при

относительно большом объеме. В силуэтах Белого на первый план выдвинуто восприятие человеческой сущности личности писателей, а также помещение их в «соответствующую обстановку» с целью потом опровергнуть первое впечатление. Прием «перенесения» другого художника из жизненного в метафорический, по сути, контекст, станет предметом нашего особого внимания.

Не совсем верно, на наш взгляд, утверждение, что в случае написания литературного портрета на основании текстов («Ибсен и Достоевский»), облик писателя воссоздается благодаря знанию эпохи [144, с. 630]. Весьма странно определение «Луга зеленого» как трактата. Отнесение ранних статей о К. Бальмонте и А. Чехове к жанру критико-биографического очерка также видится весьма дискуссионным. Ни в той, ни в другой работе нет биографической канвы, которая, как показано исследовательницей, является основой данной жанровой разновидности. Факт смерти Чехова в одноименной статье недвусмысленно говорит о жанре некролога, также причисляемому М. Михайловой к «портретам писателя». И, если в «К. Д. Бальмонте» есть анализ различных вех его творчества, то в «Чехове» такой компонент отсутствует. В то же время в текст вводится обоснование символизма, поэтому имеет место скорее критико-философский очерк, если пользоваться классификацией М. Михайловой, или некрологическая статья в терминах В. Перхина. «Бальмонт» же видится чистым очерком творчества. Вместе с тем нельзя не признать, что ученой отмечены важные черты поэтики указанных статей: воспроизведение элементов стилистики и атмосферы анализируемых текстов; эмоциональность; «пунктирное» цитирование, создающее своеобразный ритм» или же обильное цитирование, граничащее с пересказом-перепевом ведущих мотивов» [144, с. 646]. Необходимость в подобных приемах обозначена весьма пространно: для утверждения субъективных выводов и теоретических установок.

Кратко охарактеризовано композиционное своеобразие статей «Маска» и «Химеры». Первая «состоит из многочисленных импрессионистических

заметок-миниатюр, соединенных по принципу контрапункта» [144, с. 661], в составе второй выделяются части, которые сравниваются со стихотворениями в прозе. Отмечается появление в «Химерах» лирического героя, что также следует рассмотреть в контексте эволюции жанровой поэтики. Важное место в статье занимает внушение, использование которого, на наш взгляд, можно пронаблюдать и в других критических текстах. Средством внушения названа ритмическая пауза, возникающая перед каждой главой. Сделано важное наблюдение по поводу композиции: «начало новой главы – это обязательно неожиданно новая мысль, которая кажется никак не связанной с содержанием предыдущего текста» [144, с. 687]. Данное замечание должно стать импульсом к изучению проблемы дискретности статей Белого, которую также следует рассматривать в динамике и с учетом их жанровой специфики.

В целом, высказывания о поэтике критической прозы Белого являются крайне разрозненными и фрагментарными. Необходимо системное исследование данной проблемы, аккумулирующее достижения как беловедения, так и историков русской критики.

1.2 Теоретико-методологические принципы исследования символистской критики

Долгое время изучение русской критики подразумевало под собой только идейно-тематический аспект критических статей. Исследовалось воплощение общественно-политических или эстетических программ в текстах критиков, оценки отдельных авторов и произведений. Только с 1980-х гг. литературно-художественная критика стала осмысливаться как особое явление, имеющее собственные задачи, метод, структуру и выразительные средства [9; 41; 65; 69; 78; 92; 198; 218]. «До сих пор исследований формы, исследований художественного мастерства критиков до обидного мало» [69, с. 13], – писал в 1980 г. Б. Егоров, автор монографии, посвященной критике XIX в. (здесь

и далее – курсив автора, выделение наше. – Т. К.). Тем не менее, уже тогда некоторые ученые обратили внимание на взаимовлияние критики и поэзии в творчестве символистов [70; 131]. Представление о символистской критике как об уникальном феномене и неотъемлемой части литературного процесса рубежа веков было заложено еще в работе Д. Максимова, но окончательно сформировалось значительно позже – в 2000-х гг.

Прежде чем приступить к анализу теоретических основ изучения поэтики критической прозы, следует обозначить основные понятия. Под **критической прозой** мы будем иметь в виду литературно-художественную критику, в том числе письма в редакцию, теоретические статьи и эссе, затрагивающие проблемы искусства. Слово «проза», как писал Д. Максимов по поводу наследия А. Блока, подчеркивает эстетическую значимость формально «нехудожественных» текстов – особенность, которая не столь характерна для критических сочинениях других авторов [130, с. 184].

В диссертации используется термин «**поэтика критики**», определение которого было сформулировано В. Крыловым. Согласно исследователю, это «раздел теории критики о принципах и приемах интерпретации и оценки художественного произведения и сопряженной с ним действительности, о соотношении и взаимодействии логико-аналитических и художественных элементов критического произведения, о совокупности приемов воздействия на читателя, о жанрово-композиционной структуре литературно-критических текстов» [103, с. 12–13]. Данное определение представляется нам особенно удачным, поскольку в нем заложены основные аспекты изучения структуры критического текста: эстетический, стилистический, коммуникативный, жанровый.

Понятие **стиля**, как писал В. Виноградов, возникает везде, «где складывается представление об индивидуальной или индивидуализированной системе средств выражения и изображения» [51, с. 8]. В теории критики термин употребляется для характеристики плана выражения критической статьи: сюда

входят синтаксические и морфологические особенности, лексика, тропы и т. п. [69, с. 65].

Под **критическим жанром** мы понимаем то же, что и М. Зельдович: «исторически сложившийся, устойчивый и вместе с тем динамичный тип структуры произведения, содействующий творческой реализации литературно-эстетической и публицистической концепции автора и одновременно выступающий ее своеобразным примечательным аспектом» [78, с. 89]. Также во второй главе, которая посвящена жанрам ранней критики Белого, центральным понятием является «**система критических жанров**». В работе В. Коновалова этим термином обозначается «типологическая общность, которая проявляется в разных жанрах: общность социальной и эстетической проблематики, функций, принципов анализа литературного процесса, способов выражения личностного начала и даже таких деталей, как объем статей и их оглавления» [72, с. 17]. При этом нельзя забывать, что с течением времени как проблематика (которая нас интересует в меньшей степени), так и принципы анализа и даже формы выражения личности критика могут меняться — следовательно, можно говорить об эволюции жанровой системы. Именно с изучения критических жанров началось исследование поэтики литературной критики в советской науке [64]. Но и в работах современных ученых, которые рассматривают критические тексты русских модернистов, жанровый аспект нередко оказывается доминирующим [46; 63; 98; 102; 144].

Основы теории жанров литературной критики были заложены Л. Гроссманом в 1925 г. [64]. В своей статье ученый выделил семнадцать форм, в которые могут выкристаллизоваться критические тексты: литературный портрет, философский опыт (т. е. эссе), импрессионистический этюд, статья-трактат, статья-инструкция, критический фельетон, литературный обзор, рецензия, критический рассказ, литературное письмо, критический диалог, пародия, памфлет, литературная параллель, академический отзыв, критическая монография, статья-гlossa, некролог, критический афоризм, заметка-рекомендация. Как позже указал Б. Егоров, столь длинный перечень был

обусловлен методологической неточностью: смешением различных подходов к классификации жанров [69, с. 14].

В монографии Б. Егорова [69] на материале критики XIX в. проанализированы жанры рецензии (монографической и обзорной), литературного портрета, проблемной статьи, обзора, диалога и параллели. Отмечена также критическая статья в форме письма. Изучая исторические типы воплощения жанровых форм, ученый продемонстрировал, что в русской критике нередко происходили процессы гибридизации: к примеру, в сочинениях критиков-декабристов сочетались обзор и проблемная статья.

В книге В. Баранова, А. Бочарова и Ю. Суровцева [9] классификация критических жанров основывается на различии объектов критической рефлексии (произведение, автор или процесс). В соответствии с этим выделяются три опорных жанра (рецензия, творческий портрет и статья), а также их разновидности. Кроме того, указывается существование неканонических жанров: письма, диалоги, статьи-предисловия и послесловия. Существенным недостатком данной работы, делающим ее не совсем пригодной для анализа жанровой системы А. Белого, является ориентация на публицистическую природу критики.

Более перспективным нам представляется предложение В. Коновалова распределить жанры по горизонтали (рецензия, монографическая, проблемная и полемическая статья, литературный портрет) и по вертикали (письмо, эссе, диалог, параллель) [72]. Главным принципом в классификации текстов «по горизонтали» является объект (здесь ученый развивает идею выделения опорных жанров): конкретное явление в рецензии, теоретическая проблема в проблемной статье и работа другого критика в полемической, литературный процесс определенного периода в обзоре и т. д. «Вертикальные» жанры, согласно В. Коновалову, выступают в качестве дополнительных форм – так появляются рецензии в форме письма, проблемные статьи в форме диалога, различные статьи-эссе и другие возможные комбинации. Однако следует

подчеркнуть, что образование гибридов возможно и среди форм, находящихся на одной линии.

К разработке теоретических основ изучения жанров критики «серебряного века» обратился в своем исследовании-хрестоматии В. Перхин [158]. В предложенной им классификации акцент с объекта критического анализа смещается в сторону его цели. В частности, цель автора рецензии – вызвать интерес к литературной новинке, статьи – изложить собственную или «партийную», как выражается ученый, программу, литературного портрета – запечатлеть индивидуальный облик поэта или писателя, некролога – почтить память ушедшего художника. Четыре главных жанра имеют свои разновидности, в описании которых В. Перхин ориентировался на критику русских поэтов и писателей первой трети XX в. Тем не менее, статус некоторых из них подвергся критике со стороны других ученых [95; 99; 145]. В частности, справедливо замечание М. Михайловой о неопределенности понятия «рецензия-статья», так как, по мнению исследовательницы, «всегда имеет место превалирование жанровых признаков либо *статьи*, которая пишется с опорой на конкретный материал, либо *рецензии*, претендующей на обобщение» [145]. Текст, который был приведен В. Перхиным в качестве примера рецензии-статьи, принадлежит Белому, но не входит в интересующий нас период. На наш взгляд, «Венец лавровый» скорее литературный портрет, чем статья или рецензия: критика занимает, прежде всего, индивидуальная творческая манера В. Брюсова. По отношению к другим замечаниям могут быть высказаны контраргументы: недоумение по поводу совмещения в тексте лиризма и публицистичности разрешается, если под публицистическим потенциалом понимать не узко-социальные призывы, а обращенность к «тексту жизни» вообще, как это предлагает В. Крылов [103, с. 22]. Каким образом эти элементы сочетаются в критической прозе Белого, также будет рассмотрено в диссертации.

Учитывая, что нас интересует критика писателя-символиста, нельзя не обратить внимания на классификации, сделанные исследователями

символистской критики: благодаря этому будут учтены не только теоретические, но и исторические жанры. Ввиду того, что Белый является одним из главных теоретиков символизма, актуальна иерархическая модель В. Крылова [102, с. 117]. На вершине иерархии находятся близкие к эстетике и теории литературы «метажанры» (теоретическая статья, манифест, трактат), внизу – жанры, удовлетворяющие текущие потребности литературно-художественного процесса (рецензия, литературный портрет, обозрение и т. д.). Отметим, что в упомянутых выше работах не выделяется жанр манифеста, но у критиков-символистов он был, как известно, довольно востребованным.

Ключевым словом при описании смены критической парадигмы, которая произошла в работах символистов, является «модернизация». Как пишет В. Крылов, символисты обновили все традиционные литературно-критические жанры [103, с. 118]. Для понимания характера модернизации как символистской критики в целом, так и индивидуальной системы жанров у Белого целесообразно обратиться к понятиям смешения и смещения жанров [212]. В первом случае речь идет о гибридизации, во втором – об изменении жанрового содержания без изменения жанровых признаков. Смещение жанра, как пишет С. Шарифова, является инструментом его эволюционной адаптации под изменившиеся условия и может включать вкрапление новых приемов изложения, а также включение элементов других жанров, т.е. их смешение [212, с. 52–53]. Активизация обоих процессов в критическом дискурсе рубежа XIX–XX вв. можно назвать одной из причин дискуссионности статуса отдельных жанровых форм (например, некролога или рецензии-статьи) в современной научной литературе. Введение теоретических рассуждений в рецензию или некролог является примером смещения этих жанров в том случае, если сохраняются их жанрообразующие признаки: сообщение о новом произведении и его оценка или почтение памяти ушедшего деятеля культуры. Вместе с тем в некрологе возможно смешение его с литературным портретом, со статьей или и с тем, и с другим жанром. Очевидно, вследствие смещения возник феномен лирической рецензии, которая по-прежнему подчинена задаче

оценивания новых произведений искусства, но использует для этого иные способы аргументации.

В диссертации мы будем комбинировать общепринятый метод определения жанра по объекту анализа с предложенным В. Перхиным целевым методом. Такой подход позволит более точно определить как доминирующий жанр, так и присутствующие в структуре критического сочинения элементы других жанровых форм, сочетание которых во многих случаях как раз и определяет своеобразие текста. Для определения специфики модификации традиционных жанров продуктивно вычлнить отдельные компоненты, способы интерпретации художественных явлений и репрезентации авторского «я», характерные для того или иного типа критических текстов.

Исходным пунктом и главным структурообразующим фактором в критике А. Штейнгольд [214] и немного позднее Н. Раковская [171] назвали ее априорную диалогичность, обязательную обращенность к читателю. В то же время А. Штейнгольд подчеркнула условность момента беседы с публикой, поскольку речь идет не о реальном читателе, а о конструкторе, который его замещает, являясь при этом частью «мира», создаваемого автором статьи. Таким образом, следует говорить об имплицитном читателе, проблема которого находится не в области прагматики, а в области интенциональной семантики [117]. Учитывая, что критики-современники и ученые не раз отмечали крайне субъективный характер творчества Белого и его нежелание идти навстречу читателю, перед нами встает вопрос изучения коммуникативной структуры критических сочинений. Методика подобного исследования лирических текстов была предложена Ю. Левиным [117], и в ее основу положен анализ различных местоименных форм. В зависимости от наличия или отсутствия эксплицитного «я» («мы») или «ты» («вы»), тексты классифицируются как эготивные, апеллятивные, эготивно-апеллятивные или ни те, ни другие. Ученый разрабатывает типологию отношений между адресантом и адресатом, которая позволяет раскрыть существенные авторские интенции.

Стоит отметить, что к анализу местоименных форм все чаще обращаются теоретики и историки русской критики. Одними из первых это предприняли Д. Максимов в книге об А. Блоке [130] и Б. Егоров – в главе «Образ повествователя в критике. «Я» и «Мы» указанной выше монографии [69, с. 263–281]. А. Штейнгольд в своей работе также акцентировала проблему содержательного наполнения личных местоимений, которые, по мнению ученой, представляют собой один из способов проявления авторского начала: индивидуальной позиции критика и его причастности к определенным коллективам [214, с. 28]. В диссертационном исследовании А. Бурукиной данный метод был применен к изучению критической, публицистической и биографической прозы А. Блока, в результате чего было выяснено, что формы авторского присутствия являются организующим началом структуры рассмотренных сочинений [46, с. 4–5]. В. Крылов, в свою очередь, подчеркнул важность вопроса о субъектных формах высказывания в статьях символистов в связи с изменениями в субъектной сфере [103, с. 24], отметил функции местоименных форм «я» и «мы»: например, для выражения единой позиции автора и читателя у Д. Мережковского [102, с. 173]. Последний пример доказывает, что метод позволяет выявить авторскую позицию не только саму по себе, но и в соотношении с создаваемым критиком имплицитным читателем.

Приступая к изучению коммуникативной структуры статей Белого, следует иметь в виду еще одну особенность русского символизма: его ориентацию на **автокоммуникацию**. Данная проблема рассматривалась больше в культурологической, чем литературоведческой науке: отметим диссертации Т. Ерохиной и М. Саркисяна [71; 173]. Понятие автокоммуникации было введено Ю. Лотманом, им обозначалась передача сообщения в канале «Я – Я», при которой происходит качественная трансформации личности и которая, как правило, обусловлена вторжением добавочных ритмообразующих кодов, организующих и стимулирующих внутренний монолог [120, с. 25–29]. В своей работе Ю. Лотман не пишет конкретно о символизме, но замечает, что в определенные моменты литература (или

искусство в целом) может характеризоваться ориентацией на автокоммуникацию [120, с. 40].

Культуролог Т. Ерохина подчеркнула, что указанное явление пронизывает практически все символистские тексты и при этом не исключает существования традиционной коммуникации. Особенно важен следующий вывод ученой: «Автокоммуникация, с одной стороны, способствует самоидентификации символиста, а с другой стороны, направлена на моделирование идеального контекста (идеального адресата), посредством создания идеального образа аудитории <...> при этом личность символиста, являющаяся адресантом, одновременно представляет собой идеального адресата» [71]. Итак, устанавливается связь с актуальными вопросами теории критики, образом автора и моделью читателя. К похожему заключению приходит А. Житенев [73]. Проявление установки на автокоммуникацию в творчестве русских модернистов он видит в стратегии **интимизации**, которая предполагает максимальную открытость авторского «я» и обращенность текста к «релевантному» читателю.

Что касается критики писателей-модернистов, то, как было установлено С. Кочетовой, автокоммуникативность наблюдается в жанре литературного дневника [99, с. 22]. Но принимая во внимание заостренно личностный и потому автобиографический характер всего творчества Белого, мы предполагаем, что это свойство будет обнаружено и в других жанрах. Поэтому в рамках изучения жанровой системы необходимо выяснить специфику соотношения диалогичности / автокоммуникации в критической прозе и характер его воздействия на обновление отдельных жанровых форм.

Кроме диалога с читателем, в критическом тексте выделяется еще одна «сюжетная» линия – взаимодействие с художественным текстом, в связи с чем выделяется коммуникативный уровень «критик – автор» [171, с. 11]. А. Штейнгольд указывает на чрезвычайную важность того, в каких формах, объеме и частотности присутствует в статье художественный материал, потому что «сам отбор цитат, принципиальная точность или нарочитая небрежность

цитирования, купюры и искажения текста – в какой-то мере уже выражение идейно-эстетической концепции, которая уточняется комментированием, степенью органичности цитаты в тексте статьи» [214, с. 84]. Таким образом, выяснение специфики употребления цитат и их функций поможет углубить имеющиеся представления об эстетических взглядах Белого.

Интертекстуальность в критике, если использовать термины Н. Фатеевой, может быть как читательская, так и авторская [195, с. 16–20]. Автор-критик углубляет понимание рассматриваемого им произведения, устанавливая связи с другими текстами, и при этом активно постулирует свое «я», в том числе с помощью идентификации или противопоставления себя (или своей литературной группировки) цитируемым и упоминаемым источникам. Следовательно, введение «чужого слова» в символистской критической прозе становится инструментом самоопределения «нового искусства» (особенно в манифестах и проблемных статьях). Но и в личном плане самосознание символиста, по наблюдению Т. Ерохиной, характеризуется стремлением к идентификации и самоидентификации (так что личность рассматривается как текст) [71], поэтому проблема цитирования соприкасается и с проблемой образа автора.

Более глубокое представление об авторском образе в контексте «диалога» с писателем или произведением даст определение позиций, с которых критик смотрит на чужой текст и с которых его оценивает. Соответствующий метод представлен в работе Б. Успенского, а сама проблема названа центральной проблемой композиции [194, с. 3]. Точка зрения, которую занимает Белый, когда пишет о той или иной книге или авторе, становится ключом к пониманию характерных для него принципов интерпретации художественного явления и шире – значимых событий и явлений действительности. Смену точек зрения, как в различных жанрах, так и в пределах одного текста, целесообразно рассмотреть в качестве важнейшего аспекта моделирования личности, тесно связанного с представлениями о роли критика в становлении культуры символизма. По справедливому наблюдению Д. Максимова, та или иная

точка зрения представляет собой определенный аспект авторского образа [130, с. 296].

Следующий круг проблем, возникающих при изучении критической прозы Белого, обусловлен тем, что мы имеем дело с **писательской критикой**, у которой также есть своя специфика. Как пишет С. Кочетова, «критика, выполняющая второстепенную роль, испытывала известное влияние со стороны художественной литературы. Это способствовало тому, что писатели, выступая в качестве критиков, пользовались теми же приемами и методами, которыми они руководствовались при создании художественных произведений» [98, с. 24]. В числе приемов называется сюжетность повествования. Данную мысль ученой подтверждают наблюдения А. Бурукиной над поэтикой статей А. Блока: в жанре новеллистического очерка присутствуют элементы событийного сюжета, в критико-биографическом очерке – образования, названные в работе «микросюжетами» [46, с. 15–17].

Еще Д. Максимов отметил, что созданная поэтами символистская критика «стремилась превратиться в особый вид словесного искусства – стать поэтической, эстетизированной критикой», что обусловило тяготение к эмоционально-образному строю, метафоричность, суггестивную многозначность и лиризм [131, с. 200–201]. Современная исследовательница С. Кочетова также утверждает, что литературно-критические опыты многих писателей рубежа веков и первой половины XX в. «выходят за пределы науки о литературе, являясь литературой, искусством слова» [98, с. 35].

Выступление поэтов и писателей в критике естественным образом предполагает прозрачность границ между художественными и нехудожественными текстами, на что, как было сказано в первом подразделе, уже не раз обращали внимание беловеды. На наш взгляд, этот процесс влечет за собой не только появление отдельных тем и мотивов, пришедших из поэзии, «симфоний» или лирических отрывков, но и формирование собственной мотивно-образной системы, элементы которой стабильно воплощаются из статьи в статью. Нечто подобное увидел Д. Максимов у А. Блока: прозаические

сочинения поэта пронизывают «как бы пунктирные, далеко не всегда сливающиеся со всей массой текста опорные языковые лейтмотивы» [131, с. 286]. Как показал ученый, они могут встречаться в характеристиках героев статей, выполняя при этом функцию отсылки к глубинным слоям авторской концепции мира – а значит, выступая в качестве символов. Таким образом, система мотивов становится еще одним способом проявления творческой индивидуальности автора, поэтому необходимо рассмотреть раннюю критику Белого и в таком ракурсе.

Термины «мотив» и «лейтмотив» можно встретить во многих работах по истории русской, особенно модернистской, критики [46; 63; 69; 98; 102; 131], причем его содержание раскрывается далеко не в каждом из этих случаев. Целенаправленно мотивный анализ критических текстов осуществляет С. Кочетова на материале «Литературного дневника» З. Гиппиус. Исследовательница ориентируется на концепцию мотива, предложенную Б. Гаспаровым. Согласно этой концепции, единственная черта мотива – это его репродукция в тексте, возможность повторяться в различных вариантах, в том числе и в комбинациях с другими мотивами. Б. Гаспаров понимает данную категорию довольно широко, так как, по его мнению, «в роли мотива может выступать любой феномен, любое смысловое «пятно» – событие, черта характера, элемент ландшафта, произнесенное слово, краска, звук и т. д.» [56, с. 30]. Значимо и то, что мотивы, по Б. Гаспарову, кроссуровневые единицы. Следовательно, они могут присутствовать в различных компонентах критического текста: характеристиках оцениваемых произведений и других писателей, публицистических и лирических отступлениях, вставных сюжетах.

В. Хализев сделал акцент на повышенной значимости (семантической насыщенности) мотива в литературном произведении: как в лирическом, так и эпическом и драматическом. Как пишет ученый, «он может являть собой отдельное слово или словосочетание, повторяемое и варьируемое, или представлять как нечто обозначаемое посредством различных лексических единиц, или выступать в виде заглавия либо эпитафии, или оставаться лишь

угадываемым, ушедшим в подтекст» [199, с. 301]. Также стоит учесть работу И. Силантьева, который проанализировал различные теоретические концепции мотива и в результате сформулировал комплексное определение данной категории. По И. Силантьеву, мотив – «а) это эстетически значимая повествовательная единица, б) интертекстуальная в своем функционировании, в) инвариантная в своей принадлежности к языку повествовательной традиции и вариантная в своих событийных реализациях, г) соотносящая в своей семантической структуре предикативное начало действия с актантами и пространственно-временными признаками» [177, с. 96]. Для изучения критической прозы важны следующие признаки мотива: эстетическая значимость, наличие инварианта и различных вариаций, повторяемость.

О признаках мифологизма в критическом тексте писал еще Б. Егоров: в статьях А. Григорьева им была выделена «мифологическая» повторяемость символических образов (змея, кусающая себя за хвост, Сатурн и др.) [69, с. 261–262]. В современных работах, посвященных критике писателей-символистов [98; 101; 102], мифопоэтика рассматривается как одно из наиболее перспективных направлений исследования. Ученые отмечают различные формы мифологизма в критических статьях: от использования отдельных образов-мифологем до создания новых мифов о писателях XIX и XX в. Называются и отдельные приемы мифологизации: перенесение черт персонажа на личность автора, сопоставление с известным литературным героем и т. п. Указывается наиболее склонный к проявлению мифопоэтики жанр – для В. Крылова это литературная параллель, базирующаяся, в сущности, на бинарных оппозициях.

Как и С. Кочетова, так и В. Крылов касаются проблемы воздействия индивидуальных авторских мифов на специфику интерпретации и оценки явлений искусства. В подобных случаях чужие идеи, образы и мотивы выполняют функцию кодов, дешифрующих творчество самого критика-писателя. [98, с. 21–23]. Здесь следует отметить, что в гуманитарной науке существует точка зрения, согласно которой любая критика является мифом,

создаваемым автором о себе самом. «Субъективное восприятие *другого* связано с бессознательным утверждением собственного мифологического образа в культуре, – пишет С. Климова. – Разговор о других становится лишь бессознательной попыткой самоописания и саморепрезентации» [89, с. 96]. Как видим, приведенная мысль перекликается с выводами ученых о восприятии Белым чужого текста как продолжения или эманации своего собственного. Следовательно, анализ мифопоэтической составляющей критики должен учитывать доминирующие мифотворческие интенции писателя в тот же период. Данная проблема достаточно давно разрабатывается в беловедении. Так, в работах А. Лаврова подробно изучаются различные аспекты проявления аргонавтического мифа, которому изоморфны все другие [105; 111]. Ряд исследователей (Д. Бережная, Е. Глухова, М. Саркисян и др.) склонны считать, что многие произведения и даже жизненные устремления писателя последовательно развивают мифологему посвящения [38; 58; 173; 179; 196]. Изучаются также отдельные мифологемы, например, мифологема Софии [100; 129 и др.]. Знаменательно, что мифопоэтические элементы исследуются даже в мемуарах Белого, в аспекте их воздействия на специфику портретирования современников [2]. При определении центрального мифа, охватывающего критическую прозу 1902–1905 гг., нужно учитывать как содержательный аспект особенно важных в теоретическом плане статей, так и наиболее заметные мотивные комплексы. В процессе анализа мы будем обращаться к трудам Дж. Кэмпбелла, К. Леви-Стросса, Е. Мелетинского, В. Проппа, В. Топорова, К. Г. Юнга [104; 116; 166; 193; 221–222] и др.; а также исследованиям феномена неомифологизма в литературе XX в. (З. Минц, Я. Погребной, Л. Ярошенко [141; 163; 224]).

Следующий интересующий нас вопрос связан с тем, что исследователей творчества Белого давно интересовали проблемы интермедиальной поэтики. Причем если раньше предметом изучения становился, как правило, музыкальный аспект его ранней прозы (работы Т. Хмельницкой, Л. Гервер А. Лаврова, Л. Гармаш, Л. Силард [55; 57; 114; 178; 202]), то в последнее время

стала заметна тенденция исследования всевозможных связей Белого с кинематографом, а также кинематографичности его художественных текстов (Л. Силард, Я. Шулова, О. Обухова [153; 178; 215] и др.). В некоторых случаях кинематографические элементы рассматриваются вместе с музыкальными, например, монтаж и проблема контрапункта [131].

Поскольку правомерность интермедиального анализа [42; 192; 207] статей и рецензий может вызвать сомнения, отметим, что в науке уже сделаны первые шаги в данном направлении. Изучая особенности композиции критических сочинений, причем как середины XIX в., так и начала XX в., многие ученые (Б. Егоров, А. Штейнгольд, С. Кочетова, В. Крылов) проводят аналогии с принципом монтажа. Монтажные стыки возникают при соединении двух и более цитат, цитат и авторских комментариев, разнородных фрагментов бессюжетного повествования, микросюжетов, воспоминаний, парадоксальных суждений и других элементов. Монтаж как универсальный композиционный принцип, который выходит за пределы киноискусства и может присутствовать в литературе «докинематографической» эпохи, был осмыслен в работах Вяч. Иванова, Ю. Лотмана, К. Разлогова, В. Хализева, Б. Эйхенбаума [79; 122; 124; 170; 199; 216].

В критической прозе Блока, как отмечает А. Бурукина, «кинематографическая» смена картин нередко обозначена структурно и графически [46, с. 17]. Данное наблюдение заставляет нас обратить внимание еще на одно современное направление в изучении творчества Белого – исследование визуально-графических приемов организации текста. В разное время к проблеме обращались Вяч. Вс. Иванов, Т. Семьян, Дж. Янечек [80; 176; 228]. Так, Т. Семьян считает, что именно Белый стал создателем неклассического типа визуальности. В своих работах ученая анализирует функции таких приемов как пробел, отступ от основного текста, лесенка, косынка, выделения курсивом и т. д. и приходит к выводу о том, что они отражают специфику мыслительного процесса. Но поскольку исследования

производились только на материале художественной прозы, по отношению к критической проблема все еще остается актуальной.

Выводы к РАЗДЕЛУ 1

Итак, до настоящего времени критическая проза А. Белого еще ни разу не становилась объектом специального исследования. Исключением является работа, в которой интересующие нас тексты рассматриваются в качестве публицистики, и потому существенные их особенности остались без внимания. Статьи одного из главных теоретиков символизма чаще всего упоминаются тогда, когда ученым необходимо было выяснить его эстетические убеждения по тому или иному вопросу. Поэтому, несмотря на то, что эстетика Белого изучена в достаточной степени, представления о поэтике его критических произведений более чем фрагментарны.

Исследователями были отмечены отдельные образы и мотивы, как правило, общие и для критики, и для художественных произведений; акцентирован мотивный характер всего творчества. Периодически внимание литературоведов привлекала специфика рецепции и интерпретации поэтов, писателей или философов. Ученые констатировали крайне личностный характер восприятия творчества классиков и современников, в связи с чем в литературно-критических опытах усматривались попытки сублимации, приписывания черт собственного художественного мира, мифотворчества. Предпринимались попытки определить жанр отдельных текстов, но сделанные выводы не всегда были достаточно аргументированы, а иногда даже противоречили друг другу.

Для максимально полного исследования критической прозы предлагается использовать комплексный подход, включающий в себя анализ системы жанров, специфики коммуникации, мотивной структуры, мифопоэтической системы, а также признаков интермедиальной поэтики.

РАЗДЕЛ 2

«МАЛЫЕ ФОРМЫ» КРИТИЧЕСКОЙ ПРОЗЫ А. БЕЛОГО 1902–1905-Х ГГ.

2.1 Специфика модернизации «малых» жанров в ранней критической прозе А. Белого

Первым и наиболее известным текстом, жанровые и композиционные особенности которого следует рассмотреть в тесной взаимосвязи с коммуникативным предназначением, является статья «По поводу книги Д. С. Мережковского...», известная также как письмо «студента-естественника». Весьма закономерно, что один из первых критических текстов Белого является именно **письмом**. Этот жанр, характеризующийся поисками и раздумьями, В. Крылов противопоставляет жанру предисловия, состоящего из несомненных для автора утверждений [102, с. 153]. В то время как теория символизма не сформирована, а практика еще не столь многочисленна и целостна, чтобы делать какие-либо выводы, рефлексии критика наиболее соответствует «режим вопрошания», в котором воплощаются его эстетические поиски. С этим связана одна из стилистических особенностей критического дебюта: письмо «студента-естественника» отличается значительным количеством риторических вопросов, форму которых приобретают намечающиеся расхождения Белого с позицией Мережковского. Критик не опровергает своего оппонента, а напротив, подчеркивает, что почти ничего не утверждает категорически, а лишь открывает мыслительную перспективу.

Известно, что Белый отправлял письмо лично Мережковскому или, в крайнем случае, узкому кругу редакции «Нового пути» (и даже был расстроен тем, что оно было опубликовано). Однако если рассматривать «письмо студента-естественника» как коммуникативный акт, выясняется, что

коммуникация выходит за рамки эпистолярной – в первую очередь потому, что в тексте нет эксплицированного «ты» или «Вы»; соответственно, и прямое обращение к писателю также отсутствует. Мережковский упоминается в тексте в третьем лице, словно адресатом письма является не он – или же не только он. А значит, в статье намечается присутствие имплицитного читателя, не совпадающего с реальным.

С точки зрения композиции, письмо (в том виде, в каком оно было опубликовано в журнале) состоит из двух неоднородных частей. Первая из них представляет собой пример лирического «я»-повествования, что подразумевает обращение к жанру **эссе** или **лирического этюда**. Ее стиль характеризуется пафосной и взволнованной интонацией, эффект которой создается дроблением абзацев, использованием многоточий и значительного количества риторических вопросов, выражающих, в первую очередь, страх и подспудное чувство шаткости привычного мира. Эмоциональное напряжение достигает своего апогея в последних строках первой части, когда лирический субъект буквально кричит, заявляя о своем существовании: «Мы слышим! Мы готовимся!» Мы молчим, но события не минуют нас, хотя, быть может, мы – только предтечи «запечатлённых», при которых «оно» совершится...» [186, с. 155].

Формы авторского присутствия в первой части нуждаются в более пристальном рассмотрении. Первый абзац статьи приближается к лирическим отрывкам в прозе – это символическая зарисовка с выраженным повествовательным началом. Ее появление уже вызывает вопросы, если рассматривать текст как обыкновенное письмо, существующее в рамках так называемой «читательской критики». Начиная статью подобным образом, ее автор уже заявляет о ней как о тексте, стремящемся к художественному, из чего следует наличие имплицитного читателя, подобного такому, какой присутствует в лирике или в поэзии в прозе. Автор здесь скорее безличен, хотя его присутствие проявляется в выражениях «пусть» и «нужно», предполагающих субъекта пожелания и мысли. В следующих абзацах возникает эксплицитное «я», прямо обозначающее себя соответствующим

местоимением. Появление индивидуального голоса на фоне первоначальной безликости, которая уже создала определенную инерцию читательского восприятия, равнозначно эффекту внезапного прорыва, резкой смены точки зрения с объективной на субъективную. Такой поворот маркируется и на уровне графической репрезентации – дроблением абзацев.

Лирический субъект делится своими переживаниями и сомнениями, так что важнейшей чертой повествования становится интроспекция, степень которой увеличивается благодаря введению автокоммуникативных глагольных форм 2-го лица, создающих впечатление разговора с самим собой («ждёшь», «прислушиваешься», «веришь»). Текст действительно ориентирован на автокоммуникацию: как по содержанию (ощущения, переживания), так и по стилистическим особенностям (риторические вопросы, не предполагающие ответа; короткие усеченные предложения) он более всего напоминает дневник. Целью автокоммуникации является уяснение внутреннего состояния пишущего [120, с. 25], и в контексте эстетических взглядов Белого ее появление в письме не представляется случайным. Ввиду всеобщей неопределенности начала века, первая задача художника – разобраться в собственных страхах и предчувствиях, что значит выделить и осознать те смыслы, которые индивидуальны, но не субъективны, поскольку являются результатом интуитивного постижения сферы трансцендентного.

Посреди интроспективного повествования внезапно появляется сообщение о событиях в российском социуме (реформа средней школы, дискуссии о женском образовании), которому выделен отдельный абзац. Перечисляемые события воспринимаются как нечто отдаленное, происходящее в мире, принципиально внеположном личности автора письма. Как было отмечено еще Д. Максимовым, в символистской критике отсутствовал такой распространенный в статьях XIX в. компонент, как связь с общественно-политической жизнью [131, с. 196]. Поэтому наличие «социального» абзаца в письме Белого – редкое исключение, которое, тем не менее, лишь подтверждает имеющуюся тенденцию. Критик включает объективную

информацию посреди разворачивающегося «я»-повествования без какой-либо мотивированной связи и таким образом выявляет чуждость общественной жизни движениями души лирического субъекта и ничтожность любых социальных преобразований, производимых сторонниками бесконечного прогресса, перед лицом приближающегося конца истории.

Далее Белый приводит цитату Мережковского, которая еще сильнее подчеркивает образовавшийся разрыв между индивидуальным и общественным. Критик подбирает такое высказывание, где так же, как и в собственном тексте, присутствует эксплицитный автор, – таким образом, в письме намечается перспектива межличностного диалога, занимающего критика гораздо больше, чем социальные проблемы. На первый взгляд, здесь есть противоречие: с одной стороны, автор «Л. Толстого и Достоевского» в письме Белого предстает в третьем лице («г. Мережковский»), с другой стороны, в цитате присутствует ярко выраженное «я». Ответ на вопрос заключается в той форме, в которой подана цитата и ответ на нее. В обоих случаях – прямая речь с предваряющими ее словами автора. Каждое высказывание, состоящее из нескольких предложений, занимает отдельный абзац. Такое графическое расположение обнаруживает сходство с драматическими произведениями и, соответственно, с критическим жанром **диалога**, зачатки которого прослеживаются в письме. К признакам диалога в указанном фрагменте относится наличие двух персонажей (Мережковский и Белый) и явное отделение речи одного от речи другого. Слова автора («Г-н Мережковский пишет» и «Мое письмо – это крик») уподобляются указаниям на действующее лицо в драме и диалоге, причем во втором случае они содержат и некое подобие ремарки, которая, во-первых, указывает на эмоцию, сопровождающую слова Белого, а во-вторых, насколько возможно переводит разговор из области письменной коммуникации (письмо) в область устной (крик). Выбор формы, близкой к критическому диалогу, при которой писатель становится одним из персонажей, свидетельствует о том, что Белый

обращается не только к нему, но и к другим адресатам, для которых Мережковский – «он».

Но каким образом появление диалога коррелирует с автокоммуникативным повествованием, которое рассматривалось выше? По наблюдению Ю. Левина, благодаря эксплицитному «я», отсутствие эксплицитного адресата в стихотворении предполагает еще более значимую автокоммуникативность [117]. Это утверждение можно экстраполировать и на письмо «студента-естественника» (здесь также есть эксплицитное «я» и нет «ты»), однако нельзя не учесть одну специфическую особенность: лирический субъект не замыкается на разговоре с собой, а наоборот, всем существом стремится к общению с другими, чтобы поделиться тем, что было уяснено в процессе автокоммуникации. Отсюда и высказывание Белого, которое может быть рассмотрено как некое подобие собственного определения жанра текста: «Мое письмо – это крик». Вводя в статью элемент диалога, автор моделирует коммуникативную ситуацию, которую он ожидает, но которая еще не состоялась в реальности, – встречи двух индивидуальных сознаний, имеющих сходные переживания. Теперь становится очевидной функция короткой повествовательной зарисовки, с которой начинается текст: изображение стражей, перекликающихся во тьме, является своеобразным кодом к пониманию той коммуникативной ситуации, которая создается ниже.

Предельно индивидуализированный диалог с личностью автора сконцентрирован вокруг предельно обобщенной проблематики – эсхатологических предчувствий, мысли о конце мира. Обсуждение подобных вопросов вполне закономерно для еще не сформировавшейся символистской критики: так, В. Крылов отмечает, что «Мережковский, не имеющий возможности говорить о надлежащей художественной практике, скорее предвидит духовную атмосферу, в которой способно появиться новое «идеальное» искусство» [102, с. 131]. Присутствие особой духовной атмосферы, в которой смутно улавливается приближение конца, ощущает и Белый – первая часть письма посвящена дескрипции этого ощущения.

Вследствие невозможности проанализировать еще не известные явления, значимость эмоционального компонента возрастает, и этим обуславливается выбор повествовательной формы.

Также необходимо подчеркнуть, что отсутствие достаточного количества «текстов искусства» и, следовательно, вполне закономерное обращение к «тексту жизни» на раннем этапе развития символистской критики способствует выявлению ее мифотворческого потенциала. В частности, сочинения Д. Мережковского и Вл. Соловьева представлены в письме не столько как художественные, философские или критические произведения, сколько как мифологический «зов к странствиям» (отсюда метафора «трубные призывы»). В результате автор письма становится одновременно и субъектом, и объектом мифотворчества: будучи эксплицитным персонажем, лирическое «я», внимающее зову своих предшественников, уподобляется герою архаических мифов и волшебных сказок. Можно указать конкретные черты этого сходства. Дж. Кэмпбелл характеризует начальную стадию мифов как перенесение духовного тяготения героя «за пределы общества, в область неизвестного» [104, с. 68], в результате чего он «находит свои прежние занятия пустыми, даже если на некоторое время возвращается к ним» [104, с. 66]. То же самое происходит с автором «По поводу Д. С. Мережковского...» в лирическом аспекте его образа. «Студент-естественник» предчувствует: нечто должно произойти, но может только ждать прихода неизвестного («Уже года два я испытывал ни с чем не сравнимое чувство: я ждал, кто заговорит... <...> И природа, и люди – как бы не те, что прежде. <...> Или «это» только кажется? Так или иначе, но руки отваливаются от всякого дела. Всё поздно. Ждешь» [186, с. 155]). Таким образом, диалог двух индивидуализированных сознаний моделируется Белым как продолжение некоего глобального мифа, контуры которого высвечиваются благодаря введению в текст письма символической картины-кода и элементов автокоммуникации.

Стоит отметить, что, помимо «я»-повествования и повествования во 2-м лице единственного числа, в письме присутствует и форма «мы». В одном

случае «мы» возникает в обращенных к самому себе мыслях лирического «я» и означает весь мир, все человечество, оказавшееся перед лицом неизвестного и волнующего будущего. Но в ответе на процитированные слова Мережковского понятие «мы» охватывает значительно более узкую группу людей – таких же, как и автор письма, художников, улавливающих перемены в духовной атмосфере. Подобное сужение значения наблюдалось в истории русской критики, в частности, у В. Белинского, о чем пишет исследователь Б. Егоров [69, с. 264]. Но если в «Литературных мечтателях» сужение происходит постепенно и наиболее обобщенным понятием является «мы» как русская читающая интеллигенция, то в письме «студента-естественника» обобщение выходит за рамки социальных и национальных координат и достигает глобальных масштабов (вновь подтверждается малозначительность общественно-политической проблематики). Сужение является знаком формирования определенного круга единомышленников, который, однако, еще не позиционирует себя как литературная группировка. В первой половине 1902 г., когда было отправлено письмо, вокруг Белого как раз начинает складываться кружок «аргонавтов» – к моменту публикации статьи (начало 1903 г.) он был окончательно сформирован.

На элитарность этого круга указывает прием выделения курсивом цитат, многозначных понятий и образов («*проснувшись слишком рано*», «*запечатленные*», «*оно*»). Поскольку они возникают в тексте, ориентированном на автокоммуникацию, их значение в письме не поясняется. С точки зрения потенциального читателя предполагается или игнорировать их как непонятные вне автокоммуникативного монолога, или, что более вероятно, воспринимать как особый «эзотерический» язык. Это позволяет сделать первое предположение относительно имплицитного читателя «По поводу...»: им могут оказаться еще не известные Белому единомышленники, способные присоединиться к «мы» во втором из упомянутых значений. Такое положение вполне соответствовало специфике «аргонавтизма», поскольку, как вспоминал сам Белый, некоторые близкие им по духу художники (например, Блок) могли

и не подозревать, что являются «аргонавтами» [25, с. 123]. Условием присоединения к «аргонавтическому» кружку, а значит и к «мы» в данной статье, является обнаружение тех же переживаний, что имеются у членов элитарного круга. Следовательно, подобное «мы» может восприниматься как коллективное «я»; в связи с чем становится понятно, почему в первой части главенствует автокоммуникативное «я»-повествование. Кроме того, можно заключить, что в метафоре перекликающихся ночных сторожей моделируется коммуникация не только с автором книги, но и с потенциальным читателем. Оппозиция «спящие / пробудившиеся», за которой угадывается противопоставление позитивистов и символистов, указывает на образование круга единомышленников, отделившихся от остальной части общества. Однако в письме существует и вторая часть, которая усложняет сложившуюся картину.

