

ховых оказывается очередной фантомной картинкой, к которой не предполагается серьезное отношение.

На наш взгляд, тема детства действительно служит объединению главных персонажей, но иначе, чем это видится В.М. Пискунову. В конце романа возникает еще одна модель соотношения отца и сына, заявленная цитатой из баллады Гёте «Лесной царь»: «Кто скачет, кто мчится под холодной мглой: Ездок запоздалый, с ним сын молодой... <...> Все остальное было холодной мглой, потому что погоня настигла: сына вырвали у отца: В руках его мертвый младенец лежал... Вся протекшая жизнь оказалась игрою тумана после этого мига. Кусок детства закрылся» [2, с. 389]. В отличие от других, в этой модели нет никакого расхождения, конфликта между сыном и отцом; здесь возникает такой уровень обобщения, на котором и отец и сын выступают как «человек вообще», сталкивающийся с «миром». Тем самым задается другой масштаб конфликта: человек сталкивается не с идеей другого человека и даже не с абсолютной истиной, а с чем-то, что не поддается никакому

пониманию и определению (кроме бредового восприятия, придающего ему образную форму). Такое столкновение «человек–Нечто» представляется наиболее адекватным для художественного мира «Петербурга» и для мироощущения самого А. Белого.

Но столкновение человека с некоей превосходящей его силой, как оно изображается в «Петербурге», тоже требует специфического восприятия. Трагизм исключается из художественного мира А. Белого, где любые четко определенные (понятные, отвечающие читательским ожиданиям) смыслы сразу же опровергаются как релятивные. Это игровая картина мира, и в персонажах не скрывается, а, наоборот, подчеркивается их игровая, фантомная природа. Персонажи намного «мельче» того, что через них совершается. Тем самым А. Белый демонстрирует имманентную выдвинутость бытия в Ничто: бытие представлено как Нечто, которое проваливается в Ничто. Роман «Петербург» находится у истоков абсурдистского мировидения, которому предстояло широкое развитие в XX в.

## Литература

1. Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1997.
2. Белый А. Петербург. М., 1981.
3. Тиме Г.А. О «метафизике» любви: А. Шопенгауэр и Вл. Соловьёв // Русская литература. 2002. № 2.
4. Пискунов В.М. «Второе пространство» романа А. Белого «Петербург» // А. Белый: Проблемы творчества: Статьи, воспоминания, публикации. М., 1988.

## С.В. Федотова

### ТРИ КОНЦЕПЦИИ ЧЕЛОВЕКА В ЛИТЕРАТУРЕ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

Тамбовский государственный университет им. Г.Р. Державина

В работе «О назначении человека. Опыт парадоксальной этики» (1931) Н. Бердяев утверждает, что «проблема человека есть основная проблема философии» [1, с. 54]. При этом для него совершенно очевидно, что «философской антропологии в настоящем смысле слова не существует» [1, с. 55]. На первый взгляд эти два высказывания достаточно противоречивы. Но при ближайшем рассмотрении с мнением Н. Бердяева вполне можно согласиться, так как в известных философских системах (Платона, Аристотеля, неоплатоников, немецкой классической философии) человек является лишь элементом, часто далеко не самым главным в категориальных конструкциях, описывающих бытие в целом. Несмотря на это, понятно, что во все времена именно человеческое мировосприятие определяет модус саморефлексии и *понимания* жизни, поэтому сама история философии является в этом смысле метатекстом о человеке и его взаимоотношениях с природой, социумом, культурой, Богом. Антропологический фактор, имплицитно

присутствующий во всех культурных парадигмах – от античности до Нового времени, – резко выдвигается на первый план в конце XIX в. и предельно заостряется в философской мысли XX столетия. Порубежные десятилетия становятся тем экспериментальным полем, на котором зарождаются и апробируются новые концепции человека и мира, характеризующиеся прежде всего пафосом переустройства, переделывания традиционных представлений о жизни. А это значит, что сам человек в его сущностных характеристиках становится большой проблемой, от решения которой зависит судьба отдельной личности, культуры, общества, истории, в конечном счете – всего мироздания.