Во второй части статьи стиль Белого кардинально меняется: на смену эксплицитному «я», исповедующемуся в своих чувствах и мыслях, приходит критик, анализирующий книгу другого критика в ее основных философско-эстетических положениях. Белый обосновывает свою позицию, отталкиваясь от определенных тезисов книги «Л. Толстой и Достоевский»: текст второй части строится как серия последовательных откликов на них в форме вопросов или возражений; следовательно, полемика становится доминантным композиционным принципом. Таким образом, актуализируется еще одна жанровая структура – **полемическая статья**, признаки которой в первой части не наблюдаются.

Сущность полемики с Мережковским неоднократно приводилась в исследовательской литературе, поэтому мы не будем останавливаться на проблемно-тематическом аспекте данного фрагмента, а вместо этого укажем на его стилистические особенности. Интонация повествователя становится значительно спокойнее, чем в первой части; вопросы уже не являются одним из приемов создания атмосферы напряженности и тревоги, а функционируют в качестве дискурсивного способа выражения сомнений в тех или иных тезисах автора рассматриваемой книги, то есть, в отличие от тех, которые встречались

раньше, предполагают ответ. Поднимая вопрос об относительности или ошибочности мыслей Мережковского, Белый тем самым обращается к третьей инстанции – возможному читателю, который приглашается к участию в дискуссии. Таким образом, в тексте намечается одновременная коммуникация критика и с автором (в данном случае, с другим критиком), и с читателем, что окончательно придает письму статус критического сочинения. Помимо вопрошания в письме немало утвердительных предложений, свидетельствующих о том, что для автора существуют и несомненные идеи. Их донесение в процессе коммуникации представляет для Белого особую важность, что доказывает повторение или варьирование этих идей, в некоторых местах даже акцентированное словом «повторяю». Но коллективному «я» нет надобности разьяснять и повторять, равно как и невозможно представить с ним полемику. Значит, со второй части статьи вступает в силу другой подразумеваемый читатель – возможно, более широкий, чем тот, который мог бы стать единомышленником Белого. Знакомый с кругом проблем, поднимаемых Мережковским и Белым, такой читатель все же нуждается в пояснениях книги со стороны критика, он одинаково может принять сторону как одного, так и другого.

В силу своей жанровой специфики полемическая статья не может быть ориентирована на автокоммуникацию. Лирическая стихия не будет уместна там, где структурообразующим принципом является аргументация неточности или неправоты другого критика. Однако в рассуждения Белого время от времени вторгаются характерные для первой части элементы стиля. Так, в тексте ответа на один из основных тезисов оппонента о соединении «верхней» и «нижней» бездны наблюдается дробление фраз, большое количество курсивных выделений и многоточий. Использование этих средств перестает быть субъективной прихотью, если учесть их обусловленность предметом обсуждения – дело касается не частного эстетического вопроса, мнение о котором может быть высказано четко и однозначно, а будущего человеческого духа. «Тут тайна», пишет Белый, и в подтверждение своего

высказывания создает эффект ее непосредственного присутствия: многочисленные многоточия указывают на сферу сакрального, которую затрагивает проблематика критических сочинений Мережковского и его самого. За счет того, что одна мысль дробится на несколько предложений, почти каждое из которых заканчивается многоточием, в тексте увеличивается как число пауз, так и длительность каждой из них. В результате формируется особая, как будто «замирающая» при созерцании горнего мира, интонация повествования.

Очевидно, что автор письма ориентируется не только на интеллектуальное воздействие, но и на эмоциональное. Отсюда следует, что им если не осмысляются, то уже ощущаются возможности использования суггестии в критической прозе. Особенно знаменателен тот факт, что именно здесь Белый провозглашает идею соединения рассудка и чувства. По наблюдению А. Лаврова, в дневниковых заметках, относящихся еще к XIX в., отдается явное предпочтение текстам, которые объединяют в себе эти начала; такие произведения «полны бессознательным символизмом», в них совпадают религия и поэзия [105, с. 58]. Это означает, что в письме «студента-естественника», помимо всего прочего, было артикулировано важнейшее эстетическое положение зачинающейся теории символизма. Белый утверждает необходимость соединения рассудка и чувства и указывает на будущий результат соединения – достижение «верхней бездны» и наступление грядущего «третьего царства», то есть упомянутое им окончание всемирной истории. Таким образом, в статье обнаруживается элемент программности, сообщающий ей характер **манифеста**.

Показателен также случай, свидетельствующий об автокоммуникативности внутри полемического фрагмента: в письме используются выражения, которые напоминают черновой набросок или запись «для себя». Приведенная критиком мысль о будущем соединении земли и неба в «третьем царстве» – это скорее конспект мысли, который содержит в свернутом виде целое повествование: «Св. Дух, от Отца исходящий,

спустится в виде голубя, освятит нас, и мы в свою очередь, преобразившись, воскреснем и вознесёмся к Отцу. (Небо спускается, а земля растёт в небо. Соединение того и другого в третьем царстве)» [186, с. 155].

Полемическую часть письма Белый, однако, оканчивает согласием. Такой финал представляется вполне естественным ввиду изначальной установки на коммуникацию с потенциальными «аргонавтами», где на первом месте не обсуждение частных, а выявление общего – переживания конца мира. Поэтому статья в том виде, в каком она известна теперь, имеет кольцевую композицию: письмо завершается лирическим фрагментом, который несет в себе значительный элемент автокоммуникативности (автокоммуникативное «ты», усеченные предложения, «дневниковые» пометки в скобках) и в то же время явно обращен к потенциальным единомышленникам своей практически проповедующей интенцией. Последняя фраза содержит в себе краткую формулировку проблемы и призыв к действию («готовиться к неожиданному» [186, с. 159]), что странным образом сближает статью с далекой от символизма критикой 60-х гг. XIX в. Но учитывая известное стремление символизма к житетворчеству, подобные концовки весьма обоснованы: дискуссия двух критиков, пытающихся определить значение центральных фигур литературы прошлого века, по сути, является проектированием будущего, причем не столько словесного искусства, сколько жизни «видящих», человечества вообще и, наконец, христианства. Призывная концовка Белого переходит в еще одну зарисовку-код, меньшую по объему, чем та, с которой начиналась статья, но не менее выразительную по изображаемой картине: бушующее море и нечто страшное, поднимающееся из воды. Автор создает стереоскопические образы, апеллирующие к зрению, слуху и даже обонянию. Ориентация на эмоциональное воздействие вполне закономерна, поскольку грядущее у Белого не вписывается в рамки логико-понятийного дискурса, что подтверждается неоднократным использованием неопределенных местоимений («это», «что-то», «оно») для обозначения надвигающихся событий, частым употреблением эпитета, превращенного в существительное. Указанные стилистические

особенности были отмечены исследователями в «симфониях» Белого: так, Т. Хмельницкая рассматривает их как «дематериализацию текста» [202, с. 122].

Итак, очевидно, что письмо выходит за рамки эпистолярного жанра и отчетливо заявляет о себе как о жанре критическом. Отмеченная А. Лавровым тенденция к «взаимозаменяемости» текстов, когда исповедальное письмо может фигурировать в качестве «философского трактата самого широкого предназначения» [105, с. 134], в целом реализуется благодаря достаточно сложному коммуникативному статусу. Текст предполагает взаимодействие на всех уровнях коммуникации, выделяемых в критике: с самим собой, с автором (другим критиком), со скрытым, но подразумеваемым читателем и, наконец, с картиной мира. Здесь нужно сделать оговорку: до сих пор мы не брали во внимание, что рукопись письма найдена не была, а значит, о степени редакторского вмешательства достоверно неизвестно (Белый в своих воспоминаниях писал только о сокращении). Но даже если предположить, что первоначально в нем присутствовало эксплицитное «ты», обращенное к Мережковскому, то наличие элементов структуры, характерной для полемической статьи, создавало благоприятные условия для изменения коммуникативного статуса. Замена «ты» на «г-н Мережковский» автоматически вводит в текст возможность взаимодействия с читателем. Примером могут служить риторические вопросы, формально не имеющие четко определенного адресата: в подобном случае они обращены не только к автору с целью выявить дискуссионность некоторых его утверждений и, может быть, получить ответ, но и к читателю, которому предлагается отрефлексировать книгу, с автором которой ведется полемика. Окончательно эта возможность реализуется в факте публикации и прочтения, когда у статьи появляется не только имплицитный, но и реальный читатель.

С точки зрения предмета, жанр «По поводу книги Д. С. Мережковского...» – полемическая статья с элементами философско-эстетического манифеста. Но, как было показано выше, в письме «студента-естественника» можно зафиксировать признаки как минимум пяти различных

жанровых форм – некоторые из них, в сущности, противоречат друг другу. Так, если манифест может быть рассредоточен по всему тексту: призыв строить жизни в соответствии с эсхатологическими переменами пронизывает всю статью, то жанровая структура полемической статьи проявляется лишь во второй части: лирический этюд отнюдь не способствует ее основной направленности – последовательному обоснованию своих возражений.

В отдельных фрагментах наблюдаются черты коммуникации, характерной для лирического стихотворения: наличие эксплицитного автора при отсутствии эксплицитного адресата, риторические вопросы и восклицания, не имеющие адресата, автокоммуникативность. Возникает вопрос о необходимости подобного рода коммуникации в критике, а из него уже более широкая проблема – причины лиризации символистских статей в целом. Ведь и редакторы «Нового пути» не ограничились публикацией только второй части, в результате чего получился бы вполне традиционный отзыв на критическое сочинение, соответствующий жанру полемической статьи в форме письма.

Появление лирической стихии в критическом тексте имеет важную коммуникативную функцию. Это связано с отмеченным Ю. Левиным свойством лирики, во-первых, устанавливать с реальным читателем особую связь, предполагающую контакт и сопереживание, а во-вторых, вызывать у него автокоммуникацию [117]. Письмо Белого, особенно первая его часть, свидетельствует о страстном желании и даже необходимости подобных контактов, основой которых было бы сопереживание – т. е. общность эсхатологических переживаний, уясненных в результате индивидуальных восхождений к универсальному источнику смыслов. На уровне взаимодействия с читателем автокоммуникативное повествование играет роль своего рода аттестации: только истинно сопереживающие смогут понять «эзотерический» язык автора, узнать в его эксплицитном «я» самих себя и в результате – принять его сторону в следующей затем дискуссии.

«О религиозных переживаниях» – еще одна ранняя статья в жанре **письма в редакцию**, в которой обнаруживаются элементы коммуникации «Я –

Я». Ее история, проблематика и связь с эстетическими интенциями Белого были рассмотрены А. Лавровым [26]. Несмотря на отсутствие графического разделения, статья также имеет двухчастную композицию. Каждая из частей характеризуется своей тематикой и стилистическим разнообразием. Подобно предыдущему письму, здесь наблюдаются элементы различных жанровых форм. Как высказывание по поводу философско-эстетической проблемы (соотношения искусства и религии), «О религиозных переживаниях» отчасти является **проблемной статьей**. Тяготение к жанру **диалога** проявляется в приеме монтажа цитат участников полемики, художника А. Бенуа и Д. Мережковского: сопоставление высказываний из двух текстов дает впечатление непосредственной беседы двух лиц. О присутствии элементов **манифеста** свидетельствует стремление вписать себя и своих единомышленников в историю культуры, декларация особого статуса и миссии.

В письме Белый формулирует свое кредо, которое оправдывает его композиционную и стилистическую специфику: «Важно, чтобы формально обоснованное светилось изнутри чем-то *ясным как день*, – пишет он. – У каждого это *ясное как день* свое. При передаче каждый старается одеть это психологически понятное ему в ту философскую броню, которая наиболее впору» [26, с. 6]. Первая часть, где автор выстраивает концепцию отношений между искусством, Мировой Душой и Христом, в сущности, оказывается той самой «философской броней», которая должна обрамлять внутренний свет прозрений, непосредственно данных во второй, автокоммуникативной, части. Об ориентации на релевантного читателя говорит использование «намекающих» курсивных выделений на протяжении всего письма.

Белый заявляет, что представит «схему стадий внутреннего пути», опирающуюся на некие «психологические константы». Далее текст оформляется в виде списка, в котором каждая из стадий пронумерована. Тем не менее, происходит не анализ психических состояний, переживаемых человеком на внутреннем пути, а их художественное изображение. Динамика последовательного изменения этих состояний формирует в статье нарративный

сюжет. Его героем становится лирическое «я» автора, однако обращает на себя внимание тот факт, что форма первого лица здесь уже не используется. Эксплицитное «я» в статье «О религиозных переживаниях» неотрывно от ситуации, в которой появился текст: журнальная полемика, написание письма. «Я» – это человек, который пишет письмо, тот, кто откликнулся на призыв редакции выразить собственное мнение по теме, поднятой в журнале «Новый путь». Однако с переходом к условной 2-ой части критического сочинения местоименные формы, выражающие авторское присутствие, меняются: появляется автокоммуникативное «ты» в глаголах, передающих действия и мысли лирического субъекта («Идешь», «боязнь – не сгоришь ли»).

К несомненным признакам ориентации на диалог, строящийся по модели автокоммуникации, можно отнести фиксацию чего-то подобного потоку сознания – отдельных ассоциаций, страхов, желаний, что обуславливает такие конструкции как «Хочется крикнуть...», «Вспоминается...», «Невольная мысль об...». Слово «невольная» является ключевым: Белый как будто фиксирует неоформленный, специально не отфильтрованный внутренний монолог личности, которая становится субъектом переживаемых состояний. В то же время автор письма не считает изображаемый им внутренний путь чем-то субъективным. На это указывает именование стадий «психологическими константами», подчеркивающее индивидуально-личностный характер переживаний и вместе с тем их постоянство, следование единой универсальной модели. Думается, что ориентация на автокоммуникацию и стала причиной неприятного для Белого инцидента с редакцией «Нового пути»: письмо не опубликовали, ссылаясь на его «непонятность», т. е. произошло несовпадение реального читателя с имплицитным. По-видимому, в автокоммуникативности, с которой связано конструирование адресата по своему подобию, кроется причина «непонятности» критической прозы Белого в целом.

Знаменательно, что в конце интересующего нас периода жанровая форма письма использовалась для объяснения тех принципов интерпретации произведений искусства, которые были применены в другой статье. Открытое

письмо В. Брюсову сближается, таким образом, с жанром **авторцензии**. Как отмечает С. Кочетова, авторцензии у русских писателей-модернистов нередко представляли собой полемику с интерпретацией своего произведения другими критиками [98, с. 134]. Тот факт, что рецензируется не художественное, а критическое произведение, указывает на актуальность проблемы несовпадения идеального и реального читателя. Письмо 1905 г. ориентировано не на автокоммуникацию, а на сообщение, поскольку в полемике с Брюсовым Белый защищает собственный метод в критике (отсюда заглавие – «В защиту от одного нареkania») – в период написания «По поводу книги Д. С. Мережковского...» и «О религиозных переживаниях» такая цель перед ним еще не стояла.

В ранних статьях в жанре письма повышение значимости коммуникации внутри канала «Я – Я» отражается не только на читателе, но и на характере взаимодействия с текстами, которым посвящены критические произведения. В лиризированной части Белый стремится воспроизвести процесс автокоммуникации, вызванный прочтением книги или статей; эта интенция находит выражение в заголовках публикаций: первая названа «По поводу...», а не, например, «О книге Д. С. Мережковского «Л. Толстой и Достоевский», название второй прямо указывает на то, что автора интересует не столько полемика, сколько переживания. Таким образом, Белый предстает в первую очередь читателем, для которого то, о чем говорит Мережковский, имеет непосредственно жизненное значение. Такого рода позиция вполне характерна для жанровой формы письма, особенно в рамках «читательской критики» (обе рассмотренные нами статьи были помещены в разделе «Из частной переписки»). Тем не менее, она сохраняется и в специфически «профессиональном» для начала XX в. жанре рецензии – речь идет о **лирической рецензии** на драму К. Гамсуна «Кнут Гамсун. Драма жизни», которая была опубликована вскоре после письма «студента-естественника».

Для Белого-критика характерно рассматривать литературное произведение в контексте важнейших текстов современной культуры. Так,

в письме «студента-естественника», помимо монографии «Л. Толстой и Достоевский», фигурировали стихотворения Вл. Соловьева, цитаты из которых неоднократно приводятся в письме, и его лекция «О конце Всемирной истории». В «О религиозных переживаниях» цитируется также лирика А. Блока. Вследствие этого в статьях возникает модель новой литературы как совокупности индивидуальных прозрений различных художников, появившихся почти в одно время (что соответствует эстетической концепции «отзывчивости идей», изложенной в большой статье «О теургии»). В рецензии на «Драму жизни» литературный и отчасти музыкальный контекст имеет значение для построения иной модели: литература предстает постепенным воплощением универсальных смыслов, так что каждое последующее произведение является новой ступенью в развитии того, что уже было открыто в предыдущем. Поэтому творчество Гамсуна рассматривается критиком как продолжение и одновременно преодоление творчества другого признанного в символистских кругах норвежского драматурга – Г. Ибсена. Рецензия начинается с утверждения, где сразу же расставляются приоритеты: «Вот художественное произведение, в котором во многих отношениях превзойден Ибсен» [20, с. 170]. Установление такого рода преемственности ведет к необходимости сравнения, так что в небольшой по объему рецензии закладываются основы статьи-параллели.

Для понимания особенностей символистской модификации жанра стоит подчеркнуть, что в основе сравнения лежит не проблематика, не система персонажей, а настроение, господствующее, по мнению критика, в творчестве рассматриваемых авторов. Это основной и, в принципе, единственный пункт, который имеет значение для характеристики литературного произведения. Согласно Белому, ведущее настроение драм Ибсена – отчаяние, а настроение «Драмы жизни» – мягкая грусть, переходящая в радость. Однако простой констатацией критик-символист не ограничивается, а напротив, стремится передать оба настроения с помощью лирической образности. В отдельных случаях метафоры, эпитеты и сравнения разворачиваются в микросюжеты,

подобные тем, которые были описаны выше, в связи с письмом «студента-естественника». Но если в письме-манифесте с их помощью символически изображались глобальные перемены в мире, т. е. «текст жизни» в наиболее широком понимании, то в рецензии Белый использует подобный прием в качестве образного эквивалента своей характеристики героев Гамсуна и Ибсена, т. е. для того, чтобы говорить о «тексте искусства». «Чужие» персонажи становятся обобщенными персонажами микросюжетов, причем критик помещает их в такие пейзажи и обстоятельства, которых в драматургических произведениях не было. Соответственно, можно сделать вывод о структурной особенности лирической рецензии: вместо подробной рассудочной характеристики героев или сюжетных ситуаций критик-символист прибегает к метафоризации и введению лирических микросюжетов, персонажами которых становятся герои рассматриваемого текста. Все использованные тропы и микросюжеты необходимы для того, чтобы всесторонне передать ранее заявленное настроение книги, учитывая его всевозможные нюансы. Так, мягкая радость-грусть «Драмы жизни» – это одновременно и пьянящее золотое шампанское заката, и холодный белесоватый свет. Сравнение двух писателей также происходит путем образных сопоставлений: если в словах ибсеновских героев потусторонние «зарницы» – явление случайное и непостоянное, то «над речами Карено и Терезиты у Гамсуна неугасимое северное сияние...» [20, с. 171]. Образные характеристики формируют бинарные оппозиции, имеющие, без сомнения, мифопоэтическую природу: «тяжесть / легкость», «временное / вечное», «отчаяние / радость-грусть», «посюстороннее / потустороннее».

В рецензии используется характерный для мифопоэтики «Золота в лазури» и для раннего Белого в целом символ вершины горы, очерчивающий своеобразную границу между художественными мирами Ибсена и Гамсуна. Вышеупомянутая модель литературы визуализируется в микросюжете о подъеме на вершину и переходе через перевал, причем в первой части, соотносимой с Ибсеном, критик вводит дополнительный мифологический код –

образы склона горы и катящегося камня, мотивы тяжести и отчаяния актуализируют миф о Сизифе. Концепция Белого, имплицитно опирающаяся на определенный миф о литературе и искусстве, полемична по отношению к античному сюжету: предпочитая Ибсену Гамсуна, автор подчеркивает, что распространившаяся на рубеже веков безысходность ошибочно кажется непреодолимой. Таким образом, намечается противопоставление декадентства и символизма, пессимизма и жизнеутверждающего взгляда в будущее – рецензия на произведение зарубежного писателя становится инструментом программирования современной русской литературы. Известный миф привлекается критиком для того, чтобы объяснить часть мифа индивидуального, но и этот последний, в свою очередь, проясняет сущность первого, наделяя его новыми, порой противоречивыми смыслами. Такую взаимную объяснимость З. Минц рассматривает как специфическую особенность неомифологических текстов русского символизма [141].

Рецензия начинается как традиционное для критики «мы»-повествование, уже подразумевающее наличие литературной группировки, в задачи которой входит установление коммуникативной связи с читателем. Обращает на себя внимание, что символические смыслы произведений проявляются в оптике и звучании, единых для всех, кого объединяет местоимение «мы» («что звучит нам в балладе Грига, что *видится* в «Пане» [20, с. 170]). На уровне «критик – читатель» также актуализируется апелляция к органам чувств: доказательством является тропеизация и введение микросюжетов, которые были упомянуты выше. Мифопоэтическая образность и особенно микросюжеты обеспечивают переход к безличному повествованию. Индивидуальное «я» появляется только в импровизированном монологе Карено, главного героя «Драмы жизни». Монолог составлен из реплик, взятых из диалогов с другими персонажами в различных сценах, следовательно, здесь также имеет место монтаж цитат. Почти в каждом предложении присутствует местоимение «я», и почти все они заканчиваются многоточиями. Лишенные диалогического контекста, реплики Карено оказываются обращенными только к одному-единственному адресату –

к самому себе. Значимые цитаты из текста, на который пишется рецензия, организованы в некое подобие потока сознания, стилистика которого особенно близка автокоммуникативному лирическому повествованию – первой части письма «студента-естественника».

Итак, Белый конструирует высказывание героя как внутренний монолог, но ориентированность на автокоммуникацию этим не ограничивается. В рецензии появляется еще один монолог с характерными стилевыми чертами предыдущего, который относится уже не к персонажу рассматриваемой драмы, а к сознанию лирического «я» критика (текст без кавычек и указания на субъект речи, как в монологе Карено). Появляются автокоммуникативные глагольные формы, комментирующие действия, которые совершаются эксплицитным автором: «Останавливаешься. Закрываешь глаза. Пусть весь мир пронесётся, умчится – мягко, мягко» [20, с. 171]. Монолог вводится в текст с помощью так называемых «строчек-эхо», когда последние слова одного абзаца становятся началом следующего. «Строчки-эхо» неоднократно использовались Белым в «симфониях», и таким образом, поэтика критического текста сближается с поэтикой художественного. Северное сияние – образ, который содержится в повторяемой фразе, в данном случае играет роль импульса, провоцирующего коммуникацию внутри канала «Я – Я».

Согласно Ю. Лотману, появление автокоммуникации обуславливается вторжением добавочных кодов извне, причем внешние коды выступают, как правило, в качестве ритмообразующих [120, с. 26–29]. В рецензии «Кнут Гамсун. Драма жизни» первый такой код, мерцание северного сияния, не может быть полностью внешним, так как речь идет о символическом образе, который критик применяет по отношению к героям драмы, но в действительности не может наблюдать, находясь в Москве. Тогда вступает в силу второй код, который уже может рассматриваться как пришедший извне, но сохраняет ассоциативную связь первым: падающий снег. Неспешный ритм снегопада вместе со спокойным мерцанием воображаемого северного сияния создают соответствующий ритм внутреннего монолога. Переход к интроспекции

маркируется тем, что под воздействием названных явлений эксплицитный автор закрывает глаза.

Погрузившись в интроспективные видения, в которых также главенствует отмеченное у Гамсуна настроение мягкой радости-грусти, лирическое «я» возвращается к вышеупомянутому монологу героя «Драмы жизни». Его слова повторяются и, как следствие, автокоммуникация Карено становится частью автокоммуникации эксплицитного автора, причем ритмообразующие коды снегопада и северного сияния структурируют оба монолога, между которыми обнаруживается стилистическое, ритмическое и смысловое единство. Кроме того, Белый не только переорганизовывает уже имеющиеся диалоговые реплики с целью образования монолога, но и создает новый, который не существовал в «Драме жизни». После взятой в кавычки цитаты Белый пишет о герое в третьем лице, но при этом не занимает «внешнюю» точку зрения – содержанием повествования становятся мысли и ощущения Карено, которые не могут быть известны постороннему наблюдателю («Ничто его не удивляет. Он доволен. Его любовь была несчастна. Это ничего» [20, с. 172]). Б. Успенский обращал внимание, что во многих случаях внутренний монолог может быть рассмотрен «и как результат воздействия авторского слова на слово героя и как результат обратного воздействия», при этом монолог в большей степени, чем диалогическая речь, подвергается авторскому влиянию [194, с. 59]. Слияние точки зрения лирического «я» критика и точки зрения Карено становится конечным итогом воздействия автокоммуникации. Таким образом, Белый достигает эффекта, при котором герой рецензируемого произведения становится как будто продолжением эксплицитного автора самой рецензии. Подобный эффект является ярким примером того, как реализуется отмеченное исследователями свойство Белого-критика: рассматривать, по словам А. Лаврова, «всякий чужой текст» как «эманацию «текста», звучащего в душе воспринимающего» [105, с. 120].

История Карено преломляется в сознании лирического субъекта, поэтому ранее встречавшиеся автокоммуникативные обращения могут повторяться

внутри формально безличного повествования. Критик так или иначе сообщает о том, что происходит с героями драмы (далеко не со всеми), но очевидно, что ознакомление читателя с фабулой не входит в круг его основных намерений: любое событие необходимо лишь постольку, поскольку результатом его оказывается известное настроение, названное еще в начале рецензии. Мягкая радость-грусть выражается в лейтмотивных фразах и образах-рефренах: а) «Я буду сидеть и работать... Я люблю обилие света»; б) «Тихая, мягкая грусть»; в) «Падает ласковый снег.... Останавливаешься. Закрываешь глаза, замираешь»; г) «Пусть гибнет все»; д) «я буду безмолвствовать.... Я буду прислушиваться к тому, что они говорят, и думать о том, и улыбаться»; е) «Он доволен». Повторение этих фрагментов на протяжении текста образует в нем музыкальный строй, подобный тому, который присутствует в «симфониях». Ритмически организованные лейтмотивы также помогают сглаживанию границ между сознанием героя и сознанием эксплицитного автора, их система становится основой отдельного текста, который транслируется внутри канала «Я – Я». «Основная особенность синтаксиса такого типа речи, – отмечает Ю. Лотман, – он не образует законченных предложений, а стремится к бесконечным цепочкам ритмических повторяемостей» [120, с. 32]. Таким образом, музыкальность рецензии доказывает тот факт, что текст в значительной мере ориентирован на автокоммуникацию.

Следует подчеркнуть, что в финале Белый все же дает героям короткую резюмирующую характеристику, которая направлена непосредственно на читателя, т. е. транслируется по каналу «Я – Он». Ее сущность сводится к окончательному подтверждению того, что произведения Гамсуна являются символистскими. Здесь снова проявляется тяготение к жанру параллели, черты которой перестали наблюдаться, когда в повествовании произошел автокоммуникативный поворот: превознося в заключении К. Гамсуна, критик в то же время принижает значение Г. Ибсена, персонажи которого «вместо символа, часто впадают в аллегория» [20, с. 172]. Указание на истинно символистские тексты в мировой литературе, а также на распространенные

заблуждения относительно тех, которые таковыми не являются, становится значимым этапом программирования литературы символизма, а значит, и одной из первостепенных задач символистской критики.

Согласно Белому, символичность гамсуновских героев – это следствие музыкальности их души. Данное утверждение является ключевой мыслью рецензии, и необходимостью ее донесения обусловлены рассмотренные выше особенности жанровой поэтики. Критик сначала демонстрирует важнейшее, на его взгляд, свойство произведения, и только в конце непосредственно его называет. Такая композиция весьма оправдана с точки зрения суггестивной установки: для читателя, погруженного в музыкальную стихию самой рецензии, уже не существует никаких сомнений относительно музыкальности «Драмы жизни». Отказ от последовательной цепи доказательств в пользу повествования, имитирующего главную черту объекта рецензирования, также характерен для символистской модификации жанра.

Помимо воздействия на читателя, в тексте устанавливается коммуникация «критик – переводчик», которая функционально близка коммуникации «критик – писатель», если бы рецензия была написана на произведение русского автора. Образ критика, оценивающего работу другого участника естественной для этого жанра коммуникативной ситуации, значительно отличается от лирического субъекта, речь которого воспроизводит монолог с самим собой и как будто ни к кому не обращена. Последний абзац демонстрирует полное исчезновение автокоммуникации ввиду возвращения к текущим потребностям литературного процесса – оценке собственно эстетической стороны произведения или его перевода. Т. е., этот вполне традиционный компонент жанра сохраняется и в лирической рецензии.

Если поэтический текст, как утверждает Ю. Лотман, транслируется одновременно по двум каналам, «Я – Он» и «Я – Я» [120, с. 36], то в критическом тексте, по своей природе ориентированном на читателя, закономерно доминирует первый тип коммуникации. Однако, как мы только что убедились, система «Я – Он» в рецензии «Кнут Гамсун. Драма жизни»

актуализируется лишь в отдельных фрагментах. Поэтому мы вправе предположить, что одновременно с процессом поэтизации критики возрастает и значение автокоммуникации. Это означает, что в случае лирической рецензии ориентацию на автокоммуникативное повествование следует считать одним из жанрообразующих факторов. Стоит также отметить, что наличие коммуникативной системы «Я – Я», используется не только там, где непосредственно возникает эксплицитный автор, но и в микросюжетах, поскольку они функционируют в рецензии не только и не столько как сообщение, сколько как код, «тайнопись», по словам А. Лаврова, намекающая на «переживаемое духовное состояние» [105, с. 119–120].

Итак, мы вплотную приблизились к вопросу о том, каким образом ориентация на автокоммуникацию в ранней критической прозе соотносится с эстетической теорией. Характеризуя поэтику «симфоний», А. Лавров акцентирует исключительную роль читательской интуиции в процессе рецепции такого рода произведения. Ученый уподобляет слова в «симфониях» нотным знакам, а интуицию – музыкальному инструменту. С ее помощью читатель осуществляет коммуникативную связь между видимой частью текста и скрытой и, таким образом, восстанавливает его «симфоническое» единство [105, с. 50]. Сказанное относится к Белому как автору текста. Но приступая к написанию рецензии или письма «по поводу», Белый-критик сам выступает в качестве читателя, поэтому вполне естественно предположить, что в его восприятии активизируются те же самые процессы, которые в идеале должны возникать у читателей его произведений. Следовательно, на первый план выходит интуитивное постижение текста, а интуитивность для Белого – необходимый компонент символизации, возможность выйти за пределы собственной субъективности к вечности, к всеединому источнику смыслов. Но подобное трансцендирование – коммуникация с внеположной сущностью – осуществляется внутри самосознающей личности, то есть в коммуникативной системе «Я – Я». Именно поэтому наличие или отсутствие символов в чужом тексте может быть определено только в процессе автокоммуникации.

Таким образом, когда Белый утверждает, что тот или иной автор символичен, и при этом значительную часть критического текста занимает автокоммуникативное повествование, он следует индивидуальному критическому методу. Критик демонстрирует, что переживания, вызванные прочитанным произведением, действительно «объективны в своей индивидуальности». В таком случае стилистические особенности, придающие повествованию форму дневника или внутреннего монолога, становятся вполне закономерными, поскольку изображают сам процесс автокоммуникации. Художественный или другой критический текст обрастает новыми смыслами, вокруг него организуются всевозможные ассоциации, возникающие в сознании Белого. Так при прочтении другого автора происходит отмеченное А. Лавровым «вслушивание в себя». Однако текст, фиксирующий коммуникацию внутри «я» критика, все же обращен к читателю – хотя бы и фактом написания с целью последующей публикации в журнале. Поэтому в лирической рецензии, как и ранее в письме, автокоммуникативность, метафоризация и лирические микросюжеты необходимы для того, чтобы вызвать автокоммуникацию уже у читателя – заставить его пережить нечто подобное тому, что было прочувствовано критиком при прочтении рецензируемой драмы.

Для эстетики Белого чрезвычайно важна и функциональная особенность автокоммуникации, связанная с трансформацией личности. Текст в канале «Я – Я», по утверждению Ю. Лотмана, «перестраивает ту личность, которая включена в процесс коммуникации» [120, с. 35]. А способность художественного текста к непосредственному влиянию, к выходу за пределы эстетики в область житнетворчества, рассматривалась Белым в качестве неотъемлемого атрибута теургии. Таким образом, резкое повышение значения автокоммуникации, а также внимание к цитатам в критической прозе коррелирует с одной из наиболее значительных эстетических концепций теории символизма. Главной задачей критического выступления, предметом которого становится конкретное явление литературного процесса, оказывается

демонстрация теургического элемента в тех произведениях, где его можно обнаружить, – путем воспроизведения внутреннего монолога, фиксирующего те изменения, которые происходят с личностью критика.

Рецензии Белого, написанные в 1904 г., демонстрируют процесс отбора и эволюции рассмотренных выше признаков лирической рецензии. Так, помещение персонажей другого писателя в собственные микросюжеты, предполагающее не столько анализ, сколько сотворчество критика, отчетливо проявилось в «Призраках хаоса», рецензии на повесть Л. Андреева «Призраки». События, отсутствующие в повести, являются содержанием автокоммуникативного монолога автора критического сочинения и поданы в условном наклонении. Как и в рецензии «Кнут Гамсун. Драма жизни», Белый привлекает античный миф в качестве кода, который дополняет и проясняет его интерпретацию образов писателя. В то же время мифологема Орфея, заклинающего «призраков хаоса», отсылает к общему для символистов мифу о борьбе Хаоса и Космоса за Душу Мира, и Георгий Тимофеевич, персонаж Андреева, превращается в одного из «универсальных действующих» (З. Минц). Белый также прибегает к введению микросюжетов, когда дает общую характеристику творчеству писателя – как правило, перед тем, как рассмотреть его произведение. Персонажем микросюжета в таком случае становится обобщенный образ героев другого автора. Так происходит и в «Призраках хаоса», причем, вместе с «героями рассказов Л. Андреева» Белый выводит в качестве отдельного персонажа хаос, т. е. другого «универсального действующего» неомифологических символистских текстов.

Наделение характерными чертами символизма текстов писателя, символистом не являющегося, больше говорит нам о позиции критика. Специфика микросюжетов Белого заключается в том, что он не столько рассказывает о чужом художественном мире, сколько показывает его в действии. Предпочитая образные характеристики, в которых доминирует зрительное восприятие, Белый тем самым конструирует образ автора как наблюдателя. Даже если эксплицитного «я» или «мы» в тексте нет, в такой

ситуации неизменно присутствует некое воспринимающее сознание. Его взгляду доступно больше, чем изображенным в микросюжете персонажам: в «Призраках хаоса» герои покидают комнаты, но автор продолжает видеть место действия. Открывающаяся ему картина – это скорее внутренняя сущность творчества Андреева («<...> когда герои его проходили по комнатам, хаос плясал на стенах уродливыми тенями их. Наконец скрылись люди и остались их тени, неожиданно распластанные по всем направлениям» [29, с. 71–72]). Функция обобщения и мифологизации, которой наделяются микросюжеты, указывает на то, что точка зрения критика – это точка зрения не столько наблюдателя, сколько «визионера», которая, как поясняет Ю. Левин представляет собой промежуточную позицию между «философской» и «наблюдательской», при которой «формально конкретная картина выступает как миф, как созерцаемая сущность» [117].

В «Призраках хаоса» явственнее, чем в рецензии на «Драму жизни», обозначено тождество процессов, происходящих в современном мире, в человеческой душе и в художественной реальности. Это становится основой для мифотворчества, при котором «текст жизни» и рецензируемый «текст искусства» становятся различными воплощениями символистского мифа (его специфика в ранней критической прозе Белого будет рассмотрена в другой главе). Мифотворческая интенция очевидна, если обратиться к особенностям композиции «Призраков хаоса». Рецензия может быть условно разделена на две части, первая из которых обращена к действительности, вторая – непосредственно к повести Андреева. Их единство обеспечивает система мотивов, соотносящихся сначала с повседневными реалиями начала XX в. (наука, электричество, автомобиль, поезд и др.), а затем с определенными персонажами и локусами «Призраков» (доктор Шевырев, Георгий Тимофеевич, больница, ресторан «Вавилон»). Среди этих мотивов могут быть как те, которые уже присутствовали в статьях-письмах и лирической рецензии (мотивы ужаса, хаоса, черных туч, покоя как воплощения радости-грусти

«Драмы жизни»), так и новые, пришедшие в малые жанры лишь в 1904 г. (автомата, безумия, маски и др.).

Миф о борьбе с обступившим человека хаосом определяет выбор тех цитат и фабульных элементов повести, которые воспроизводятся в рецензии. Так, персонажи и художественное пространство Андреева в интерпретации Белого предстают в виде бинарных оппозиций: противопоставление больницы и ресторана структурировано оппозициями «покой / хаос», «радость / ужас»; Георгия Тимофеевича и Шевырева – «естественность / автоматизм», «деятельность / бездеятельность» и т. д. Незначительная деталь – бумажные кораблики, которые пускает пациент, напоминает об аргонавтическом мифе, потенциальным героем которого критику видится герой «Призраков».

Переорганизация чужого художественного текста и эволюция приема монтажа цитат характеризуют микрорецензию «Оскар Уайльд. Саломея», также опубликованную в 1904 г. Ввиду крайне малого объема (0,5 страницы в журнале «Весы»), ее жанр также может быть определен как библиографическая заметка, которая предполагает краткое знакомство с содержанием новой книги и ее оценку. Особенность заметки Белого в том, что она практически полностью состоит из цитат, что выделяет критика среди других авторов такого рода публикаций (В. Брюсова, Ю. Балтрушайтиса и др.). В истории русской критики XIX в. подобный случай был зафиксирован лишь однажды – это написанная в 1856 г. статья М. Михайлова о поэзии Г. Гейне, о которой упоминает в своей монографии А. Штейнгольд [214, с. 88–89].

Вместо того, чтобы дать какую-либо логическую характеристику драме, Белый создает текст из наиболее красочных метафор и эпитетов Уайльда. Представляется, что предпочтение цитирования пересказу обусловлено эстетическими представлениями о непосредственном воздействии определенных мест художественного произведения, их способности вызывать автокоммуникацию. Важно подчеркнуть, что все приводимые критиком цитаты (точные и неточные) были содержанием реплик различных действующих лиц, но в заметке полностью утрачивают с ними связь. В драме Саломею называет

«маленькой царевной», «маленькой царевной с серебряными ногами» Молодой сириец – в заметке Белого этот персонаж не упоминается, Саломея изначально появляется «маленькой царевной». В результате обнажается визуальная природа самого образа, который теперь не проговаривается, а показывается: читатель непосредственно «видит» героиню, а не слышит о ней. Здесь можно провести параллель с мыслью Б. Эйхенбаума об отличии поэтики театра и поэтики немоего кино: «Изобретение кино сделало возможным выключение основной доминанты театрального синкретизма, *слышимого слова*, и замену его другой доминантой – видимым в деталях движением. Таким образом, театральная система, завязанная на слышимом слове, оказалась перевернутой» [216, с. 19]. Белый также «переворачивает» предназначенный для театральной постановки текст: к примеру, «кротовьи глаза» Ирода, которые в драме были всего лишь субъективным впечатлением Саломеи, в заметке становятся характерной деталью в облике тетрарха. Его же венок из красных роз, является результатом визуализации реплики самого Ирода («Мой венок жжет меня, мой венок из роз. Цветы будто из огня» [1, с. 70]). Примечательная особенность: даже те цитаты, которые сохранили функцию реплик диалога или монолога, приводятся им одновременно с изображением действия произносящего их персонажа, то есть он не просто говорит, а видится говорящим («Тетрарх в красных розах «с кротовыми глазами», в упор **установился** на «маленькую царевну»: «Ты будешь танцевать для меня, Саломея?»; «Глас **уходящего** Ирода: «Потушите факелы...»; «Маленькая царевна с серебряными ногами», **припавшая к голове Иоканаана**: «Твой рот – алая черта на башне из слоновой кости» [1, с. 70]).

Заметка сохраняет хронологическую последовательность событий драмы (страсть Саломеи к пророку – договор с тетрархом – Саломея, целующая голову Иоканаана), однако цитаты, с помощью которых конструируется фабула, далеко не всегда относятся к тем событиям, с которыми их связывает критик. Так, у Белого Саломея, припавшая к отрубленной голове, произносит: «Твой рот – алая черта на башне из слоновой кости... Цветы граната... краснее розы,

но все же не так красны... Я поцеловала твой рот» [1, с. 70]. На самом деле к заключительному монологу драмы относится только последняя фраза, а первые две героиня произносит в начале, когда происходит ее диалог с пророком. Договор Саломеи и Ирода Белый передает с помощью соположения двух реплик, которые в тексте Уайльда удалены друг от друга.

Итак, критик достаточно вольно обращается с порядком расположения событий и реплик персонажей в рассматриваемом произведении, однако эта вольность вполне органична, так как, будучи отчужденными от субъектов речи, цитаты воспринимаются как часть нового текстового единства. Поэтому уместно сделать заключение о монтаже цитат как о новаторском методе, с помощью которого критик говорит о другом тексте. В отличие от «монтажной» статьи М. Михайлова, где, как указывает А. Штейнгольд, цитаты вводились в текст без каких-либо опознавательных знаков, Белый использует кавычки, сигнализирующие о присутствии чужого текста. С точки зрения визуально-графического аспекта, такой текст воспринимается как заведомо дискретный или, в терминах Н. Бугаева и Белого, «прерывный», что еще больше подчеркивает его монтажную природу. Кавычки, таким образом, уподобляются монтажному шву в киноискусстве. Если и далее проводить аналогию с кинематографом, то можно предположить, что «Саломея» Белого по жанровой структуре ближе всего к трейлеру (кино- или телеанонсу). На это указывает крайне малый объем публикации, а также ее цель – анонсирование нового издания. Подобно тому, как режиссер, монтирующий трейлер, выбирает отдельные кадры из цельного кинопроизведения и перегруппировывает в соответствии с собственным замыслом, критик выбирает необходимые для него цитаты и с их помощью по-своему рассказывает «Саломею». Аналогично клиповому монтажу, который применяется в киноанонсах, визуальные и аудиовизуальные образы в заметке Белого сменяются довольно стремительно, но именно это сделало возможным вместить как фабулу, так и основные элементы образной системы драмы в предельно лаконичном тексте. При этом кавычки, акцентирующие «иностранное» по отношению к речи критика

происхождение цитат, некоторым образом высвечивают его авторское «я». Цитаты становятся текстом, который транслируется в канале «Я – Я», а библиографическая заметка не только информирует читателя, но и отчасти демонстрирует процесс автокоммуникации, вызванный прочтением рецензируемой драмы.