Анализируя культурную ситуацию начала XX в., М. Шелер, один из основателей философской антропологии, говорит: «Ни в какое другое историческое время человек не оказывается столь проблематичным, как ныне» [2, с. 359]. Ему же принадлежит первая классификация существующих антропологических учений. Он выделяет четыре типа: 1) *иудео-христи-*

анский, в сыновско-отцовском дискурсе связывающий сущность человека с Богом-Творцом; 2) *антично-греческий*, понимающий человека как носителя космического разума; 3) *естественнонаучный*, где человек есть продукт эволюции животного мира; 4) *декадентский*, постулирующий возникновение духа и сознания из биологического упадка, ослабления жизни. К этим моделям можно добавить 5) *социальный*, где человек есть продукт развития общества, а также изобретатель орудий (*homo faber*), и, наконец, 6) *персоналистический*, исходящий из религиозно-духовного понимания личности, развиваемый Н. Бердяевым, М. Шелером, оказавший серьезное влияние на М. Бахтина<sup>1</sup>.

Все эти антропологические модели и их модификации функционируют в пространстве Серебряного века с разной долей активности. Вариативность этих моделей связана с различным влиянием основных идеологических истоков «русского духовного ренессанса». К последним, в ряду прочих, относятся творчество «великого антрополога» [1, с. 57] Ф. Достоевского и его антипода – Ф. Ницше, провозгласившего: «Человек есть нечто, что должно превзойти» [3, с. 27].

Как пишет Н. Бердяев, в напряженном идеологическом контексте начала XX в. значительно возросла «свободная религиозная мысль» [4, с. 225]. Это сигнализирует о том, что проблематизируется *человек сам по себе* как некая уникальная точка отсчета в мироздании, как объект определенного нетрадиционного верования. Словно тень от поднятого пальца Беликова, загадочно произносившего: «Антропос!», упала на следующее столетие, породив многочисленные попытки решить вопрос «человека в футляре».

К таким показательно-программным попыткам относятся три одноименных произведения разных авторов, принадлежащих к разным литературным направлениям. Речь идет о поэме «Человек» у М. Горького (1903), Вяч. Иванова (1915, 1918–1919) и В. Маяковского (1916–1917), представителей соответственно «социального романтизма», символизма и футуризма. Если учесть, что М. Горького многие критики относят к реалистическому крылу литературы XX в., то перед нами – самые значительные направления художественной антропологии – реализм, модернизм и авангардизм, практически одновременно существующие в пространстве Серебряного века. Попробуем сравнить антропологические концепции этих художников только на материале произведений с концептуально значимым названием «Человек», ради краткости не затрагивая контекст всего их творчества.

**Первая поэма «Человек»** принадлежит **М. Горькому**. Первоначальный замысел произведения, в цент-

ре которого стоял бы обобщенно-философский образ Человека, возник у М. Горького в период арзамасской ссылки. В письме 1902 г. он признается: «...я задумал одноактную пьесу “Человек”. Действующие лица – Человек, Природа, Черт, Ангел. Это требует музыки, ибо должно быть написано стихами» [5, т. 4, с. 93]. Несмотря на то, что для писателя важно было воплотить идею в стихотворной форме, замысел не осуществился. Остались только некие намеки на ритмическую прозу в духе «Буревестника», с музыкальными рефренами и пафосно-субъективной интонацией, отдаленно напоминающей пророка или, скорее, учителя<sup>2</sup>.

«Человек! Точно солнце рождается в груди моей, и в ярком свете его медленно шествует – вперед! и – выше! – трагически прекрасный Человек!

Я вижу его гордое чело и смелые, глубокие глаза, а в них – лучи бессмертной Мысли, той величавой силы, которая в моменты утомленья – творит богов в эпохи бодрости – их низвергает» [6, с. 417].

Формально «гимн горьковского антропоцентризма» [7, с. 57] делится на две части, достаточно похожие по структуре. Ср.: «...В часы усталости духа... я вызываю пред собой величественный образ Человека» (зачин 1-й части) [6, с. 417] и «Вот он устал...» (зачин 2-й части) [6, с. 420]. Концовки же двух частей совершенно идентичны: «Так шествует мятежный Человек – вперед! и – выше! все – вперед! и – выше!» [6, с. 419, 423].