В 1905 г. «малые формы» критической прозы Белого обогащаются рецензиями на два и более произведения. В обзорной рецензии критик высказывается о наиболее удачных, на его взгляд, произведениях альманаха «Северные цветы. Ассирийские», в число которых вошли драмы, лирика и проза русских символистов (Вяч. Иванова, З. Гиппиус, Д. Мережковского, В. Брюсова, Ф. Сологуба и др.). Необходимость охватить весь материал в небольшой по объему рецензии стала причиной того, что автор оперирует преимущественно оценочными суждениями, которые чаще всего остаются без аргументации. Жанровая специфика обзорной рецензии не оставляет места для автокоммуникации, которая как бы задерживает внимание на каком-либо одном тексте или его фрагменте. Поэтому и личностное начало заметно редуцировано, хотя спорадически в рецензии встречаются характерные местоименные формы: автокоммуникативное «ты», «мы» как голос единства символистов-аргонавтов. Но все же основной ролью Белого становится не свойственная ему роль критика-судьи, бегло отмечающего достоинства целой вереницы произведений.

В конце 1905 г. Белый пишет рецензии на книги критических сочинений (исследования Скартаццини и Вольтского, сборник статей Розанова), в которых, как и в открытом письме того же года, наблюдаются метакритические высказывания – но здесь скорее со знаком «минус». Перечисляя то, чего не хватает недавно изданным книгам, рецензент тем самым формулирует принципы идеальной, на его взгляд, критической статьи или монографии. Один из таких текстов – **двойная рецензия** «На перевале», в которой последовательно анализируются новые книги Вольтского и Розанова (1-й и 2-й раздел соответственно). В ее заключительной части обнаруживаются признаки **трактата-манифеста**: обзор недавней истории символистской

критики в сочетании с декларативным компонентом. Значение этой жанровой формы подтверждается тем, что при переиздании в книге статей «Арабески» текст получил новое заглавие – «Отцы и дети русского символизма». Раздел, обобщающий сказанное по отношению к творчеству двух критиков, перерастает в подведение итогов феномена религиозно-эстетической критики рубежа веков; к именам Волынского и Розанова добавляются Мережковский и Минский. В то же время заявление Белого об отказе следовать методам своих учителей следует воспринимать как программирование критики.

В первых двух разделах «На перевале» критик имитирует внутренний монолог, сопровождающий чтение книг Волынского и Розанова. Несмотря на использование автокоммуникативного «ты» и конструкций по типу «Хочется + глагол говорения», здесь нет преобразующей автокоммуникации лирической рецензии. Личность критика-читателя не трансформируется под влиянием текста, поэтому стилистически и графически рецензия скорее нейтральна. В ней нет деления на абзацы, маркированной пунктуации; удельный вес цитат не имеет эстетической значимости; выделения курсивом относятся только к названиям рассматриваемых статей и затрагиваемым в них проблемам. В определенном смысле «На перевале» – это пример демонстрации читателям неудачного эксперимента по использованию автокоммуникации как аттестационного аппарата: прочтенные тексты не вызывают такого отклика, как раньше вызывали «истинно символистские» произведения, следовательно, они не получают однозначно положительной оценки.

По своим стилистическим особенностям и принципам рассмотрения чужого текста к лирической рецензии ближе всего **литературный портрет** – жанр, к которому Белый обратился в 1904 г. в публикациях «К. Д. Бальмонт» и «Поэзия В. Брюсова». Следует заметить, что в обоих текстах отсутствуют пусть и не обязательные, но достаточно значимые и распространенные жанровые компоненты. Так, Белого не интересует личность поэта как совокупность социальных и психологических характеристик, поэтому в статьях нет мемуарно-биографических подробностей, нет установления связи между

творчеством и характером или исторической ситуацией. По той же причине отсутствует портретирование в узком смысле – единственный образ поэта, представляющий для критика ценность, это тот, который вырисовывается в процессе анализа его стихов. Поэтому статьи не являются портретами в чистом виде, а представляют скорее портрет – **очерк творчества**. Однако и здесь имеются свои особенности, обусловленные модернизацией жанра.

Тенденция оценивать не только конкретное произведение, но и творчество того или иного автора в целом прослеживается и в рецензиях: еще в «Кнуте Гамсуне...», помимо основного объекта, упоминается и гамсуновский роман «Пан»; критик употребляет выражение «герои Гамсуна» чаще, чем «герои «Драмы жизни», а произведения Ибсена, фигура которого выступает в качестве антитезы, не названы вообще. В статье «К. Д. Бальмонт» стремление охватить весь период творчества поэта заявлено с самого начала. Более того, Белый намерен определить его этапы, о возможности выделения которых сообщает в первом же предложении. Поэтому четыре сборника стихотворений Бальмонта рассматриваются в хронологической последовательности с акцентом на поэтической эволюции. Однако принцип рецепции здесь такой же, как и в лирической рецензии: вместо аналитических конструкций и обоснования собственных выводов критик считает необходимым указать на основные образы, мотивы и настроения сборников. Соответственно, эволюцией поэта считается изменение данных элементов. В образных характеристиках сборника доминируют не столько микросюжеты, сколько развернутые метафоры и метафорические эпитеты, количество и разнообразие которых значительно увеличилось по сравнению с рассмотренной ранее рецензией. Когда Белый пишет, например, о сборниках «В безбрежности» и «Тишина», то подбирает целый синонимический ряд более или менее развернутых метафор: «Это взывания Вечности к усмирленным, это – воздушнозолотая дымка над пропастью, или сладкоонемелые цветы, гаснущие в сумерки вечеров, Это – золотая звезда, это – серая чайка. Это – песня северных лебедей» [19, с. 9]. При таком подходе заключительный вывод делается с учетом литературного

контекста эпохи. Констатируя постоянно обсуждаемую в символистских кругах (в том числе и в статьях Белого) мысль о переходе поэзии в область «теургии и магии», критик определяет место Бальмонта в современной истории литературы. Поэт, по его мнению, «последний русский великан чистой поэзии – представитель эстетизма, переплеснувшего в теософию» [19, с. 10]. В той части текста, где речь идет об особенностях эпохи, образный дискурс заменяется понятийным, однако после того, как ключевая мысль высказана, критик вновь возвращается к насыщенному метафорами повествованию.

Для выявления жанрово-стилистических особенностей статьи важно акцентировать, что текст не заканчивается приведенной только что резюмирующей характеристикой, как это было в той же лирической рецензии. Композиционно «К. Д. Бальмонт» состоит из трех частей, пронумерованных римскими числами. 2-й, центральный фрагмент представляет собой типичный пример **лирического отрывка в прозе** без какого-либо намека на дискурсивность. Комета – новый образ, с которым сопоставляется творчество Бальмонта, возникает без пояснений или очевидных сравнений как чистая ассоциация. Текст второй части состоит из почти десятка развернутых метафор и микросюжетов, как правило, графически отделенных абзацами. В каждом из фрагментов присутствуют дополнительные метафоры и сравнения, формально не обязательные и далеко не в каждом случае связанные с основным действием или пейзажем. При этом одинаковые с точки зрения семантики образы и мотивы могут употребляться в качестве метафор в различных микросюжетах. Повторы и варьирование этих компонентов на протяжении всего лирического отрывка обеспечивают его связность и внутреннее единство. Вторая часть статьи «К. Д. Бальмонт» содержит целые ряды метафор и сравнений, выполняющих данную функцию: «рубиновое ожерелье» – «рубинно-алый платок» – «мировой, закатный рубин» – «рубиновые орешки»; «сотни красных слез» – «стаи красных шмелей» – «миллионы гиацинтов» – «сноп прощальных огней»; «звнящий ручей» – «звонкие колокольчики» (2 раза); «брызги солнца» – «с кудрей, как брызги, ниспадали...» и т. п. [19, с. 11–12].

Прихотливое разнообразие однородных с точки зрения семантики элементов, так же, как и подбор множества сравнений к одному объекту (например, сборнику стихотворений), не является исключительно орнаментальным приемом, сообщаям статью абстрактную художественность. Функция такого рода повествования становится понятна, если обратиться к немногим содержащимся в тексте суждениям о творчестве Бальмонта. Последний сборник поэта, считает Белый, «только полнее, многозвучней, многоцветней, заканчивает какой-то большой период творчества» [19, с. 10]. Но и в лирических фрагментах статьи обращает на себя внимание множество цветов (в первую очередь, красный и золотой, но также и синий, серый, белый, бирюзовый), их разнообразные оттенки в сочетании с сиянием драгоценных камней, звуки и даже запахи. Таким образом, принцип лирической рецензии – не доказывать, а имитировать особенности других произведений в собственном тексте, актуален и для очерка творчества.

Необязательные, с точки зрения донесения сообщения, музыкальные повторы, повышение роли синтагматических связей указывают на проявление в тексте законов автокоммуникации. Эксплицитное «я» в очерке творчества отсутствует, повествование в целом безличное, хотя местами встречается и эксплицитное «мы». Тем не менее, значительный элемент автокоммуникативности все же сохраняется, поскольку «мы» следует воспринимать не только как традиционную форму журнальных статей, но и как коллективное «я», слиться с которым предлагается и читателю. Своеобразие проявления этой формы авторского присутствия в том, что «мы» функционируют в качестве лирического героя повествования, а художественный мир Бальмонта становится частью его реальности и активно с ней взаимодействует. Именно такое коллективное «я», а отнюдь не поэт, является единственной личностью, которая изображается в литературном портрете – очерке творчества (если не брать во внимание безымянных героев микросюжетов). Поэтому 2-я часть статьи завершается реакцией героя – эксплицитного «мы» на комету, которой уподоблен Бальмонт.

Если в 1-й части артикулировано критическое суждение о Бальмонте, во 2-й – на основе ассоциации разворачивается символический образ, то в заключительной, самой короткой части происходит слияние мысли и образа в символ-мифологему: «Бальмонт золотой, прощальный сноп улетающей кометы эстетизма» [19, с. 12].

Таким образом, можно заключить, что портрет – очерк творчества в критической прозе Белого появляется в результате эволюции лирической рецензии. Модифицированный литературный портрет с элементами эссе или лирического этюда оказался наиболее адекватной жанровой формой для реализации мифотворческой стратегии – стремления не просто давать оценку и определять место в литературном процессе, но создавать критические мифы о том или ином писателе. Характерный для литературного портрета живописный (изобразительный) компонент используется довольно активно, однако не для того, чтобы сформировать у читателя всестороннее представление о поэте как о человеке или носителе определенного мировоззрения, а для создания мифологем, в которых мысль и образ образуют синкретическое единство.

Как результат эволюции литературного портрета и рецензии, в которой присутствовал элемент сравнения, можно рассмотреть статью «Ибсен и Достоевский», являющуюся примером **параллели**. Весьма показательна история ее создания: сначала Белый хотел назвать свою статью «Достоевский», но затем автором была осознана структурная роль сопоставления, и текст появился в «Весах» уже под известным нам заголовком.

Мифологизация образов двух писателей происходит в процессе сравнения их персонажей: критик называет имена Рогожина, Мити Карамазова, Кириллова, Сольнесса, Рубека, но для него гораздо важнее создать обобщенный образ, соответственно, героев Достоевского и героев Ибсена. Образы самих художников основываются не на фактах их биографии, а на философско-эстетических взглядах и произведениях. Писатели в статье Белого почти неотличимы от своих героев, и те, и другие воплощают мифологические оппозиции: «широта / высота», «многословие / сдержанность», «мещанство /

аристократизм», «трактиры / горы», «детонирование / музыкальность». И все же заметен большой акцент на творческой индивидуальности Достоевского: сквозное противопоставление образов двух писателей относится только к 3-й части, во 2-й вводятся связанные с Ибсеном темы и мотивы (долг, благородство, восхождение), 1-я посвящена полемическому разоблачению «обаяния этого таланта». Критик насыщает текст множеством оценочных суждений, их функцию также выполняют реминисценции и микросюжеты. При этом основная местоименная форма – «мы», т. е. поворот в своем личном мировосприятии автор подает как единое мнение молодых символистов, что, безусловно, не соответствовало действительности.

Итак, проанализированные выше критические сочинения дают основание констатировать, что установка на автокоммуникативное повествование и проявление в тексте законов автокоммуникации, а также мифотворчество во многом определяют их структурное и стилистическое своеобразие. Важно подчеркнуть, что все они посвящены рефлексии по поводу конкретных явлений текущего литературного процесса: критического сочинения (письмо, рецензия), повести или драмы (рецензия), творчества поэта-современника или интересующего символистское окружение писателя XIX в. (литературный портрет, статья-параллель).

2.2. Рецензия и творческий портрет в составе больших статей А. Белого первой половины 1900-х гг.

Структура лирической рецензии и литературного портрета, их главные жанрообразующие признаки воспроизводятся Белым не только в рамках «малых» критических произведений, написанных «по поводу» актуальных явлений литературного процесса, но и в больших проблемно-теоретических статьях и эссе. Эти статьи содержат относительно автономные фрагменты, которые вполне могут быть рассмотрены как отдельные критические тексты. Знаменательно, что объектом внимания автора становится не только

литература, но и другие виды искусства, а также творчество знаковых для русского символизма философов (Ф. Ницше, Вл. Соловьева). При этом в одной статье может совмещаться литературная, музыкальная и, условно говоря, философская критика: так, в «Символизме как миропонимании» 2-я часть является **портретом** Ф. Ницше, в «Священных цветах» и «О теургии» довольно просто вычлняются очерки творчества М. Лермонтова, кроме того, 5-я часть последней из названных статей представляет собой музыкальную **рецензию**.

Обратимся к главе-рецензии в составе «О теургии», которая посвящена творчеству современника Белого, композитора Н. Метнера. Ее начало и финал сопоставимы с характерными структурными компонентами жанра рецензий: сообщение о выходе нового музыкального альбома, его краткая характеристика и оценка и заключительный вывод, подчеркивающий значение этого события для настоящего и будущего. Типичные для рецензий зачин и концовка явно изолируют 5-й раздел от остального текста статьи. Отграничению также способствует смена аспектов авторского образа и введение нетипичного для «большой» теоретической статьи эксплицитного «я», что, в свою очередь, означает резкое изменение временной и пространственной точки зрения автора. Вместо условно-символических призывов «сорвать полумаску» и обнаружить Вечность, которыми заканчивается предыдущий раздел, возникает документальная правда культурной жизни России начала XX в. – композитор, его альбом, его слушатель-критик, некие люди, ожидающие неопределенных свершений (отметим, что в жанре письма форма «я» также отсылает к локальной ситуации, в которой появляется критический текст). Далее происходит возвращение к точке зрения «горнего мира»: в первую очередь, благодаря тому, что Белый воспроизводит структуру не только традиционной рецензии, но и своей лирической – в частности, изображает процесс автокоммуникации, вызванный музыкальными произведениями.

Демонстрация символистских прозрений слушателя альбома сопровождается заменой «я» на «мы» или автокоммуникативное «ты». Смена форм авторского присутствия необходима Белому для того, чтобы снять

впечатление субъективизма, которое приносится эксплицитным «я». В роли, предполагающей «я», критик отличается скромностью и даже неуверенностью, но как голос молодых символистов он, напротив, полон решимости. Повествование с формой «я» предполагает случайность и привязанность ко времени («Недавно мне пришлось встретиться с очень интересным и знаменательным явлением в области музыки» [27, с. 114]), «мы» – наличие неслучайного, универсального смысла. Поэтому встретиться с музыкальной новинкой пришлось «мне», но настроения и ожидания, которые в ней отражены, «наши». Таким образом, даже в плане авторского присутствия находит выражение принцип эстетики символизма – находить в случайных, временных явлениях неслучайный, прообразовательный смысл. Итак, «я» отображает начальную стадию познания явления (субъективность), автокоммуникативные формы глаголов – процесс узнавания личностью вечных смыслов (индивидуальность), «мы» – результат символического познания (новая, трансперсональная объективность).

Автор подчеркивает, что не собирается оценивать альбом как музыковед, и заявлением о «непрофессиональности» в какой-то мере оправдывает свой критический метод. Как и в лирической рецензии и генетически связанном с ней очерке творчества, критик использует образные эквиваленты аналитических характеристик, картины природы в сочетании с движениями человеческой души. В их числе – цитаты и реминисценции из стихотворений Лермонтова. Формируется и микросюжет, персонажем которого становится душа слушателя как квинтэссенция его лирического «я». Как и в самостоятельной лирической рецензии, образные характеристики и микросюжеты необходимы для передачи настроения художественного произведения, которое проявляется посредством переживаний критика.

Белый заявляет о своем желании сравнить творчество Лермонтова (его портрет содержится в 4-й части статьи) с творчеством Метнера, но как таковое сопоставление происходит не на аналитическом, а на ассоциативном уровне. Это соответствует свойству автокоммуникативного текста становиться

организатором ассоциаций, возникающих в сознании личности. Изображение процесса автокоммуникации, при котором происходит качественная трансформация личности слушающего (результат странствий души в микросюжете), служит подтверждением идеи Белого – некоторые места альбома Метнера истинно теургичны. Таким образом, собственно оценочные суждения ориентированы на коммуникацию по каналу «Я – Он», т. е. на передачу сообщения читателю, но аргументация имеющейся оценки, в основном, сводится к демонстрации процесса автокоммуникации.

Фрагменты статей «О теургии» и «Священные цвета», посвященные поэзии Лермонтова, изолированы меньше, чем рецензия на альбом Метнера. И все же мы имеем право назвать их литературными портретами ввиду того, что в них присутствует главный признак жанра – создание образа героя и стремление выявить его индивидуальность. Образ Лермонтова раскрывается в процессе анализа стихотворений, причем в обоих случаях Белый приводит множество цитат, призванных быть подтверждением его оценок и характеристик. Критик не выделяет какие-либо периоды в творчестве поэта, но при этом выстраивает достаточно выразительную модель его творческого пути: от высоких прозрений в сфере любви к горькому разочарованию и гибели. В основе данной модели лежит создаваемый Белым критический миф о Лермонтове – несостоявшемся пророке Вечной Женственности («демонисте», «маге»), который распространяется не только на поэзию, но и на жизненный путь – во многом потому, что творчество мыслится как продолжение «текста жизни», сфера реализации «преждевременных» прозрений поэта.

То же самое можно сказать и о специфике мифологизации образа Ницше в статье «Символизм как миропонимание». В целом, жизненный путь философа развивается по той же модели, что и путь Лермонтова: невероятные прозрения – незаконченность прозрений – остановка – трагический финал. Связь биографического факта (сумасшествия) с движением европейской культуры к символизму помогает формированию мифа о фигуре Ницше, который, как пишет Белый, «уже не философ, а мудрец», то есть занимает промежуточную

позицию между мыслителем и художником-символистом. Обобщающий образ мудреца отдельным абзацем вводится в очерк творчества Ницше, так же, как и образ писателя-демониста в портрет Лермонтова. Здесь важно подчеркнуть, что «мудрость» и «демонизм» не являются понятиями в привычном смысле. Эти слова, вероятнее всего, следует считать мифотерминами (С. и В. Пискуновы). С помощью образных определений («Мудрость – лазейка из *«голубой тюрьмы»* трех измерений» [33, с. 249]) Белый, с одной стороны, дает представление о том, что подразумевается под мифотермином, описывает некоторые присущие ему свойства, а с другой – апеллирует к его открытости и недосказанности, т. е. превращает в символ. Следовательно, использование мифотерминов в творческих портретах – часть стратегии по созданию критических мифов.

Таким образом, такой компонент очерка творчества как определение места в истории культуры неотделим от мифологизации героя – философа или поэта. Причем портрет Ницше в «Символизме как миропонимании» в этом плане более разнообразен: стержневой миф о мудреце расширяется за счет введения на отдельных участках текста дополнительных образов-мифологем, подчеркивающих значимость философа для самосознания русского символизма и человечества в целом. Так, раздел статьи о Ницше начинается с достаточно развернутого микросюжета о появлении в небе метеора и реакции людей на неожиданного гостя из космических пространств. Далее Белый сообщает, что «Ницше и был таким метеором». Мифологема Ницше-метеора, соединяющая в себе и мысль о герое, и его образ-символ, делает заметным сходство раздела с самостоятельным литературным портретом – статьей «К. Д. Бальмонт». Можно предположить, что мифологема «Бальмонт-комета» восходит именно к рассматриваемой в данный момент части «Символизма как миропонимания», так как критик практически повторяет схему «микросюжет + вывод о герое, синтезирующий мысль и образ». Кроме того, в микросюжете статьи «К. Д. Бальмонт» повторяется последовательность событий: появление космического тела в небе – реакция людей на земле.

Тем не менее, у рецензии и творческого портрета, которые входят в состав статей-манифестов, есть существенная черта, не позволяющая им полностью обособиться от других разделов. Это микросюжет, героем которого становится «мы» аргонавтического единства. Коллективный персонаж словно продолжает творческий путь художника или философа: введением данного компонента критик подчеркивает, что новое поколение символистов должно закончить начатое предшественниками и совершить то, что тем не удалось: окончательно победить хаос. Здесь уже явно присутствует программное начало, являющееся отличительной особенностью манифеста.

Как и в первых статьях-манифестах, в лирико-философских эссе 1904–1905 гг. («Маска», «Окно в будущее», «Сфинкс») присутствуют фрагменты, представляющие собой творческий портрет. Стоит отметить, что портреты могут выходить за рамки раздела, в заглавии которого упомянута фамилия героя, и распространяться на несколько частей, в том числе на те, в которых присутствуют образные заголовки. Нетрудно сделать вывод о том, какую роль они играют в процессе мифологизации личности художника: так, образ венгерского дирижера А. Никиша («Маска») впервые появляется в одноименном фрагменте, а затем развивается критиком в разделах «Чародей», «Исступленный» и «Похмелье». Последние два названия отсылают к дионисийской концепции Ницше и сочинению Вяч. Иванова «Эллинская религия страдающего бога» (именно Вяч. Иванову Белый посвятил статью). Заголовки-символы подчеркивают мысль критика о том, что творческая индивидуальность Никиша выходит за пределы сферы эстетического и может быть соотнесена с тем или иным символом-мифологемой: чародея или опьяненного дионисийским духом участника мистерии. В статье «Окно в будущее» портрет М. Олениной-д'Альгейм, любимой певицы Белого, занимает три раздела: «Оленина-д'Альгейм», «Концерт» и «Возвращение». Последнее заглавие является одновременно и образным, и информативным, так как, с одной стороны, апеллирует к мифологеме «вечного возвращения»,

а с другой – называет действие, которое изображено в данном фрагменте: автор возвращается с концерта домой.

Обращает на себя внимание новая для критической прозы Белого специфика портретирования. Помимо общей для всех рассмотренных нами портретов тенденции мифологизировать образ реальной личности, в «Маске» и «Окне в будущее» наблюдается то, что принято называть «портретированием в узком смысле», т. е. создание пластического образа художника, описание его внешности, поведения, непосредственное изображение в процессе творческой работы. Таким образом, в рамках лирико-философских статей критик впервые создает **портреты-силуэты** – к этой жанровой разновидности он еще не раз будет обращаться во второй половине 1900-х гг. Обогащение системы жанров здесь легко объясняется личностями героев творческих портретов: Белый пишет о представителях исполнительского искусства (Никиш – дирижер, Оленина-д'Альгейм – певица), поэтому эстетическое впечатление критика естественным образом формируется путем созерцания их деятельности, а не только ее результатов.

Жанровая разновидность силуэта детерминирует введение ранее не свойственного критике Белого мемуарного начала: так, в «Маске» автор вспоминает о посещении репетиции Никиша и повествует о том, чему он тогда был свидетелем. При этом актуализируется тот аспект образа автора, который предполагает связь с историческим временем и форму первого лица единственного числа (участник и очевидец культурной жизни начала XX в.).

Но, что особо примечательно, в статье «Маска» жанр силуэта актуализируется в отношении не только Никиша, но и Ницше, которого в действительности Белый мог видеть лишь на фотографиях. Тем не менее, в разделе «Фридрих Ницше» критик не только соотносит личность философа с собственной мифологемой духовного руководителя, но и рисует его зримый и вполне правдоподобный образ. Ницше изображается дважды: в символическом микросюжете – ребенок на «другом берегу», с «ужасными, сияющими чертами»; в силуэте – погруженный в свои мысли профессор

с усами в белом цилиндре, который идет по улице с красным портфелем в руках. Связь между двумя портретами производится на уровне мотивов: духовный руководитель с «лицом ребенка» глядит «с улыбкой мягкой грусти», взгляд профессора Ницше – глубокий, «детский, повитый кошачьей мягкостью». Образ Ницше, в отличие от образа Никиша, является результатом не воспоминания, а представления, но существенные различия в портретировании (в узком смысле) от этого не появляются. Не случайно в разделе «Фридрих Ницше» Белый дважды повторяет, что представляет себе именно «силуэт» профессора, причем, если заменить слово «представляю» на «помню», то, кроме очевидной для беловедов фактической ошибки, никаких структурных изменений не произойдет. Философ изображается не в отрыве от контекста, а наоборот, вместе с другими участниками возможной сцены из его жизни: перед ним снимают шапочки студенты, перешептываются прохожие.

Если литературный портрет больше, чем другие критические жанры приближается к литературе, то силуэт, как отмечает В. Крылов, находится на границе критики и художественной прозы [102, с. 192]. Справедливость этого утверждения подтверждают силуэты в лирико-философских статьях Белого, и особенно изображение вечера камерной песни Олениной-д'Альгейм в разделе «Концерт». Концерт певицы здесь больше напоминает не мемуары, а художественное произведение: ориентация на документальное воспроизведение события не прослеживается, образ автора явлен не во «внешнем» аспекте, а в качестве субъекта переживаний и внутреннего монолога, другие персонажи, присутствующие в концертном зале, изображаются не столько как реальные люди, сколько как условные мифологемы («люди-маски»). Вместе с тем присутствует единый сюжет и элементы диалогов между «людьми-масками».

Необходимо подчеркнуть, что давая представление о чертах лица, росте, одежде, походке и жестикуляции артистов, критик достаточно легко переходит к мифологической составляющей их образов. Связующим звеном между реальным и символическим планами является воспринимающее сознание автора, в котором возникает череда ассоциаций. Оленина-д'Альгейм

фактически переносится мыслью лирического субъекта из одних пространственно-временных координат в другие: «Высокая женщина в черном как-то неловко входит на эстраду. В ее силуэте что-то давящее, что-то слишком большое для человека. Ее бы слушать среди пропастей, ее бы видеть в разрывах туч» [28, с. 10–11]. В портрете Никиша переход осуществляется за счет воспоминания о некоем глубинном подсознательном содержании – такой прием следует отметить, поскольку он особенно характерен для романа «Петербург»: «Когда изящная, белая рука его будто плавает <...> до чего знаменательно это лицо с прищуренными очами! Бледное, бледное, со взбитыми волосами, свисающими над челом, с треугольной, седеющей бородкой – будто уж видел когда-то этот давний лик, когда он вытягивался из сумрачных волн хаоса с грустной усмешкой, предостерегая от лабиринтов ужаса» [24, с. 12].

Таким образом, создавая портреты-силуэты Никиша и Олениной-д'Альгейм, критик все равно занимает позицию визионера – только в отличие от рецензий, источником созерцаемой картины является не чужой художественный мир, а реальная действительность. Как и в других портретах раннего Белого, мысли и эстетическая позиция героев критиком не рассматриваются, и личностью, внутренний мир которой раскрывается в тексте, становится личность автора. Герои творческих портретов интересуют его с точки зрения их места в современной культуре, которое определяется их соотнесенностью с ключевыми мифологемами и способностью воздействовать на сознание символиста.

Позиция визионера предполагает изображение автокоммуникации наблюдающего субъекта, и в лирико-философских статьях ее неотъемлемой частью становятся лирические микросюжеты. Микросюжеты вводятся в текст тогда, когда герои начинают демонстрировать свое искусство, и замещают собственно описание концерта. Некоторые из них становятся частью раздела об артисте (погружение в космические пространства во фрагменте «Концерт»), некоторые выделяются в отдельные композиционные элементы (раздел статьи

«Исступленный» находится между разделами «Чародей», где Никиш начинает дирижировать, и «Похмелье», где он завершает выступление и уходит).

Для критика важны не последовательность номеров, не названия исполняемых музыкальных произведений, а переживания, которые вызываются их исполнением. Для того чтобы читатель имел возможность почувствовать то же самое, что и Белый, используются микросюжеты, цель которых – вызвать автокоммуникацию у потенциального адресата статьи-эссе. Таким образом, имеет место уже известный нам способ аргументации положительной оценки художественного явления: демонстрация способности музыки или камерного пения вызывать автокоммуникацию призвана убедить адресата, что искусство Никиша и Олениной-д'Альгейм выходит за пределы эстетики, а сами они соотносятся с мифологемой духовного руководителя. В частности, в разделе «Концерт» Белый показывает, что автокоммуникация, вызванная выступлением певицы, трансформирует на время картину мира: концертный зал растворяется, и на его месте оказывается «старинное мировое пространство».

Наиболее интересным феноменом с точки зрения поэтики литературно-художественной критики представляется творческий портрет, написанный как текст апеллятивного типа – таковым является «Ницше», финальный раздел статьи «Сфинкс». Стоит отметить, что в той же статье содержится еще два портрета, но об их героях, Гоголе и Чайковском, говорится в 3-м лице. Как и в статье «Маска», в рамках портрета есть два силуэта-сцены с эксплицитными персонажами (Ницше и навестившие его друзья – в историческом времени; Ницше-Христос, его ученик и сфинксы – в мифологическом). На этот раз Белый изображает последние минуты жизни философа. Портретирование включает детали внешнего вида (усы, остекленевшие глаза, халат) и некоторые биографические факты (заключение в лечебницу, музицирование). При этом живописание происходит внутри слов автора, обращенных к эксплицитному «ты»: «Комната погрузилась в темноту. Вдруг рука Твоя – худая рука Твоя – схватилась за сердце. Голова низко опускается на халат; брови нахмурились, гневная морщина рассекла Твой лоб» [36, с. 48]. Особое значение приобретает

прием переключения регистра – местоимения пишутся то с прописной, то со строчной буквы. Белый мифологизирует Ницше путем соотнесения его личности с его же персонажем-мифологемой – распятым Дионисом. Изменение «ты» на «Ты» становится дополнительной евангельской реминисценцией, которыми наполнена мифологическая часть портрета (сфинксы в латах надевают на распинаемого Ницше терновый венец и т. п.).

В 1905 г. критика стали интересоваться не только внутренние переживания сами по себе, но и обстоятельства из собственной жизни, связанные с их появлением. Вследствие этого в тексты различных жанров вводится такой компонент, как личные воспоминания и документальная фиксация тех или иных событий или явлений, свидетелем которых был автор. Тенденция к документальности обусловила новый подход к созданию образов героев критических статей – других художников или философов, которые теперь воспринимаются Белым не только в обобщенно-символическом, но и в конкретно-историческом смысле. Если ранее Белый писал о своих современниках (с которыми, к тому же, он был лично знаком) вне связи с какой-либо жизненной конкретикой, так что их творческие портреты представляли собой универсальные мифологемы, то в 1904–1905 гг. реальный человек предстает в реальной обстановке авторских воспоминаний. С точки зрения жанра, сдвиг в сторону документальности касается, в первую очередь, литературного (творческого) портрета и близкого ему по функциям некролога. Показателен некролог князю Трубецкому, в котором Белый вспоминает встречу с ним во время похорон М. Соловьева, его университетские курсы, а далее документально описывает траурное шествие. В портрете Вл. Соловьева, являющемся частью статьи «Апокалипсис в русской поэзии», автор делится личными воспоминаниями о встрече с философом и поэтом, показывая его в бытовой обстановке квартиры – учитывая ретроспективную и одновременно обобщающую позицию Белого и тот факт, что статья написана через несколько лет после смерти героя, можно заключить об использовании жанровой структуры **мемуарного очерка**. Важно и то, что вместе со своими героями,

конкретные черты приобретает образ автора, происходит его означивание: читатель узнает, что Белый был студентом Трубецкого, участвовал в похоронной процессии, разговаривал с Соловьевым, посетил концерт А. Дункан в Петербурге в дни революционных волнений. Однако не следует делать вывод, что с появлением воспоминаний исчезает мифотворчество: наоборот, оно лишь приобретает более неоднозначный характер.

2.3 «Чеховский» цикл: проблемно-теоретические статьи в малых критических формах

В 1904 г., по справедливому наблюдению А. Лаврова, Белый все больше тяготеет к систематизированному научному мировосприятию [105, с. 163]. На жанровом уровне эта тенденция проявилась не только в том, что критик обращается к проблемным статьям и трактатам, которые относятся не столько к критике, сколько к философской публицистике («О целесообразности», «О границах психологии»), но и во введении теоретического элемента в малые формы критической прозы, поводом для создания которых становятся события литературной и художественной жизни. Таковы написанные в 1904 г. статьи «Чехов», «Вишневый сад» и «Иванов» на сцене Художественного театра, которые образуют «чеховский» цикл. Дедуктивный принцип характеризует цикл в целом: значительную часть всех трех критических сочинений занимают эстетические обобщения, а событие, которое послужило поводом к созданию этих текстов (выход новой книги, или постановка спектакля, или факт смерти, как в «Чехове»), не является ни проблемным, ни композиционным центром.

Статью «Чехов» В. Перхин совершенно справедливо приводит в качестве примера такой жанровой разновидности как **некрологическая статья**. Несмотря на то, что в заглавии названа фамилия русского писателя, его личность в меньшей степени занимает автора, чем поднимаемая в тексте эстетическая проблема — о том, что изображение жизненной правды в художественном произведении не противоречит символистской эстетике.

Традиционная для некрологов лексика и фразеология, связанная с кончиной и погребением, в «Чехове» появляется не в начале, как в двух других текстах того же жанра («Герберт Спенсер» и «Князь С. Н. Трубецкой»), а в предпоследнем абзаце. Это также подтверждает, что цель автора не только в почтении памяти покойного, но и в разрешении актуального для него на тот момент вопроса. Поэтому данный некролог в большей степени напоминает не литературный портрет, где теоретические рассуждения призваны лишь дополнять облик героя, а **проблемную статью**, в которой они играют ведущую роль.

Теоретическая установка проявляется и на уровне композиции статьи: Белый не идет от частного к общему, делая обобщения после анализа конкретного материала, а подкрепляет свои концептуальные выводы о соотношении реализма и символизма наблюдениями из творчества Чехова, в том числе в сопоставлении с драматургией М. Метерлинка. Дедуктивная композиция базируется на постепенном сужении проблематики: в 1-й из трех частей о Чехове не упоминается вообще, так как критик рефлексировал о методах восприятия окружающей действительности и о совпадении «истинного символизма» с «истинным реализмом» в целом; во 2-й дается общая характеристика творчества русского писателя как символистского, определяется его место в истории мировой литературы и аргументируется его важность для современного этапа развития символизма; в 3-й – рассматривается конкретный аспект «символичности» образов Чехова, наличие настроения мягкой грусти и сопутствующее ему ощущение вечности и покоя. Вместе с тем значительный фрагмент третьей части посвящен теоретическим рассуждениям о символе как единственной реальности, о его соотношении с принципом детерминизма и областью мистических прозрений.

Несмотря на относительно небольшой объем, «Чехов» не отличается однородностью и объединяет в себе как логико-дискурсивный, так и образный элемент. По сравнению с философскими трактатами и, например, некрологом философу Г. Спенсеру, литературно-критические статьи характеризуются большим разнообразием средств выразительности: в текст вводятся

дополнительные, не связанные напрямую с предметом анализа, цитаты и реминисценции; метафоры, служащие образными эквивалентами эстетических идей, как правило, более развернуты. Так, статья начинается с метафоры «жизнь – замкнутая комната с раскрашенными стенами», которую далее автор разворачивает на протяжении трех с половиной абзацев. И только в четвертом он соотносит данную метафору с теоретической проблемой – антиномией мистического и позитивистского миропонимания, снятие которой является для критика одной из важнейших задач при подходе к творчеству А. Чехова.

Начиная статью с развернутой метафоры, Белый преследует, в том числе, коммуникативные цели: развернутый и, соответственно, детально проработанный образ подготавливает читателя к восприятию теоретических рассуждений, делая их более убедительными. Достаточно оригинальный взгляд на творческий метод Чехова и необычная для начала 900-х гг. концепция реализма, который совпадает с символизмом, вынуждали критика устанавливать с читателем более непосредственный контакт – для того, чтобы его идеи не были бы категорически отвергнуты. В таком случае представляется закономерным использование Белым в начале статьи формы «мы» не только и не столько в значении «все человечество», сколько в значении «мы с вами», то есть автор статьи и ее читатели. Подобный тип повествования не наблюдался в рассмотренных выше рецензиях и статьях, где «мы» означало, как правило, коллективное «я», группу символистов-аргонавтов, противопоставляющих себя обществу. Если в письме «По поводу Д. С. Мережковского» или в лирической рецензии приглашение присоединиться к авторскому «мы» присутствовало лишь имплицитно, то в некрологической статье «Чехов» Белый дает возможность читателям вместе с ним попробовать все варианты действий в предлагаемой метафорической ситуации (замкнутая комната с изображениями на стенах). Поэтому абзацы той части текста, которая относится к упомянутой развернутой метафоре, начинаются со слов «Мы можем говорить...», «Мы можем думать» и «Нам доступно еще иное отношение к жизни» [32, с. 371], что способствует установлению более тесных коммуникативных связей.

Критик беседует с имплицитным читателем и в этой беседе позволяет себе проявить эмоции, которые затем выливаются в риторические вопросы. Однако после того как он переходит к изложению теоретического обоснования «истинного символизма», совпадающего с «истинным реализмом», и личность автора, и личности читателей, с которыми велась беседа, отходят на второй план. Концепция Белого возникает в процессе полемики, поэтому приводя опровергающие аргументы, он стремится никак не проявить свою личную заинтересованность, и повествование становится объективно-нейтральным (исключения составляют некоторые оценочные суждения). В отличие от жанра полемической статьи, где критик спорит с автором или авторами других критических сочинений, полемика в «Чехове» направлена на два комплекса эстетических убеждений, которые, по мнению Белого, сформировались в русской литературе и критике.

Представления о символизме, оторванном от действительности, и реализме, не приемлющем символ из-за его «потусторонности», не связываются с конкретными носителями, так как выступают в качестве общераспространенных (что для Белого особенно прискорбно). В связи с этим в текст вводятся неопределенно-личные («Отвергая потустороннее, отвергли символ» [32, с. 372]) и безличные формы («Забывалось, что истинный реалист не предполагает, *а любит то, что есть*» [32, с. 372]). Знаменательно, что Белый постоянно употребляет здесь прошедшее время, в то время как все, что касалось развернутой метафоры комнаты, проигрывалось в настоящем: критик представляет опровергаемые мнения как безнадежно устаревшие, не соответствующие новым эстетическим запросам.

Следует подчеркнуть, что для достижения своей главной цели – убедить читателя в том, что Чехов – символист, – Белый использует возможности различных жанров. Поэтому в статье-некрологе можно выделить элементы иных жанровых форм. **Литературная параллель** (2-я часть) позволяет расставить приоритеты в процессе сравнения с «признанным» представителем символистского направления – М. Метерлинком, причем таким образом, что

неудовлетворенность «надуманным», согласно Белому, метерлинковским символизмом компенсируется произвольностью тех символов, которые критик находит у Чехова. Вполне естественные для литературного некролога элементы **портрета – очерка творчества** (2-я и 3-я части) дают возможность определить место писателя в мировом литературном процессе, так как кроме Метерлинка в статье присутствует довольно широкий контекст, с которым соприкасается творчество Чехова: Л. Толстой, И. Тургенев, К. Гамсун. Как и в очерке творчества Бальмонта, критик создает образ-мифологему художника, которому посвящен текст. Мифологема возникает в микросюжете, где авторское «мы» (в значении коллективного «я») взаимодействует с мифологизированной личностью писателя и его персонажами. В качестве героя микросюжета Белый видит Чехова чародеем, знающим нечто большее, чем его «печальные герои» – то, что может знать только истинный символист, соприкоснувшийся с Вечностью. Однако наиболее интересным представляется факт присутствия в обобщающей статье признаков **лирической рецензии** (3-я часть), в частности, автокоммуникативного лирического повествования.

Как было указано, в числе представителей русской и зарубежной литературы, с которыми сравнивается творчество Чехова, присутствует К. Гамсун. Однако Белый не просто проводит аналогию между их произведениями, но и обращается к тем способам выражения своей позиции, которые были использованы по отношению к норвежскому писателю. Именно поэтому финал статьи (больше половины 3-й части) обнаруживает значительное сходство с рецензией на «Драму жизни». Белый отходит и от роли активного собеседника, и от роли объективного повествователя, стремящегося к научности как в аргументах, так и в стиле. В финале 3-й части он полностью погружается в свои индивидуальные переживания, возникающие благодаря чтению определенных мест в произведениях Чехова. Интроспекция уже традиционно обозначается введением автокоммуникативных глагольных форм, причем ключевым является глагол «чувствовать»: эмоционально-эстетическое, а не аналитическое восприятие выходит на первый план тогда, когда критик от

теоретических обобщений переходит собственно к художественным текстам. Поэтому суждения Белого полны неопределенности: «Что это такое и почему эти слова о вечном?», – спрашивает себя критик по поводу приведенной им только что цитаты. Ответ его, в сущности, лишен какой-либо ясности, в нем лишь подчеркивается целостность переживания: «Есть тут нечто неразложимое; чувствуешь, что все это так» [32, с. 375].

Как и в рассмотренной выше лирической рецензии, Белый в первую очередь выявляет настроение, которое бы характеризовало соответствующее переживание критика-читателя: Вечный Покой, который непроизвольно исходит от произведений Чехова, по сути, тождественен мягкой радости-грусти, характеризующей символизм Гамсуна. Тем не менее, следует отметить, что в отличие от собственно лирической рецензии, в некрологической статье «Чехов» Белый намеревается вывести сам факт присутствия подобного настроения в искусстве философскими методами: в начале 3-й части автор доказывает, что открытие «царства Вечного Покоя» – результат понимания призрачности детерминизма. Мысль о том, что «безнадежные извне» чеховские образы дышат Вечным покоем, завершает следующий за философско-аналитическим массивом микросюжет о Чехове-чародее, но наибольшее развитие получает в оставшемся фрагменте текста, где автор демонстрирует, как в конкретных местах произведений русского писателя открываются истинные символы.

Исследователи В. Перхин и Э. Полоцкая обратили внимание, что в данной статье критик лишь однажды приводит цитату из произведения Чехова – небольшой отрывок из рассказа «Три года» [158, с. 165; 165, с. 96]. Именно после него повествование становится подобным тому, какое было характерно для лирической рецензии. Следовательно, принципиально важно понять, по какой причине Белый выбирает этот отрывок и какова его роль в данном фрагменте текста. Согласно логике автора статьи, цитата должна служить подтверждением того, что Вечный Покой, как истинный символ, непроизвольно проявляется в реалистическом рассказе. Первое, на что стоит

обратить внимание: в указанном отрывке происходит взаимодействие человека и произведения искусства. Героиня рассказа, как поясняет критик, смотрит на картину – в цитате приводится содержание ее мыслей, то есть внутренний монолог. Таким образом, Белый включает в свою статью текст Чехова, в котором изображается автокоммуникация, вызванная созерцанием картины.

Следует подчеркнуть, что в приведенной цитате присутствуют все условия появления автокоммуникации: в мыслях Юлии, героини рассказа, есть и добавочные ритмообразующие коды (крики дергачей, мерцание огня вдалеке), и трансформация ее личности («...она почувствовала себя одинокой, и захотелось идти, идти и идти по тропинке» [32, с. 375]). Белый тонко улавливает момент появления нового текста, который начинает транслироваться внутри «я» героини. Об этом свидетельствует выделение курсивом той части цитаты, которая следует сразу после вторжения добавочных кодов и маркируется словами «И почему-то вдруг ей стало казаться». Такой графический прием не просто разделяет отрывок на два фрагмента, но и наглядно подчеркивает само событие трансцендирования: с Юлией происходит нечто кардинально отличное от мелочей повседневности и никак не объяснимое в рамках закона детерминизма – встреча с Вечным, что для Белого, по сути, является символом. Довольно существенно, что в цитате встречаются близкие символистам мотивы зари и Вечности.

Таким образом, единственная цитата в статье необходима Белому для того, чтобы продемонстрировать, как Чехов произвольно изображает акт символистского познания, основанного на автокоммуникации, вызванной художественным произведением. Однако специфика критического метода Белого в том, что автокоммуникация героя интересует его только постольку, поскольку она может вызывать ответную коммуникацию у того, кто читает соответствующие строки. Поэтому выделение курсивом указывает, в том числе, и на то, что слова рассказа «Три года» находят непосредственный отклик в душе автора статьи. Далее наблюдается такая же тенденция, что и в рецензии «Кнут Гамсун. Драма жизни»: часть внутреннего монолога героини Чехова

стимулирует, организует и становится содержанием внутреннего монолога критика, который, в свою очередь, призван вызвать автокоммуникацию у потенциального читателя статьи. Слова эти также выделяются курсивом, что придает им особую значимость и статус самостоятельного текста в тексте, склонного к повторяемости.

Белый довольно точно описывает сам процесс автокоммуникации, возникающей при чтении литературного произведения. Когда внутри канала «Я – Я» начинает циркулировать текст, реальные герои перестают восприниматься сознанием субъекта чтения. Подобный пример с читающим поверх строк Евгением Онегиным приводит в своей работе Ю. Лотман [120, с. 29]. В статье «Чехов» с восприятием критика происходит следующее: речь героев (непосредственная данность в произведениях) затихает, а вместо нее воспринимается лишь возникающий в душе «голос безмолвия», «призывной колокол Вечного Покоя» [32, с. 375].

В 3-й части статьи критик, предстающий лирическим субъектом, показывает, как в результате душевных волнений, вызванных чтением, трансформируется и его мировосприятие. Так, Белый вспоминает эпизод из драмы «Три сестры», демонстрируя как незначительная, казалось бы, реплика вызывает у него как у читателя автокоммуникацию, в результате которой происходит качественная трансформация его личности: «...чувствуешь музыку *Вечного Покоя*, наполняющую жизнь беспечальным забвением вопреки всему» [32, с. 375]. Способность интуитивно уловить присутствие символов среди будничных действий чеховских персонажей буквально меняет одну картину мира (ту, которая была заявлена в начале статьи с помощью метафоры замкнутой комнаты) на совершенно противоположную: «Пусть герои Чехова говорят пустяки, едят, спят, живут в четырех стенах, бродят по маленьким серым тропинкам, – где-то там, в глубине, чувствуешь, что и эти серые тропинки – тропинки вечной жизни, и **нет четырех стен там, где есть вечные, неизведанные пространства**» [32, с. 375]. Таким образом, критик выявляет действенную, преображающую силу, которая, на его взгляд, скрыта

в произведениях Чехова – а это для Белого чрезвычайно ценный аспект нового искусства.

В самом конце статьи автор выражает свое упование на то, что и другие критики будут читать Чехова, обращая внимание на действенность возникающей внутри их личности автокоммуникации: «...будут переноситься в тот уголок сердца, где уже нет ни героя, ни радости, а только Вечный Покой» [32, с. 375]. Можно сказать, что чеховский символизм, по Белому, заключается в способности вызывать у читателя автокоммуникацию, которая выводит личность за пределы ограниченного существования, другими словами, поскольку произведения Чехова обладают таким свойством, они могут считаться символистскими.

Следовательно, жанровые компоненты лирической рецензии необходимы Белому для убеждения читателей в том, что писатель по своей сути – символист. При этом актуализируется и соответствующий подобному повествованию имплицитный читатель – такой, для которого внутренние переживания критика будут максимально близки.

Особенность некролога, выделяющая его в ряду других критических жанров, заключается в том, что повод к его написанию находится за пределами художественного творчества, в области реальной жизни. Для критика-символиста это означает дополнительную возможность реализовать свои представления о том, что жизнь должна быть уподоблена искусству, а искусство должно выходить в жизнь. И, несмотря на то, что во 2-й части «Чехова» Белый с грустью упоминает о несоразмерности «порхающих» художественных прозрений» символистов с «уделом пророков и учителей жизни» (собственная мифологема Белого), в 3-ей он явно интегрирует «текст жизни» и «текст искусства». Так, в финале некрологической статьи, где автор не отступает от лирического повествования, процесс мифологизации образа Чехова завершается посредством мифологизации факта его смерти. Кончина писателя рассматривается как окончательный переход в «царство Вечного Покоя», о котором он ранее намекал в своих произведениях. Таким образом,

«текст жизни» оказывается продолжением «текста искусства», и благодаря этому, трагическое событие не представляется критику однозначно печальным. В финале значительную роль играет будущее. Отметим, что последний абзац «Чехова» напоминает автокоммуникативное повествование рецензии «Кнут Гамсун. Драма жизни», в частности, сочетаниями «Пусть...» + будущее время. Эти сочетания способствуют поддержанию настроения радости-грусти, которое теперь распространяется не только на художественный мир произведений и внутренний мир критика-читателя, но и на окружающую действительность, в том числе, на факт кончины Чехова и на воспоминания о нем.

Говоря о статье «Чехов» в целом, следует выделить две взаимосвязанные тенденции: сужение проблематики, о котором было сказано выше, и усиление личностного начала в повествовании. Первая и последняя части представляют собой две крайние позиции: беседа с читателем, то есть ярко выраженная коммуникация с другим, и внутренний монолог – изображение автокоммуникации. Достаточно сказать, что местоимение «мы» и производные от него в 1-й части встречаются более двадцати раз, во 2-й – девять, а в 3-й только четыре раза. Причем «мы» в значении «я + вы» постепенно вытесняется «мы» в значении коллективного «я». Автокоммуникативные формы впервые появляются во 2-й части статьи и занимают ведущее место в 3-й. Вместе с тем, нельзя не упустить из виду, что 3-я часть начинается с фрагмента, близкого 1-й как стилистически, так и по характеру аргументации.

Помимо всего прочего, во 2-й части появляются относительно новые для Белого-критика сатирические ноты, которые через несколько лет, примерно в 1907 г., станут основополагающими для **фельетонов** или **рецензий-памфлетов**. Что характерно, их проблематика и стиль намечаются уже здесь. Белый не стесняется выразить свое субъективное отношение к «манекенному модернизму», и использует стилевой контраст (элементы сниженной бытовой речи, когда речь идет о профанации символизма, и высокий стиль, когда возвращается к Чехову) для убеждения читателя в своей позиции. Поэтому в данном случае можно говорить о публицистичности в критике.

Таким образом, некрологическая статья «Чехов» сочетает в себе элементы нескольких критических жанров и различные стилевые пласты. Все это указывает на стремление автора к целостному подходу при рассмотрении существенных для него литературных феноменов, к двунаправленному воздействию на интеллектуальном и на эмоционально-эстетическом уровне.

«Вишневым сад» и «Иванов» на сцене Художественного театра» подходят под определение **рецензии-статьи** в классификации В. Перхина. Но, помня о замечании М. Михайловой, что в подобных случаях все равно доминируют признаки либо статьи, либо рецензии, необходимо выяснить, какие из них являются определяющими для данных сочинений.

Первый признак жанра рецензии – оба текста являются откликами на актуальные события в литературе и театральном искусстве – появление новой книги и постановка спектакля. Однако этого явно недостаточно. Следующим аргументом в пользу рецензии является выбор заголовка: в первом случае указывается название литературного произведения, во втором – название пьесы и театра, в котором она была поставлена. В то же время В. Крылов отметил такой факт, что если в заголовках рецензий критики-символисты повторяли название анализируемого произведения, то в заголовки проблемных статей часто выносилась сама проблема [103, с. 122] (у того же Белого – «О теургии», «О целесообразности», «Символизм как миропонимание», трактаты-манифесты «Критицизм и символизм» и «Формы искусства»). Однако речь идет о тенденции, но никоим образом не о правиле. В истории русской критики неоднократно встречались статьи, озаглавленные так же, как и произведения, которые в них исследуются.

Противоречие разрешается, если обратиться к тому принципу, по которому В. Перхин выделяет опорные жанры, то есть к целеполаганию. Напомним, что, как утверждает ученый, цель автора рецензии – сообщить читателям о книге, дать ей оценку и пригласить ее прочесть [158, с. 8]. Рецензии Белого, опубликованные в «Новом пути» и «Весах», сопровождалась информацией о выходных данных соответствующего издания (год, место,

название издательства или журнала, фамилия переводчика), поэтому их «зазывающая» функция достаточно очевидна. Коммуникативные возможности, которые открываются в автокоммуникативном повествовании, стиль, приближающийся к стилю художественной литературы, – все это также указывает на желание заинтересовать читателя недавно вышедшей книгой. Объект рецензии все время находится в центре внимания критика и не заслоняется теоретическими рассуждениями (мифологизация атрибутов города в «Призраках хаоса» с трудом может быть причислена к теории).

Совсем другое происходит, когда Белый пишет о «Вишневом саде» и «Иванове». Несмотря на то, что драма «Вишневый сад» и спектакль МХТ заявлены уже в заголовке, критик обращается к ним ближе к финалу, когда переходит от общих рассуждений к конкретным примерам. Следовательно, основная цель Белого заключается не в том, чтобы побудить читателей прочитать «Вишневый сад» или посетить спектакль по «Иванову». Учитывая элитарную аудиторию журнала «Весь», многие из них, вероятнее всего, уже имели такую возможность – тем более, «Вишневый сад» был написан в 1903 г., поставлен в январе 1904 г., а публикация о нем вышла уже в февральском номере. На первый план выходит высказывание и обоснование собственных взглядов, что, согласно В. Перхину, является определяющей характеристикой статьи [158, с. 50]. Действительно, перед тем, как представить читателю литературное или театральное произведение, критик поднимает актуализирующуюся в связи с каждым из них проблему: в «Вишневом саде» он доказывает, что изменение самой жизни делает писателя-реалиста символистом, а в «Иванове» на сцене...» анализирует причины появления фантастического элемента в литературе и рассуждает о воплощении символа.

Таким образом, «Вишневый сад» и «Иванов» на сцене «Художественного театра» оказываются в большей мере **проблемными статьями**, чем рецензиями. Текущее событие литературной или театральной жизни интересует Белого не само по себе, а скорее как повод к изложению собственной эстетической программы, без понимания которой, по его мнению, невозможно

адекватно воспринять следующую затем интерпретацию художественного текста. Из этого следует, что выбор жанра статьи, а не рецензии на произведение обусловлен не только вышеупомянутой тенденцией к построению системы символизма, но и природой критики как таковой. Имеется в виду утверждение ученых о том, что сущность критики не в оценивании как таковом (несмотря на то, что дать оценку – одно из основных заданий рецензии), а в объяснении того или иного эстетического впечатления. Но, как было установлено, особенность лирической рецензии и литературного портрета у Белого заключается в том, что автор отказывается от объяснения в пользу суггестивного воздействия. Потребность в объяснении в данной группе жанров отпадала, поскольку для имплицитного читателя достаточно одной демонстрации того, как возникает специфическое эстетическое впечатление («переживание») и что затем происходит с воспринимающим субъектом (автокоммуникация и сотворчество на основе предмета рассмотрения, в первую очередь, микросюжеты). Факт воспроизведения этого процесса оправдывает позитивную оценку: как в «Драме жизни», так и в поэзии Бальмонта и Брюсова Белый акцентирует, безусловно, позитивные моменты. Но в 1904 г. наступает время, когда Белым осознается необходимость объяснения, коммуникации, ориентированной на сообщение (непонимание, которым была встречена «О религиозных переживаниях», не прошло бесследно), особенно если дело касается такого неоднозначного вопроса, как принадлежность Чехова к символизму. Это не означает отказа от прежних методов: нельзя не забывать, что «К. Д. Бальмонт» и «Поэзия Валерия Брюсова» написаны в 1904 г., а в «чеховском» цикле присутствует автокоммуникативное повествование.

Помимо трагического несовпадения между житнетворческими устремлениями и реальностью, в эпоху «угасания зорь» для Белого-критика было актуально еще одно, как представляется, не менее трагическое – несовпадение между имплицитным адресатом и реальным. Далек не каждый читатель «Нового пути» и «Весов» подходил на роль аргонанта, который

сливается с коллективным «я» и не нуждается в дополнительных пояснениях – как известно, на «непонятность» Белого сетовали даже редакторы. Сомнения в возможности установить желаемую духовную общность заставили представлять себе читателя уже не только как второе «я», но и как Другого. Поэтому в критической прозе сузилась сфера влияния автокоммуникации и, соответственно, возросло значение коммуникации «Я – Он».

Итак, в рецензии автор пишет о самом произведении, а также о переживаниях, которые возникают при его прочтении. В проблемной статье прибавляется теоретический элемент, который объясняет причины возникновения этих переживаний: каковы предпосылки того, что определенный текст вообще вызывает подобный эффект. В случае со статьями «чеховского» цикла вопрос стоит следующим образом: почему драмы писателя, который не считается символистом, вызывают переживания такого же рода, как и символистские тексты. Обращаясь к жанру проблемной статьи, критик получает возможность представить переход реализма в символизм в творчестве Чехова и Художественного театра не как частный случай, а как объективную закономерность литературного процесса и развития театрального искусства. Одновременно Белый расширяет, дополняет и уточняет символистскую теорию: так, в статье «Вишневый сад» он выделяет мистический и реалистический символизм, чему в «Иванове» на сцене...» соответствует «путь от фантастического к реальному» и «путь от реального к фантастическому». **Параллель** «драматургия Чехова – драматургия Метерлинка» становится необходимым компонентом всего «чеховского» цикла, так как выполняет функцию примера антиномии двух вышеназванных методов. Сравнение творчества двух писателей происходит после изложения теории и перед рассмотрением конкретных персонажей и ситуаций «Вишневого сада» и «Иванова» – таким образом, композиция статей в целом подобна композиции «Чехова» (за вычетом жанровых признаков некролога). Несмотря на отсутствие, ввиду не очень большого объема, графического деления на части, в «Вишневом саде» есть теоретический, портретный и рецензирующий

фрагменты. В «Иванове» на сцене...» Белый стремится не столько к отдельному анализу персонажей Чехова в исполнении актеров МХТ, сколько к выявлению у них общего, поэтому рецензирующий фрагмент является одновременно и портретным.

Элементы беседы, характеризующие начало статьи «Чехов», можно отметить и в «Вишневом саде», и «Иванове» на сцене...». В первом из названных текстов Белый представляет свою мысль в форме предложения к читателю: «Скажите такому художнику, что он проник в *потустороннее*, и он не поверит вам» [16, с. 45]. Во второй статье о заинтересованности автора в коммуникации свидетельствует использование формы «мы» в значении «я + вы» в тех случаях, когда это не обязательно и повествование может быть безличным.

Следует отметить, что, когда Белый уделяет внимание тем или иным жизненным аспектам, актуализированным произведениями искусства или философскими трудами, в критической прозе доминирует «мы»-повествование, причем «мы» становится, как правило, героем микросюжета. «Мы» в значении «все человечество», в том числе критик и читатели, действует в символических картинах, которые изображают судьбу человека и культуры, и заменяют исключительно «эстетические» аргументы возможностью эмоционального приобщения к переживаниям автора. Задача таких микросюжетов в статье «Вишневый сад» – создать такую картину мира и вывести такой образ человека или человечества, на основе которых будет разъяснена эстетическая теория. В частности, в микросюжете об углублении мгновения вырисовывается образ, который корреспондирует с особенностью творческой манеры Чехова. Благодаря нему критик может перейти к теоретическим обобщениям. Другой пример – микросюжет о земле, ставшей прозрачной. Его коллективный герой, «мы» как «все человечество», неожиданно теряет твердую почву и оказывается над бездной. С его помощью Белый наглядно представляет одну из идей статьи – проникновение за пределы видимой действительности у писателя-

реалиста возможно потому, что «изображаемая им действительность уже не действительность в известном смысле» [16, с. 45].

Подобно тому, как это происходило в «автокоммуникативных» жанрах, развернутые метафоры и микросюжеты не просто иллюстрируют изложенные в тексте теоретические идеи, но и выступают в качестве особого аргумента. Посредством введения «мы» в значении «все человечество» читатель не столько оценивает логическую обоснованность позиции критика, сколько приобщается к этой позиции путем сопереживания. Следовательно, микросюжеты с «мы»-повествованием второго типа нацелены на то, чтобы вызвать автокоммуникацию у читателя.

При использовании первого типа «мы» функцией микросюжета является:

- а) создание коллективного автопортрета писателей-символистов;
- б) изображение художественного мира писателя, которому посвящена статья.

В «Вишневом саде» автопортрет символистов играет роль антитезы по отношению к портрету писателя-реалиста, данному в начале статьи. В противоположность реалистическому творчеству, где символы обнаруживаются непреднамеренно, Белый представляет творческий метод символистов как целенаправленный «выход в мистицизм», идущий вслед за углублением мгновения. В соответствующем микросюжете критик делает попытку дать универсальное описание того процесса, который происходит в душе художника-символиста и инспирирует создание символистских текстов. Весьма закономерно, что художественное творчество рассматривается как продолжение «текста жизни»: мистический символизм, как разъясняет критик, всего лишь документирует то, что было «увидено», а реалистический – передает смысл увиденного в привычных образах.

Очевидно, что «мы» в роли героя микросюжета с участием персонажей Чехова также способствует стиранию границ между жизнью и искусством, поскольку в подобном микросюжете интегрируются внутритекстовая коммуникация (между персонажами) и интенциональная (между имплицитным автором и имплицитным читателем). В статьях «Вишневый сад» и «Иванов» на

сцене...» весьма актуальная точка зрения визионера, прозревающего мифологическую сущность героев драм: «<...> мы увидели, что все эти серые люди, неврастеники, пьяницы скряги – чудовищное порождение сна, вросшие в жизнь фантомы <...>. Мы убедились в том, что их и нет даже, что они – игра тумана, ужасная туча, занавесившая горизонты» [18, с. 31].

Образ автора является организующим началом в критической прозе Белого, и от него зависит выбор того или иного подхода к анализу других текстов и стилистическое своеобразие статьи или рецензии. В рецензирующем фрагменте статьи «Вишневый сад» авторское присутствие проявляется в двух планах: а) отстраненный критик-судья, который выносит оценку новому произведению и определяет его место в творческом пути Чехова; б) читатель-визионер, который не только сообщает о «скрытом», символистском содержании пьесы, но и глубоко переживает его на эмоциональном уровне.

В рамках первой из названных ролей Белый оценивает «Вишневый сад» в сравнении с предыдущим драматическим произведением писателя, пьесой «Три сестры», что вполне типично для структуры рецензии. Драма рассматривается, в сущности, в одном аспекте – символизме отдельных мгновений, теория которого была изложена в начале статьи. Подобная однонаправленность, сконцентрированность на одной проблеме более характерна не для рецензии, а для проблемной статьи, что в очередной раз подтверждает жанровую принадлежность текста Белого.

Соответственно, о конкретных персонажах и сценах «Вишневого сада» Белый говорит ровно постольку, поскольку они служат доказательствами близости Чехова к символизму, являясь не только феноменами действительности, но и сущностями трансцендентного мира. Поэтому критик не только не анализирует, но даже и не называет главных героев «Вишневого сада», ограничиваясь довольно пространственными формулировками вроде «измученные люди». Его внимание в гораздо большей мере сосредоточено на периферийных персонажах: конторщик, начальник станции, почтовый чиновник, лакей Яша (единственное имя) – все вместе они символизируют для

Белого нечто иное – в данном случае, экзистенциальный ужас, скрытый под маской быта. Перечисляемые критиком сцены, где фигурируют побочные персонажи, это и есть те места, в которых, по его словам, реализм Чехова «еще тоньше, еще более сквозит символами» [16, с. 48].

Дополнительные смыслы отмеченных Белым сцен открываются ему в процессе автокоммуникации, процесс которой он изображает в рецензирующем фрагменте, используя тем самым выразительный потенциал лирической рецензии. Автокоммуникацию вызывает созерцание того, что происходит в драме. В некотором смысле визионерская установка является имитацией той особенности художественного творчества Чехова и постановщиков МХТ, на которой делает акцент Белый в статьях «Вишневый сад» и «Иванов» на сцене..., а именно, двоение действительности и подчеркивание фантастического в реальном. Воспроизведение того, что приписывается другому художнику, в собственном тексте также указывает на генетическую связь данных статей с автокоммуникативными жанрами – лирической рецензией и очерком творчества.

Своеобразие позиции визионера в рецензирующем фрагменте «Вишневого сада» заключается в том, что в тексте отсутствует как эксплицитное «мы», отмеченное выше в микросюжетах, так и эксплицитное «я» и автокоммуникативное «ты», посредством которых обнаруживает себя личность автора статьи. Способом проявления личностного начала и происходящей внутри него автокоммуникации становится особый стилистический прием, который можно охарактеризовать как **лирический комментарий**. Содержанием комментария становятся мысли и чувства, возникающие вследствие «прозревания» сущности второстепенных персонажей «Вишневого сада»: страх, неуверенность, страшные догадки. На присутствие субъекта, переживающего определенные чувства, указывает также маркированная пунктуация, в частности, многоточия и восклицательный знак. В тексте может быть и прямое указание на чувство: описание действий героев драмы сопровождается словами «страшно», «здесь – ужас». Атмосфера

неуверенности и сомнения создается риторическими вопросами, которые не требуют ответа потенциального читателя, а значит, предполагают автокоммуникативность. Можно выделить два типа риторических вопросов: 1) попытка самоуспокоения («Но может быть все это снится?»); 2) догадка – в данном случае, страшная («...не чучело ли он?», «А начальник станции? Откуда, зачем они? Это все воплощения рокового хаоса» [16, с. 48]). Лирический комментарий иногда выделяется Белым графически, с помощью тире: «...вот почтовый чиновник вальсирует с девочкой – **не чучело ли он?**»; «Действительность двоится: это и то, и не то; это – маска другого, а люди – манекены, фонографы глубины – **страшно, страшно...**» [16, с. 48]. Тире мгновенно переключает внимание с объекта наблюдения (персонажи художественного произведения или люди вообще) на сознание субъекта, соединяя и одновременно разграничивая эти два плана. Такие переходы формируют индивидуальную оптику и могут рассматриваться в качестве одной из особенностей стиля Белого-критика. Комментарий индивидуализирует формально безличное повествование (при отсутствии эксплицитного «я» или «мы»), превращает его из объективного в субъективное, указывая не только и не столько на созерцаемое и воспроизводимое в статье действие пьесы, сколько на личность критика-визионера.

В статье «Иванов» на сцене...» нет необходимости в лирическом комментарии, поскольку авторское присутствие проявляется в эксплицитном «мы» и автокоммуникативных формах глаголов. Кроме того, отсутствует условие его появления – наблюдение, воплощенное в безличном повествовании. В отличие от соответствующих фрагментов «Вишневого сада» и «Чехова», автокоммуникативное повествование ориентировано не столько на изображение процесса переживания художественного произведения, сколько на изложение его результатов. Эстетическое переживание не рождается на глазах у читателя, но предстает уже свершившимся, чему соответствует прошедшее время у глаголов («мы увидели, что...», «мы убедились в том, что...», «эпоха

<...> вдруг оказалась...»). Критик предпочитает говорить только об общем впечатлении, поэтому наблюдение уступает место констатации.

Статьи «чеховского» цикла демонстрируют, как небольшие критические работы, написанные или опубликованные «по случаю» (кончина писателя, выход нового произведения, постановка спектакля), выходят за рамки «случайных» жанров (некролога и рецензии) и, благодаря введению теоретического элемента, приобретают структурные особенности проблемных монографических статей. Здесь мы имеем дело с типичным случаем замещения жанров. Возможность широчайших обобщений на основе текущих событий как нельзя лучше соответствует символистской эстетике, одним из принципов которой является соединение внешне случайного с универсальным, всеобщим. В то же время очевидна генетическая связь статей с другими малыми формами, в основе которых лежит автокоммуникативность.

Выводы к РАЗДЕЛУ 2

В критике А. Белого 1902–1905 гг. модернизация отдельных жанров и особенности системы в целом во многом зависят от соотношения имплицитного автора и имплицитного читателя. Стратегия построения диалога по модели автокоммуникации, при которой желаемый адресат должен согласиться с предлагаемой критиком интерпретацией и оценкой явления на основании стимулированных текстом переживаний, определяет специфику письма в редакцию, лирической рецензии и творческого портрета. Названные жанры отличает отказ от логической аргументации в пользу образных характеристик, демонстрация процесса автокоммуникации, вызванного художественным явлением, помещение персонажей другого автора в создаваемые критиком микросюжеты, мифологизация самого художника, артиста или философа, имитация в тексте той черты произведения или всего творчества, которая подчеркивается в рассматриваемом тексте. Образ автора представляет собой субъект внутреннего монолога (автокоммуникативное

«ты», «мы» в значении «все человечество») или голос единства символистов-аргонавтов («мы»). По отношению к рассматриваемому произведению или творческой личности критик занимает позицию визионера, который наблюдает за своими героями и одновременно прозревает их универсальную мифологическую сущность.

Значительная часть ранних критических произведений представляет собой результат смешения различных жанровых форм, как «автокоммуникативных», так и теоретических. Эволюция «малых» жанров происходит за счет появления новых признаков и компонентов (например, личных воспоминаний), а также развития уже имеющих. Развернутые метафоры трансформируются во вставные микросюжеты, отдельные теоретические замечания – в рассуждения над актуальной для критика эстетической проблемой, что приводит к замещению жанров рецензии и творческого портрета-некролога проблемной статьей.

РАЗДЕЛ 3

«БОЛЬШИЕ» СТАТЬИ В СИСТЕМЕ ЖАНРОВ КРИТИЧЕСКОЙ ПРОЗЫ А. БЕЛОГО 1902–1905-Х ГГ.

3.1 Теоретические статьи 1902–1903 гг. и формирование мифа о преображении личности

Соединение логически-дискурсивного и образного начал считается важнейшей особенностью критической прозы Белого. Случаи отсутствия одного или другого элемента достаточно редки и относятся в основном к особенно небольшим по объему публикациям (в частности, коротким аннотациям в рубрике «Заметки о книгах» журнала «Весы»). В остальных статьях можно констатировать большее или меньшее доминирование образности или аналитичности в зависимости от авторской установки и объекта внимания. В качестве примера второй тенденции рассмотрим статью «Критицизм и символизм», написанную летом 1903 г. и опубликованную в журнале «Весы» в 1904 г.

«Критицизм и символизм» сочетает в себе признаки трех жанров: **философско-эстетического трактата, манифеста и юбилейной статьи.** Признаки жанра юбилейной статьи сосредоточены только в первом разделе: это сообщение о столетней годовщине со смерти И. Канта и определение его позитивного вклада в историю культуры с точки зрения духовных поисков начала XX в. По мнению Белого, философия Канта представляет собой гораздо больше, чем этап в развитии европейской мысли, знаменуя собой поворотный пункт в эволюции человеческого духа в целом. Начиная со 2-й части в силу вступает жанр трактата; концовка статьи представляет собой философско-эстетический манифест, обращенный к позитивистам. В финале становится понятно, что адресаты Белого – не столько символисты, сколько представители

«внешнего» круга, которые склонны рассматривать символистское искусство с точки зрения позитивизма. Называя себя и свою литературную группировку, критик использует данное критиками-позитивистами определение «декаденты» (становясь тем самым на их точку зрения в плане фразеологии). Заключение слова «декаденты» в кавычки обозначает, что точка зрения автора в плане оценки является прямо противоположной. Белый подчеркивает несостоятельность находящегося в ходу термина для описания соответствующего художественного явления и тем самым отделяет себя и свою группу от потенциального читателя (в автокоммуникативном повествовании читатель, напротив, становится частью коллективного «я»).

Несмотря на то, что текст ориентирован на передачу сообщения читателю-несимволисту и, в отличие от лирической рецензии и литературного портрета, не автокоммуникативен, в отдельных фрагментах наблюдается проявление законов автокоммуникации. Так, тенденция к ритмизации текста в редуцированном виде представлена в анафорических повторах: «**и по сю пору** смутные грезы туманили бы отчетливость мысли, **и по сю пору** свободное озарение духом необходимо парализовалось бы известным логическим выражением» [23, с. 1]; По отношению к предмету своей статьи, критической философии Канта, Белый подбирает образные определения – четыре различные метафоры, поэтому данный прием можно сравнить с разнообразием развернутых метафор, с помощью которых характеризуется творчество поэта в статье «К. Д. Бальмонт». Однако в отличие от очерка творчества или рецензий, где даже самые разноплановые эпитеты и метафоры могут считаться вариациями на тему единого, указанного критиком настроения или идеи (при этом вариативность имеет эстетическое значение, а идея выполняет функцию метаописания), в теоретической статье образность подчиняется идеям, возникающим у автора в ходе рассуждения, становясь наглядным выражением или дополнением мысли. Метафоры, соотносимые с различными идеями, гораздо меньше связаны между собой, чем метафоры в жанрах, ориентированных на автокоммуникацию. Тем не менее, образы, в которых

Белый представляет критическую философию (рубеж, ключ, меч, призма), сводятся к инвариантному мотиву – преодолению границы, разделению на прошлое и слитое с настоящим будущее. Этот мотив коррелирует с жанровой формой юбилейной статьи, так как на эмоциональном уровне подчеркивает особую значимость трудов той личности, годовщина смерти которой стала поводом для публикации текста. Образы и мотивы, сопровождающие развитие одной мысли, например, в рамках одного абзаца или периода, находятся в одном семантическом поле и даже опосредованно образуют подобия микросюжетов. Так, в 1-й части формируется следующая сюжетная схема: человечество задыхается в холодных подвалах – появляется спасительный ключ, с помощью которого открываются двери из темницы – человечество начинает блуждать по коридорам в поисках нового выхода.

1-я, «юбилейная» часть статьи заканчивается программным утверждением, в котором критик постулирует неразрывную связь философии Канта с современностью: «мы – символисты – считаем себя через Шопенгауэра и Ницше законными детьми великого кенигсбергского философа» [23, с. 3]. Таким образом, символистская критика не только, как отмечал В. Крылов, стремилась акцентировать связь русского символизма с родной литературой [102, с. 162], но и в лице Белого предприняла попытку доказать, что эстетическая основа символизма является закономерным продолжением европейской философии. Этот факт говорит о стремлении к комплексному подходу в утверждении символизма не только как художественного метода, но и как мировоззрения. Поэтому в системе критических жанров Белого возникает необходимость появления философско-эстетической статьи, которая в «Критицизме и символизме» вступает в силу, начиная со 2-й части.

В связи с ориентацией на соответствующий жанр, происходят изменения и в области стиля. Форма первого лица («мы») исчезает, критик переходит на безличное повествование с нейтральной интонацией, подчеркивая тем самым свою объективность и беспристрастность в изложении собственной теоретической концепции, которая возникла в процессе анализа

позитивистской и критической философии. Особенностью теоретизирования Белого, на наш взгляд, является его склонность к установлению иерархии, которая проявляется в представлении об эволюции философии или искусства как о движении вверх по лестнице – преодолении определенных ступеней. Данная тенденция имплицитно присутствовала даже в рецензии «Кнут Гамсун. Драма жизни» (Гамсун как следующая после Ибсена ступень развития драмы), а в статье «Критицизм и символизм», также как и в первой большой статье «Формы искусства», распространяется на значительную часть текста. Представляется, что установление ступенчатой иерархии является и жанрообразующим фактором в том случае, когда речь идет о специфическом **гибриде трактата и манифеста**, типологическое сходство с которым обнаруживают только что названные статьи.

Жанр трактата предполагает теоретическое обобщение уже свершившегося, следовательно, он пишется с оглядкой на прошлое. Манифест, который является способом программирования и прогнозирования литературы, наоборот, обращен к будущему. Иерархии типов сознания («Критицизм и символизм») и видов искусства («Формы искусства») обнаруживаются, согласно Белому, с течением времени, поэтому связаны они как с прошлым, так и с будущим. Критик анализирует элементы иерархии, которые сами по себе не являются чем-то новым: позитивизм, критическая философия, традиционные виды искусства от архитектуры до музыки. При этом Белый опирается на уже известные философские идеи – главным образом, из сочинения «Мир как воля и представление» Шопенгауэра. Следовательно, перед читателем – примеры философско-эстетических трактатов. Но своеобразие иерархических концепций Белого в том, что реализация колоссального потенциала тех элементов, которые находятся на вершине иерархии (символизма и музыки), связывается с наступлением будущего, соответственно, концовки статей содержат в себе эстетические прогнозы и отличаются футурологическим оптимизмом. Таким образом, когда критик переходит к описанию вершины той или иной иерархии, он уже не анализирует, но прогнозирует, соответственно, трактат превращается

в манифест. Наличие же иерархической модели, представляющей собой проблемный стержень статьи, дает возможность относительно плавного перехода в рамках одного критического текста.

Композиция статьи «Критицизм и символизм» (так же, как и другого трактата-манифеста «Формы искусства») во многом обусловлена иерархией. Сначала критик анализирует явления, находящиеся на нижних ступенях, указывая при этом на их недостаточность, затем поэтапно приближается к ее вершине. Так, во 2-й части статьи Белый пишет о догматизме, 3-я посвящена собственно философии И. Канта, в 4-й на первый план выходит А. Шопенгауэр и, наконец, в 5-й части автор приходит к проблемам символизма.

Символ горного кряжа, вокруг которого сконцентрирован финал статьи «Критицизм и символизм», относится к важнейшим символам раннего Белого. Заметим, что здесь он все же сопровождается авторской интерпретацией: символ – «кряж сознания», возможность выбирать любую дорогу, находясь на вершине горы, – свобода выбора, «завоевание культуры». Однако важно другое: образ горных путешественников, находящихся на перевале, не только иллюстрирует мысль о том, что бессмысленно обвинять символистов с точки зрения позитивизма, но и разворачивается в микросюжет, схожий с микросюжетами в рецензиях и статьях, ориентированных на автокоммуникацию. Показательно, что после введения образов горы и путешественников происходит переключение безличного повествования на повествование от 1-го лица множественного числа. «Мы», которых следует считать коллективным «я» (для «других» символистское сообщество предстает полностью монолитным), оказываются также героями микросюжета – теми горными путешественниками, которые идут навстречу заре.

Нейтральная интонация, доминировавшая в объективном повествовании, изменяется на довольно пафосную, даже дерзкую: «Нам нет дела, если другие не подошли к поворотному пункту европейской культуры, не подготовлены к нашим вопросам. Во имя других, во имя себя, во имя Бога мы должны идти вперед, независимо от того, пойдут ли за нами» [23, с. 12]. Такое изменение

(так же, как и изменение формы авторского присутствия) окажется оправданным, если вспомнить о жанровой специфике статьи: в финале трактат плавно переходит в манифест, соответственно, здесь мы наблюдаем взаимообусловленность критического жанра и стилистических особенностей. В финальной части Белый манифестирует: а) место русского символизма в культуре; б) отношение к оппонентам, критикующим новую литературу; в) необходимость следовать своей цели, невзирая на некоторое несовершенство художественного инструментария. В чем заключается главная задача символистов, критик, тем не менее, не разъясняет. Вместо конкретной эстетической программы возникает череда образов и понятий: рассвет, сияние, радость, счастье, любовь, лазурь. Статья завершается не теоретическим утверждением, а лирической картиной – частью микросюжета о горных путешественниках. Русские символисты неразрывно связаны с имеющейся системой образов – Белый намеренно представляет их в качестве символа-мифологема, подчеркивая, что читатели имеют дело с чем-то большим, чем просто литературная группировка. Мифотворчество здесь подобно мифотворчеству статей «К. Д. Бальмонт» и «Вишневый сад», поскольку критик создает, в сущности, коллективный литературный портрет, который с той же долей вероятности может быть и автопортретом.

Таким образом, в статье «Критицизм и символизм» Белый не довольствуется только теоретизированием, хотя именно оно занимает большую часть текста. Стоит отметить, что причина обращения к теоретическим жанрам высказана в данной статье. В начале последней части Белый пишет, что изречения мудрости, областью применения которых является символизм, «требуют умных комментариев» [23, с. 12]. В отличие от художественных произведений и лиризированной критической прозы, которые представляют собой «изречения мудрости» в чистом виде, теоретические статьи занимают необходимую, как уже тогда осознавалось, нишу автокомментариев. Однако факт лирического окончания статьи говорит о том, что в творчестве Белого даже такие жанры не могут быть исключительно метатекстом.

Обращение к гибриднему жанру трактата-манифеста, совмещенного в случае «Критицизма и символизма» с юбилейной статьей, достаточно продуктивно на ранних этапах развития теории символизма. Такая жанровая форма позволяет заявить о новом явлении так, что его можно одновременно и обособить, и вписать в контекст мировой культуры. Кроме того, при имеющейся мифотворческой стратегии именно в рамках манифеста актуально создание коллективного автопортрета. Следовательно, можно заключить, что в жанре трактата-манифеста реализуется отмеченная А. Лавровым установка Белого на связь «систематизированного научного мировосприятия» с «теургическими сверхзадачами» [105, с. 163].

Среди всего корпуса ранних критических текстов Белого наиболее известны его большие проблемно-теоретические статьи: «Символизм как миропонимание» и выделенная в отдельное сочинение «Священные цвета», «О теургии» (все – 1903). Они значительно отличаются от вышеупомянутых теоретических работ «Формы искусства» и «Критицизм и символизм», несмотря на то, что и те, и другие написаны примерно в одно время и в некоторых из них затронуты одинаковые проблемы: музыкальность символа, приоритет музыки перед другими видами искусства, символизм как следующий за критицизмом тип познания. Некоторые из этих статей считаются **манифестами** русского символизма – речь идет преимущественно о работах «Символизм как миропонимание» и «О теургии». Но так как эти определения, будучи практически «общим местом», как правило, не доказываются, то для уточнения жанровой принадлежности статей необходимо выяснить, какие жанрообразующие признаки манифеста присутствуют в их структуре. Основной задачей манифеста является прогнозирование: определение того, какой должна быть литература, каковы ее задачи и перспективы [102, с. 127–128]. Среди интересующих нас текстов под такое определение подходит, в первую очередь, «Символизм как миропонимание». Несмотря на вынесенный в заголовок акцент на мировоззренческом и гносеологическом аспектах символизма, в этой статье эксплицированы наиболее значительные

идеи, касающиеся символизма как художественного направления: автор анализирует характер изменений, произошедших в современном искусстве, сравнивает его с классическим, а также декларирует, что в ближайшем будущем символизм выйдет за пределы эстетики в религиозное творчество (теургию). Все перечисленные идеи не рассредоточены по разным частям статьи, но сконцентрированы в одном фрагменте, последовательно развивающем теорию символистского искусства.

Однако следует подчеркнуть, что в «Символизме как миропонимании», как и во всех других статьях этой группы, устремления Белого более глобальны, чем предполагает литературный манифест: программные декларации критика затрагивают не только литературу или искусство, а европейскую культуру в целом. Собственно эстетические взгляды излагаются постольку, поскольку исключительная роль искусства в преодолении культурного кризиса рубежа века является одним из основных положений Белого. С этим связаны некоторые композиционные особенности статьи: до изложения принципов современного искусства автор исследует важнейшие, на его взгляд, вехи в истории европейской философии и культуры ближайших десятилетий (в связи с чем представляется совершенно справедливым замечание В. Крылова о том, что некоторые манифесты Белого представляют собой теоретические статьи-исследования). Символизм, таким образом, вписывается в широкий культурный контекст, которым обуславливается его особое положение среди других сфер человеческой деятельности и наиболее значимые черты поэтики.

Стремление вписать символизм в историю европейской мысли наблюдалось в статье «Критицизм и символизм», поэтому следует указать на различия в повествовании данных работ. За исключением последнего раздела, в трактате-манифесте практически отсутствует ассоциативно-образный элемент. В интересующей нас группе статей-манифестов образность, напротив, активно вторгается в теоретические рассуждения, хотя во всех текстах присутствуют и более-менее однородные аналитические фрагменты.

Теоретическое повествование метафоризируется, а также разбавляется короткими, как правило, предложениями, которые заключают в себе законченный образ или даже микросюжет. Пластическую выразительность получают даже абстрактные понятия, идеи или названия философских течений, в результате чего настоящая и отчасти грядущая история культуры предстает как смена ярких, иногда даже причудливых образных картин. Показательны примеры: рассказ Белого о созерцательности философии Шопенгауэра: «Лихорадочную напряженность сменило созерцательное бездействие. Русло жизни отхлынуло в сторону. С ревом и грохотом мчалась по нем колесница пошлости» [32, с. 244]; или об изменении духовной атмосферы после Ницше. Кроме того, понятия не просто приобретают черты знакомых образов, но и наделяются свойствами живых существ и даже становятся антропоморфными: «Глянула сквозь него черная тьма», «мрак закрыл им глаза» [32, с. 244] («Символизм как миропонимание»); «Проснулся дух музыки», «Заговорили сущности» [27, с. 119] («О теургии»).

Предложения, содержащие красочные метафоры или эпитеты, могут в лаконичной форме заключать в себе идею, высказанную в том же месте в теоретическом утверждении. В отличие от нечастых метафор в статьях, ориентированных на сообщение, символическая картина кризиса мысли имеет большую степень эстетического воздействия, так как коррелирует с другими такими же предложениями, образуя некое подобие отдельного текста об истории культуры, который разворачивается параллельно с дискурсивным повествованием и в некоторых случаях его заменяет.

Другой прием введения образного элемента в теоретические, главным образом, философско-эстетические построения – поэтические определения или характеристики, которые автор дает некоторым встречающимся в статье понятиям. Например, указывая на неразличение Шопенгауэром личной и мировой воли, Белый определяет эти философские категории с помощью образного языка. Мировая воля, или сущность, это «то, что открываясь в глубинах духа, влечет к звездному, раскрывает черные пропасти духа, озаряет

провалы лучезарным» [32, с. 245]. Личная воля (видимость) – это «то, что оставаясь незаренным извне, угнетает стихийностью хаоса» [32, с. 245]. Философская антиномия, таким образом, усиливается противопоставлением на уровне образов-символов. Данный прием составляет значимую особенность стиля статей-манифестов.

Поэтическими определениями наделяются понятия из сферы искусства, непосредственно фигурирующие в эстетической программе, которую декларирует автор манифеста (например, музыка). Иногда этот прием может сочетаться с приемом антропоморфизации абстрактного понятия. Так, классическое искусство, по Белому, спасается «под личиной обыденности от вторжения толпы в его сокровенные глубины», а современное «кричит, заявляет, приглашает задуматься там, где классическое искусство повертывало спину *«малым сим»* [32, с. 247]. На основании этого противопоставления, имеющего явный оттенок мифологизации, строится тот фрагмент статьи, в котором изложены главные эстетические идеи Белого. В данном фрагменте, таким образом, обнаруживаются черты **литературной параллели**: центральная оппозиция – «классическое / современное искусство» – конкретизирована оппозициями «Гете / Ницше» и «Фауст» / «Так говорил Заратустра» (сочинение Ницше здесь рассматривается скорее как художественное произведение).