Сюжетно 1-я часть представляет собой абстрактный путь Человека, который, «затерянный среди пустынь вселенной, один на маленьком куске, несущемся с неуловимой быстротой куда-то вглубь безмерного пространства... мужественно движется – вперед! и – выше – по пути к победам над всеми тайнами земли и неба» [6, с. 417]. На этом пути Человеку, «вооруженному только силой Мысли» [6, с. 418], встречаются некие олицетворенные экзистенциалы – Любовь, Дружба, Надежда, Ненависть, Гнев, Вера, Смерть, Безумие. Все они претендуют завладеть Человеком, но «свободная подруга Человека, Мысль всюду смотрит зорким, острым глазом и беспощадно освещает все: пугливое бессилие Надежды и Ложь за ней... расчетливую осторожность Дружбы... черной Ненависти силу... в неподвижной Вере злую жажду безграничной власти... etc». Таким образом, все человеческие добродетели и пороки оказываются ничем по сравнению с всемогущей Мыслью, делающей человека Человеком (или Сверхчеловеком), – таков смысл первой части. Личный пафос утверждения этого безграничного доверия к разуму подчеркивается автором через заявленную в первом абзаце Я-позицию, дистанцированную от изображаемого «величественного образа Человека».

<sup>1</sup> См.: Описание конспектов, предназначенных для использования в книге «Проблемы творчества Достоевского» // Бахтин М.М. Собр. соч.: В 6 т. Т. 2. М., 2000. С. 654–758.

<sup>2</sup> См. отзыв Л.Н. Толстого на «Человека» Горького: «Упадок это, самый настоящий упадок; начал учительствовать, а это смешно...» (Русь. 1904. № 212. 15 июля).

Во 2-й части авторское Я растворяется в позиции рассказчика, для того, чтобы показать «объективность» двух противоположных путей человеческого самоопределения. Первый – Человек поддается Лжи добродетелей и «теряет сам себя, перерожденный слабостью своею в животное без Гордости и Мысли» [6, с. 421]. Вторым – он, «величественный, гордый и свободный», «мужественно смотрит в очи Правде» [6, с. 421], бунтует против мироустройства и пророчесствует о своей космической миссии: «Настанет день – в груди моей сольются в одно великое и творческое пламя мир чувства моего с моей бессмертной Мыслью, и этим пламенем я выжгу из души все темное, жестокое и злое, и буду я подобен тем богам, что Мысль моя творила и творит» [8, с. 423]. Этот второй путь и есть единственно верный для М. Горького, здесь рождается подлинное Я обобщенного образа Человека, прошедшего через искушения «ложными» (читай – христианскими) добродетелями.

Понятно, что в поэме М. Горького совершенно отчетливо присутствует ницшеанская тематика, которую М. Шелер (см. выше) отнес к *декадентской* антропологии. Но если одной из определяющих идей Ф. Ницше была аморалистическая воля к власти, то уж другой, не менее, если не более, популярной была идея возврата к досократическому (иррационально-стихийному) идеалу древнего полубога, или сверхчеловека, не ослабленного моральными запретами и доводами разума. В этом отношении немецкому мыслителю прямо противоположен горьковский пафос прославления мысли. Какую же антропологическую концепцию проповедует М. Горький? Судя по тому, что высшей ценностью в поэме является Мысль, наиболее близкой ему позицией будет *антично-греческий* тип, но не в своем чистом виде, а в транскрипции философии Просвещения, которая является вулгаризацией античного учения о человеке как носителе космического Ума. Просветительская идеология обожествляет разум человеческий сам по себе, что и порождает, как известно, тупики рационализма.