Поэтическое определение может существовать как одновременно с терминологическим, так и само по себе. В последнем случае текст уподобляется лирическому повествованию в литературном портрете Бальмонта, когда критик отказывается от аналитической характеристики творчества поэта и определяет его через наиболее подходящие образы. Значение приема возрастает тогда, когда понятие приобретает стойкую ассоциацию с тем или иным образом. Так, феномен зла в статье «Священные цвета» сначала определяется терминологически – «серединность, двусмысленность». Далее понятие воплощается в образе-символе черта, к которому относятся уже поэтические определения. Одно из них, «юркий серый проходимец с насморком и с хвостом, как у датской собаки» [32, с. 201], принадлежит, как указывает

критик, Мережковскому. Используя в своей статье поэтическое определение другого критика-символиста, автор тем самым делает прием легитимным для символистской критики вообще. Заметим, что, по наблюдению В. Крылова, и Мережковский склонялся к подобным определениям: в окончательном варианте лекции-манифеста «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» он «опускал аналитические определения символа в пользу изобразительных средств» [102, с. 133].

Кроме того, в статьях-манифестах можно отметить приемы поэтизации, источником которых является имитация свойств другого художника или даже другого вида искусства. В «Символизме как миропонимании» Белый пишет, что формой, которую использовал Ницше, является афоризм. При этом сам критик также прибегает к афористическому стилю. В теоретическом повествовании изредка встречаются анафорические повторы. В статье «О теургии» такой прием сопровождает идеи Белого о музыке, поэтому он может быть рассмотрен как проявление музыкальности в словесном искусстве.

Таким образом, в процессе изложения своей теоретической программы, Белый стремится не только к донесению до читателя своих аргументов и позиции, но и к эстетическому воздействию на читателя. Поэтизация культурологического дискурса, сочетание философской лексики и фразеологии с высоким стилем и пафосной интонацией – стилеобразующая черта статей этого типа, которая, в свою очередь, воплощает эстетическую установку на устранение противоречия между разумом и чувством.

Сочетание понятийного и образного представляется особенно закономерным при раскрытии сущности мифотерминов, которые в статьях-манифестах определяют друг друга и формируют своеобразный символистский словарь. Например, в 3-м разделе «О теургии» теургизмом и магизмом называется стремление выразить музыку «из бессмертных далей», а музыка, которая в манифесте становится мифотермином, в свою очередь, определяется как «действительная, стихийная магия». В 6-й части статьи теургия характеризуется как «белая магия».

Теургия – ключевой мифотермин ранних манифестов, поэтому необходимо прояснить, как он воспринимался автором. В автобиографическом эссе «Почему я стал символистом» Белый писал: «Термин *«теургия»* обозначал в эпоху религиозной стадии моего символизма – творческое заново переплавление материалов и образов религиозной истории в нечто, имманентное мне, сквозь меня прорастающее; *«Теургия»*, как *«богоделание»*; говоря более внешне, – мифотворчество» [32, с. 423]. Особый интерес вызывает признание критика о том, что религиозные образы и сюжеты «переплавляются» им в нечто, имманентное ему самому. Это означает, что библейские мифы не просто используются в качестве шифров к статьям, но и сами дешифруются определенным мифом или мифами, исходящими уже от самого Белого. Отсюда следует, что за дерзновенными порываниями символиста к теургическому творчеству, также как и за интерпретацией художественных явлений с «религиозной точки зрения» в действительности стоит создание мифа о себе. Согласно К. Леви-Строссу, основной функцией любого мифа (в том числе индивидуального) является медиация – снятия противоречий между крайними противопоставлениями [116, с. 235]. В начале 1900-х гг. индивидуальное мифотворчество необходимо Белому для снятия оппозиции между универсальностью религиозных символов и тем, что было предметом его рефлексии, ощущений и предчувствий.

Симптоматично, что в письме-авторрецензии «В защиту одного нарекания» Белый упоминает о некой «теургической точке зрения», смысл которой, в первую очередь, методологический. Заявление о том, что в основе критического метода лежит теургия, проливает свет на его неомифологическую природу. Как отмечает З. Минц, в «неомифологических» текстах план выражения «задается картинками современной или исторической жизни или историей лирического «я», а план содержания образует соотнесение изображаемого с мифом. Миф, таким образом, получает функцию «языка», «шифра-кода», проясняющего тайный смысл происходящего» [141]. Как мы убедились на примере «малых» жанров, в критической прозе Белого

наблюдается переход от «плана изображения» (персонажи, сюжеты и мотивы других авторов) к «плану содержания» (их мифологической сущности). Какова же роль статей-манифестов в формировании данного критического метода?

В статье «О теургии» критик пишет о заклинательной силе нового искусства. К. Леви-Стросс, рассматривая заклинательный шаманский текст, акцентирует, что с помощью мифа шаман воссоздает стройную систему, где страдания больной (представляющимся ей чужеродными) находится соответствующее место [116, с. 205]. Тексты русских символистов, в сущности, также являются своего рода терапией, поскольку направлены на преодоление кризисного состояния культуры, мира и человека, переживаемое на рубеже веков, на преодоление противоречия между дисгармоничным настоящим и гармоничным будущим. Поэтому особое значение приобретают теоретические статьи, проблематика которых выходит за пределы эстетики в сферу преобразования мира и человека. Думается, что первые манифесты Белого представляют собой такую группу текстов, какую Ю. Лотман охарактеризовал как «нормализующее устройство» в системе культуры, воплощающее ее законообразующий центр. По мысли ученого, законообразующий центр культур генетически восходит к первоначальному мифологическому ядру и при этом «реконструирует мир как полностью упорядоченный, наделенный единым сюжетом и высшим смыслом» [120, с. 224].

Манифесты как нельзя лучше претендуют на роль «нормализующего устройства», и это во многом предопределено их жанровой природой. Как было верно подмечено в работе В. Крылова, они находятся на метауровне по отношению к литературной практике и «практическим» жанрам критической прозы. Их полный оптимистических чаяний футурологический пафос имплицитно ставит особую задачу – воссоздать такую картину мира, при которой он имеет высший смысл и единый сюжет. Но если статьи-манифесты Белого действительно являются носителями законообразующего центра культуры, то, согласно Ю. Лотману, они должны иметь способность свертываться в одну «фразу», по своему содержанию связанную с эсхатологическими

представлениями [120, с. 224]. Реконструировав эту фразу, мы получим представление об индивидуальном мифе Белого, том «архитепическом прототексте» (А. Лавров), который довлел над его сознанием. Поэтому, обращаясь к манифестам, необходимо внимательно присмотреться к тем образам и мотивам, которые сопровождают исследование проблем преобразования мира и человека.

Своеобразие ранних статей-манифестов Белого заключается еще и в том, что программный элемент распространяется не только на уровне теоретических рассуждений, но и в рамках лирического повествования, ориентированного на читателя, который может отождествить себя с определенными аспектами авторского образа. В частности, к признакам манифеста можно отнести декларацию того, что символисты занимают особое место в современной культуре и что у них есть определенный путь, которому они должны следовать, – на этом основании мы утверждаем, что элементы манифеста присущи, например, письмам или статье «Критицизм и символизм».

Сюжет о пути как о духовном странствии самосознающей личности художника разрабатывается в статьях «Символизм как миропонимание» и «О теургии», а в «Священных цветах» на него приходится более половины всего текста – в ущерб собственно теоретическим декларациям. Если повествование о недавнем прошлом представлено в виде мелькающих образов и микросюжетов, вписанных в историко-культурное обозрение, а также наиболее значительных для символизма философских идей, то рассказ о настоящем и, тем более, о будущем облекается в форму единого сюжета с определенным типом героя – образом автора в аспекте коллективного «я» символистов. Данная особенность может быть рассмотрена в неомифологическом ключе. К. Леви-Стросс, сравнивая врачующую шаманскую практику и психоанализ, пишет, что «шаман не только произносит заклинание: он **является его героем**, <...> становится благодаря внушенным больному представлениям **реальным действующим лицом** того конфликта, который переживается больным на грани органического и психического» [116, с. 206–207]. Символическая и одновременно теургическая (т. е.

воздействующая, преображающая) функция феномена критика в роли героя заключается в том, что путь личности, по Белому, изоморфен будущему пути всего человечества; в том, что преодолевает художник, просматриваются будущие сценарии мирового развития. Таким образом, можно говорить о наличии мифа о пути, в котором изначально заложено преодоление оппозиции между индивидуальным и универсальным. Стремление к снятию противоречия наиболее заметно проявляется в вопросе об окончательной цели пути. В статье «Символизм как миропонимание» критик указывает, что такой целью является обожествление личности, результатом чего оказывается появление Богочеловека. Проблема богочеловечества, восходящая к трудам Вл. Соловьева, интегрирует персоналистический миф в миф об эволюции всего человечества.

Итак, внутренний путь, преодолеваемый художником, это одновременно и пророческое видение о будущих судьбах мира, и путь к преобразению себя. Личность в таком случае понимается как становление, подобное историческому процессу, что обуславливает некоторые особенности хронотопа сюжетных фрагментов статей. Пространственная организация в манифестах 1903 г. имеет трехчленную структуру, основанную на выделении автором так называемых «зон» или «стадий» («зон понимания», «стадий понимания», «стадий душевного переживания»). Следует подчеркнуть, что, как показала З. Минц, организация мифологического нарратива в текстах русских символистов подчиняется представлению о трехэтапности всякого развития [141]. В статьях-манифестах Белого три «зоны» воплощают основные стадии внутреннего пути: 1) кризис рациональности, пессимизм, 2) борьба с хаосом, открывшемся в глубинах бессознательного, 3) организация хаоса и преобразование личности. Как видим, миф о личности, подобно «миру-мифу» (З. Минц), имеет сюжетную структуру, основанную на законе «триады» (Гегеля – Шеллинга – Соловьева), где первый этап – теза, экспозиция сюжета личностного развития, второй – антитеза, коллизии персоналистического мифа, третий – синтез, кульминация и развязка.

Первый этап внутреннего пути, как правило, наиболее лапидарный, так как является скорее исходной позицией, с которой начинается странствие. Ведущими мотивами являются мотивы пустоты и сна; в системе цветовых символов его маркирует серый. Серость и пустота в мифопоэтике Белого – признаки инфернального начала, в этом сказывается влияние Д. Мережковского. Стихия пошлости, с которой Белый связывает серый цвет, окрашивается таким образом в зловещие тона. Оппозиция «спящие / пробудившиеся», отмеченная нами в письме «студента-естественника», также характерна для этого этапа. С помощью мотива пробуждения в критической прозе реализуется представление об отмежевании символизма как особого мировосприятия, в задачи которого входит поиск новых путей выхода из культурного кризиса. Художник-символист в образе «мы» будущих теургов вступает на указанный путь именно для того, чтобы восстановить утраченную гармонию и обрести новые ценностные ориентиры. Завязка мифологического сюжета критической прозы, таким образом, уподобляется завязке сюжета волшебной сказки, которая, как отмечает В. Пропп, «обычно содержит какую-нибудь беду и отправку героя из дома» [166, с. 52]. Белый подчеркивает эзотеричность пути – осознавших возможность преобразования совсем немного.

Переход ко второму этапу сюжета реализуется посредством мотива бездны, внезапно открывшейся перед человеком. В статье «Символизм как миропонимание» второй этап назван «стадией трагизма», в «О теургии» – «зоной хаоса». С зоной хаоса соотносится целый комплекс мотивов и образов-символов, которые в разнообразных вариациях присутствуют во многих критических текстах 1903–1905 гг. Все они имеют семантику катастрофичности: мотив глубины, ужаса, чудовищ, крика или рева, мутных волн, тяжести, ночи, туч или облаков. Как правило, в этот комплекс входят мотивы сокрытия, обмана и иллюзорности, вариантами которых являются мотивы маски и занавешивания окна. Хаос в понимании Белого – топос испытаний, где господствует инфернальное начало, поэтому его необходимо пройти, чтобы не остаться в плену ужаса и безысходности. Функция зоны хаоса

в статьях Белого, таким образом, сходна с функцией темного леса в волшебных сказках: лес, как указывал В. Пропп, играет роль задерживающей преграды, своего рода сети, улавливающей пришельцев [166, с. 57].

Следует также отметить, что хаос у Белого выступает не только как статичный фон, на котором происходят мифопоэтические коллизии, но и как условный персонаж, способный к действию и противодействию. Появление такого персонажа происходит благодаря вышеназванному приему поэтизации теоретического повествования, при котором понятия превращаются в живые существа. «Бунтующий хаос» сам вызывает человека на встречу: в таком случае «зов к странствиям» герой слышит не только от своих духовных предшественников, как в «По поводу книги Д. С. Мережковского...», но и непосредственно от самого хаоса.

В общем виде коллизии персоналистического мифа можно назвать борьбой с призраками. В «Священных цветах» красный – это «последний предел относительности – призрак призрака, способный, однако, оказаться реальнее реального, приняв очертания змия» [32, с. 204]. Образ врага, неразрывно связанный с красным, в цитате содержит апокалипсический код: красный дракон из Откровения соотносится с красным цветом, маркирующим переживания личности в зоне хаоса. Финальная битва со Зверем, руководимым Драконом, коррелирует с финальным испытанием второй стадии пути – преодолением призрака красного цвета. Миф об Апокалипсисе, таким образом, рассматривается Белым как вариант и как «шифр-код» (З. Г. Минц), используемый для прочтения одного из этапов собственного мифа.

Третий этап пути «личности-мифа» в статье «Символизм как миропонимание» назван стадией теургизма. Важнейшую роль в переходе к этой «зоне» мифопоэтического космоса играет мифологема Вечной Женственности, которая выступает в качестве портала и сопровождается символами окна или двери. Соответственно, поэзия Вл. Соловьева рассматривается Белым как пример победы космоса над хаосом и, таким образом, включается в заключительный этап личностного мифа. Колористическая палитра стадии

теургизма включает розовый, белый, голубой и золотой цвета. В мотивный комплект третьего этапа входят мотивы неба, солнца, полета, радости, мягкости, легкости, мотив острова, символизирующий целостность преобразенной личности, мотив перерождения или обновления и близкий к нему мотив детскости.

Мотив младенца К. Г. Юнг наблюдал наиболее отчетливо в процессе вызревания личности – индивидуации [222, с. 94]. Дети в статьях-манифестах указывают на скорое появление преобразенного человека, следовательно, детскость неразрывно связана с будущим. Это было отмечено и К. Г. Юнгом, который указывал, что одной из существенных черт мотива младенца является его будущность [222, с. 99–100]. Подобно тому, как в концепции Юнга младенец предвосхищает самость, дети в критике Белого предвосхищают появление Богочеловека – и то, и другое в обоих случаях является окончательной целью пути или становления.

Отмеченные структурные подобия позволяют сделать вывод об изоморфизме общей схемы индивидуального мифа Белого и архаических мифов и сказок, в основе которых лежит обряд посвящения (в терминологии Дж. Кэмпбелла эта универсальная мифологическая формула получила название мономифа). Как отмечает С. Гуцол, одним из основных способов порождения неомифа является актуализация общих схем и закономерностей архаического мышления, в частности, путем организации сюжета по образцу индивидуации [66]. Таким образом, наличие сюжета о пути личности, этапы которого соответствуют процессу достижения самости по Юнгу, дает возможности утверждать неомифологическую природу критических текстов.

Структурообразующая роль мифа о преобразении личности в «больших» статьях дает возможность по-новому взглянуть на специфику мифологизации в «малых» жанрах. Присутствие в рецензиях и творческих портретах мотивов, относящихся к той или иной стадии, автоматически располагает объект критической рефлексии в определенной части мифопоэтического пространства. Особенно это касается малых форм, которые входят в состав больших статей.

Так, Лермонтов в соответствующих фрагментах «Священных цветов» и «О теургии» выступает поэтом хаоса. С ним последовательно связываются мотивы бездны, отчаяния, ужаса и тяжести, которые наблюдаются в словах критика и в приводимых цитатах. Те же мотивы возникают при описании творчества Ибсена в рецензии на «Драму жизни». Лирика Соловьева, музыка Метнера, драматургия и проза Гамсуна, напротив, связаны с третьим этапом пути. Этот факт и предпочтение названных художников в процессе сравнения (Ибсен / Гамсун, Лермонтов / Метнер) взаимообусловлены. Горькие разочарования Лермонтова-демониста и безумие «мудреца» Ницше интерпретируются критиком как результат «остановки» в зоне хаоса, отказ от развития своих прозрений (Вечной Женственности или символизма). Новое поколение художников-теургов, согласно Белому, должно совершить то, что не удалось их предшественникам: окончательно победить хаос. Таким образом, основной чертой критического метода раннего Белого является включение текстов рассматриваемого им автора в систему собственных мифопоэтических представлений. Миф о личности оказывается основным шифром-кодом, проясняющим смысл специфической рецепции объектов критической прозы. Согласно З. Минц, наличие такого кода является признаком неомифологических текстов [141], что подтверждает сделанный нами вывод.

Рассматривая центральный миф, мы упомянули только один из аспектов образа автора, который в статьях «Символизм как миропонимание», «Священные цвета» и «О теургии» присутствует в разнообразных формах. Выделим основные из них, которые могут быть обозначены как те или иные роли Белого: исследователь философии и искусства; субъект переживаний; голос единства символистов-аргонавтов; указатель мистического пути; свидетель и интерпретатор культурной жизни России начала века.

1) Роль **исследователя культуры** проявляется в безличном повествовании, где также может использоваться «мы» как традиционная форма научной скромности. Данный аспект характерен для теоретических фрагментов статей, где сопоставляются и анализируются чужие философско-эстетические

идеи, представляется концепция развития культуры, а также для значительной части фрагментов-творческих портретов. Стиль соответствующих фрагментов может быть объективно-нейтральным, но может быть и поэтизирован с помощью вышеописанных приемов. Повествование с «мы» как формой научной скромности обеспечивает возможность перехода в коммуникативное «мы» (в значении «я + вы»), цель которого – пригласить читателя следить за рассуждениями Белого и тем самым участвовать в них. Вместе с тем некоторые свои идеи Белый представляет в виде риторических вопросов-догадок, сконструированных по схеме «Не является ли...?», «Не есть ли...?», «Не оказывается ли...?», что предполагает определенную степень интроспекции.

2) В отличие от статей «Критицизм и символизм» или «Формы искусства», в манифестах 1903 г. существует крайне индивидуализированный аспект авторского образа – **личность, испытывающая** определенные **переживания**. Некоторые из этих переживаний обусловлены сдвигами в мировой истории, другие возникают в результате автокоммуникации, вызванной художественным произведением, третьи представляют собой особые мистические переживания. Даже если Белый выступает как представитель всего человечества, он фиксирует только свой индивидуальный опыт – причем опыт исключительно внутренний, лишенный социально-исторического контекста. Такой позиции соответствует автокоммуникативное «ты» и обобщенное «мы» (в значении «все человечество»). Область применения данной роли автора – риторические вопросы, выражающие личностное ощущение кризиса и неизвестности, и микросюжеты, в которых дается образный эквивалент переживаемым ощущениям. В портретных фрагментах статей Белый иногда переключается на автокоммуникативное «ты», желая перенести акцент на индивидуальность восприятия и подчеркнуть способность вызывать автокоммуникацию.

В микросюжетах позиция автора представляет собой перевернутую позицию визионера: если в статьях о Чехове Белый познает универсальный смысл или испытывает переживания на основе созерцания конкретной

ситуации, то в статьях-манифестах индивидуальные переживания первичны. Они облекаются в форму живописных картин, внутри которых разворачиваются микросюжеты (картина рыбацкой хижины на берегу моря в «Символизме как миропонимании», картина современного города и толпы зевак в «Священных цветах»). Микросюжеты, таким образом, соответствуют понятию символа, который, согласно Белому, является выражением переживаний в образах. Особенность микросюжетов в статьях-манифестах заключается в том, что все они соотносятся с мифом о пути: допустим, прощание с рыбаком соответствует начальному этапу, последней остановке перед вступлением в пространство хаоса.

3) Такой аспект образа автора, как **голос молодых символистов-теургов**, или, другими словами, сознающей части русского общества, представлен формой «мы» в значении «коллективное «я», «единство символистов»; реже – автокоммуникативным «ты». Основная область функционирования данной роли – миф о пути, а также комментарии к упоминаемым или цитируемым художественным текстам, предполагающие позицию визионера.

Единство «мы» и способность подразумеваемой общности становиться коллективным «я» доказывает неоднократно употребляемое Белым сочетание «наша душа», которым подчеркивается единство внутреннего мира символистов-аргонавтов. Тенденция к использованию «мы» в значении «коллективное «я» выражает как индивидуальный, т. е. личностный характер переживаний, так и то, что эти переживания не случайны, не субъективны, но могут возникнуть у многих представителей человечества одновременно. По мере необходимости, такое «мы» проникает в теоретическое повествование, где образ автора присутствует в первом аспекте (теоретик и историк культуры). Преимущественно речь идет о примерах из области искусства. В 3-й части статьи «О теургии», где разрабатывается теория музыки как наименее опосредованного выражения дионисийского начала, пример приобретает форму риторического вопроса: «Существуют ли реально те формы страданий духа, которые **звучат нам** в симфониях Чайковского?» [27, с. 105]. «Мы» явно

занимает позицию визионера – через вслушивание в художественное произведение субъекту восприятия открываются его тайные, символистские, смыслы («страдания духа»). Однако приведенная фраза существует внутри теоретического повествования, где «мы» научное сочетается с «мы» как «я + вы». Следовательно, Белый приглашает потенциального читателя не только участвовать в теоретическом исследовании, но и встать на точку зрения, которую занимает другой аспект авторского образа – голос единства символистов-аргонавтов.

«Мы» в значении «коллективное «я» может взаимодействовать с героем портретного фрагмента как персонаж мифа о пути. Конец 1-й части «Символизма как миропонимания» изображает последствия сначала несправедливо жестокого, а потом правильного, по мнению Белого, отношения к фигуре Ницше. Интеграция образов Ницше и отправляющихся в странствие символистов-теургов способствует включению философа в основной сюжет в качестве мифологизированного предшественника, указывающего путь (мифологема духовного руководителя).

4) **Указатель пути** – специфический аспект авторского образа, характерный для ранних манифестов Белого. К такой роли критик обращается в рамках сюжета о духовном странствии – на тех стадиях, где есть испытания, требующие определенных знаний. Данный аспект является воплощением мифологема духовного руководителя, с которой Белый часто соотносит других деятелей искусства и философов. В повествовании может отсутствовать эксплицитное «мы», однако о присутствии личности автора напоминают предложения-указания и предложения-напоминания, которые начинаются со слов «Нужно...», «Нельзя...», «Следует...» / «Не следует...», «Следует помнить, что...». В отдельных случаях используется комбинация с автокоммуникативным «ты»: «Здесь нельзя оставаться. Здесь сторишь» [32, с. 204]. Как было указано выше, в данном типе статей Белый становится героем того же сюжета (в своей предыдущей роли), следовательно, здесь также актуализируется общение по принципу автокоммуникации. Заверения

и призывы адресованы самому себе и читателю, который готов стать таким же героем – в ином случае эти слова не будут надлежащим образом восприняты. Таким образом, в статьях-манифестах возникает необычное явление: коммуникация с потенциальным читателем происходит за счет того, что автор в одном аспекте своего образа обращается к себе, но в другом аспекте.

5) Только в 5-м разделе статьи «О теургии» Белый выступил как собственно автор статьи, а также **свидетель и интерпретатор культурной жизни России** начала XX века (данному аспекту соответствует эксплицитное «я», которое, за исключением жанра письма, не характерно для критики Белого 1903–1904 гг.) В отличие от второго из названных здесь аспектов, он репрезентирует не внутренний мир, а внешний, социально-исторический контекст, в котором автор существует как реальная личность.

Знаменательно, что Белый осознает возможность несовпадения реального читателя с потенциальным, вследствие чего вторая и третья стадии не будут восприняты, а некоторые фрагменты статьи покажутся откровенным субъективизмом. Поэтому однажды в статье «О теургии» он прерывает сюжет о пути, героем которого является «мы» как единство символистов, для того, чтобы сделать пояснение: «Я уверен, что далеко не все понимают, *о чем я говорю, откуда я говорю*, принимая за аллегория то, что действительно, наяву происходит с горными путешественниками» [27, с. 117]. Возвращаясь к «я»-повествованию, Белый занимает позицию читателя, который не может присоединиться к аргонавтическому единству, обозначенному формой «мы», и соответственно, воспринимает автора статьи как представителя субъективной критики. Однако и цитата, и система форм авторского присутствия говорят о том, что Белый отнюдь не стремится к тому, чтобы его мифотворческий метод был назван субъективным.

Взаимодействие различных форм авторского присутствия, обуславливающих стилистическое разнообразие статей (от нейтральных теоретико-аналитических рассуждений до прихотливой образности микросюжетов), также оказывает воздействие на специфику их

композиционной организации. Так, в ранних манифестах Белого намечается тенденция к дезинтеграции, т. е. раздробление единого повествования на отдельные фрагменты, как правило, отличающиеся друг от друга как стилистически, так и с точки зрения тематики. Стоит заметить, что в этом смысле дезинтеграция свойственна многим критическим текстам раннего периода: письмам в редакцию, всем трем статьям «чеховского цикла», литературном портрету К. Бальмонта. Однако в больших по объему статьях-манифестах, охватывающих более широкий круг проблем, резкие переходы от одного фрагмента к другому происходят значительно чаще. Это говорит о том, что одним из главных композиционных принципов является монтаж. Формально данная тенденция наиболее отчетливо проявилась в статье «О теургии», которая разбита на шесть частей, пронумерованных римскими числами. Фактически – тяготение к дезинтеграции и, как следствие, интеграция в новое единство стали причиной таких явлений как вхождение «малого» текста в состав большой статьи и отделение части статьи в отдельное критическое произведение. Последнее произошло со статьей «Священные цвета», которую изначально Белый написал в рамках манифеста «Символизм как миропонимание», в качестве одного из ее фрагментов [26, с. 5]. Тем не менее, в образованных в результате «Символизме как миропонимании», где осталось только два раздела и еще два нenumерованных фрагмента, и в «Священных цветах», где деления на части нет вообще, достаточно легко провести границы между разнородными тематическими фрагментами. Во многих случаях переход от одного фрагмента к другому означает смену «роли» Белого, что указывает на принципиальное значение образа автора как организующего центра (в качестве примера можно представить его динамику в 1-й части «Символизма как миропонимания»: исследователь культуры – субъект переживаний – исследователь культуры – голос символистов – исследователь культуры – голос символистов).

Если аспект авторского образа остается одним и тем же (чаще всего это происходит с ролью исследователя культуры), новые тематические фрагменты

могут вводиться в текст манифеста без сопроводительных пояснений. К примеру, 3-я часть «О теургии» посвящена музыке, но в предыдущем разделе, где критик пишет о возрождении теургического элемента в искусстве, нет ничего, что бы подводило к музыкальной проблематике. Конец 2-й части отсылает к центральной проблеме 1-й – отзывчивости идей, поэтому 3-я начинается так, как будто Белый приступает к написанию новой статьи: «Музыка – вершина искусства. Идеи, возникающие в поэзии, получают в музыке всеобъемлющий характер» [27, с. 104]. Но главным доказательством стремления к дезинтеграции является наличие относительно автономных разделов (или, в случае отсутствия формального деления на части, фрагментов), которые могут быть рассмотрены как отдельные критические тексты в том или ином жанре (рецензии и творческие портреты). Причем монтажное по своей природе сопоставление двух и более частей статьи порождает новые смыслы и даже жанровые образования. В статье «О теургии» сопоставление двух относительно автономных глав (очерка творчества Лермонтова и рецензии на музыкальный альбом Метнера), дает подобие **параллели**.

Теоретические статьи Белого отличаются значительным количеством упоминаемых имен, идей, цитат и реминисценций. Специфика использования чужого слова в «Символизме как миропонимании», «О теургии» и «Священных цветах» проявляется в ходе сравнения со значительно менее поэтизированными трактатами-манифестами («Формы искусства», «Критицизм и символизм»).

В группе манифестов 1903 г. прямых цитат философов совсем немного. Исключением являются слова Ницше в статье «Символизм как миропонимание», которые встречаются не только в том фрагменте, который мы рассматривали как вставной творческий портрет. В отличие от трактата «Формы искусства», где автор только «выражается в духе Ницше», то есть использует его терминологию в собственной речи, в манифестах 1903 г. (особенно в «Символизме как миропонимании») голос философа получает особый статус, что, без сомнения, связано с той ролью, которую отводит ему Белый в истории культуры, и с поэтизированным стилем цитируемых

сочинений – «Рождение трагедии из духа музыки» и «Так говорил Заратустра». Стоит обратить внимание на содержание приведенных в статье цитат: призыв обратиться к духу Диониса; полный недоговоренностей диалог Заратустры с неизвестными (подобная сцена есть также в 5-м разделе «О теургии»); восклицание о вечном возвращении; лирическое обращение к своей душе, также с элементами тропеизации. Таким образом, если в «Формах искусства» Белый приводит цитату ради вполне определенной эстетической мысли (стихи в народной песне подражают музыке), то в «Символизме как миропонимании» на первый план выходит образность высказываний Ницше, которая позволяет рассматривать их как символы и включить в свое поэтизированное повествование о том, что происходит с человеческим духом и культурой.

Слова Ницше нередко становятся частью микросюжетов Белого, а сам философ или его основной персонаж Заратустра – их героем. Можно сделать вывод о присутствии особого типа цитат, не характерных для статей, ориентированных на строго-научное повествование. В подобном случае акцентируется факт произнесения цитируемых слов, а микросюжет изображает обстоятельства, а которых они произносятся: «...сонным забытьем, чреватых последствиями, было увлечение европейского общества философским пессимизмом. И вот когда мрак закрыл им глаза – этим увлеченным, – кто-то из них **выкрикнул** странно прозвучавшие слова: «Время сократического человека прошло: увенчайте плющом чело ваше <...>» [32, с. 244]. Следует заметить, что данная цитата повторяется в статье дважды (с небольшим сокращением), что создает эффект значимого текста в тексте, близкий к автокоммуникативным повторам чужих слов в рецензиях и в 3-й части статьи «Чехов». В конце 1-й части образ из процитированного отрывка – ластящиеся пантеры, становится одним из атрибутов образа Ницше в микросюжете.

Цитаты, содержанием которых является диалог, представляют собой отдельные микросюжеты, которые могут комментироваться или дополняться другим микросюжетом, принадлежащим уже Белому. Диалог с неизвестными, которые «заговорили безгласно» с Заратустрой, считается автором статьи

квинтэссенцией ницшеанства и тех ужасов, которые открываются на стадии трагизма человеческому духу. Цитата Ницше, следовательно, приводится с целью эмоционального воздействия: неизвестные собеседники Заратустры и недоговоренность в их репликах создают нужную Белому атмосферу.

В статье «О теургии» даже диалоговая цитата функционирует не как отдельный микросюжет, а как часть центрального во всех манифестах 1903 г. сюжета о духовном странствии. Специфика данного приема в том, что автор максимально сближает персонажей цитируемого сочинения и собственный миф. Символисты, встающие на манифестируемый путь, оказываются в роли Заратустры (эксплицитное «мы» меняется в цитате на эксплицитное «я»), вследствие чего адресованные ему слова оказываются обращенными именно к Белому и его потенциальным соратникам и воспринимаются как руководство к действию. Цитата заканчивается словами «О, Заратустра, **ты** пойдешь как тень того, что должно прийти, так ты будешь повелевать и, повелевая, предшествовать»; в следующем предложении сообщается о новом этапе сюжета Белого: «И вот **мы** все как тень того, что должно прийти, отправились в духовное странствие» [27, с. 107]. Хаос, или загадочное «что-то», будучи в некоторой степени «персонажем» сюжета о пути, в данном случае отождествляется с неизвестными, которые ведут диалог с Заратустрой.

Тип цитат как составных элементов большого сюжета о пути более соответствует художественным источникам. В той же статье Белый использует фрагмент стихотворения Блока «Я жду призыва, ищу ответа...» в качестве слов, которые произносят персонажи самого критика. И, наконец, в «Священных цветах» слова Ницше появляются в качестве ассоциации, произвольно возникшей у лирического субъекта в рамках мысленного разговора с самым собой. Образное высказывание Ницше о пустыне как будто не приводится преднамеренно, а просто «вспоминается». Тип цитаты-ассоциации также невозможен в непоэтизированных статьях, поскольку в них отсутствует эксплицитный автор и автокоммуникативное повествование. Таким образом, большинство цитат Ницше, которые приводит Белый, функционально ближе

к литературным источникам. Факт прямого цитирования, а не пересказа, указывает на то, что критик придает значение их выразительной стороне.

В статье «О теургии» концентрация цитат из литературных произведений повышена, причем некоторые из них довольно объемны. Несколько меньше удельный вес цитат в «Священных цветах». Выделяя в своем тексте значительное место для чужого слова, критик тем самым подчеркивает его особую ценность для разрабатываемой им эстетической теории. В манифестах Белый цитирует русских поэтов и писателей XIX в. (Пушкин, Достоевский и особенно Лермонтов), своих современников-символистов (Вл. Соловьев, Бальмонт, Блок, Мережковский), классиков мировой литературы (Гете, Петрарка), европейских писателей рубежа веков (Метерлинк). Включаются выражения, строки и даже целые строфы из стихотворений.

Анализируя композицию статьи В. Брюсова «Священная жертва», В. Крылов отмечает, что теория вырастает из литературного материала, на основе обобщения и интерпретации множества примеров из истории литературы [102, с. 137]. О теоретической концепции статьи Белого «О теургии» также можно сказать, что она вырастает из литературного материала, но при этом следует отметить специфику соотношения поэтического текста и эстетической теории: стихотворение Бальмонта, которым открывается 2-й раздел, дает импульс к развитию мысли критика: «Здесь *«из повседневных слов» «не в сочетаньях ежедневных»* составляются заклятья, обращенные к мрачным силам. Но ведь могут быть и бывали не ежедневные сочетанья повседневных слов, обращенные в моления, поражающие нас необъятностью глубины и святой проникновенностью» [27, с. 101]. Выделенные курсивом слова цитируемого источника и далее будут использоваться Белым в качестве поэтического определения ключевых мифотерминов статьи – теургии и магии.

Достаточно распространенная функция цитат из художественных произведений – быть примером того явления в искусстве или духовном развитии человека, теория которого разрабатывается в манифесте. Так, отрывок из Гете (5 строк на языке оригинала) приводится как пример текста, имеющего

мощное воздействие на душу человека, фрагменты стихотворений Блока и Лермонтова – как примеры отражения магизма в произведениях искусства, поэзия Соловьева – как пример стремления к теургии. Читатель при этом получает возможность вчитывания в поэтический текст одновременно с критиком, что, при условии релевантности адресата, позволяет обнаружить в нем те идеи, о которых пишет Белый. Необходимо подчеркнуть, что искусство интересует автора манифестов ровно постольку, поскольку в нем находят отражения те сдвиги и процессы, которые происходят в современной культуре или в духовном развитии человека. Каким должно быть это развитие, определяющее к тому же культурную эволюцию, декларируется в сюжете о пути: соответствие поэзии тому или иному этапу позволяет сделать цитату частью этого сюжета, вручив наиболее проникновенные слова поэта герою-путешественнику.

Избирательное введение цитат в текст теоретической статьи является не чем иным, как символическим жестом по расстановке приоритетов, – как в современном литературном процессе, так и в истории культуры в целом. Ключевым здесь является провозглашенный в 1-й части «О теургии» принцип «отзывчивости идей», который распространяется не только на современных поэтов, но и на литературу прошлых столетий, вплоть до Средневековья и Ренессанса. В частности, Белый показывает, что образ и идея Вечной Женственности присутствовали уже в средневековых гимнах (строчки одного из них приводятся на латыни) и сонеты Петрарки. Критик узнает в этих произведениях ту же идею, которая недавно открылась ему самому. Присутствие цитаты указывает на необходимость актуализации тех классических текстов, которые перекликаются с символизмом, и, наоборот, доказывает преемственность и глубокие корни нового направления в искусстве. Все процитированные произведения превращаются в «кивающие символы», образуя единый синхронный контекст, главный признак которого – воплощение вечного, что, в результате, делает незначительным временные рамки и позволяет сонету Петрарки соседствовать с лирикой Вл. Соловьева.

Принцип «отзывчивости идей», как декларирует автор, распространяется не только на литературу: в «Священных цветах» отрывок из критического сочинения Мережковского цитируется наряду с лирическими строками современных ему русских поэтов. Строки Лермонтова и Мережковского играют роль образных характеристик в главе-рецензии на музыкальный альбом, но благодаря своей принадлежности к «чужим» текстам, они, к тому же, наглядно воплощают принцип «отзывчивости идей».

Если в одном из манифестов больше цитат из философского текста («Символизм как миропонимание»), в другом – из поэтических («О теургии»), то цитаты из Святого Писания присутствуют во всех статьях данного типа, причем в значительном количестве. Их включение по-своему реализует программную концепцию Белого, согласно которой искусство в ближайшем будущем должно выйти за пределы эстетики в область религиозного творчества. Не случайно, что из Ветхого Завета цитируются книги пророков (Исайя, Захария, Даниил): в своих ранних статьях Белый, помимо всего прочего, декларирует возрождение профетического элемента в искусстве. За счет частого цитирования пророков и апостолов (и особенно Апокалипсиса), также находят свое выражение эсхатологические взгляды Белого: историко-культурные сдвиги рубежа XIX и XX веков представляются свершением давно известных предсказаний. Это может быть названо высшей степенью проявления принципа «отзывчивости идей». Следует отметить, что цитаты из Евангелия в «Формах искусства» и «Критицизме и символизме» наблюдаются только в тех фрагментах, в которых присутствует связанный с будущим программный элемент (перевал в сознании), что, таким образом, подтверждает наличие связи между цитированием сакрального источника и жанром манифеста в ранней критической прозе Белого.

В тех фрагментах манифестов, где критик рассматривает творчество другого автора, а также в тех, где разворачивается сюжет о пути, библейские и евангельские цитаты нередко выполняют ту же функцию, что и образные характеристики, – автор указывает на невозможность сказать об определенных

состояниях души или грядущих событиях иначе, чем с помощью символов. Так, в статье «О теургии» в дополнение к образной характеристики того, что происходит в душе Лермонтова, Белый приводит цитату из Писания, которая содержит схожий образ (в данном случае, сжигающий огонь) и за счет этого коррелирует с авторским описанием: «Прозрения вместо окрыления начинают жечь того, кто не может изменить себя. «Вот грядет день, пылающий, как печь» (Малахия), – в душе мага» [27, с. 112].

Однако у библейских цитат есть еще одно свойство, которое отсутствует у простых образных характеристик и которое чрезвычайно важно в контексте эстетики символизма: благодаря обращению к сакральному тексту, явление современности или недавнего прошлого, например, творчество того или иного поэта, сближается с вечным прообразом. Множество библейских цитат, в которых говорится о подверженных тоске и унынию чародеях, подтверждает правомерность предлагаемой автором концепции творческой индивидуальности Лермонтова: писателя-демониста, писателя-мага. Цитирование сакральных источников в статьях-манифестах становится, таким образом, значимым аспектом критического метода Белого, создавая условия для мифотворческой стратегии. Ценность критических и культурологических мифов в подобных случаях особенно высока вследствие особой ценности источника, из которого берутся прообразы.

Проанализировав особенности ранних теоретических статей-манифестов, мы можем сделать вывод, касающийся их генезиса. Не вызывает сомнений, что они восходят к дебютному критическому сочинению – письму «студента-естественника», в котором уже были заложены многие черты, характерные для указанных статей: поэтизация истории культуры, множественность аспектов образа автора, объединение разнородных и разножанровых элементов в одном тексте (автокоммуникативное и дискурсивное повествование), устремленность к будущему, цитаты и реминисценции. Также очевидно, что наиболее близким по структуре критическим произведением является письмо-эссе «О религиозных переживаниях», которое на идейно-тематическом уровне имеет

непосредственную связь со статьей «Священные цвета». В неопубликованном письме Белого уже существует нечто вроде сюжета о пути, понятны смысловые различия местоименных форм, посредством которых выражается авторское присутствие («я» как внешний аспект личности, автокоммуникативное «ты» – как внутренний, «мы» как обобщающий голос «видящего» и сознающего поколения молодых символистов). Таким образом, потребность в выражении своих переживаний и связанных с ними философско-эстетических идей впервые оформилась в рамках писем «по поводу», но наиболее полновесное воплощение получила в жанре большой статьи-манифеста.

Вместе с проблематикой и способами выражения статьи-манифесты унаследовали и сформированную в письмах модель читателя – максимально схожего с автором критических текстов, способного оценить и теоретические построения, и прихотливые образные сплетения, и лирическую исповедь. Имплицитный читатель «Символизма как миропонимания», «О теургии» и «Священных цветов», по-видимому, был таким же, каким представлялся Ницше читатель его «Рождения трагедии». Во вступлении к изданию 1886 г. философ писал о своем раннем сочинении: «Построенная из одних преждевременных, зелёных переживаний, которые все стояли на границе того, что может быть передано словами, поставленная на почву *искусства* — ибо проблема науки не может быть познана на почве науки, — быть может, книга для **художников, обладающих попутно аналитическими и ретроспективными способностями** (т. е. для исключительного сорта художников, которых надо поискать, да и искать-то не хочется...) <...>» [149, с. 19]. Таким «исключительным» художником был сам Белый, и такой же исключительностью должен был обладать наиболее подходящий читатель поэтизированных теоретических статей.

Модель читателя в статьях-манифестах не совпадает с моделью читателя в «Формах искусства» и «Критицизме и символизме». «Критицизм и символизм» создается Белым для «профанного» типа читателя – сторонника позитивизма, для которого художники-символисты всего лишь «декаденты».

Адресат «Символизма как миропонимания», напротив, такой же символист, следовательно, дистанция между ним и автором статьи минимальна. Манифестирующие утверждения в 1-й, юбилейной части и в финале «Критицизма и символизма» можно рассматривать как реализацию «стратегии провокации» по отношению к «профанному» адресату [73, с. 8] – дерзкое заявление о том, что символистам нет дела до тех, кто их не понимает, есть не что иное, как провокация в чистом виде. Соответственно, вторжение образности, многообразие аспектов образа автора, нетипичные формы цитатности (цитата-ассоциация, цитата-часть эпизода в микросюжете) в манифестах следует рассматривать как проявление «стратегии интимизации», которая, как отмечает А. Житенев, представляет собой «попытку строить общение между субъектами по модели автокоммуникации» [73, с. 8]. Как видим, данная стратегия оказывает влияние на специфику модификации многих жанров ранней критической прозы Белого, в том числе и на теоретическую статью-манифест.

3.2. Эволюция «больших» жанров и мифопоэтики в критической прозе А. Белого 1904–1905-х гг.

Начало 1904 г. в творческой биографии Белого отмечено острым мировоззренческим кризисом и крушением теургических идеалов. Это был, как писал он А. Блоку в октябре прошлого года, «период внутренней опустошенности, когда хочется убежать в пустыню» [5, с. 106]. А. Лавров замечает, что «многие статьи Белого 1904–1905 гг. написаны в русле «аргонавтических» умонастроений и исполнены веры в скорейшее осуществление тех надежд, которые самому их автору – в плане личной судьбы – уже едва ли казались достижимыми [109, с. 155]. Следует отметить, что статьи, предназначенные для журналов, так или иначе передавали текущее умонастроение критика, поэтому на жанрово-композиционном, мотивном

и коммуникативном уровнях критическая проза периода «угасания зорь» заметно отличаются от критической прозы 1903 г.

Так, в 1904 г. появляется достаточно интересный тип критических произведений, называемых исследователями «лирическими» или **«лирико-философскими статьями»**, «философско-поэтическими эссе» или даже **«лирическими этюдами»**. Речь идет о статьях «Маска» и «Окно в будущее». Поскольку «Символизм как миропонимание» и «О теургии», в сущности, тоже являются лирико-философскими статьями, а их свободная композиция указывает на возможную принадлежность к эссе, следует выявить композиционное и стилистическое своеобразие более поздних текстов, в том числе в сравнении с манифестами 1903 г.

Ко времени написания первого из интересующих нас критических сочинений, статьи «Маска» (май-июнь 1904 г.), дезинтегративные процессы, которые наметились в композиции писем и статей 1902–1903 гг., уже определенно осознаются критиком. Об этом свидетельствует следующая особенность лирико-философских эссе: Белый не только намеренно разделяет их на части – впервые у каждого из разделов появляется отдельный заголовок, акцентирующий тематическую обособленность фрагмента. Представляется нелишним рассмотреть типологию заголовков, встречающихся в статьях «Маска» и «Окно в будущее», а также обратиться к проблеме отношения заголовка критического текста к его содержанию.

1) Наиболее часто названия фрагментов представляют собой образ-символ, который имеет особое значение для автора в данный период творчества. К таким заголовкам относятся: «Ночная душа», «Маски», «Чародей», «Исступленный», «Похмелье», «Просвет» (статья «Маска»); «Круговорот» и «Возвращение» («Окно в будущее»). Немаловажно, что и названия самих статей апеллируют не к теоретической проблеме, как в манифестах, а к образному мышлению читателя. Продублировав образ-символ в заголовке всей статьи, а также в одном из первых разделов

(с незначительным изменением – единственное / множественное число), Белый демонстрирует, что именно занимает его сознание в наибольшей степени.

Распространенность данного типа связана с характерной особенностью лирических статей-эссе: повышение удельного веса развернутых метафор и микросюжетов, которые могут занимать практически весь раздел и даже повторяться в других фрагментах. Некоторые из них генетически связаны с микросюжетами более ранних статей. «Круговорот», первый фрагмент статьи «Окно в будущее», перекликается с началом 2-го раздела «Символизма как миропонимания»: в обоих случаях Белый изображает космические пространства. Первый фрагмент статьи «Маска», «Ночная душа», в котором повествуется о неких «зорких», следующих в глубины своих переживаний, ведет свое начало от первого абзаца письма «студента-естественника» (противопоставление «сонных» и «ночных сторожей», которые «зорко приглядываются к темноте»), и, естественно, восходят к неомифологическому сюжету о пути первых манифестов. Но следует подчеркнуть: в «По поводу книги Д. С. Мережковского...» микросюжет вмещается в четыре предложения, предваряющие дескрипцию мыслей и внутреннего состояния автора; в «Символизме как миропонимании» сюжет о странствии в глубины духа занимает средний по объему абзац в рамках раздела, посвященного Ницше. «Ночная душа» в статье «Маска» представляет собой отдельный лиро-эпический этюд с системой взаимодействующих между собой персонажей (зоркие – «ночные души», минотавр, спящий старец, башня-Атлас). В разделе «Маски» появляются новые персонажи-символы – таинственные люди-маски и трагическая маска Горгоны.

Заключительный раздел той же статьи («Просвет»), в котором также присутствуют некоторые образы фрагмента «Ночная душа», отличается наибольшей степенью лиризации среди всех критических сочинений Белого 1902–1904 гг. (если не учитывать собственно стихотворения в финале «Символизма как миропонимания»). Здесь явно прослеживается тенденция к созданию ритмизированной прозы: практически все фразы в этом разделе

написаны дактилем либо амфибрахием, для сохранения метрического рисунка нередко используется инверсия («Из нежности шелковой сотканный пара, гигант громобойный дождем золотым изольется» [24, с. 15]). Кроме того, в «Просвете» присутствует коммуникация, свойственная лирическим стихотворениям, о чем еще будет сказано ниже.

2) Другой тип заголовков содержит понятие или, если быть точнее, мифотермин, теория которого разрабатывается в соответствующем разделе. Таковыми являются «Действо» («Маска»), «Символ» и «Мистерия» («Окно в будущее»). Из двух статей на теоретический дискурс более ориентирована «Окно в будущее», хотя отдельные положения высказаны и в «Маске». В первой из названных статей некоторые утверждения критика приобретают характер эстетической декларации, что актуализирует жанр **манифеста**. К таким идеям, в частности, относятся: заявления, что «искусство не может отрешиться от символизма», а средства выразительности (метафора, метонимия, сравнение) являются инструментами символизма; мысль о том, что соединение поэзии с музыкой неизбежно ведет к мистерии, но сама мистерия должна возникнуть не в драме и не в опере, а в более простом виде искусства.

Следует также отметить ранее не упоминавшуюся нами особенность стиля «теоретических» фрагментов статей Белого. Для разъяснения некоторых философско-эстетических положений в качестве аналогии он использует явления или закономерности из области естественных наук: как правило, химии, энергетической и оптической физики. В письме «По поводу книги Д. С. Мережковского...», где на примере закона сохранения энергии автор доказывает, что в аскетизме витальность не исчезает, а преобразовывается, такой прием полностью оправдывается стоящей внизу статьи подписью – «студент-естественник». В трактате «Критицизм и символизм» утверждение, что символ представляет собой нечто новое, не сводимое к соединяемым элементам, иллюстрируется примером химической реакции: соединение ядовитых хлора и натрия дают неядовитую поваренную соль. Естественнонаучная аналогия, следовательно, функционирует в качестве

метафоры, в которой наглядно представлена изложенная в том же месте мысль. Ту же функцию в статье «Окно в будущее» выполняет сравнение философского понятия со стеклом, а платоновской идеи – с зеркалом, а их соотношения – с пересечением прямой и окружности в одной точке.

Несмотря на то, что разделы, в названии которых указывается понятие-мифотермин, стилистически более-менее однородны, тенденция к поэтизации теоретических фрагментов, идущая от статей-манифестов, не исчезает. Причем эстетические воззрения и элементы поэтики статьи, в которой они высказываются, бывают взаимозависимы: так, утверждая, что символизм объединяет знание с творчеством и интуицией, автор в буквальном смысле соединяет науку и искусство в рамках одной фразы. В первой половине называется научное понятие, вывод или формула, а во второй строится целая цепочка образов или даже микросюжет. «Из-под формулы Ван-дер-Ваальса может сквозить нам то, что в лазури лепило облачные бусы, что нанизывало эти бусы в одно ожерелье и протягивало его по горизонту» [28, с. 4], – пишет Белый в разделе «Символ». Данный фрагмент заканчивается микросюжетом, вместе с введением которого изменяется форма выражения авторского присутствия: от безличного повествования к «мы» как коллективному «я» – в разделе «Действо» повествование, наоборот, сначала ведется от имени первого лица множественного числа, а завершается картиной пляски на цветущих лугах, где образ автора никак не обозначен.

Фрагмент «Мистерия» отличается тем, что теория вырастает из развития идей и одновременно пунктирно обозначенной полемики с Ф. Ницше и Р. Вагнером. Затрагивая проблему мистерии, Белый отвергает мысль о появлении ее в оперном или драматическом искусстве. В данном случае полемика необходима автору для смыслового перехода к следующему разделу, в котором он обращается к творчеству высоко ценимой им камерной певицы.

3) Как и в манифестах 1903 г., в лирико-философских эссе присутствуют элементы вставные творческие портреты, что обуславливает появление заголовков, в которых указано имя знакового для Белого деятеля культуры.

4) Заголовки, в которых указывается на событие или действие, которое будет изображено в соответствующем разделе статьи («Концерт», «Возвращение»). В предыдущей главе эти разделы были рассмотрены с точки зрения жанровых признаков творческого портрета, теперь мы обратимся к ним для того, чтобы продемонстрировать эволюцию мифопоэтики Белого.

Фрагмент «Концерт» обнаруживает интертекстуальные связи с «петербургскими повестями» Н. Гоголя («Невским проспектом», отчасти с «Шинелью» и «Записками сумасшедшего»). Гоголевский интертекст играет немаловажную роль в формировании образов посетителей творческого вечера Олениной-д'Альгейм. Сама по себе сцена концерта вызывает ассоциации со сценой бала из сна Пискарева: в обоих случаях дамы и кавалеры представляют собой некие фантомы, поскольку описываются посредством какой-либо одной детали одежды или части тела. Развевающиеся фалды сюртуков посетителей концерта напоминают о развевающемся плаще дамы, погубившей Пискарева (образ человека с развевающимся сюртуком или фраком в последующем творчестве Белого будет символизировать угрозу или искушение). В характере движения героев подчеркивается призрачность, неподвластность земному притяжению: у Белого дамы, которые пришли на концерт, «скользят», у Гоголя – «эфирные» дамы танцуют в платьях «из воздуха»; у Белого «беспечно-небрежный контур», у Гоголя – «небрежно касались они блестящими ножками паркета» [59, с. 20].

Мотив призрачности окружающей действительности в критической прозе не менее значим, чем в стихотворениях «Золота в лазури». В мифе о личности он соединяет первый и второй этапы, поскольку обнаружение себя один на один с хаосом становится закономерным результатом понимания фантомной природы внешнего мира. Соответственно, критику-визионеру вскоре открывается хтоническая природа слушателей выступления певицы. Подобно тому, как в статье «Окно в будущее» за лицами дам и студентов скрывается бездна, в болезненной рефлексии Поприщева, героя «Записок сумасшедшего», за спиной и во фраке «толстяка со звездой» (тоже зрителя) прячется черт.

В критической прозе Белого черт – символ как первой, так и второй стадии центрального мифа.

Необходимо подчеркнуть, что с 1904 г. в статьях Белого наблюдается усиление взаимосвязи между первым и вторым этапом мифа – хаос воздействует на повседневность (стадию пессимизма), в результате чего повседневность тоже оказывается хаосом. Условная граница между ними оказывается границей между бытом и бытием, внешним миром и потусторонним. На эту особенность поэтики Белого обращает внимание В. Быстров: «Границы между вещами, равно как между «миром сим» и «миром иным», у него всегда нечеткие, колеблющиеся» [47, с. 125]. Поскольку быт является тенью, искаженной копией бытия, весьма закономерно, что стадия пессимизма в мифопоэтической системе Белого оказывается тенью стадии хаоса. Выбор и интерпретация текстов, которые рассматриваются в рецензиях и критических статьях, подчинены общей мифотворческой стратегии. Поэтому в драмах Чехова и в повести Андреева «Призраки» критик обнаруживает персонажей, которые формально принадлежат окружающей действительности, но при этом вызывают ужас. В критической прозе Белого также намечается тенденция к возникновению подобных образов. Таковы, в первую очередь, посетители концерта Олениной-д'Альгейм.

Важную роль как у Белого, так и у Гоголя играет искусственный свет. В статье «Окно в вечность» концерт происходит среди «озаренных электричеством зал» (в «Вишневом саде» тоже делается акцент, что место действия освещено свечами). В повести «Невский проспект» Пискарев замечает «ярко освещенные окна», люстры, лампы, в «Шинели» чем ближе Акакий Акакиевич приближается к дому чиновника, который дает ужин, тем более освещенными становятся улицы и витрины магазинов. Искусственный свет у Гоголя неразрывно связан с мотивами искушения и обмана: освещение ламп в бальных залах корреспондирует со светом фонаря на Невском проспекте – фонаря-демона, обманывающего и представляющего все в совершенно ином виде, чем оно есть на самом деле.

Образ фонаря возникает и в финале статьи «Окно в вечность». Фонарь маркирует движение в обратную сторону: из пространства хаоса (дорога среди пропастей, заполненных туманом) лирический субъект (форма – автокоммуникативное «ты») не попадает туда, где происходит его преобразование, а возвращается в начальную точку своего пути – в мир повседневности с соответствующими атрибутами: асфальтом и фонарем. Таким образом, конструируется своеобразный антимиф, выражающий разочарованность в теургическом проекте. Здесь вместе с мотивом разочарованности возникает и мотив непонятого пророка, отмеченный исследователями в наиболее поздних стихотворениях «Золота в лазури» [67, с. 124; 97, с. 9]. И критик-герой, и певица одиноки среди толпы, погруженной в пошлость. Никто, кроме них, не способен понять глубины духа, выраженные в пении Олениной-д'Альгейм, для большинства она всего лишь «талантливая певица». Связь мотива непонятого пророка с пошлостью обывательской жизни обнаруживается еще в статье «Священные цвета»: «Хочется крикнуть: «Очнитесь!.. Что за нескладица?», но криком собираешь толпу зевак, а может быть и городского» [32, с. 202].

Выше мы отметили взаимосвязанность искусственного света и обмана у Гоголя, однако не рассмотрели, каким образом эти мотивы пересекаются друг с другом в критике Белого. В «Окне в будущее» обман имплицитно выражен в мотиве маски – среди «озаренных электричеством зал» появляются персонажи с «крепко-подвязанной маской на лице» [29, с. 9]. С помощью масок люди стараются создать барьер для проснувшегося внутри них хаоса, оградить себя от его воздействия: маска является средством обмана и самообмана. Символ маски у Белого функционально близок соответствующему архетипу в психоаналитической теории К. Г. Юнга. Согласно Юнгу, игнорирование темной стороны личности («тени») приводит к тому, что человек оказывается идентичен своим персонам, становится неглубоким и поверхностным [222, с. 261]. В статье «Окно в вечность» отмежевание от хаоса с помощью маски отнимает индивидуальность, поэтому персонажи фрагмента «Концерт»

идентифицируются со своим социальным статусом (студент), полом (дамы, господа), одеждой (сюртучники) и, наконец, превращаются в совершенно безликих существ, полностью сливаясь с маской («Маска спрашивает маску: «Ну что?» Маска отвечает маске «удивительно» [28, с. 11]). Здесь прослеживаются тенденции, характерные для более поздних статей автора, которые рассматриваются в беловедении как непосредственный источник мифа о Петербурге. В критике 1907 г., отмечает А. Лавров, Петербург предстает маревом, царством теней, в его пространстве нет человеческих индивидуальностей, обладающих суверенным бытием, одни марионетки, а вместо людей – механический конгломерат предметов: котелки, перчатки, трости [110, с. 150]. Знаменательно, что исследователями отмечалась связь мотивов маски и маскарада с «петербургским текстом» [142, с. 83]. Кроме того, стоит упомянуть о мотиве исчезновения города-призрака, который появляется в повторяющемся дважды микросюжете «Окна в будущее». Таким образом, важнейшие дважды элементы образа Петербурга в одноименном романе так или иначе уже присутствуют в ранней критической прозе.

Мотив маски связан с границей между плоскостью и глубиной, а значит и с переходом от первой ко второй стадии мифа о пути. Заслонившись от глубин, люди-маски не способны встать на точку зрения визионера и воспринять сущность пения Олениной-д'Альгейм. Но так как граница между хаосом и повседневностью предельно условна, все действия посетителей представляются критику-герою движением «над бездною», а сами они – черными контурами или провалами. Наиболее типичный для критической прозы 1904 г. портрет человека-маски представляет собой лицо с глазами-пролетами, в которых угадывается хаос или его варианты – бездна, ночь, мрак. Этот портрет встречается в статьях «Окно в вечность», «Маска», а в статье «Вишневый сад» Белый переносит собственный образ на персонажей Чехова: «Но страшны маски, под которыми прячется ужас, зияя в пролетах глаз» [16, с. 48].

Таким образом, маска символизирует первую иллюзию, встающую на пути героя, иллюзию спокойствия. «Сонные», отмечает Белый в статье

«Маска», не подозревают о существовании «замаскированных», которые кажутся им ничем не отличающимися от обыкновенных людей. Но для критика-визионера маска приобретает функции «стражей порога», которые в традиционных мифах «определяют границы настоящего или горизонт жизни героя. За ними тьма, неизвестное и опасность» [104, с. 84].

В критике 1904–1905 гг. маска, как правило, ассоциируется с Медузой Горгоной. Образ Медузы-маски абсорбирует значимые для Белого мотивы: ужаса, обмана, препятствия, окаменения и пустоты. О значении иллюзорности и пустоты в восприятии символа маски писал о. П. Флоренский: «Замечательно, что в учениях самых различных даже терминологически выражается вполне единообразно основной признак, лжереальность, этих астральных останков. <...> Пустота лжереальности всегда почиталась народной мудростью свойством нечистого и злого» [197, с. 30]. Таким образом, в статьях 1904 г. зона хаоса все явственней обозначается как инфернальное пространство – царство смерти; и, следовательно, индивидуальный миф Белого становится все более приближен к архаическим коллективным мифам.

Устойчивая связь между маской и Медузой Горгоной указывает на тенденцию, характерную для статей кризисного периода, – изменения коснулись также выбора мифов, дешифрующих тексты статьи. Если в 1903 г. критик чаще всего обращается к различным библейским мифам, не только к Откровению, то спустя год христианский код практически исчезает. В статьях «Маска» и «Окно в будущее» большинство образов и мотивов генетически восходят к античной мифологии и к учению Ницше о Дионисе (немаловажную роль в повороте к античности сыграли работы Вяч. Иванова). При этом все «вечные образы» четко вписываются в структуру мифа о пути, становясь вариантами уже имеющихся. Так, в «Маске» актуализируется миф о Минотавре и критском лабиринте: путь героя (в данном случае действует коллективный герой – «мы») лежит через «лабиринты переживаний». Образ лабиринта, утверждает О. Тилкес, традиционно связан с искушениями мирской жизни [190]. Связь искушения с зоной хаоса была установлена нами в критике Белого

1903 г. Кроме того, лабиринт символизирует запутанность путей и сложность задачи по поиску выхода. Минотавр сопряжен с характерными для стадии трагизма мотивами страха и безумия, «бешеный» и «сумасшедший» являются его постоянными эпитетами. Лабиринт и Минотавр – два образа, раскрывающие разные аспекты хаоса; первый символизирует хаос как пространство, второй – хаос как персонаж, враждебный герою.

Таким образом, если ранее основное внимание критика было сосредоточено на теургической стадии, то теперь он особенно активно разрабатывает второй, промежуточный этап – зону хаоса. Мотивный комплекс этой стадии мифа, в общих чертах сформированный в предыдущих статьях, расширяется, инвариантные мотивы обогащаются все новыми вариациями.

Следует отметить, что в статье «Маска» наблюдаются случаи типично лирической коммуникации, практически не характерные для критического сочинения. Несмотря на то, что данная статья не является письмом, в разделе «Маски» неожиданно возникает эксплицитное «ты»: «Вглядишься, сколько масок показалось среди нас!» [24, с. 8]. Прямое обращение к потенциальному читателю, минуя условности этикета (не «Вы», а «ты»), указывает на интенцию автора выстраивать коммуникацию с читателем как «диалог душ». Однако во фрагменте «Маски» обращение встречается лишь однажды, чего не скажешь о другом фрагменте той же статьи – «Просвет».

Если финальный раздел статьи «Окно в будущее» является примером характерного для Белого автокоммуникативного повествования (единственная местоименная форма – автокоммуникативное «ты»), то заключительный раздел «Маски» – «Просвет» – более всего напоминает лирический текст апеллятивного типа, организованный как единое обращение к эксплицитному адресату. Местоимение «вы» относится к созданному в первой части образу-символу – «ночные души». Следовательно, имеет место несобственное 2-е лицо: имеется конкретный адресат, но он по определению не может воспринять обращение [117]. Однако не следует забывать, что «ночными душами» автор считает «открывших глубину» молодых аргонавтов,

т. е. тех, кто имеет общие с ним внутренние переживания. Поэтому 2-е несобственное оказывается 2-м собственным: «вы» в разделе «Просвет» может быть отождествлено с реальным адресатом – читателями, для которых близка душевная и духовная жизнь Белого. Таким образом, в лирико-философских статьях Белый изобретает еще один способ общения с релевантным читателем: прямые воззвания к символическим персонажам, с которыми может себя идентифицировать адресат. Мы можем предположить, что такой прием возник в результате развития одного из аспектов образа автора, характерного для статей-манифестов, а именно роли «указателя пути», вызывающего к коллективному «я» символистов-теургов.

Раздел «Просвет» демонстрирует актуальность мифа о личности: именно в нем воплощаются мотивы третьей стадии пути. Содержанием напутствий критика в роли пророка-указателя пути является конечная цель странствия. Прохождение стадии трагизма так и остается условием попадания на третий этап. Типичное представление хаоса в образах бури или грозы усиливается корреляцией с мотивом смерти. В финале «Маски» воспроизводится мотив иллюзорности хаотических опасностей: пугающий гигант, замахивающийся на героев «громобойной скалой», тает и проливается золотым дождем. В качестве основного мифа-кода выступает античный миф о битве богов с титанами: известная победа означает и будущую победу над хаосом, и особую избранность героев, которые несут в себе печать божественности. Система дешифрующих мифов усложняется введением интертекста в самом начале статьи – стихотворения Ф. Тютчева «Видение», в котором также присутствует мифологический образ титана. Но если у Тютчева «беспамятство, как Атлас, давит сушу», то в тексте критической прозы сопоставляемые явления меняются местами, и метафора трансформируется в персонажа, угрожающего героям.

В отличие от статей-манифестов, характеризующихся россыпями цитат и реминисценций различного происхождения, в лирических эссе 1904 г. цитат крайне немного. Хронологически более ранняя статья «Маска» содержит, тем не менее, те виды цитат, которые были отмечены нами в «Символизме как

миропонимании» и «О теургии»: цитаты, демонстрирующие «отзывчивость идей», и цитаты, включаемые автором в собственные микросюжеты. Однако на этот раз все цитаты имеют один источник – творчество Тютчева, имя которого не называется. Так, говоря о том, что слова затрудняют передачу переживаний, критик вставляет отрывок из стихотворения «Silentium!».

Мысль о невозможности выразить словом «несказанное» находит воплощение в поиске невербальных приемов выражения смыслов. В частности, в лирико-философских эссе Белый уделяет внимание визуально-графическому аспекту текста. Продолжают использоваться курсивные выделения, подчеркивающие многозначность образов и понятий, их соотнесенность со сферой бытия. Текст разделов, посвященных проблемам эстетической теории (таких как «Символ», «Мистерия»), более плотно расположен на странице, в то время как поэтизированные разделы, в названиях которых присутствует образ-символ, характеризуются визуальной дискретностью, под которой подразумевается, прежде всего, дробление на абзацы, напоминающее версейную форму «симфоний». Отметим, что данное наблюдение справедливо и для всех других критических сочинений Белого. Но группа лирических статей-эссе интересна тем, что именно в ней появляется необычное нововведение – отступ вправо от основного массива текста через двойное тире, в конце одной строки и в начале следующей. В частности, данный прием появляется тогда, когда критик-визионер прозревает зловещую сущность концерта-маскарада, т. е. преодолевает границу между повседневностью и хаосом. Как указывает Т. Семьян, в художественной прозе отступ впервые будет использован в романе «Петербург», причем его появление исследовательница называет событием, которое «революционно изменило визуальный облик страницы прозаического текста» [176, с. 69].

Кроме того, в статье «Маска» (раздел «Исступленный») Белый предвосхищает развитие визуально-графических приемов в зрелый период своего творчества (романы «Москва», «Маски»), организуя часть текста в виде лесенки из двух отступов вправо. Лесенка акцентирует кульминационный

момент в сюжете данного фрагмента – преобразование персонажа, соотнесенного с мифологемой Диониса:

«Белобледное чело изорвано терниями. Оно источает кровь. И кричит ликуя: «Меня нет! Меня нет! Моя кровь претворилась в вино! Приходите ко мне, пейте, пейте, терзайте –

– озаренные светом вечерним, пурпур крови в вино претворяйте – в золотое, закатное пьянство –

– претворяйте, о вы, вино-пурпурные!»

Был пьяный счастьем. Но он душу закату открыл, и сошел на него ярко-пурпурный огонь. Се – горящий фитиль благовонных, весенних эфиров» [24, с. 14].

Таким образом, вместе с усилением тенденции сближения критики с художественной литературой в лирико-философских эссе появляются новаторские приемы, значение которых выходит за пределы критического наследия Белого. Что немаловажно, их введение напрямую связано с сюжетообразующими моментами центрального мифологического нарратива.

1905 год завершает целый период творческих и духовных исканий А. Белого, что не могло не отразиться на его работе в качестве автора критических сочинений. В это время у него впервые возникает идея издания книги статей, которая была реализована лишь спустя несколько лет. Система жанров литературно-художественной критики в 1905 г. расширяется за счет новых разновидностей: обзрения, критического рассказа, параллели. Рассмотрим их своеобразие в контексте эволюции уже сложившихся жанров, структурных компонентов и отдельных приемов.

Первым признаком ощущения «итоговости» стало стремление к обобщению достижений русского символизма. Если раньше в статьях и рецензиях Белого рассматривалось одно, реже два художественных явления, то теперь в критической прозе появляются жанры, посвященные сразу нескольким произведениям: обзорная рецензия и **статья-обзрение**.

Статья «Апокалипсис в русской поэзии», в которой Белый обращается к наиболее значимым для него русским поэтам, является первым опытом работы в жанре **литературного обзора**. Объектом критического исследования становится история отечественной поэзии от А. Пушкина до современников автора – Брюсова и Блока. Но следует отметить, что обзорная статья в чистом виде Белому не интересна и, более того, в сфере его эстетических представлений даже не возможна. В дискуссии с В. Брюсовым, развернувшейся вслед за тем на страницах «Весов», критик подчеркивал, что не стремился сделать историко-литературное обозрение, руководствуясь при этом только эстетическими критериями; его целью было рассмотреть, как преломилась в русской поэзии «апокалипсическая идея». Избирательность проведенного Белым исследования, обусловлена, таким образом, всецелым подчинением материала философско-эстетической проблеме, за которой скрывается мифотворческая стратегия. Следовательно, перед нами **гибрид обзора и проблемной статьи**. Пример взаимодействия жанра и метода – отсутствие глубинного тождества между хаосом и повседневностью в творчестве других поэтов воспринимается как недостаток художественного текста: «И у Тютчева, и у Некрасова хаос глубин не сочетается еще с хаосом поверхностей, так, чтобы образы видимости образовали стихии, и, наоборот, чтобы повседневные образы служили намеками стихийности» [32, с.383].

Вместе с тем нельзя не признать, что на поэтику «Апокалипсиса в русской поэзии» оказали влияние статьи-манифесты 1903 г. В частности, наблюдаются различные цитаты и реминисценции, которые не обязательно относятся к рассматриваемым поэтам. Присутствует и элемент дезинтеграции: статья разделена на четыре разнородных фрагмента, однако обзор истории русской поэзии занимает только один из них. Во 2-м разделе вычленяется литературный портрет Вл. Соловьева, что также весьма характерно для модели раннего манифеста Белого. Тип **статьи-манифеста** в более чистом виде представляет «Луг зеленый». Несмотря на обращение к новой для себя проблематике – Россия, ее уникальность и ее будущее, критик использует уже

привычные компоненты и приемы: дезинтеграция – включение портрета-рецензии А. Дункан, сочетание теоретических и лирических фрагментов, цитатность, изменение форм авторского присутствия (безличное повествование – «я» – «мы»).

Тенденцией больших статей 1905 г. является персонификация «универсальных действующих лиц» (Хаос, Космос и Мировая Душа) в системе эксплицитных персонажей. Так, в «Луге зеленом» Душа Мира представлена в образе фольклорной спящей красавицы, находящейся в плену у Дракона. Данная коллизия актуализирует мотивы похищения и контрпохищения, которые в волшебных сказках нередко выступают в качестве сюжетообразующих. В. Пропп показывает, что змей в подобных случаях связан с представлениями о «смерти как похищении» [166, с. 247]. Мотив сна-смерти развивается в статьях Белого во взаимодействии с индивидуальной урбанистической мифологией – в качестве атрибутов смерти функционируют элементы городского пейзажа: телеграфные провода и дымящиеся трубы фабрик. Критик пишет: «Лик Красавицы занавешен туманным саваном механической культуры, – саваном, сплетенным из черных дымов и железной проволоки телеграфа» [32, с. 329]. Корреляция урбанистической цивилизации и хаоса, наметившаяся в рецензии «Призраки хаоса», имеет место и в мифопоэтике «Луга зеленого». Бинарная оппозиция «город / зеленый луг» разворачивается в цепочку других, среди которых особенно важны мифологические оппозиции «свое / чужое» и «естественное / искусственное». Отметим, что в традиции «петербургского текста» оппозиция естественного и искусственного реализуется не как «город / деревня», а как «Петербург / Москва»; при этом Москва некоторым образом принимает на себя функции деревни, становясь частью природы, городом-растением. [193, с. 272–273]. Таким образом, если город в критической прозе Белого соответствует Петербургу в «петербургском тексте», то зеленый луг функционально близок второму члену оппозиции – Москве.

Сон Мировой Души, таким образом, соответствует стадии хаоса (мотив фабричных дымов – вариант мотива черных туч), а пробуждение – его преодолению. Следует сказать, что статья «Луг зеленый», в которой критик обращается к новым для себя проблемам общества и будущего России, структурируется уже не столько персоналистическим, сколько космологическим мифом Вл. Соловьева. Согласно З. Минц, экспозицией сюжета данного мифа (первым этапом) является «доприродное бытие», когда «мировой дух пребывает в абсолютном единстве с Душой мира», коллизиями (вторым этапом) – отпадение Души от божественного всеединства и пленение Хаосом, кульминацией и развязкой – синтез земного и небесного, поражение и претворение хаоса [141]. Исследовательница также отмечает, что «соловьевский миф о становлении мира определил и ряд существенных поэтических представлений русского символизма: образы «золотого века» – изначальной мировой гармонии; «неприятие мира» истории, цивилизации <...>; эсхатологические чаяния и надежды на «новый век» [141]. Образом утраченной мировой гармонии в статье «Луг зеленый» является собственно зеленый луг. Важно подчеркнуть, что возвращение «золотого века» у Белого наступает вслед за устранением власти Хаоса, представленного Драконом, т. е. сюжетообразующим мотивом здесь является змеборство.

Ситуация похищения Мировой Души Хаосом получает множество вариаций в ряде мифов-шифров: апокалипсический (Зверь или Дракон и Жена), античный (смерть и Эвридика), фольклорный (Змей Горыныч и царевна), историософский (Россия и Запад). Литературные тексты в критике Белого также обретают статус мифов и рассматриваются наряду с другими. Такими мифами являются «Сказка о мертвой царевне» Пушкина, стихотворение Брюсова «Орфей и Эвридика» и повесть Гоголя «Страшная месть», герои которой, пани Катерина и колдун, также проецируются на центральный космологический миф. В результате взаимодействия различных кодов, которые сопоставляются по ассоциативному признаку, возникает мотивно-образная система статьи. Белый создает ряды перекликающихся символов: спящая пани

Катерина – спящая Россия – зеленый луг – Мировая Душа – Жена, облеченная в солнце; «казак в красном жупане» – иностранное вторжение – урбанистическая цивилизация – Змей Горыныч – апокалипсический Дракон.

Однако следует обратить внимание на то, что контрпохищения как такового не происходит. Герой-освободитель, символизирующий Космос, с одной стороны, существует и выполняет свою функцию: в образе гоголевского казака Данилы он борется «с иноплеменным нашествием, чтобы сохранить для своей красавицы родной аромат зеленого луга» [32, с. 329]. Тем не менее, обращение к сюжету «Страшной мести» и мифу об Орфее и Эвридике (в том числе и в брюсовском варианте) не дает основания констатировать успешность змеборства. Поэтому роль героя в статье Белого второстепенна, на первом же плане – Мировая Душа, которая, проснувшись, сама выбирает между Космосом и Хаосом: «Только тогда, когда будет снесено все, препятствующее этому сну, Красавица сама должна выбрать путь: сознательной жизни или сознательной смерти» [32, с. 329]. Благодаря активности Мировой Души статья Белого полемична по отношению к цитируемому критиком стихотворению Брюсова об Орфее и Эвридике, героиня которого говорит: «Ты ведешь – мне быть покорной». В финале своеобразным контрпохищением становится бегство Души Мира, к которой взывает автор. Но это результат действий не героя-освободителя, а самой похищаемой («Верни себе Душу, над которой насмехается чудовище в огненном жупане: проснись, и даны тебе будут крылья большого орла, чтоб спастись от страшного пана, называющего себя своим отцом» [32, с. 333]). Следовательно, мотив змеборства в статье «Луг зеленый» реализуется путем конфронтации Хаоса (Дракона) и Мировой Души, которая во время сна-смерти выступает жертвой первого, а после пробуждения и правильного выбора пути – его победителем.

В «Апокалипсисе в русской поэзии» Душа Мира еще отчетливее сливается с героем-змеборцем, приобретая притом его визуальный облик – ее портрет совпадает с характерным портретом «победившего мир». Мировая Душа пробивает тучи и побеждает дракона своей лучезарностью. При этом

вводятся мифы-шифры, где она занимает положение жертвы похищения, например, миф о Брунгильде и охраняющем ее драконе Фафнере. Однако далее критик вновь делает ее героем-змееборцем, отмечая, что содержанием «мировой трагедии» является **«борьба Жены со Зверем»** [32, с. 386]. Змееборство в данном случае является способом гармонизации всего мира. Сама по себе мифологема Мировой Души тоже может быть рассмотрена в аспекте соотношения индивидуального и универсального, личностного и космического планов. Для Вл. Соловьева она – «настоящий органический субъект исторического развития», поскольку «собирательный характер всего человечества не препятствует ему быть столь же действительным индивидуальным существом» [182, с. 144]. Будучи субъектом исторического развития, Мировая Душа может проходить тот же путь, который проходит герой в персоналистическом мифе, этим также объясняется сближение их функций.

Статья «Апокалипсис в русской поэзии» представляет интерес, в частности, тем, что космологический миф особым образом коррелирует с персоналистическим. Личность художника является вместилищем основных коллизий обоих мифов – внутренний путь представлен критиком как способ гармонизации мира и нации: «Здесь обнаруживается, что путь от внешнего изображения народной цельности к отысканию идеального нетленного тела русской музыки лежит через индивидуализм. **В глубинах духа**, «там, где ужас многоликий» (Брюсов), происходит **«встреча и борьба»** [32, с. 382]. Соотношением микрокосма и макрокосма определяется и отношение к текущим историческим событиям. История и современность, подчеркивает З. Минц, являются «первой» сюжетно-образной художественной реальностью» неомифологических текстов, их «планом выражения» [141]. Историческая реальность начала XX в. фигурирует в статьях Белого достаточно часто, но избирательно: русско-японская война, падение Порт-Артура («Апокалипсис в русской поэзии»), гибель пионера воздухоплавания Лилиенталя («Символизм как миропонимание»), «Кровавое воскресенье» 1905 г., гастроль А. Дункан

(«Луг зеленый»). Однако в отличие от традиционных журнальных статей и рецензий, в критической прозе А. Белого изображение и анализ событий и явлений является не целью, а средством, то есть «планом выражения». Содержанием же оказывается не последствия событий, не актуальные проблемы, имеющие к ним отношение, и даже не авторская точка зрения, а космологический или персоналистический миф. Здесь особенно уместно вспомнить высказывание критика в статье «Символизм как миропонимание»: «Не событиями захвачено все существо человека, а *символами иного*» [32, с. 246]. Представление русско-японской войны в «Апокалипсисе в русской поэзии» наиболее показательно для данной особенности поэтики.

Лейтмотивом статьи является внутренняя борьба – змеборство, происходящее и на уровне личности, в душах художников, и на уровне мира. Военные же действия на Дальнем Востоке рассматриваются не сами по себе, а как внешнее проявление этой борьбы. Только в контексте единой мифопоэтической системы может быть понятна немало смутившая современников Белого мысль о том, что русско-японская война не реальна. В основе представления войны как марева – инвариантный мотив призрачности хаоса, появившийся в критической прозе еще в 1903 г. Важно подчеркнуть, что при подобном взгляде на историческое событие художественное произведение («Красный смех» Андреева) и документальный материал (брошюра «Они не знали» – воспоминания очевидца событий русско-японской кампании Людовика Нодо) воспринимаются критиком как единый текст: и то, и другое мифологизируется, функционируя в статье в качестве объяснения собственного мифа о становлении личности – и о становлении мира. И война как таковая («текст жизни»), и повесть Андреева («текст искусства») одинаково дешифруются разнообразными мифами, в основе которых лежит мотив змеборства, и, что характерно, при этом план выражения и план содержания постоянно меняются местами. Статья «Апокалипсис в русской поэзии» является, таким образом, типичным примером неомифологического текста.

До 1905 г., как мы убедились, мемуарное начало присутствовало лишь в описаниях концертов А. Никиша и М. Олениной-д'Альгейм, в завершающий первый период творчества год – в статьях «Апокалипсис в русской поэзии», «Луг зеленый», «Сфинкс», в некрологе кн. Трубецкому. Эстетические взгляды, которые ранее не позволяли обращаться к реальной действительности, а также последующее их переосмысление были высказаны Белым в статье о Чехове. «Но когда окружающая жизнь не откликнулась на *слова глубины*, наблюдатели отвернулись от окружающего, близкого; они облекли новые переживания в образы дальнего, причудливого» [32, с. 375], – мысль, которая в статье-некрологе относится к Метерлинку, с таким же успехом иллюстрирует причудливую образность и бесконечно далекие от жизненных подробностей микросюжеты ранней критической прозы Белого. Но критик продолжает: «Казалось, были вскрыты огромные пласты никем не затронутых прозрений, к которым не просочиться реальной жизни. И, однако, теперь мы видим, что это – заблуждение» [32, с. 375]. Принимая Чехова с его «любовью к мелочам» за художника-символиста, Белый начинает пропускать в свои статьи документальные элементы, которые вступают во взаимоотношения с теоретическим дискурсом и с «образами дальнего», не исчезнувшими из критической прозы. Отрывочные воспоминания помогают установить общность между различными фрагментами больших статей, открывая в реальной действительности дополнительные аспекты рассматриваемой проблемы или образа-символа. Такую функцию выполняет воспоминание о походе в зоопарк в статье «Сфинкс» (раздел «В зоопарке»), посвященной, среди прочего, проблеме звериного в человеке.

Статьи «Сфинкс» и «Химеры» продолжают серию **лирических статей-эссе**, но по сравнению с текстами прошлого года, все же прослеживается определенная эволюция. Так, «Сфинкс» разделен на 13 фрагментов, заголовки которых указывают на большее внимание к мифопоэтической образности, чем к эстетической проблематике. В статье нет ни одного раздела, в названии которого было бы указано понятие или мифотермин, зато безоговорочно

доминируют образные заголовки («Полдень», «Зияния», «Большие гадины», «Сфинкс»), а также появляются заголовки-лейтмотивы, в которых присутствует фраза, варьирующаяся затем в тексте раздела, подобно музыкальной теме («Звезды сияют – успокойся, мой друг!», «Потому ли, оттого ли..?»). В статье «Химеры» – три больших раздела, озаглавленные соответственно «Гидра», «Горгона» и «Химера».

Вполне закономерно, что в 1905 г. границы жанра лирико-философского эссе еще сильнее сдвигаются в сторону художественной литературы, причем в статьях явно обозначается не только лирическое, но и эпическое и драматическое начало. С признаками драмы связаны дальнейшие поиски Белого в области визуально-графического аспекта текста: в отдельных фрагментах «Сфинкса» и «Химер», представляющих собой сцены-диалоги, появляется драматургическая разметка, которая включает в себя имя персонажа, его реплику, иногда даже ремарки. С точки зрения жанровой поэтики, это свидетельствует об актуализации жанра **диалога**. Появление эксплицитных персонажей, действующих на значительном отрезке текста, говорит об усилении роли эпического начала – определяющего для жанровой структуры статьи «Химеры». В отличие от других больших статей, здесь есть единый повествовательный сюжет, общий для всех глав (в его основе, естественно, миф о пути художника-теурга). Исключение – первые два подраздела главы «Химера», которые функционируют в качестве теоретического комментария к остальной части критического сочинения. Жанр статьи «Химеры» целесообразно определить как **критический рассказ**, поскольку в ранней критике Белого именно в ней происходит наибольшее сближение с художественной прозой. Появление новой жанровой формы не случайность, а результат эволюции определенных компонентов уже известных нам критических произведений: процесс поэтизации статей и рецензий заставлял автора разворачивать символы в микросюжеты, а микросюжеты – в лироэпические отрывки, которые затем становились отдельными разделами больших статей. Если, например, в письме «студента-естественника»

микросюжет-код занимал только небольшой абзац и потому значительно уступал в объеме связанной с ним рефлексии, то в «Химерах» соотношение нарративного и пояснительного элементов прямо противоположное.

Важно указать, что герои статьи имеют реальные прототипы среди русских символистов: в «юноше-змееборце» изображен сам Белый, «профессором мрака» является Брюсов, «теоретик дионисиазма», естественно, Вяч. Иванов, человек, который принес щит, – Блок. Таким образом, в «Химерах» критик доводит до крайности принцип мифологического **портретирования** и автопортретирования, при котором писатель превращается в литературного персонажа. Характерно, что образы современников являются теми персонажами, которые одновременно относятся и к первой, и ко второй стадии мифа о личности: «профессор мрака», «теоретик» и в некоторых случаях даже центральный герой обнаруживают свою хтоническую сущность. Безумный профессор превращается в гидру, а университетская кафедра и светский вечер сменяются огненной пропастью. В попеременном чередовании «сферы быта» и «сферы бытия» также можно усмотреть проявление принципа монтажа, поскольку монтажный шов не только обозначает границу между разнородными явлениями, но и неизменно ее преодолевает.

Модель пути «повседневность – хаос – повседневность» в статье «Химеры» относится к центральному герою только временно, зато к его антагонисту-профессору – постоянно («И он [профессор] когда-то шел к небу, но потом мертвенно скатился к горизонту. С тех пор он навеки оскалился...» [37, с. 4]). Образ профессора отчасти напоминает образ Лермонтова в статье «О теургии» – поэт, по Белому, также не сумел пройти зону хаоса и этим обрек себя на пустоту и вечную разочарованность. Схожесть функциональных особенностей столь разных образов позволяет говорить о наличии константной мифологемы заблудившегося в хаосе. Заблудившийся при этом как бы откатывается в мир повседневности, но при этом он уже не может быть таким, как другие, потому что будет вечно нести в себе хаос: в статье «О теургии» Белый на это только намекает, указывая на демонизм и «серединность» поэзии

Лермонтова (срединность, тождественная серости, отсылает к пониманию Мережковским чërта, с этой точки зрения, Лермонтов принадлежит и стадии трагизма, и стадии пессимизма одновременно).

В критике 1905 г. уже четко обозначено возвращение в мир повседневности, который также становится более выразительным, чем в статьях 1903 г. Соответственно, и многозначные символы превращаются в банальные бытовые подробности: «Не жезл, а зонтик у него в руках, не шапка мага на голове его, – серая фетровая шляпа...» [37, с. 4]. Но только юноша способен понять призрачную природу всех этих вещей и разглядеть «оскаленный рот» «профессора мрака» – к герою мифа последовательно относятся мотивы одиночества и непонятости. Что касается антимифа, то его сущность – неудавшаяся попытка путешествия к небу, здесь оказывается причиной того, что профессор, бывший герой, и его скептицизм оказываются гидрой – противником, врагом, искушением зоны хаоса.