М. Горький также прямо наделяет человеческую мысль предикатами божественности: Мысль – «подруга Человека» [6, с. 418] и «оружие» его [6, с. 422], но в то же время она «бессмертна», ею «все создается», она – единственное истинное и творящее начало в бытии. Это доверие к разуму человека – после Ф. Достоевского, Ф. Ницше и З. Фрейда – выглядит анахронизмом в истории философской и религиозной антропологии. Но М. Горького, вероятно, вдохновлял не поиск философских аналогий, в этом смысле он довольно наивен<sup>1</sup>, а пафос основателя новой религии. Ср. из письма А. Чапыгину 1925 г.: «...верю же я только в

человека. Только в него. Это все моя религия, весьма мучительная, но в той же мере и радостная» [7, с. 57]. Антропоцентризм у М. Горького осложнен элементами естественнонаучной концепции человека, постулирующей биологический эволюционизм, и однозначно антиперсоналистической. На первый взгляд, это странно: человекопочитание без признания уникальности человеческой личности самой по себе. Не отсюда ли тот абстрактный гуманизм Сагина, буквально повторяющего фразу из поэмы: «Все в Человеке, все – для Человека!»? [6, с. 423]. Обобщенно-собираемый образ человечества, настойчиво выдвигаемый писателем в виде антропологического идеала, выльется позднее в социально-мистическую теорию спасительности коллективного начала: «У индивидуумов нет будущего. Спасено может быть только Человечество» [7, с. 60]. В лекции 1920 г. М. Горький пророчесствует: «Человеческий разум объявляет войну смерти, как явлению природы. Самой смерти. Мое внутреннее убеждение таково, что рано или поздно, может быть, через 200 лет, через 100 лет, но человек достигнет действительно бессмертия» [5, т. 12, с. 107]. Проблема бессмертия коллективного человеческого разума наделяет концепцию М. Горького нешуточным религиозным содержанием и теургическим пафосом. В этой религии абсолютным добром является разум человека, абсолютным злом – неразумная материя и природа. Роль теургического преобразователя бытия отводится здесь науке и коллективному знанию, которые должны в пределе уничтожить материю, создав некий планетарный энергетический безличностный мозг (о том же писал в 1920-е гг. В. Вернадский). В целом антропологический идеал М. Горького, представленный уже в ранней поэме «Человек», соединяет в себе *просветительский рационализм* и *естественнонаучный эволюционизм*, чем он весьма близок ноосферным учениям XX в., антиперсоналистическим и, в принципе, антихристианским по своей сути. Стоит также добавить, что весьма логично антропологическая концепция М. Горького стала базой для соцреализма, нашедшего свой положительный идеал в активном служении человека безличностному коллективу, делу просвещения масс, и оформленного *рационалистической эстетикой* *долженствования*.

**Вторая поэма «Человек»** была написана известным поэтом и теоретиком символизма **Вячеславом Ивановым**. Она относится к числу наиболее загадочных и наименее исследованных произведений поэта. По признанию самого поэта, мелопея «наиболее целостно выражала» его «мистическое мирозерцание»<sup>2</sup>. Авторское именование жанра – «мелопея» – значимо для понимания структуры и смысла

<sup>1</sup> См. о критическом восприятии современников, прежде всего философской стороны поэмы в Примечаниях к: Горький М. Собр. соч.: В 16 т. Т. 3. М., 1979. С. 453–459.

<sup>2</sup> Из письма Вяч. Иванова к Э. Метнеру от 18 декабря 1930 г. Цит. по: Шишкин А.Б. К истории поэмы «Человек» Вяч. Иванова // Изв. АН СССР. Сер. литературы и языка. М., 1992. Т. 51. С. 52.

сложного по форме произведения. По определению С. Аверинцева, «*мелопея*» – философская поэма со связным течением мыслей, но поэтически построенная как цикл лирических стихотворений [8, с. 92]. Жесткая смысловая взаимосвязь между формальными особенностями поэмы и ее содержанием – одна из причин затрудненности ее прочтения. Тем не менее для самого Вяч. Иванова, как и для многих русских и европейских символистов, семантическая нагруженность всех уровней организации текста вовсе не избыточность, а единственно возможное в искусстве преобразование материи по законам красоты.