Впоследствии то же происходит и с юношей-героем: «богоборец» терпит хотя и не окончательное, но все же поражение в борьбе с гидрой. Следующее затем появление из нее Медузы Горгоны возвращает его в мир повседневной рутины. Тогда в его руке, как ранее у профессора, оказывается зонтик, заменивший собой символический меч героя. Для людей, никогда не покидавших первую стадию («сонные» в статьях 1903 г.), он представляется безумцем: в «Химерах» критик развивает мотив непонятого пророка, повторяя сцену из «Священных цветов»: вокруг безумствующего собирается толпа, к ним подходит полицейский и забирает никем не понятого юношу в участок. Сходство с заблудившимися в хаосе упрочняется и тем, что в мире повседневности («среди улиц») герой осознает, что сам он – хаотическое чудовище, подобное тому, с которым он бился в хаосе. Но путешествие юноши не заканчивается антимифом, и он вновь сходит в зону хаоса, чтобы продолжить свой путь к преображению.

Как было показано на примере статей «Апокалипсис в русской поэзии» и «Луг зеленый», в 1905 г. коллизии мифа сконцентрированы на битве

с чудовищем. В «Химерах» сюжет появляется в результате развития мотива змееборства, который утраивается подобно тому, как это происходит в волшебных сказках. «Змеиная» составляющая присутствует в каждом из встречающихся герою чудовищ, следовательно, змееборство выступает в качестве сюжетообразующего мотива. Образы гидры и Горгоны, как ранее минотавра, коррелируют с константными для хаоса мотивам огня, безумия («бешено взвилась»), свиста (змеиные головы «дико свистнули») – свист еще со времен «Символизма как миропонимания» является характерным для хаоса звуковым образом. Мотив рассеивания туч сопровождает победу над третьим чудовищем – химерой. Белый использует апокалипсический миф в качестве дополнительного кода: «Снялась она [химера] с горизонта и помчалась, пламенея, принимая очертание дракона: *«вот большой красный дракон с семью головами и десятью рогами»* вознесся, чтобы сразиться с сияющим всадником. «И низвержен был великий дракон, древний змий» (Апокалипсис), называемый Химерой. И рассеялся пылью» [37, с. 18]. Однако и апокалипсический миф, и миф о Беллерофонте, победившем химеру, одинаково функционируют в качестве изоморфных вариантов единого персоналистического мифа. Мифологема химеры на мотивном уровне соответствует врагу зоны хаоса. Это подчеркнуто мотивами огня («Края глыбы загорались огнем <...> помчалась, пламенея»), черных туч («Но химера изрыгала черные клубы туч; она вся закрылась тучами. Можно было видеть дымную глыбу...»), их рассеивания как ознаменование победы («И рассеялся пылью»).

Отдельно следует рассмотреть фигуру юноши-героя. В соответствии с общей структурой изначально он находится на первой стадии, готовясь к схождению в хаос: «Ты стоишь у горизонта, размеряя скачок, который бросит тебя в небеса. Бойся, бойся! Вот химеры восстанут и злобно дорогу тебе заградят!» [37, с. 2]. Как и в статьях 1903 г., неизвестность вызывает страх и слышно, что хаос уже взывает («В испуге склонил отуманенный лик над мерцающей огненной пастью. Кто там из мрака бросает огнем?» [37, с. 5]); но юноша обречен на прохождение пути, так как уже не может вернуться

к прежней жизни («Тоскуешь смертельно о счастье, ты богоборец – тоскуешь смертельно. <...> Ты сойдешь во мрак. Тебе негде быть: отовсюду несется плаксивый ветер времени» [37, с. 5]). При этом с самого начала герой уже несет в себе призраки третьей стадии: его внешность напоминает портрет «победившего мир» из статей-манифестов – у юноши голубые глаза, золотые волосы, алые уста, белый лик (эпитеты варьируются, но цветовой инвариант прослеживается довольно четко). С образом юноши сопрягается до сих пор не встречавшийся мотив цветов. Цветы, также как и золото, неразрывно связаны с зоной космоса – это исключительно «небесные цветы», растущие на «златовейных лугах». Мотив луга, разработанный в статье «Луг зеленый», в сказках маркирует последний этап пути героя, тридесятое царство: В. Пропп отмечает, что «независимо от того, где это царство находится, в нем всегда имеются прекрасные луга» [166, с. 282]. К юноше относятся мотивы грусти и нежности – у него «грустный, лилейный профиль» [37, с. 1].

В конце своего пути герой появляется как «безгрешный солнечный иерей», который «победил мир» [37, с. 18], его богочеловеческая природа подчеркивается обращением к апокалипсическому коду. Таким образом, миф о личности воспроизводится в «Химерах» в полном объеме, несмотря на то, что немного изменяется его концептуальная основа – критик рассматривает внутренний путь как путь обретения истинного «Я», космос третьей стадии становится космосом души, способной включить Вечность. Итак, на третьем этапе осуществляется синтез индивидуального и универсального, и особенно четко выявляется изоморфизм мифа о личности и процесса индивидуации. Согласно Юнгу, цель индивидуации – достижение самости. В «Химерах» Белый пишет: «Луч света с *той стороны*, это – мы сами, настоящие: мы – такие, какие будем. Я, как истинный человек, – самоцель. Как самоцель, я божественен»; «Преодолеть все, это значит найти самого себя» [37, с. 15, 16].

Сходство концепций Юнга и Белого усиливается также пониманием функции змеборства. Исследователь рассматривает героя мифов как воплощение архетипа ребенка, а мотив змеборства – как триумф сознания над

бессознательным: «для «младенца» характерны деяния, смысл которых заключается в покорении темноты» [222, с. 103]. Белый же в «Химерах» пишет о необходимости осознать, что ужасающие сознание существа – «временные, но необходимые порождения моего духа», преодоление которых «состоит в постижении призрачности чудовищ». Юноша-богоборец представляет собой типичного юнгианского младенца-героя: вначале Белый показывает его брошенным и непонятым, что соответствует исходной стадии процесса индивидуации («Юноша, ты негодуешь? Твоя матовая упругая грудь сжимается от боли обиды, точно натянутый лук из слоновой кости?» [37, с. 2]), далее юноша становится героем с экстраординарными способностями и вместе с тем героическим страдальцем (неудачное змееборство и скитание юноши в городе до встречи с Меркурием) и, наконец, установление гармонии, реализация изначально заданной божественности, то есть обретение самости.

В теории Юнга также объясняется связь самости с так называемым Бого-образом: «Бого-образ можно объяснить <...> как рефлексию самости или, соответственно, объяснить самость как божественный образ в человеке» [221]. Солнечный герой у Белого уже содержит в себе элемент божественности, а победив химер, он достигает преобразования и предстает богочеловеком («безгрешный солнечный иерей»), который, по Белому, является истинной целью становления личности. Следует отметить, что богочеловек здесь уже не столь близок к соловьевскому, как в статьях 1903 г., христианский код, за исключением цитат из Откровения в финале статьи, исчезает, зато антично-ницшеанский безоговорочно доминирует. Изменение ценностного вектора при сохранившемся единстве мифологической и мотивной структуры точно иллюстрируют слова современника и друга Белого А. Петровского, высказанные в письме Э. Метнеру: «Б<орис> Н<иколаевич> говорил, что Вы его поздравили с перевалом к гуманизму. Он уже больше не говорит о «теургии», но об «антропургии» (Цит. по: [146, с. 30]. Важно подчеркнуть, что, несмотря на указанный «перевал», в «Химерах» сохраняется интенция на создание «действенного», преображающего жизнь текста: Белый завершает

статью словом «Аминь», уподобляя тем самым молитве. Молитва же в «О теургии» приводилась как пример истинного теургического творчества.

В критической прозе 1905 г., как правило, не встречаются все три «универсальных действующего» (Минц) одновременно. Но во всех случаях центральным событием является преодоление хаоса, которое реализуется с помощью мотива змеборства. Мы можем в общих чертах охарактеризовать две модели, по которым развивается миф о личности в 1904–1905 гг. В первой модели персоналистический миф включается в космологический; граница между повседневностью и хаосом становится условной; переход к третьей стадии происходит посредством разрешающейся конфронтации Мировой Души и Хаоса; мифы-шифры разнообразны, но наиболее значимые – апокалипсический и гностический мифы. Во второй модели усиливается акцент на личности; увеличивается взаимопроникновение стадий повседневности и хаоса; переход к третьей стадии оформляется как поединок между героем-змеборцем (Космос) и чудовищем (Хаос); основные мифы-шифры восходят к античности и философии Ф. Ницше.

Специфика интеграции хаоса и повседневности (усиление эстетической значимости мотивов ужаса, бездны, безумия, пустоты, одиночества и непонятости, появление мотивов маски, безумной пляски, хохота и др., а также обращение к теме городской цивилизации) позволяет предположить, что в 1904–1905 гг. в критической прозе Белого проявляются элементы поэтики экспрессионизма. Не случаен и интерес к творчеству Андреева («безумие и ужас» становятся одним из лейтмотивов статьи «Сфинкс», транслируемых в форме лирического комментария).

В качестве признака экспрессионизма может быть рассмотрена дегуманизация человеческой личности: если в 1903 г. были «сонные», то с 1904 г. – люди-маски, сюртучники, фрачники, дамы со шлейфом и т. п. В некоторых образах заметна тенденция к деформации: в статье «Сфинкс» друг, который наносит визит, получает эпитет «грудогорбый», персонажи Н. Гоголя характеризуются как «канцеляристы с посеревшими лицами».

Писатели, Гоголь и Достоевский, наделяются искривленной походкой: один «жалко ковыляет», другой «семенит». В рецензии на повесть «Призраки» персонажи Л. Андреева деформируются вторжением хаоса: «...когда герои его проходили по комнатам, хаос плясал на стенах уродливыми тенями их. Наконец скрылись люди и остались их тени, неожиданно распластанные по всем направлениям. И безумны были их изломы» [29, с. 71–72].

В лирико-философских эссе 1905 г. некоторые микросюжеты характеризуются не свойственной младосимволизму поэтикой отвращения. Так, уже в первом разделе «Сфинкса» присутствует короткая сцена, изображенная с тошнотворным натурализмом: обыкновенная красная букашка превращается в «злое и багровое» насекомое, которое проламывает череп, а затем уползает в кусты и поедает мозг. Отвратительными могут стать даже те объекты, которые обыкновенно вызывают восхищение: ребенок («головка начинает бесцельно качаться на хилом туловище» [37, с. 8], «Химеры») или животное («А «это» противно влачило серым тупым хвостом. Маленькая глупая головка тоскливо падала вместе с туловищем на убогие передние лапки, громадные задние ножищи гадко волоклись за туловищем» [36, с. 30], «Сфинкс», о кенгуру). Даже метафора мира – «слизь».

Картина времени, повернутого вспять, которую созерцает главный герой «Химер», в изображении Белого перекликается с характерным для экспрессионизма мотивом восстания из мертвых [188, с. 62]: «Все течет наоборот: раскапывают могилы, восковые куклы предков привозят на траурных катафалках в дома, дышат им в лицо синим ладаном, поливают слезами скорби; и они встают из гробов, и седые бороды чернеют и золотеют, втягиваясь в щеки, животы проваливаются и они растут в землю» [37, с. 8]. Актуализация мотива смерти становится причиной введения танатологической символики: появляется образ луны, которая последовательно ассоциируется с мертвецом («Луна, желтый оскаленный череп» [37, с. 2]; «Желтый месяц поднял свой тусклый лик – мертвенно скалится из-под складок туманного савана» [37, с. 3] («Химеры»)).

Таким образом, можно заключить, что для кризисного этапа первого периода характерны элементы экспрессионистской поэтики, которые проявились не только в стихотворениях «Пепла», но и в критической прозе. «Экспрессионистская истерика духа» (В. Терехина), вызванная глубоко личным переживанием тотального неблагополучия, более всего проявилась в эссе 1905 г., отличающихся чрезмерной эмоциональностью стиля. Тем не менее, Белый остается символистом и продолжает ориентироваться на мифотворчество. Мифологическая структура при этом полностью сохраняется, и ее трехчастная конструкция трансформации не подлежит. Основное различие между статьями 1904–1905 и 1903 гг. заключается, главным образом, в расстановке акцентов – на той или иной стадии или границе между ними.

Усиление лирического начала проявляется, в первую очередь, в тяготении к апеллятивности, которое становится общей тенденцией критической прозы 1905 г. Эксплицитное «ты» присутствует в каждой из больших статей Белого, причем практически во всех случаях имеют место воззвания к образу-символу – субъекту заведомо некоммуникабельному: к Вечной Жене («Апокалипсис в русской поэзии»), к пани Катерине и к России («Луг зеленый»), к Эдипу и Ницше («Сфинкс»), к юноше-богоборцу и солнечному иерею («Химеры»). Стоит подчеркнуть, что, если в статье «Маска» читатели могут ассоциировать себя с «ночными душами» и, соответственно, способны воспринять апеллятивный текст как обращение к себе, то с некоторыми из перечисленных персонажей идентификация в принципе невозможна. Поэтому можно сделать вывод о том, что в 1905 г. актуализируется стремление к «коммуникации во что бы то ни стало»: не случайно Белый писал в «Маске», что «мучительно одиночество» и «не иссякает потребность общения у познавших глубину несказанного» [24, с. 9].

В статьях «Луг зеленый» и «Сфинкс» повышенной коммуникативностью объясняется использование еще одного приема лирических стихотворений – введения периферийных персонажей, которые более в тексте не встречаются (чего нельзя сказать, например, об образе пани Катерины). В первой из статей,

в отличие от других персонажей, обозначенных 2-м лицом, они даже не являются субъектами, тем не менее, критик также обращается к ним на «ты»: «Ты близка нам, родина, голубая, как небо <...>. Вижу, вижу тебя, розовая зорька – знаю, откуда ты!» [32, с. 332]. Как утверждает Ю. Левин, подобная коммуникативная схема дает возможность сблизиться с объектом [117], а интенции Белого направлены на приближение горизонтов его мистических чаяний, частью которых является заря, небо и Вечная Женственность.

Коммуникативная структура «Химер» также представляет интерес. Как уже было сказано, в статье одновременно присутствуют черты как эпического, так и лирического текста: с одной стороны, ярко выраженное повествовательное начало, система эксплицитных персонажей (юноша-богоборец, профессор-гидра, «теоретик дионисиазма» – Горгона, Меркурий, Химера); с другой – в первом и последнем фрагментах вводится внеположное им лирическое «я» автора, для которого центральный персонаж, юноша, становится эксплицитным «ты» (отсюда обращения к герою: «Юноша, ты негодуешь?»). Но что особенно примечательно: точка зрения Белого не является точкой зрения постороннего наблюдателя, которому не может быть известно ни о негодовании героя, ни о его богоборчестве. Позиция автора сближается с точкой зрения самого юноши или очень близкого ему человека. Поэтому мы предполагаем, что этот персонаж вполне может считаться эволюцией лирического «я» ранних статей, поскольку он, без сомнения, автобиографичен. Следовательно, «ты» – это другое воплощение лирического «я», и коммуникация между ними – необычный вариант автокоммуникации в рамках повествовательного жанра. Таким образом, несобственное «ты» (конкретный адресат, который не может воспринять обращение) становится автокоммуникативным. Ориентированная на сообщение коммуникативная модель «критик – читатель» возникает только в теоретических подразделах, интерпретирующих сюжет статьи.

Внеположное основному тексту лирическое «я» наблюдается и в статье «Сфинкс». Его слова представляют собой лирический комментарий – прием,

известный нам со статей «чеховского» цикла. В данном случае текст комментария отделяется не тире, а выносится в отдельный абзац или отграничивается скобками, в которых звучит как будто отдельный голос: «Само солнце – отравленная медь, само небо (вникни, мудрый Эдип): оно – темная дыра» [36, с. 23]; «Тогда встает из угла страшно знакомый, чуть ли не с детства (вот – вот!), приятель <...>. И кажется неизвестностью, в сюртуке своем черном – в сюртуке категорического императива (не верьте, братья, сестры, дети!) его слова» [36, с. 32]. С помощью маркированного графически лирического комментария Белый акцентирует семантическую значимость отдельных мыслей или образов, а также создает сильнейшее эмоциональное напряжение. Данный прием тоже можно рассматривать как проявление «коммуникации во что бы то ни стало», поскольку в него нередко включается 2-е лицо. Здесь даже не важно, собственное или несобственное это «ты» / «вы», ведь лирический комментарий сам по себе фокусирует читательское восприятие на голосе автора.

Непосредственное обращение критика к желаемым адресатам также наблюдается в статье «Сфинкс» («Все мы, друзья и братья, вышли из чрева (о, странно – о, о!)» [36, с. 26]): показательно, что Белый называет их «братья» или «друзья и братья», что доказывает актуальность стратегии интимизации для всего периода 1902–1905 гг. Имплицитным читателем критической прозы 1905 г. оказывается все тот же духовно близкий автору человек, имеющий схожий с ним опыт переживаний; художник с «аналитическими и ретроспективными способностями».

Выводы к РАЗДЕЛУ 3

Одновременно с лиризацией критического дискурса в статьях Белого формируется стратегия, ориентированная не на сопереживание, а на философско-теоретическое обоснование явлений, понимаемое как необходимая для символизма «философская броня». Критик обращается к жанру трактата,

в котором историю европейской философии или теорию видов искусства представляет в виде иерархической лестницы, высшая ступень которой – символизм. Имплицитный автор статей-трактатов – сдержанный исследователь культуры, но в финале на первый план выходит другой аспект образа автора, «мы» как единство символистов, а текст приобретает черты манифеста.

Теоретические статьи-манифесты и лирико-философские эссе отличаются дискретностью композиции и стилистической неоднородностью. Принцип монтажа предполагает резкие переходы от нейтрально-аналитического к экспрессивно-образному повествованию, сопровождающиеся введением другого аспекта образа автора. Большие статьи могут включать в себя малые жанры (рецензию, творческий портрет) в качестве одной или нескольких своих глав. Первые манифесты отличаются полицитатностью, различными способами поэтизации теоретического дискурса. Наибольшей степенью эстетизации отличаются лирико-философские эссе, среди которых выделяются статьи «Сфинкс» и особенно «Химеры», в которой присутствует как событийный сюжет, так и лирическое начало. Причиной такого явления стало расслоение образа автора на лирическое «я» и на эксплицитного героя, прототипом которого является Белый.

Анализ мотивной структуры ранней критической прозы Белого позволяет сделать вывод о принадлежности многих статей и рецензий к числу «неомифологических» текстов русского символизма. Разработанный в манифестах сюжет о внутреннем пути, по которому должны пройти художники-теурги, повторяет основные стадии посвятительского мифа и предвосхищает концепцию индивидуации личности К. Г. Юнга. Отдельные мифологемы сопоставимы с центральными архетипами коллективного бессознательного (маска – персона, духовный руководитель – белый старец, Вечная Женственность – анима, богочеловечество – самость, Бого-образ).

Внимание Белого к «зоне хаоса», представляющей второй этап пути, и ее разительное отличие от «стадии теургии», в которой должно свершиться преобразование личности, дает возможность поставить под вопрос утверждение

А. Лаврова об отсутствии в аргонавтическом мифе какой-либо стадильности. В 1905 г. персоналистический миф включается в космологический, но критик акцентирует, что события мирового масштаба происходят, прежде всего, в душах людей. Проведенный анализ показывает, что в 1904–1905 гг., в период «угасания зорь», в критической прозе происходит не вытеснение одной системы мотивов другой, совершенно новой, а эволюция уже сложившейся системы. Эффект смены парадигмы осуществляется за счет редукции комплекса мотивов третьего этапа мифа (мотивы преобразования, радости, света, солнца, полета, ребенка и др.) и разрастания мотивного комплекса, который соотносится с «зоной хаоса» (к мотивам призрачности, бездны, ужаса, хаоса добавляются мотивы тени, маски, смерти, пожирания, автомата, искусственного освещения и др.). Мотив встречи с врагом в статьях 1905 г. трансформируется в мотив змееборства. Его сюжетобразующий потенциал проявился в статье «Химеры», эпическое начало которой базируется на кумулятивном повторении одного события – битвы с чудовищем (гидрой, горгоной и химерой).

Появление элементов поэтики экспрессионизма, сопутствовавшее трансформации мотивной системы, обусловлено не только и не столько обращением критика к творчеству Л. Андреева, сколько глубоко личностным переживанием кризиса, который, по-видимому, и вызвал интерес к этим художникам.

Специфика мифологизации деятелей культуры в творческих портретах и рецензиях, а также отдельных событий истории России и личной жизни критика в больших статьях позволяет сделать вывод о способности мифа и действительности к взаимному объяснению. С одной стороны, индивидуальность писателя, композитора или философа вписывается в одну из постоянных мифологем (чаще всего мага или духовного руководителя), с другой – актуальные события современности и биографические сведения о предшественниках становятся для Белого доказательством жизнеспособности мифа, который он последовательно развивает в критической прозе.

ВЫВОДЫ

Исходя из проведенного анализа, можно заключить, что художественно-критические тексты занимали особую нишу в творчестве Белого аргонавтического периода. Именно критика способствовала активной разработке эстетической теории и одновременно функционировала в качестве творческой лаборатории, где применялись новаторские приемы, заимствовались и перерабатывались образы и мотивы, существенные для собственно художественных произведений.

Одной из главных стратегий Белого-критика, наряду с обоснованием символизма как цельного миропонимания, является моделирование личности художника-теурга, который способен не только творить, но и распознавать в «истончившейся» атмосфере рубежа веков значимые для будущего искусства тексты и тенденции. Эстетическая концепция «отзывчивости идей», разработанная в аргонавтический период, наглядно воплотилась в полицитатности ранних статей, содержащих теоретический компонент и обращенных к проблематике «текста жизни». Разнообразным аспектам моделируемой личности соответствовала множественность форм проявления авторского сознания: в своих статьях и рецензиях критик представал лирическим субъектом, отстраненно-объективным теоретиком, представителем цельного поколения символистов и указателем будущих путей. Различные роли образа автора могут комбинироваться и переплетаться, и посреди формально безличного повествования, предполагающего отстраненную позицию теоретика или оценивающего критика, посредством введения лирического комментария прорывается подчеркнуто индивидуальный голос.

Стратегия моделирования личности во многом обусловила индивидуальный критический метод Белого, в котором сочетаются автокоммуникативность и мифотворчество. Критику необходим такой

читатель, который бы соответствовал предлагаемой модели и потому не нуждался в дополнительных разъяснениях той или иной идеи. Целью изображения автокоммуникации в критической прозе Белого была ответная автокоммуникация адресата, что является прямым следствием стремления воплотить в жизнь появившиеся в тот же период идеи аргонавтизма как духовного братства. В то же время осознание утопичности такого рода взаимоотношений определяло необходимость разработки «философской брони» для наиболее дорогих автору идей, с чем связано обращение к философско-эстетическим трактатам и введение теоретического компонента в другие жанры (например, некролог или монографическую статью).

Тем не менее, ориентация на общение по модели автокоммуникации существенно повлияла на обновление структуры таких жанров, как рецензия, литературный (творческий) портрет и даже проблемно-теоретическая статья. В «малых» формах критик чаще всего отказывается от аргументации своей интерпретации и оценки, вместо этого им широко используются художественные компоненты: метафоры, перерастающие в микросюжеты, образные характеристики, «вживание» в речь персонажа, ритмизация текста, имитация той черты писателя, которая маркируется в качестве определяющей. Поскольку, как подтвердилось, критическая проза 1902–1905 гг. представляет собой систему, многие из этих компонентов были развиты в статьях других жанров, в частности, в лирико-философском эссе. Процесс эстетизации обусловил появление жанра критического рассказа.

Собственно «автокоммуникативные» жанры (лирическая рецензия, литературный портрет, письмо) не совсем корректно называть импрессионистическими, т.к. Белый стремится продемонстрировать не сиюминутные и априори субъективные впечатления, а универсальные переживания, вызываемые символами художественного текста или же «текста жизни». Переживания, которые возникают в процессе «восходящей» автокоммуникации, трансформируют личность воспринимающего или мир вокруг него и также облекаются в форму символов в развернутых метафорах

и микросюжетах. В этом заключается принципиальное отличие индивидуально-символистского метода Белого от метода импрессионистической критики. Даже в наиболее близком к импрессионизму жанре портрета-силуэта автор является не столько наблюдателем, сколько визионером, проникающим в сущность творческой индивидуальности своих героев. Если художественные или литературно-критические произведения не «верифицируются» автокоммуникацией, в ход идут чисто филологические методы оценки – что и происходит в рецензиях 1905 г.

Исследование показало, что в статьях, посвященных определенным деятелям культуры и направленных на создание их индивидуального образа (портреты, некрологи), изображается также автопортрет, в виде обобщенного образа русских символистов. Изображение других писателей происходит с акцентом на явную позицию наблюдающего субъекта, которым чаще всего оказывается «мы» в значении «коллективное «я»». Мифологический аспект критического метода здесь проявляется в том, что автор-критик, говорящий от лица символистов, также не наблюдатель, а визионер. «Прозреваемая» сущность часто облекается в выразительные визуальные или аудиовизуальные образы, из которых затем формируется микросюжет. Отдельным микросюжетом может стать сам процесс символистского познания, основанный на автокоммуникации: в таком случае переход от видимой части явлений (в их числе могут быть герои другого писателя, сам писатель или философ, события повседневной жизни) к их универсальной сущности осуществляется с помощью приема монтажа, который, с одной стороны, подчеркивает наличие границы между «сферой быта» и «сферой бытия», а с другой – способствует ее мгновенному преодолению.

На подобном понимании границы строится центральная для мифопоэтики критической прозы первой половины 1900-х гг. мифологема пути как духовного странствия, которое должно закончиться главной задачей всей стратегии моделирования личности – ее преобразованием. Индивидуальный миф наиболее последовательно закладывается в ранних манифестах, что

обуславливает специфику их модернизации в творчестве Белого: программируется будущее не только литературы, но также всего мира и человечества. Наличие мифологического сюжета, героем которого является личность художника, становится элементом жанровой поэтики статей-манифестов.

Миф о преображении личности находится на метауровне по отношению к критическим текстам и проявляется в них посредством системы мотивов. Мифопоэтические мотивы вторгаются в область практических задач литературной, музыкальной и театральной критики, чему во многом способствует установка не на анализ художественных явлений, а на интерпретацию и оценку с помощью образных характеристик. Благодаря введению тех или иных мотивов, объект критической рефлексии (произведение, художник и даже литературный процесс) соотносится с определенным этапом мифологического пути. То же самое происходит, когда критик обращается к глобально-историческим или личным событиям: сам факт введения их в критическую статью обусловлен мифотворческой интенцией. Критическая проза первой половины 1900-х гг. является, в сущности, комплексом неомифологических текстов.

В больших статьях, имеющих осложненную структуру, выраженную в монтажной композиции, Белый делает попытку практической реализации целостного символистского миропонимания, возможности устанавливать связи между различными явлениями и подходами к ним. В то же время, как и в собственно художественных произведениях, в поэтике критической прозы прослеживается стремление выйти за пределы словесного искусства. В статьях повышается эстетическая значимость графических приемов. С помощью курсива не только расставляются логические акценты, но и происходит апелляция к сущности: выделенное курсивом слово или словосочетание обнаруживает свою инаковость по отношению ко всему остальному тексту, подобно тому, как символ представляет собой нечто иное, чем просто образ. Курсив может маркировать трансформацию, происходящую с личностью или

окружающим ее пространством в процессе автокоммуникации. Такую же функцию выполняют приемы отступа от основного текста вправо и «лесенки», которые в прозе Белого впервые возникают не в романах, как это считалось до сих пор, а в лирико-философских эссе 1904 г. Наиболее поэтизированные фрагменты статей, как правило, дискретны в своем визуальном облике: дробление абзацев становится характерной чертой эмоционально-экспрессивного стиля.

Тенденция преодоления границ словесного творчества находит воплощение в том, что критик не столько рассказывает о писателях, философах и других деятелях искусства, сколько показывает их, помещая в них же созданные микрсюжеты. Изображая классика в настоящем времени или в прошедшем, которое воспринимается как настоящее, Белый буквально переносит его в свою эпоху, делает его объектом созерцания для своих современников. Даже если в микрсюжете присутствует мифологический хронотоп, что бывает довольно часто, непосредственность и наглядность действия существенным образом приближает героя к читателю. К моменту выхода сборника «Арабески» критик определенно осознавал этот эффект.

Относящиеся к различным эпохам и странам, ключевые для символистской эстетики произведения могут одновременно существовать в рамках одной статьи в виде цитат. Монтажный принцип цитатности позволяет критику сопоставлять и противопоставлять чужие тексты, пересказывать, выстраивать целые сюжеты, а также включать в свою речь, сохраняя при этом силу эстетического воздействия каждого из них. Использование монтажа способствует реализации в критических текстах представления об «отзывчивости идей»; прием становится средством обнаружения всеобщей взаимосвязанности различных культур и поколений.

Таким образом, многие эстетические концепции Белого, формировавшиеся у него в период начала литературной деятельности, отобразились не только на уровне проблематики, но и на уровне поэтики первых статей. Думается, что без учета своеобразия критической прозы

представление об аргонавтическом периоде будет неполным. Если во вторую половину 1900-х гг. Белый активно включался в злободневную полемику, признавал себя защитником символизма и в большей степени ориентировался на «внешнее» сообщение, то в статьях и рецензиях, созданных до 1906 г., присутствует понимание критики как познания и в то же время особого вида творчества, в котором немалую роль играет индивидуально-личностное начало. Поэтому эволюция жанровой поэтики, стилистических особенностей и мотивной системы отражает перипетии его чаяний и разочарований, а также демонстрирует, каким образом к происходившим изменениям адаптировалась индивидуальная мифология.

Следуя собственным принципам интерпретации и оценки, восходящим к центральному культурологическому и антропологическому проекту, Белый тем самым модернизировал традиционные критические жанры, а также предвосхитил многие приемы модернистской поэтики. Индивидуальный метод Белого-критика, без сомнения, оказал влияние на стиль отдельных статей В. Брюсова, В. Пяста, специфику восприятия и интерпретации художественного произведения в критике Г. Адамовича, Ю. Айхенвальда, Г. Шпета. Несмотря на отсутствие теургических задач, были усвоены отдельные принципы и приемы: «вживание» во внутренний мир автора, сопереживание, фрагментарность, интуитивный подход и т.п. Поэтому при дальнейших исследованиях критической прозы символистов и представителей русского зарубежья необходимо учитывать открытия Белого, сделанные в самом начале XX в.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. 2Б [Белый А.]. Заметки о книгах. Оскар Уайльд. Саломея / 2Б // Весы. – 1904. – № 1. – С. 70.
2. Адамян Е. И. Художественный и мемуарный портрет в прозе Андрея Белого : автореф. дис. на соискание степени канд. филол. наук : специальность 10.01.01 «Русская литература» / Адамян Елена Игоревна. – М., 2011. – 20 с.
3. Амфитеатров А. В. Андрей Белый / А. В. Амфитеатров // Андрей Белый : pro et contra : личность и творчество Андрея Белого в оценках и толкованиях современников : антол. / [авт. вступ. ст., ред. и сост. А. В. Лавров]. – СПб. : Изд-во Рус. христиан. гуманит. ин-та, 2004. – С. 279–309. – (Сер. «Русский путь»).
4. Андрей Белый. Библиографический указатель, 1976 – август 1986. / сост. М. А. Бенина // Андрей Белый: проблемы творчества : Статьи, воспоминания, публикации. Сборник / [сост. С. С. Лесневский, А. А. Михайлов]. – М. : Сов. писатель, 1988. – С. 778–779.
5. Андрей Белый и Александр Александрович Блок. Переписка / Андрей Белый, Александр Блок ; [публ., предисловия и комментарии А. В. Лаврова]. – М. : Прогресс-Плеяда, 2001. – 608 [64] с.
6. Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка / Андрей Белый, Иванов-Разумник ; [публ., вступ. ст. и коммент. А. В. Лаврова и Дж. Мальмстада]. – СПб. : Athenaeum ; Феникс, 1998. – 733 с.
7. Андрущенко Е. А. Критик, эстетик, художник / Е. А. Андрущенко, Л. Г. Фризман // Мережковский Д. С. Эстетика и критика. В 2-х т. Т. 1 / Д. С. Мережковский ; [редкол. А. Я. Зись [и др.]]. – М. : Искусство ; Х. : СП «Фолио». – С. 7–57.

8. Баран Х. Фрагментарная проза / Х. Баран // Поэтика русской литературы конца XIX – начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза / [науч. ред. В. А. Келдыш, В. В. Полонский]. – М. : ИМЛИ РАН, 2009. – С. 463–520.
9. Баранов В. И. Литературно-художественная критика / В. И. Баранов, А. Г. Бочаров, Ю. И. Суровцев. – М. : Высш. шк., 1982. – 207 с.
10. Барахов В. С. Литературный портрет (Истоки, поэтика, жанр) / В. С. Барахов ; [отв. ред. А. Н. Иезуитов]. – Л. : Наука, 1985. – 312 с.
11. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – 2-е изд. / М. М. Бахтин. – М. : Худож. лит., 1990. – 543 с.
12. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин – М. : Искусство, 1986. – 445 с.
13. Белоус В. Г. Андрей Белый как философ. Полемические размышления на «вечную» тему / В. Г. Белоус // Андрей Белый в изменяющемся мире : к 125-летию со дня рождения / [сост. М. Л. Спивак, Е. В. Наседкина, И. Б. Делекторская ; отв. ред. М. Л. Спивак] ; науч. совет РАН «История мировой культуры» ; Гос. музей А. С. Пушкина. – М. : Наука, 2008. – С. 263–270.
14. Белый А. Арабески / Андрей Белый. – М. : Мусагет, 1911. – VII, 504, 12 с.
15. Белый А. В защиту от одного нареkania (письмо Валерию Брюсову) / Андрей Белый // Весы. – 1905. – № 6. – С. 40–42.
16. Белый А. Вишневый сад / Андрей Белый // Весы. – 1904. – № 2. – С. 45–48.
17. Белый А. Герберт Спенсер. Некролог / Андрей Белый // Весы. – 1904. – № 1. – С. 52–54.
18. Белый А. «Иванов» на сцене Художественного театра / Андрей Белый // Весы. – 1904. – № 11. – С. 29–31.
19. Белый А. К. Д. Бальмонт / Андрей Белый // Весы. – 1904. – № 3. – С. 9–12.

20. Белый А. Кнут Гамсун. Драма жизни / Андрей Белый // Новый путь. – 1903. – № 2. – С. 170–172.
21. Белый А. Князь С. Н. Трубецкой / Андрей Белый. – Весы. – 1905. – № 9–10. – С. 79–80.
22. Белый А. Критика. Эстетика. Теория символизма : В 2-х томах. Т. 1. / Андрей Белый ; [вступ. ст., сост. А. Л. Казин ; коммент. А. Л. Казин, Н. В. Кудряцова]. – М. : Искусство, 1994. – 478 с. – (История эстетики в памятниках и документах).
23. Белый А. Критицизм и символизм / Андрей Белый // Весы. – 1904. – № 2. – С. 1–13.
24. Белый А. Маска / Андрей Белый // Весы. – 1904. – № 6. – С. 6–15.
25. Белый А. Начало века / Андрей Белый ; [подгот. текста и коммент. А. В. Ларова]. – М. : Худож. лит. – 688 с.
26. Белый А. О религиозных переживаниях. К письму художника А. Б. и ответу Д. С. Мережковского, «Новый путь», февраль / А. Белый, А. В. Лавров ; [публ. А. В. Лаврова] // Лит. обозрение. – 1995. – № 4/5. – С. 4–9.
27. Белый А. О теургии / Андрей Белый // Новый путь. – 1903. – № 9. – С. 100–123.
28. Белый А. Окно в будущее / Андрей Белый // Весы. – 1904. – № 12. – С. 1–11.
29. Белый А. Призраки хаоса / Андрей Белый // Весы. – 1904. – № 12. – С. 71–73.
30. Белый А. Поэзия Валерия Брюсова / Андрей Белый // Новый путь. – 1904. – № 7. – С. 133–139.
31. Белый А. Северные цветы. Ассирийские. Альманах Книгоиздательства «Скорпион». Мск. 1905 г. / Андрей Белый // Весы. – 1905. – № 6. – С. 69–70.

32. Белый А. Символизм как миропонимание / Андрей Белый ; [сост., вступ. ст. и прим. Л. А. Сугай]. – М. : Республика, 1994. – 528 с. – (Мыслители XX в.).
33. Белый А. Симфонии / А. Белый ; [вступ. ст., сост., подгот. текста и прим. А. В. Лаврова]. – Л. : Худож. лит., 1990. – 526 с.
34. Белый А. Скартаццини. Данте / Андрей Белый // Весы. – 1905. – № 11. – С. 75.
35. Белый А. Собрание сочинений. Стихотворения и поэмы / А. Белый ; [сост., пред. В. М. Пискунова ; коммент. С. И. Пискуновой, В. М. Пискунова]. – М. : Республика, 1994. – 559 с.
36. Белый А. Сфинкс / Андрей Белый // Весы. – 1905. – № 9–10. – С. 23–49.
37. Белый А. Химеры / Андрей Белый // Весы. – 1905. – № 6. – С. 1–18.
38. Бережна Д. І. «Котик Летаев» та «Крещений китаец» А. Белого в контексті російської художньої автобіографічної прози першої третини XX століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спеціальність 10.01.02 «Російська література» / Бережна Діна Ільданивна. – Х., 2005. – 19 с.
39. Бойчук А. Г. Индивидуальные неканонические жанры / А. Г. Бойчук // Поэтика русской литературы конца XIX – начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза / [науч. ред. В. А. Келдыш, В. В. Полонский]. – М. : ИМЛИ РАН, 2009. – С. 437–462.
40. Бойчук А. Г. «Святая плоть» земного в «Кубке метелей» / А. Г. Бойчук // Лит. обозрение. – 1995. – № 4/5. – С. 144–152.
41. Боров Ю. Б. Социология, теория и методология литературной критики / Ю. Б. Боров, М. П. Стафеецкая // Актуальные проблемы методологии литературной критики (Принципы и критерии) / ред. кол. : отв. ред. Г. А. Белая ; ред. В. В. Кожинов, А. С. Мясников. – М. : Наука, 1980. – С. 62–136.

42. Борисова И. Перевод и граница : перспективы интермедиаальной поэтики [Электронный документ] / Ирина Борисова. – Режим доступа : www.utoronto.ca/tsq/07/borisova07.shtml.
43. Борисова Л. М. Драматургия А. П. Чехова между «Двух стихий» русского символизма [Электронный документ] / Л. М. Борисова // Культура народов Причерноморья. – 1998. – № 3. – С. 100–107. – Режим доступа : www.nbu.gov.ua/Articles/kultnar/knp19983/knp3_33.doc.
44. Брюсов В. Об одном вопросе ритма (по поводу книги Андрея Белого «Символизм») [Электронный документ] / Валерий Брюсов. // Аполлон. – 1911. – № 11. – Режим доступа : www.az.lib.ru/b/brjusow_w_j/text_1911_ob_odnom_voprose_oldorfo.shtml.
45. Бугаев Б. [Белый А.] На перевале / Борис Бугаев // Весы. – 1905. – № 12. – С. 68–71.
46. Бурукина А. Ф. Жанровое многообразие прозы А. Блока : автореф. дис. на соискание уч. степени канд. филол. наук : специальность 10.01.01 «Русская литература» / Бурукина Анна Фадеевна. – Астрахань, 2007. – 22 с.
47. Быстров В. Н. Идея обновления у русских символистов (Д. С. Мережковский и А. Белый) / В. Н. Быстров // Рус. лит. – 2003. – № 3–4. – С. 3–25.
48. Быстров В. Н. Художественное пространство в раннем творчестве Андрея Белого / В. Н. Быстров // Лит. обозрение. – 2006. – № 3. – С. 120–147.
49. Бычков В. В. Эстетические пророчества русского символизма [Электронный документ] / Бычков В. В. – Режим доступа : http://www.sufism.ru/webmag/public_html/article.php3?story=2002043008224015.
50. Вафина А. Х. Формы выражения авторского сознания в автобиографической прозе Андрея Белого : автореф. дис. на соискание уч. степени канд. филол. наук : специальность 10.01.01 «Русская литература» / Вафина Алсу Хадиевна. – Казань, 2011. – 20 с.

51. Виноградов В. В. Проблема авторства и теория стилей / В. В. Виноградов. – М. : Худож. лит., 1961. – 612 с.
52. Вольпе Ц. О поэзии Андрея Белого // Искусство непохожести / Цезарь Вольпе. – М. : Сов. писатель, 1991. – С. 44–79.
53. Гажева И. Д. Оппозиция «Кубок метелей» – «Огневой бокал» в четвертой симфонии Андрея Белого / И. Д. Гажева // Русская литература в мировом культурном и образовательном пространстве : [матер. конгр. : в 2 т.]. Т. 2. Ч. 1 : Литература XIX – начала XX веков : новые взгляды и концепции / [под ред. П. Е. Бухаркина, Н. О. Рогожиной, Е. Е. Юркова]. – СПб. : МИРС, 2008. – С. 57–62.
54. Гажева І. Д. Творчість А. Белого в контексті культури Срібної доби : навчальний посібник / І. Д. Гажева. – Львів : Видав. центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2008. – 284 с.
55. Гармаш Л. В. Художественное своеобразие симфоний Андрея Белого : дис. на соискание науч. степени канд. филол. наук : специальность 10.01.02 «Русская литература» / Гармаш Людмила Викторовна. – Х., 2000. – 199 с.
56. Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века / Б. М. Гаспаров ; [под ред. Н. Г. Михайловой]. – М. : Наука ; Изд. фирма «Восточная литература», 1994. – 304 с.
57. Гервер Л. Л. Контрапунктическая техника Андрея Белого / Л. Л. Гервер // Лит. обозрение. – 1995. – № 4/5. – С. 192–196.
58. Глухова Е. В. «Посвятительский миф» в биографии и творчестве Андрея Белого : дис. на соискание уч. степени канд. филол. наук : специальность 10.01.01 «Русская литература» / Глухова Елена Валерьевна. – М., 1998. – 184 с.
59. Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений и писем : В 17 т. Т. 3 : Повести ; Т. 4 : Комедии / Н. В. Гоголь ; [сост., подгот. текстов и коммент. И. А. Виноградова, В. А. Воропаева]. – М. : Изд-во Моск. Патриархии, 2009. – 688 с.

60. Гречишкин С. Андрей Белый и Николай Федоров / С. Гречишкин, А. Лавров [Электронный документ]. – Режим доступа : www.piterbooks.ru/read.php?sname=literatura&articlealias=myphology_1&page=2.
61. Григорьева Е. Федор Сологуб в мифе Андрея Белого [Электронный документ] / Е. Григорьева // Блоковский сборник XV. – Тарту, 2000. – С. 108–149. – Режим доступа : <http://www.rvb.ru/belyi/studies/grigorjeva/sologub.htm>.
62. Грифцов Б. Андрей Белый. Символизм ; Луг зеленый ; Арабески / Б. Грифцов // Андрей Белый : pro et contra : личность и творчество Андрея Белого в оценках и толкованиях современников : антология / [авт. вступ. ст., ред. и сост. А. В. Лавров]. – СПб. : Изд-во Рус. христиан. гуманит. ин-та, 2004. – С. 319–322. – (Сер. «Русский путь»).
63. Громова А. В. Жанровая система творчества Б. К. Зайцева : литературно-критические и художественно-документальные произведения : автореф. дис. на соискание уч. степени д-ра филол. наук : специальность 10.01.01 «Русская литература» / Громова Алла Витальевна. – Орел, 2009. – 40 с.
64. Гроссман Л. П. Жанры художественной критики / Л. П. Гроссман // Искусство. – 1925. – № 2. – С. 61–81.
65. Гуторов А. М. О целостности и выборочности критического анализа / А. М. Гуторов // Проблемы теории литературной критики. Сб. статей. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1980 – С. 141–147.
66. Гуцол С. Ю. Некоторые особенности рецепции неомифологизма в период постмодерна / С. Ю. Гуцол // Вісн. Нац. техн. ун-ту України «Київський політехнічний інститут». Філософія. Психологія. Педагогіка. – 2006. – № 3. – С. 111–117.
67. Долгополов Л. Андрей Белый и его роман «Петербург» : монография / Л. Долгополов. – Л. : Сов. писатель, 1988. – 416 с.
68. Достоевский Ф. М. Полное собр. соч. : в 30 т. Т. 13 / Ф. М. Достоевский ; [текст подгот. Г. Я. Галаган]. – Л. : Наука, 1975. – 456 с. : [1] л. портр.