В первой части «*Аз есмь*» шесть мелосов и шесть антимелосов (термины принадлежат Вяч. Иванову) структурированы по принципу параллелизма и обозначены буквами греческого алфавита. Параллельность структурная соотносится с параллельностью сюжета. В ряду мелосов сюжет строится на идее вины человека перед Небесным Отцом и перед Матерью-Природой. Эта идея раскрывается в интерпретации мифа об Эдипе, который выступает символом человека после грехопадения. В ряду антимелосов разрабатывается иудео-христианская (с большим акцентом на первом слове, включая каббалистические подтексты) версия отпадения Люцифера от Бога (со всеми вытекающими отсюда для человеческого сознания, культуры и истории последствиями). Эта версия реализуется в «сакральном времени», тем самым она выступает первичной моделью разрушения первоначального единства Бытия, т.е. является, по существу, архетипом неправого самообожествления тварного существа. Метафизическое отпадение Люцифера от Бога моделирует человеческую трагедию Эдипа, совершающего уже два преступления – «отцеубийство» и инцестуальный брак с матерью: «Во всех мирах умыслил ты один, / Что бога нет. И стал оцеубийца / Над Матерью безмужней властелин» [9, с. 200]. Первое преступление является символом забвения Бога-Отца, второе – символом насильственного познания и покорения природы самообожествившимся человеком.

Преступление Эдипа в контексте поэмы имеет те же результаты, что и «Люциферово-Адамов комплекс»: потерю внутренней целостности человека, кошмар «зеркальных двойников» и культуру как тоску «по мирам иным». Первая часть есть, таким образом, раскрытие идеи неправого присвоения бытия, любви к себе – как причины и одновременно следствия осуществленного метафизического выбора: быть с Богом или же без Бога (т.е. не быть). Идея эта символизируется названием части «*Аз есмь*». Параллельность сюжетно-композиционного единства раскрывает трагедию уединенного сознания, причины которой одинаковы во все времена – это онтологическое беспомощество человека.

Вторая часть мелопеи, «*Ты еси*», строится на принципе восхождения-нисхождения, являющемся основ-

ным в творчестве В. Иванова и описывающем комплекс значений, связанных с концепцией Любви-Эроса как признания реальности, бытийственности любимого и Бога – «*Ты еси*». Эта часть произведения состоит из восьми мелосов, восьми антимелосов, построенных по принципу восходяще-нисходящей зеркальной симметрии и обозначенных греческими буквами, а также кульминационного фрагмента, называемого «акмэ». Вся восходящая череда мелосов раскрывает мысль Платона об эротическом познании и представляет собой многообразно варьируемый гимн богу любви. В «акмэ» происходит катартическое разрешение эротических стремлений и мистическое рождение в духе Человека божественного Ты. Это наиболее важный в концептуальном отношении момент, так как здесь утверждается персонально-личностная сторона богообщения, связанная с понятием экстаза. В ивановском дискурсе экстаз восходит к завету Августина «превзойди самого себя» («*transcendete ipsum*»); он означает призыв к человеческому подвигу – выходению из эмпирического ограничения и восхождению к метаэмпирическому – *exstasis*, – где только и возможно познать онтологическую реальность Другого, Бога, а значит, и прозреть в сущность собственного бытия. Таким образом, для любящего сознания Эрос оказывается актом веры и воли, актом жизни, актом спасения [9, с. 304]. Сюжетика нисходящего ряда мелосов построена на идее жертвенной любви, здесь Эрос трансформируется в Логос, вторую ипостась христианского Бога, Сына Божия, открывшего человечеству путь преобразования и окончательного спасения от зла – через любовь милующую, прощающую, жертвенную. Тем самым в части «*Ты еси*» Иванов синтезирует два качества любви, традиционно противопоставляемые: «эротическое (экстатика) и агапическое (милость), языческое и христианское» [10, с. 84].