69. Егоров Б. Ф. О мастерстве литературной критики. Жанры, композиция, стиль / Б. Егоров. – Л. : Сов. писатель, 1980 – 320 с.
70. Ермилова Е. В. Взаимопроникновение поэзии и критики / Е. В. Ермилова // Актуальные проблемы методологии литературной критики (Принципы и критерии) / [ред. кол. : отв. ред. Г. А. Белая ; ред. В. В. Кожин, А. С. Мясников]. – М. : Наука, 1980. – С. 321–337.
71. Ерохина Т. И. Личность и текст в культуре русского символизма : автореф. дис. на соискание уч. степени д-ра культурологии : специальность 24.00.01 «Теория и история культуры» [Электронный документ] / Ерохина Татьяна Иосифовна. – Ярославль, 2009. – Режим доступа : http://dibase.ru/article/05102009_erokhinati/.
72. Жанры русской литературной критики 70–80-х годов XIX в. / науч. ред. В. Н. Коновалов – Казань : Изд-во Казан. ун-та, 1991. – 164 с.
73. Житенев А. А. Интимизация как художественная стратегия : опыт Серебряного века / А. А. Житенев // Вестн. Том. гос. ун-та. Сер. : Филол. – 2010. – № 334. – С. 7–10.
74. Житенев А. А. Эволюция представлений о поэзии в культуре русского модернизма / А. А. Житенев // Русская литература в мировом культурном и образовательном пространстве : [матер. конгр. : в 2 т.]. Т. 2. Ч. 1 : Литература XIX – начала XX веков : новые взгляды и концепции / [под ред. П. Е. Бухаркина, Н. О. Рогожиной, Е. Е. Юркова]. – СПб. : МИРС, 2008. – С. 79–84.
75. Жукоцкая З. Р. Искусство русских символистов : культурологический анализ / З. Р. Жукоцкая // Вестн. Тюм. гос. ун-та. – 2007. – № 1. – С. 9–21.
76. Завадская Е. В. *Ut pictura poesis* Андрея Белого / Е. В. Завадская // Андрей Белый : Проблемы творчества : Статьи, воспоминания, публикации. Сборник / [сост. С. С. Лесневский, А. А. Михайлов]. – М. : Сов. писатель, 1988. – С. 461–469.

77. Звонникова Л. А. Кинематографический потенциал в творчестве А. П. Чехова : учеб. пособие / Л. А. Звонникова. – М. : ВГИК им. С. А. Герасимова, 1989. – 70 с.
78. Зельдович М. Г. Программность критики и критические жанры / М. Г. Зельдович // Русская литературная критика. История и теория. – Саратов : Изд-во Саратов. ун-та, 1988. – С. 88–97.
79. Иванов Вяч. Вс. Монтаж как принцип построения в культуре первой половины XX в. / Вяч. Вс. Иванов // Монтаж. Литература. Искусство. Театр. Кино / [отв. ред. Б. В. Раушенбах]. – М. : Наука, 1988. – С. 119–149.
80. Иванов Вяч. Вс. О воздействии «эстетического эксперимента» Андрея Белого (В. Хлебников, В. Маяковский, М. Цветаева) / Вячеслав Вс. Иванов // Андрей Белый : проблемы творчества : Статьи, воспоминания, публикации. Сборник / [сост. С. С. Лесневский, А. А. Михайлов]. – М. : Сов. писатель, 1988. – С. 338–366.
81. Иванов-Разумник Р. В. Вершины. Александр Блок. Андрей Белый // Андрей Белый : pro et contra : личность и творчество Андрея Белого в оценках и толкованиях современников : антол. / [авт. вступ. ст., ред. и сост. А. В. Лавров]. – СПб. : Изд-во Рус. христиан. гуманит. ин-та, 2004. – С. 543–678. – (Сер. «Русский путь»).
82. Иванова Е. Литературная критика в газетах и журналах начала XX века [Электронный документ] / Евгения Иванова. – Режим доступа : www.chukfamily.ru/Kornei/Biblio/ivanova4.htm.
83. История русской литературной критики : Учеб. для вузов / В. В. Прозоров, О. О. Милованова, Е. Г. Елина и др. ; [под ред. В. В. Прозорова]. – М. : Высш. шк., 2002. – 463 с.
84. К читателям // Весы. – 1904. – № 1. – С. I.
85. Казаркин А. П. Русская литературная критика XX века / А. П. Казаркин. – Томск : Изд-во Том. ун-та, 2004. – 350 с.
86. Казин А. Л. Андрей Белый : начало русского модернизма / А. Л. Казин // Белый А. Критика. Эстетика. Теория символизма : В 2-х томах. Т. 1. /

- Андрей Белый ; [вступ. ст., сост. А. Л. Казин ; коммент. А. Л. Казин, Н. В. Кудряшова]. – М. : Искусство, 1994. – С. 6–41. – (История эстетики в памятниках и документах).
87. Каидзава Х. Идея прерывности Н. В. Бугаева в ранних теоретических работах А. Белого и П. Флоренского / Х. Каидзава // Москва и «Москва» Андрея Белого : сб. ст. / [отв. ред. М. Л. Гаспаров ; сост. М. Л. Спивак, Т. В. Цивьян]. – М. : Рос. гос. гуманит. ун-т, 1999. – С. 29–44.
88. Каухчишвили Н. М. Андрей Белый и Николай Васильевич Бугаев / Н. М. Каухчишвили // Москва и «Москва» Андрея Белого : сб. ст. / [отв. ред. М. Л. Гаспаров ; сост. М. Л. Спивак, Т. В. Цивьян]. – М. : Рос. гос. гуманит. ун-т, 1999. – С. 45–57.
89. Климова С. М. Феноменология страстности и святости в русской философии культуры / С. М. Климова. – СПб. : Алетейя, 2004. – 329 с.
90. Колиханова Н. Г. Миф о городе : «Петербург» и «Москва» Андрея Белого. Новые аспекты поэтики / Н. Г. Колиханова // Русская литература в мировом культурном и образовательном пространстве : [матер. конгр. : в 2 т.]. Т. 2. Ч. 1 : Литература XIX – начала XX веков : новые взгляды и концепции / [под ред. П. Е. Бухаркина, Н. О. Рогожиной, Е. Е. Юркова]. – СПб. : МИРС, 2008. – С. 102–108.
91. Колобаева Л. А. Концепция личности в русской литературе рубежа XIX–XX веков / Л. А. Колобаева. – М. : Изд-во МГУ, 1990. – 336 с.
92. Коновалов В. Н. Метод литературной критики / В. Н. Коновалов // Проблемы теории литературной критики. Сб. ст. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1980 – С. 130–140.
93. Коптелова Н. Г. Специфика рецепции русской литературы XIX века в критике Д. С. Мережковского (1880–1917 гг.) : автореф. дис. на соискание уч. степени д-ра филол. наук : специальность 10.01.01 «Русская литература» / Коптелова Наталья Геннадьевна. – Кострома, 2011. – 43 с.

94. Корецкая И. В. Литература в кругу искусств / И. В. Корецкая // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). Книга 1. ИМЛИ РАН / [отв. ред. В. А. Келдыш ; ред. кол.: Н. А. Богомолов [и др.]]. – М. : Наследие, 2001. – С. 131–190.
95. Кормилов С. И. Критика Серебряного века в жанровом ракурсе / С. И. Кормилов // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 9 : Филол. – М., 2002. – № 1. – С. 185–191.
96. Косолапова Т. Н. Мотивика времени в разделе «Прежде и теперь» сборника А. Белого «Золото в лазури» / Т. Н. Косолапова // Вісн. Харк. нац. ун-ту ім. В. Н. Каразіна. Сер. : Філол. / [відп. ред. Ю. М. Безхутрий]. – 2007. – Вип. 50. – № 765. – С. 112–115.
97. Косолапова Т. М. Система мотивів у ліриці А. Белого 1900–1908 рр. (збірки «Золото в лазури» та «Пепел») : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спеціальність 10.01.02 «Російська література» / Косолапова Тетяна Миколаївна. – Х., 2007. – 19 с.
98. Кочетова С. А. Эстетика и поэтика писательской критики русских модернистов конца XIX – начала XX столетий : учеб. пособие / С. А. Кочетова. – Горловка : Изд-во ГГПИИЯ, 2009. – 344 с.
99. Кочетова С. А. Эстетика та поетика модернізму в російській письменницькій критиці кінця XIX – початку XX століть : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня докт. філол. наук : спеціальність 10.01.02 «Російська література» / Кочетова Світлана Олександрівна. – Сімферополь, 2007. – 42 с.
100. Крылов Д. Идея Софии, «религиозное дело» Владимира Соловьева и символизм Андрея Белого / Д. Крылов // Вестник Московского университета. Сер. 7 : Филос. – 2005. – № 5. – С. 3–19.
101. Крылов В. Н. Мифопоэтика в литературно-критических статьях русских символистов / В. Н. Крылов // II Междунар. Бодуэновские чтения : Казанская лингвистическая школа : традиции и современность (Казань, 11–13 декабря 2003 г.) : Труды и матер. : В 2 т. Т. 2. / [под общ. ред.

- К. Р. Галиуллина, Г. А. Николаева]. – Казань : Изд-во Казан. ун-та, 2003. – С.163–164.
102. Крылов В. Н. Русская символистская критика : генезис, традиции, жанры / В. Н. Крылов. – Казань : Изд-во Казан. ун-та, 2005. – 268 с.
103. Крылов В. Н. Русская символистская критика (1890 – 1910-е гг.) : генезис, типология, жанровая поэтика : автореф. дис. на соискание учен. степени д-ра филол. наук : спец. 10.01.01 «Русская литература» / Крылов Вячеслав Николаевич. – Казань, 2007. – 43 с.
104. Кэмпбелл Дж. Тысячеликий герой / Джозеф Кэмпбелл ; [отв. ред. С. Н. Иващенко ; пер. А. П. Хомика]. – М. ; К. : Рефл – бук ; Ваклер ; АСТ, 1997. – 384 с.
105. Лавров А. В. Андрей Белый в 1900-е годы : Жизнь и литературная деятельность : Монография / А. В. Лавров. – М. : Нов. Лит. Обозрение, 1995. – 335 с.
106. Лавров А. В. Андрей Белый в критических отражениях / А. В. Лавров // Андрей Белый : pro et contra : личность и творчество Андрея Белого в оценках и толкованиях современников : антол. / [авт. вступ. ст., ред. и сост. А. В. Лавров]. – СПб. : Изд-во Рус. христиан. гуманитар. ин-та, 2004. – С. 5–29. – (Сер. «Русский путь»).
107. Лавров А. В. Достоевский в творческом сознании Андрея Белого (1900-е годы) / А. В. Лавров // Андрей Белый : Проблемы творчества : Статьи, воспоминания, публикации. Сборник / [сост. С. С. Лесневский, А. А. Михайлов]. – М. : Сов. писатель, 1988. – С. 131–150.
108. Лавров А. В. Затерянная статья Андрея Белого / А. В. Лавров // Андрей Белый : Разыскания и этюды / А. В. Лавров. – М. : Нов. лит. обозрение, 2007. – С. 335–350.
109. Лавров А. В. Мифотворчество «аргонавтов» / А. В. Лавров // Миф – Фольклор – Литература / АН СССР ; Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом). – Л., 1978. – С. 137–170.

110. Лавров А. В. Петербург до «Петербурга» в мифопоэтике и творчестве Андрея Белого / А. В. Лавров // Андрей Белый : разыскания и этюды / А. В. Лавров. – М. : Нов. лит. обозрение, 2007. – С. 143–156.
111. Лавров А. В. Ритм и смысл. Заметки о поэтическом творчестве Андрея Белого / А. В. Лавров // Андрей Белый : Разыскания и этюды / А. В. Лавров. – М. : Нов. лит. обозрение, 2007. – С. 9–51.
112. Лавров А. В. Статьи из архива Андрея Белого / А. В. Лавров // Андрей Белый : Разыскания и этюды / А. В. Лавров. – М. : Нов. лит. обозрение, 2007. – С. 351–381.
113. Лавров А. В. Текстологические особенности стихотворного наследия Андрея Белого (Общие замечания) / А. В. Лавров // Андрей Белый : Разыскания и этюды / А. В. Лавров. – М. : Нов. лит. обозрение, 2007. – С. 52–69.
114. Лавров А. У истоков творчества Андрея Белого / А. Лавров // Симфонии / А. Белый ; [вступ. ст., сост., подгот. текста и прим. А. В. Лаврова]. – Л. : Худож. лит., 1990. – С. 5–34.
115. Лагунов А. И. Идеи А. А. Потебни в эстетических трудах Андрея Белого / А. И. Лагунов // Вісн. Харк. нац. ун-ту. Сер. : Філол. – 2004. – Вип. 41. – № 631. – С. 231–235.
116. Леви-Стросс К. Структурная антропология / Клод Леви-Стросс ; [пер., ред. и прим. Вяч. Вс. Иванова]. – М. : ЭКСМО-Пресс, 2001. – 512 с. – (Сер. «Психология без границ»).
117. Левин Ю. И. Лирика с коммуникативной точки зрения [Электронный ресурс] / Ю. И. Левин // Избранные труды : Поэтика. Семиотика. – М., 1998. – С. 464–482. – Режим доступа : http://philologos.narod.ru/texts/levin_lyric.htm.
118. Левина-Паркер М. Тема в вариациях, или Андрей Белый – «серийный автобиограф» / М. Левина-Паркер // Андрей Белый в изменяющемся мире : к 125-летию со дня рождения / [сост. М. Л. Спивак, Е. В. Наседкина, И. Б. Делекторская ; отв. ред. М. Л. Спивак] ; науч.

- совет РАН «История мировой культуры» ; Гос. музей А. С. Пушкина. – М. : Наука, 2008. – С. 431–438.
119. Лосиевский И. Я. «Чеховский» миф Андрея Белого / И. Я. Лосиевский // Чеховиана. Чехов и «серебряный век» / [ред. вып. М. О. Горячева ; отв. ред. А. П. Чудаков]. – М. : Наука, 1996. – С. 106–115.
120. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история / Ю. М. Лотман. – М. : Языки рус. кул-ры, 1996. – 464 с.
121. Лотман Ю. М. Поэтическое косноязычие Андрея Белого / Ю. М. Лотман // Андрей Белый. Проблемы творчества : Статьи, воспоминания, публикации. Сборник / [сост. С. С. Лесневский, А. А. Михайлов]. – М. : Сов. писатель, 1998. – С. 437–443.
122. Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики [Электронный ресурс] / Ю. Лотман. – Таллинн : Ээсти Раамат, 1973. – 425 с. – Режим доступа : <http://lib.rus.ec/b/2077988>.
123. Лотман Ю. М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города / Ю. М. Лотман // Семиотика города и городской культуры : Петербург. Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. – Тарту, 1984. – Вып. 664. – С. 30–45.
124. Лотман Ю. М. Диалог с экраном / Юрий Лотман, Юрий Цивьян. – Таллинн : Александра, 1994. – 116 с.
125. Лысякова Ю. А. Культурософская публицистика Андрея Белого первого десятилетия XX века : концепция, проблематика, образы : автореф. дис. на соискание учен. степени канд. филол. наук : специальность 10.01.10 «Журналистика» / Лысякова Юлия Александровна. – Воронеж, 2007. – 22 с.
126. Лютова С. Н. Андрей Белый и К. Г. Юнг о кризисе культуры : на пересечении теорий [Электронный документ] / С. Н. Лютова // Аналитика культурологии. – 2006. – № 1 (5). – Режим доступа : <http://analiculturolog.ru/index.php?module=subjects&func=viewpage&pageid=179>.

127. Магомедова Д. М. Мотивы «Страшной мести» Н. В. Гоголя в романном цикле Андрея Белого «Москва» / Д. М. Магомедова // Андрей Белый в изменяющемся мире : к 125-летию со дня рождения / [сост. М. Л. Спивак, Е. В. Наседкина, И. Б. Делекторская ; отв. ред. М. Л. Спивак] ; науч. совет РАН «История мировой культуры» ; Гос. музей А. С. Пушкина. – М. : Наука, 2008. – С. 398–403.
128. Мазаева О. Г. Ракурс рассмотрения Андрея Белого Ф. А. Степуном / О. Г. Мазаева // Андрей Белый в изменяющемся мире : к 125-летию со дня рождения / [сост. М. Л. Спивак, Е. В. Наседкина, И. Б. Делекторская ; отв. ред. М. Л. Спивак] ; науч. совет РАН «История мировой культуры» ; Гос. музей А. С. Пушкина. – М. : Наука, 2008. – С. 227–236.
129. Мазурина В. А. Мировая душа в представлении А. Белого / В. А. Мазурина // Рус. филол. Укр. вестн. – 2001. – № 1–2. – С. 48–51.
130. Максимов Д. Е. Поэзия и проза Ал. Блока / Д. Максимов. – Л. : Сов. писатель, 1981. – 352 с.
131. Масленникова О. Н. Семантика жеста в прозе Андрея Белого («Петербург», «Котик Летаев», «Крещеный китаец») : автореф. дис. на соискание учен. степени канд. филол. наук : спец. 10.01.01 «Русская литература» / Масленникова Ольга Николаевна. – Иваново, 2000. – 17 с.
132. Матич О. Разорванный и пожирающий рот : Анализ мотива в поэтике «Петербурга» Андрея Белого / О. Матич // Андрей Белый в изменяющемся мире : к 125-летию со дня рождения / [сост. М. Л. Спивак, Е. В. Наседкина, И. Б. Делекторская ; отв. ред. М. Л. Спивак] ; науч. совет РАН «История мировой культуры» ; Гос. музей А. С. Пушкина. – М. : Наука, 2008. – С. 452–464.
133. Машбиц-Веров И. Младосимволисты (теурги) [Электронный документ] / И. Машбиц-Веров // Русский символизм и путь Александра Блока. – Куйбыш. кн. изд-во, 1969. – Режим доступа : www.biografia.ru/arhiv/block06.html.

134. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа / Е. М. Мелетинский. – М. : Наука, 1976. – 407 с.
135. Меньшикова Е. Музыкальная скрижаль искусства : симфонизм как художественный метод 20-х / Е. Меньшикова // Вопр. лит. – 2009. – № 4. – С. 167–190.
136. Мережковский Д. С. Эстетика и критика : В 2-х т. Т. 1. / Д. С. Мережковский ; [редкол. А. Я. Зись [и др.]]. – М. ; Х., 1994. – 672 с. – (История эстетики в памятниках и документах).
137. Метнер Э. Борис Бугаев против музыки / Э. Метнер // Андрей Белый : pro et contra : личность и творчество Андрея Белого в оценках и толкованиях современников : антол. / [авт. вступ. ст., ред. и сост. А. В. Лавров]. – СПб. : Изд-во Рус. христиан. гуманит. ин-та, 2004. – С. 89–101. – (Сер. «Русский путь»).
138. Метнер Э. Симфонии Андрея Белого / Э. Метнер. // Андрей Белый : pro et contra : личность и творчество Андрея Белого в оценках и толкованиях современников : антол. / [авт. вступ. ст., ред. и сост. А. В. Лавров]. – СПб. : Изд-во Рус. христиан. гуманит. ин-та, 2004. – С. 39–53. – (Сер. «Русский путь»).
139. Минералова И. Г. Русская литература Серебряного века. Поэтика символизма : учеб. пособие. – 4-е изд. / И. Г. Минералова. – М. : Флинта : Наука, 2008. – 272 с.
140. Минц З. Г. Граф Генрих фон Оттергейм и «Московский ренессанс». Символист А. Белый в «Огненном ангеле» В. Брюсова / З. Г. Минц // Андрей Белый : проблемы творчества : Статьи, воспоминания, публикации. Сборник / сост. С. С. Лесневский, А. А. Михайлов. – М. : Сов. писатель, 1988. – С. 215–240.
141. Минц З. Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов [Электронный документ] / Минц З. Г. // Блок и русский символизм : Избр. тр. : В 3 кн. – СПб., 2004. – Кн. 3 :

- Поэтика русского символизма. – С. 59–96. – Режим доступа : <http://www.ruthenia.ru/mints/papers/neomifologich.html>.
142. Минц З. Г. «Петербургский текст» и русский символизм / З. Г. Минц, М. В. Безродный, А. А. Данилевский // Семиотика города и городской культуры : Петербург. Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. – Тарту, 1984. – Вып. 664. – С. 78–92.
143. Митина И. Философия искусства Серебряного века русской культуры : проект пересоздания действительности и пределы его осуществимости / И. Митина // Проблеми суб'єктивності у філософії та культурі російського Срібного віку / [гол. ред. В. С. Возняк]. – Дрогобич, 2009. – Вип. 15 : матер. Міжнар. наук. конф. 2009 р. – С. 426–435.
144. Михайлова М. В. Литературная критика : эволюция жанровых форм / М. В. Михайлова // Поэтика русской литературы конца XIX – начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза / [науч. ред. В. А. Келдыш, В. В. Полонский]. – М. : ИМЛИ РАН, 2009. – С. 620–704.
145. Михайлова М. В. Литературно-художественная критика : жанровая эволюция [Электронный документ] / М. В. Михайлова. – Режим доступа : <http://rucont.ru/efd/13007?cldren=0>.
146. «Мой вечный спутник по жизни». Переписка Андрея Белого и А. С. Петровского: Хроника дружбы / Андрей Белый, Алексей Петровский ; [вступ. ст., сост., коммент. и подгот. текста Дж. Малмстада]. – М. : Нов. лит. обозрение, 2007. – 296 с., ил.
147. Мочульский К. Андрей Белый / К. Мочульский. – Томск : Водолей, 1997. – 226 с.
148. Николеску Т. Белый и экспрессионизм / Т. Николеску // Андрей Белый в изменяющемся мире : к 125-летию со дня рождения / [сост. М. Л. Спивак, Е. В. Наседкина, И. Б. Делекторская ; отв. ред. М. Л. Спивак] ; науч. совет РАН «История мировой культуры» ; Гос. музей А. С. Пушкина. – М. : Наука, 2008. – С. 441–451.

149. Ницше Ф. Собрание сочинений : В 5 т. Т. 1 / Фридрих Ницше ; [пер. с нем. Я. Бермана [и др.] ; сост. И. Кивель ; вступ. ст. Ю. Архипова ; послесл. Р. Додельцева]. – СПб. : Азбука ; Азбука-Аттикус, 2011. – 480 с.
150. Ницше Ф. Собрание сочинений : В 5 т. Т. 3 / Фридрих Ницше ; [пер. с нем. Ю. Антоновского, Е. Соколовой ; сост. И. Кивель ; вступ. ст. Р. Додельцева]. – СПб. : Азбука ; Азбука-Аттикус, 2011. – 480 с.
151. Новиков Л. А. Стилистика орнаментальной прозы Андрея Белого / Л. А. Новиков. – М. : Наука, 1990. – 181 с.
152. Ничипоров И. Б. Собственное творчество как предмет интерпретации в литературно-критической прозе А. Белого [Электронный документ] / И. Б. Ничипоров. – Режим доступа : www.portal-slovo.ru/history/39023.php.
153. Обухова О. Андрей Белый: Теория прозы. Заметки к теме / О. Обухова // Андрей Белый в изменяющемся мире : к 125-летию со дня рождения / [сост. М. Л. Спивак, Е. В. Наседкина, И. Б. Делекторская ; отв. ред. М. Л. Спивак] ; науч. совет РАН «История мировой культуры» ; Гос. музей А. С. Пушкина. – М. : Наука, 2008. – С. 312–318.
154. Орлицкий Ю. Б. Ритмическая структура симфоний Андрея Белого : У истоков реформы русской прозаической строфики / Ю. Б. Орлицкий // Андрей Белый в изменяющемся мире : к 125-летию со дня рождения / [сост. М. Л. Спивак, Е. В. Наседкина, И. Б. Делекторская ; отв. ред. М. Л. Спивак] ; науч. совет РАН «История мировой культуры» ; Гос. музей А. С. Пушкина. – М. : Наука, 2008. – С. 286–298.
155. Ощепкова А. И. К эволюции раннего творчества Андрея Белого : от мифа к фольклору / А. И. Ощепкова // Вестн. ЯГУ. – 2006. – Т. 3. – № 3. – С. 110–116.
156. Пайман А. История русского символизма / Аврил Пайман ; [пер. с англ. В. В. Исакович]. – М. : Республика, 2000. – 415 с.

157. Переписка с Андреем Белым / Валерий Брюсов, Андрей Белый ; [вступ. статья и публ. С. С. Гречишкина и А. В. Лаврова] // Валерий Брюсов. Литературное наследство. – М. : Наука, 1976. – Т. 85. – 854 с.
158. Перхин В. В. «Открывать красоты и недостатки...» Литературная критика от рецензии до некролога. Серебряный век / Владимир Перхин. – СПб. : Лицей, 2001. – 256 с. – (Школа плюс).
159. Пильд Л. О литературном генезисе мотива «пляски смерти» в книге стихов Андрея Белого «Пепел» / Л. Пильд // Андрей Белый в изменяющемся мире : к 125-летию со дня рождения / [сост. М. Л. Спивак, Е. В. Наседкина, И. Б. Делекторская ; отв. ред. М. Л. Спивак] ; науч. совет РАН «История мировой культуры» ; Гос. музей А. С. Пушкина. – М. : Наука, 2008. – С. 333–341.
160. Пискунов В. «Второе пространство» романа А. Белого «Петербург» // Андрей Белый : проблемы творчества : Статьи, воспоминания, публикации. Сборник / [сост. С. С. Лесневский, А. А. Михайлов]. – М. : Сов. писатель, 1988. – С. 193–214.
161. Пискунова С. Культурологическая утопия Андрея Белого [Электронный документ] / С. и В. Пискуновы // Вопр. лит. – 1995. – №3. – С. 217–246. – Режим доступа : http://www.auditorium.ru/books/285/Vopli95-3_chapter2.html.
162. Пискунова С. И. Символизм как миропонимание Андрея Белого / С. И. Пискунова, В. М. Пискунов // Белый Андрей. Собрание сочинений. Символизм. Книга статей / Андрей Белый ; [общ. ред. В. М. Пискунова]. – М. : Культур. революция ; Республика, 2010. – С. 5–21.
163. Погребная Я. В. Синестезия искусств как способ создания и выражения неомифа в лирике В. В. Набокова / Я. В. Погребная // Вестн. Ставроп. гос. ун-та. – 2009. – Вып. 60. – С. 24–32.

164. Полонский В. В. Мифопоэтика и динамика жанра в русской литературе конца XIX – начала XX века / В. В. Полонский ; [отв. ред. В. А. Келдыш] ; ИМЛИ РАН. – М. : Наука, 2008. – 285 с.
165. Полоцкая Э. А. «Пролет в вечность» (Андрей Белый о Чехове) / Э. А. Полоцкая // Чеховиана. Чехов и «серебряный век» / [ред. вып. М. О. Горячева ; отв. ред. А. П. Чудаков]. – М. : Наука, 1996. – С. 95–105.
166. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки / В. Я. Пропп ; [отв. ред. Е. И. Еремина, Н. М. Герасимова]. – Л. : Изд-во Ленингр. ун-та, 1986. – 364 с.
167. Пустыгина Н. Г. Цитатность в романе Андрея Белого «Петербург». Статья 2 / Н. Г. Пустыгина // Уч. зап. Тарт. ун-та. Тр. по русской и славянской филологии. – Тарту, 1981. – Т. XXXII. Проблемы типологии литературной типологии и исторической преемственности. – С. 86–114.
168. Пустыгина Н. Г. «Трагедия творчества» (А. Блок и роман А. Белого «Серебряный голубь» [Электронный документ] / Н. Г. Пустыгина. – Режим доступа : www.utoronto.ca/tsq/18/pustygina18.shtml.
169. Пяст В. Андрей Белый / В. Пяст // Андрей Белый : pro et contra : личность и творчество Андрея Белого в оценках и толкованиях современников : антол. / [авт. вступ. ст., ред. и сост. А. В. Лавров]. – СПб. : Изд-во Рус. христиан. гуманит. Ин-та, 2004. – С. 107–115. – (Сер. «Русский путь»).
170. Разлогов К. Э. Монтажный и антимонтажный принципы в искусстве экрана / К. Э. Разлогов // Монтаж. Литература. Искусство. Театр. Кино / [отв. ред. Б. В. Раушенбах]. – М. : Наука, 1988. – С. 23–32.
171. Раковская Н. М. Теоретическая модель критической рефлексии (к проблеме структурной организации) / Н. М. Раковская // Гуманитарный проект : сб. науч. ст. / [под. ред. М. Г. Куликовой, С. В. Плевако]. – Барнаул, 2010. – С. 9–15.

172. Рогачева Н. А. Запах как мера художественности : поэзия Н. Клюева в оценке А. Белого и А. Блока / Н. А. Рогачева // Русская литература в мировом культурном и образовательном пространстве : матер. конгр. : в 2 т. Т. 2. Ч. 1 : Литература XIX – начала XX веков : новые взгляды и концепции / [под ред. П. Е. Бухаркина, Н. О. Рогожиной, Е. Е. Юркова]. – СПб. : МИРС, 2008. – С. 232–239.
173. Саркисян М. В. Архетипические основания творчества Андрея Белого : дис. на соискание учен. степени канд. культурологии : спец. 24.00.01 «Теория и история культуры (культурология)» / Саркисян Максим Валериевич. – М., 2003. – 224 с.
174. Святополк-Мирский Д. Андрей Белый [Электронный документ]. – Режим доступа : http://az.lib.ru/b/belyj_a/text_0070.shtml.
175. Секё К. Элементы стиля модерн в эссеистике А. Белого. «Луг зеленый» / К. Секё // Лит. обозрение. – 1995. – № 4/5. – С. 196–200.
176. Семьян Т. Ф. Визуальный облик прозаического текста / Т. Ф. Семьян. – Челябинск : Библиотека А. Миллера, 2006. – 215 с.
177. Силантьев И. В. Поэтика мотива / И. В. Силантьев ; [отв. ред. Е. К. Ромодановская] ; Ин-т филол. Сибирск. отд. РАН. – М. : Языки слав. кул-ры, 2004. – 294, [2] с. – (Язык. Семиотика. Культура).
178. Силард Л. Андрей Белый / Л. Силард // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). Книга 2. ИМЛИ РАН / [ред. кол. : Н. А. Богомоллов [и др.]]. – М. : Наследие, 2001 – С. 144–189.
179. Силард Л. О символах восхождения у Андрея Белого. К постановке вопроса / Л. Силард // Андрей Белый в изменяющемся мире : к 125-летию со дня рождения / [сост. М. Л. Спивак, Е. В. Наседкина, И. Б. Делекторская ; отв. ред. М. Л. Спивак] ; науч. совет РАН «История мировой культуры» ; Гос. музей А. С. Пушкина. – М. : Наука, 2008. – С. 17–41.
180. Скатов Н. Н. «Некрасовская» книга Андрея Белого / Н. Н. Скатов // Андрей Белый : проблемы творчества : Статьи, воспоминания,

- публикации. Сборник / [сост. С. С. Лесневский, А. А. Михайлов]. – М. : Сов. писатель, 1988. – С. 151–192.
181. Спивак М. Л. Публицистика Андрея Белого в биографическом и историко-культурном контексте (1916 – 1943) : автореф. дис. на соискание уч. степени д-ра филол. наук : специальность 10.01.10 «Журналистика» / Спивак Моника Львовна. – М., 2012. – 43 с.
182. Соловьев В. С. Сочинения в 2 т. 2-е изд. Т. 2. / В. С. Соловьев ; [общ. ред. и сост. А. В. Гулыги, А. Ф. Лосева ; прим. С. Л. Кравца [и др.]]. – М. : Мысль, 1990. – 822 [2] с. – (Филос. наследие. Т. 111).
183. Стадников Г. В. Семантика слова в литературной критике писателя [Электронный документ] / Стадников Г. В. – Режим доступа : http://www.kcn.ru/tat_ru/science/news/lingv_97/n200.htm
184. Степун Ф. Воспоминания о серебряном веке [Электронный ресурс] / Ф. Степун. – М. : Республика, 1993. – Режим доступа : http://az.lib.ru/b/belyj_a/text_0400.shtml.
185. Стоун Дж. Эстетика цвета в ранней лирике Андрея Белого / Дж. Стоун // Андрей Белый в изменяющемся мире : к 125-летию со дня рождения / [сост. М. Л. Спивак, Е. В. Наседкина, И. Б. Делекторская ; отв. ред. М. Л. Спивак] ; науч. совет РАН «История мировой культуры» ; Гос. музей А. С. Пушкина. – М. : Наука, 2008. – С. 508–513.
186. Студент-естественник [А. Белый]. По поводу книги Д. С. Мережковского «Л. Толстой и Достоевский» / Студент-естественник // Новый путь. – 1903. – № 1. – С. 155–159.
187. Сугай Л. А. «...И блещущие чертит арабески» / Л. А. Сугай // Белый А. Символизм как миропонимание / Андрей Белый ; [сост., вступ. ст. и прим. Л. А. Сугай]. – М. : Республика, 1994. – С. 3–16. – (Мыслители XX в.).
188. Терехина В. Н. Экспрессионизм в русской литературе первой трети XX века : Генезис. Историко-культурный контекст. Поэтика. – М. : ИМЛИ им. А. М. Горького РАН, 2009. – 320 с.

189. Тилкес О. Православные реминисценции в Четвертой симфонии А. Белого / О. Тилкес // Лит. обозрение. – 1995. – № 4/5. – С. 135–143.
190. Тилкес-Заусская О. К. Четвертая симфония Андрея Белого : точки «затемнения фокализации» и неомифологический порядок действия [Электронный ресурс] / О. К. Тилкес-Заусская // Amsterdam International Electronic Journal for Cultural Narratology. – 2005. – № 1. – Режим доступа : http://cf.hum.uva.nl/narratology/_pdf/tielkes.pdf.
191. Тимина С. И. Последний роман Андрея Белого / С. И. Тимина // Белый А. Москва / Андрей Белый ; [сост., вступ. ст. и примеч. С. И. Тиминой]. – М. : Сов. Россия, 1989. – С. 3–16.
192. Тишунина Н. В. Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований / Тишунина Н. В. // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. Сер. : «Symposium». – СПб. : С.-петерб. философ. общество, 2001. – Вып. 12 : матер. Междунар. науч. конф. 18 мая 2001 г. Санкт-Петербург. – С. 149–154.
193. Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ : Исследования в области мифопоэтического : Избранное / В. Н. Топоров. – М. : Изд. группа «Прогресс» – «Культура», 1995. – 624 с.
194. Успенский Б. А. Поэтика композиции. Структура художественного текста и типология композиционной формы / Б. А. Успенский. – М. : Искусство, 1970. – 225 с. – (Семиотические исследования по теории искусства).
195. Фатеева Н. А. Интертекст в мире текстов : Контрапункт интертекстуальности. Изд. 3-е, стереотип. / Н. А. Фатеева. – М. : КомКнига, 2007. – 280 с.
196. Филимонова А. Мифологизм и мистерия в символистском романе Андрея Белого («Крещеный китаец») / Александра Филимонова // Acta Slavica Iaponica. – 2007. – Tomus 24. – pp. 188–204.

197. Флоренский П. А. Иконостас. Избранные работы по искусству / Павел Флоренский. – СПб. : Мифрил ; Рус. книга, 1993. – 365 с. – (Классика искусствознания).
198. Хализев В. Е. Интерпретация и литературная критика / В. Е. Хализев // Проблемы теории литературной критики. Сб. статей. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1980. – С. 49–92.
199. Хализев В. Е. Теория литературы : Учебник / В. Е. Хализев. – 3-е изд., испр. и доп. – М. : Высш. шк., 2002. – 437 с.
200. Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика. – СПб. : Академ. проект, 2003. – 816 с. – (Современная западная русистика).
201. Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм / А. Ханзен-Леве ; [пер. с нем. С. Бромерло, А. Ц. Масевича и А. Е. Барзаха ; науч. ред. А. В. Лавров]. – СПб. : Академ. проект, 1999. – 512 с. – (Современная западная русистика).
202. Хмельницкая Т. Литературное рождение Андрея Белого. Вторая Драматическая Симфония / Т. Хмельницкая // Андрей Белый : проблемы творчества : Статьи, воспоминания, публикации. Сборник / [сост. С. С. Лесневский, А. А. Михайлов]. – М. : Сов. писатель, 1988. – С. 103–130.
203. Хоружий С. С. О старом и новом / С. С. Хоружий. – СПб. : Алетейя, 2000. – 477 с.
204. Хуберт М. А. Д. Мережковский об основных принципах субъективной критики / М. А. Хуберт // Наук. вісн. Ізмаїл. держ. гуманіт. ун-ту. – 2008. – Вип. 24. – С. 101–104.
205. Царева Н. А. Теургическая идея русского символизма и постмодернистская концепция деконструкции о преобразовании мира и человека / Н. А. Царева // Вестн. Том. гос. ун-та. Сер. : Философия, социология, политология. – 2009. – № 320. – С. 65–68.

206. Цивьян Ю. Г. К происхождению некоторых мотивов «Петербурга» Андрея Белого / Ю. Г. Цивьян // Труды по знаковым системам. – Тарту, 1984. – Т. 18. – Вып. 664. – С. 106–116.
207. Чуканцова В. О. Интермедиаальный анализ в системе других подходов к исследованию литературных художественных текстов: преимущества и недостатки [Электронный документ] / В. О. Чуканцова. – Режим доступа : www.goncharov-sa.narod.ru/chukancova.doc.
208. Шалыгина О. В. Проблема композиции «поэтической прозы» (на материале произведений А. П. Чехова, Андрея Белого, Б. Л. Пастернака) : автореф. дис. на соискание уч. степени д-ра. филол. наук : специальность 10.01.01 «Русская литература» / Шалыгина Ольга Владимировна. – М., 2010. – 39 с.
209. Шалыгина О. В. «Проза» – «поэзия» в сборнике Андрея Белого «Золото в лазури» [Электронный документ] / О. В. Шалыгина. – Режим доступа : http://shalygina.chekhoviana.ru/belyi_zl.htm.
210. Шалыгина О. В. Развитие идеи времени : от А. П. Чехову к А. Белому [Электронный документ] / О. В. Шалыгина. – Режим доступа : http://shalygina.chekhoviana.ru/dev_time.htm.
211. Шалыгина О. В. Чеховский цикл в «Весях» (1904) и проблемы поэтики «Пепла» А. Белого [Электронный документ] / О. В. Шалыгина. – Режим доступа : <http://shalygina.chekhoviana.ru>.
212. Шарифова С. Ш. Соотношение жанрового смешения со «смещением» жанра, «диапазоном» жанра и его переходными формами / Шарифова С. Ш. // Вестн. «Филол. науки». – 2010. – № 3. – С. 51–57.
213. Широин И. Язык и повествование (из наблюдений над акциональным кодом «Северной Симфонии» Андрея Белого) [Электронный документ] / И. Широин. – Режим доступа : www.sujet.ru/publications/philology/bely.html.

214. Штейнгольд А. М. Анатомия литературной критики (природа, структура, поэтика) / А. М. Штейнгольд. – СПб. : Дмитрий Буланин, 2003. – 202 с.
215. Шулова Я. Киносценарий Андрея Белого «Петербург» / Я. Шулова // Вопр. лит. – 2009. – № 4. – С. 191–219.
216. Эйхенбаум Б. Н. Проблемы киностилистики / Б. Эйхенбайм // Поэтика кино. 2-е изд. Перечитывая «Поэтику кино» / [под ред. Б. М. Эйхенбаума ; предисл. К. Шутко]. – СПб. : РИИИ, 2001. – С. 13–38.
217. Эллис. Русские символисты // Андрей Белый : pro et contra : личность и творчество Андрея Белого в оценках и толкованиях современников : антол. / [авт. вступ. ст., ред. и сост. А. В. Лавров]. – СПб. : Изд-во Рус. христиан. гуманит. ин-та, 2004. – С. 165–250. – (Сер. «Русский путь»).
218. Эпштейн М. Н. Литературное произведение и его критическое истолкование / М. Н. Эпштейн // Актуальные проблемы методологии литературной критики (Принципы и критерии) / [ред. кол. : отв. ред. Г. А. Белая ; ред. В. В. Кожин, А. С. Мясников]. – М. : Наука, 1980. – С. 302–320.
219. Эпштейн М. Н. Парадоксы новизны : О литературном развитии XIX – XX веков / Михаил Эпштейн. – М. : Сов. писатель, 1988. – 416 с.
220. Эртнер Е. Н. Феноменология провинции в романе Андрея Белого «Серебряный голубь» / Е. Н. Эртнер // Русская литература в мировом культурном и образовательном пространстве : [матер. конгр. : в 2 т.]. Т. 2. Ч. 1 : Литература XIX – начала XX веков : новые взгляды и концепции / [под ред. П. Е. Бухаркина, Н. О. Рогожиной, Е. Е. Юркова]. – СПб. : МИРС, 2008. – С. 289–297.
221. Юнг К. Г. Архетип и символ [Электронный документ] / К. Г. Юнг ; [сост. А. Руткевич]. – М. : Ренессанс, 1991. – 304 с. – (Страницы мировой философии). – Режим доступа : www.psy-lib.org.ua/psy/soc/soc-6.rar.

222. Юнг К. Г. Душа и миф : шесть архетипов / К. Г. Юнг ; пер. с англ. – К. : Совершенство : Port-Royal : Гос. б-ка. Украины для юношества, 1996. – 384 с.
223. Юрьева З. О. Творимый космос у Андрея Белого / Юрьева З. О. – СПб. : Дмитрий Буланин, 2000. – 115 с. – (Studiorum slavicoorum monumenta ; Т. 21).
224. Ярошенко Л. В. Неомифологизм в литературе XX века : учеб.-метод. пособие / Л. В. Ярошенко. – Гродно : ГрГУ, 2002. – 103 с.
225. Alexandrov V. E. Andrei Bely : The Major Symbolist Fiction / V. E. Alexandrov. – NY : iUniverse, 1999. – 240 p. – (Russian Research Center Studies).
226. Cioran S. D. The Apocalyptic Symbolism of Andrej Belyj. / Samuel D. Cioran. – The Hague : Mouton, 1973. – 209 p. – (Slavistic Printings and Reprintings).
227. Janecek G. Literature as Music : Symphonic Form in Andrei Belyi's Fourth Symphony // Canadian-American Slavic Studies, – VIII, 4 (Winter 1974). – pp. 501–512.
228. Janecek G. The Look of Russian Literature : avant-garde visual experiments, 1900–1930. – Princeton, New Jersey : Princeton University Press, 1984. – 326 p.