Форма третьей части, «*Два града*», представляет собой венок сонетов. Сюжет и кольцевая форма в совокупности с эпиграфом из Блаженного Августина: «Создали себе любви два града: град земной любовь к себе до презрения к Богу; град же небесный любовь к Богу до презрения к себе» (*De civ. Dei*, XIV, 28) символизируют эсхатологическое завершение проблематики двух первых частей. Направленность любви – к себе («*Аз есмь*») и к Другому («*Ты еси*») определяет модус вечного бытия, где Человек или окончательно будет с Сыном Божиим, Христом, или с абсолютным злом, именуемым в концепции Вяч. Иванова Ариманом. В первом случае он обретет свой истинный лик, истинную соборную жизнь и выполнит, наконец, свою космическую функцию по освобождению всей природы от смерти. Во втором – он окончательно потеряет свою личность, станет членом «легиона», за что и получит вечное проклятие и небытие. Личная духовно-нравственная ответственность человека за направленность своей любви – вот тот критерий

рий, который делает эсхатологическую перспективу мелопеи предельно *персоналистичной*: «Воздвигла ярость любящих себя / До ненависти к Богу крепость Ада; / Селенья Мира жидут Божьи чада, / Самозабвенно Агнца возлюбя» [9, с. 231].

В четвертой, первоначально не планируемой части мелопеи, «Человек един», Вяч. Иванов повторяет восходяще-нисходящую структуру второй части, что подтверждает концептуальную значимость идеи Любви-Эроса для антропологических взглядов поэта. Восходящая череда мелосов раскрывает идею христианской любви к ближнему через рецепцию мысли Ф. Достоевского о *принятии вины каждым человеком за всех и за все*. В тексте эта идея присутствует на уровне отождествления лирического Я с несколькими субъектами сразу: 1) Пилатом, 2) свидетелем казни, 3) римлянином, 4) Иисусом Христом, 5) Его любимым учеником, Иоанном Богословом, который на Тайной вечери припадал к груди Иисуса (Ин. 13, 25) и 6) даже с орудием муки и смерти, «гвоздем» [9, с. 237]. Такое многообразное осознание себя в перспективе всей истории человеческого общества называется Вяч. Ивановым «круговой порукой совести» [9, с. 380]. Таким образом, четвертая часть произведения говорит, как и вторая, о единящей силе любви. Однако если во второй части привлекается платоновско-августинский миф об Эросе, то в четвертой – христианская идея Достоевского о вине каждого человека за все зло мира. В «Эпilogue» раскрывается мистическое видение будущего «вселенского ананезиса во Христе» через образ строения небесного собора. Здесь мистические мотивы, мотивируемые особой формой сновидения, достигают сильнейшего напряжения и приобретают мистериально-теургический характер.

Таким образом, можно сказать, что антропологические взгляды Вяч. Иванова строятся на *иудео-христианской* модели, с явной философской переакцентировкой ее в *персоналистическую*. Вопреки М. Горькому Вяч. Иванов определяет сущность человека через способность *любить*. Концепция Любви-Эроса носит у поэта-символиста универсальный и синтетический характер, предельно значимый для его мифопоэтической и мистической антропологии, согласно которой через единящую силу любви человек может достичь богочеловечества, исправив тем самым древний грех первого Адама с помощью второго Адама, Спасителя мира. Такая антропологическая модель на фоне Серебряного века была достаточно одинокой и, естественно, в советское время не нашла продолжения в литературных направлениях. Зато совершенно очевидно, что теория Вяч. Иванова «Ты еси» легла в основу философской антропологии М.М. Бахтина, основные категории которой («поступок», «событие», «монолог-диалог-полилог-полифония» и т.д.) активно используются в современном литературоведении.

**Поэма В. Маяковского «Человек»** представляет собой футуристическую попытку решения антропологической проблематики. Поэма написана в «библейском» стиле [11, т. 2, с. 370] и, можно сказать, в житийном жанре, с вывернутой наизнанку христианской аксиологией, что в целом свойственно футуризму. Структура произведения включает в себя девять главок (вступление без названия, «Рождество Маяковского», «Жизнь Маяковского», «Страсти Маяковского», «Вознесение Маяковского», «Маяковский в небе», «Возвращение Маяковского», «Маяковский векам», «Последнее»). Несмотря на то, что объективированным героем является сам поэт, лирическое повествование ведется везде от первого лица. Тем самым, перед читателем – внутренне диалогизированный монолог, предельно заостряющий личностно-индивидуальные координаты восприятия человека, противопоставляющего себя всему миру.

Обилие церковнославянизмов и житийное структурирование текста, естественно, конкретизирует это противопоставление как антихристианское. Уже первые строчки поэмы вносят существенную переакцентировку в традиционную христианскую семантику: «Священнослужителя мира, отпустителя всех грехов, – солнца ладонь на голове моей. / Благочестивейшей из монашествующих – ночи облачение на плечах моих. / Дни любви моей тысячелетнее Евангелие целую» [12, с. 63].

Формально это – *дискурс православной исповеди*, где есть священник, отпускающий грехи, и Евангелие на аналое, которое целуют исповедники, в знак полного принятия Евангельского Откровения. Более того, похоже, что это – исповедь монаха (черное «облачение»). Но за счет метафорического столкновения природных и религиозных реалий, человеческое Я предельно космозируется и эмансипируется от религиозных авторитетов, вплоть до того, что Благой Вестью выступают для него «дни любви». Таким образом, уже с первых строк в поэму вводится антропоцентрическая проблематика, исповедальный дискурс и религиозный пафос человекобожия.

Проблема произведения заключается в том, что человек ощущает себя свободным, как Бог, но при этом понимает, что понятие Бога является для него враждебным. От невозможности вырваться за пределы христианского дискурса возникает ненависть к нему и гипертрофированная любовь к себе: «...каждое движение мое – / огромное, / необъяснимое чудо» [12, с. 65]. Собственное всемогущество декларируется героем в христианских категориях, правда, не соотносимых с всемогуществом Творца: «Есть ли, / чего б не мог я! / Хотите, / новое выдумать могу / животное? / Будет ходить / двухвостое / или треногое. <...> “О-ГО-ГО” могу...». В этом «О-ГО-ГО» – дерзость, похожая на юродство. Перевернутый вариант агиографии, раскрывающийся в сюжете поэмы, наводит на мысль, что перед нами – произведение,

по своему пафосу напоминающее «мениппею». М. Бахтин, реставрировавший этот древний термин, говорит, что «мениппея – это жанр последних вопросов. В ней испытываются последние философские позиции. Мениппея стремится давать как бы последние, решающие слова и поступки человека, в каждом из которых – весь человек и вся его жизнь в целом» [11, т. 6, с. 130]. В таком ракурсе В. Маяковский действительно ставит предельные вопросы о соотношении божественного и человеческого, переакцентируя их в обожествление «человеческого, только человеческого». Ницшеанский пафос ниспровержения христианских ценностей не выводит, однако, В. Маяковского из координат христианской антропологии, с ее идеалами свободы, творчества, любви и жертвы, а только кардинально трансформирует его концепцию человека в антихристианскую. Бунт героя поэмы против «высоких вымыслов» [12, с. 69], против плена «земли окаянной» [12, с. 68] и «хваленого неба» [12, с. 75], основан на его уверенности в том, что только искусство способно реально преобразить скуку жизни. Так, под взглядом поэта прачки становятся дочерьми «неба и зари», «у булок / загибаются грифы скрипок» и «в арфы распускаются голенища» [12, с. 66–67]. В этой апологетической вере в действительность искусства В. Маяковский (как и все футуристы) чрезвычайно близок теургическому символизму, особенно в версии Вяч. Иванова, для которого «поэзия есть теургия, преображение мира» [11, т. 2, с. 364]. Но если символисты стремились раскрыть тайну бытия и подвести читателя к религиозному прозрению, то для В. Маяковского само его индивидуальное творчество – «небывалое чудо двадцатого века» – нацелено на то, чтобы «отхлынули паломники от гроба Господня, / Опустела правоверными древняя Мекка» [12, с. 67].

Если проанализировать психологическую составляющую бунтующего В. Маяковского, объективированную в тексте, то совершенно очевидно, что герой переживает сильные деструктивные эмоции: «А сердце рвется к выстрелу, / а горло бредит бритвою. / В бесвязный бред о демоне / растет моя тоска» [12, с. 72]; «И сладко чувствовать, / что вот / пред мстью я» [12, с. 83]. Понятно, что мотивацией всех этих экстраординарных страстей является потеря любимой женщины – сначала земная, а затем, после легенды о двойном самоубийстве – героя и его возлюбленной: «вот так и валялись / тело на теле» [12, с. 87] – и метафизическая (поэт только что вернулся с неба, где ее не встретил). Единственная ценность в жизни человека – любовь – ведет героя к онтологической пустоте. В главке «Последнее» он, заметно снизив пафос отрицания, почти умоляюще просит: «Ширь, / бездомного / снова / лоном твоим прими!» Он, возвращаясь в то, во что не верил, что высмеивал как «величественную бутафорию миров» [12, с. 77], растерянно вопрошает: «Небо какое теперь?» И в ответ

слышит не анафему, а «Со святыми упокой!» [12, с. 88], что ретроспективно корректирует монологически-исповедальную интонацию героя постоянным, но не слышимым поэтом – из-за его собственной громкости – голосом *Другого*.

Как видно, поэма-мениппея В. Маяковского раскрывает трагичную несостоятельность ницшеанского индивидуализма, взятого в аспекте волонтаристского разрушения ценностей христианской культуры и антропологии. В пределах поэмы «Человек» В. Маяковскому не удался метафизический бунт, по крайней мере герой оказался не только его виновником, но и жертвой. Несмотря на то, что в дальнейшем поэт провозгласит максимум новой коммунистической религии, «Единица – вздор! Единица – ноль!», он не сможет сломать свою яркую индивидуальность, чтобы слиться с безличным коллективом. По большому счету антропологическая концепция В. Маяковского останется *декадентской* (по определению М. Шелера) и мучительно *антихристианской*, потому что интеллектуально-волевое отрицание персоналистической и онтологической сущности человека не может уничтожить эмоционально-психологическое переживание уникальности собственной жизни.

Завершая краткий анализ трех одноименных произведений Серебряного века, еще раз подчеркнем общее и различное в решениях антропологической проблематики М. Горьким, Вяч. Ивановым и В. Маяковским. Общим, несомненно, был философско-религиозный подход к проблеме человека, *пафос откровения о смысле человеческой жизни в бытии, космосе, мироздании*. Напряженность поиска новых оснований Человека вписывает трех художников в парадигму «нового религиозного сознания» XX в. Различие же связано прежде всего с аксиологическими идеалами писателей: для М. Горького это – *просвещенный разум*, могущий когда-нибудь, силой науки и коллективного знания, уничтожить слепую материю; для Вяч. Иванова это – способность к *мистико-экстатической любви*, приводящей личность к Богосыновству и Богочеловечеству в целом, преобразующей хаос по законам Божественного всеединства; для В. Маяковского это – *ницшеанская воля*, обязанная кардинально перестроить старый мир и традиции христианской культуры. В истории русской литературы антропологические модели М. Горького и В. Маяковского получили дальнейшее развитие в авангардизме и соцреализме, способствуя становлению советской аксиологии и эстетики, базовые идеалы которых связаны с коллективистским безличностным сознанием и классовым (вместо духовно-нравственного) подходом к человеку. Антропологическая модель Вяч. Иванова, в силу ее христианско-персоналистической направленности, выпала из дальнейшего процесса литературы, но оказала серьезное влияние на философскую антропологию М. Бахтина и мифопоэтические традиции современной литературы.

Поэтому в каком-то смысле концепция Вяч. Иванова сейчас более современна и продуктивна, хотя и в ней, несомненно, есть привкус «нового религиозного сознания», расшатывающего традиционную христианс-

кую антропологию. В целом же, совершенно очевидно, что различные концепции человека в Серебряном веке определили далеко не простой путь русской литературы на протяжении всего XX в.

### Литература

1. Бердяев Н.А. О назначении человека. М., 1993.
2. Scheler M. Die Stellung der Menschen im Kosmos [Место человека в космосе]. Darmstadt, 1928. Цит. по: Бердяев Н.А. О назначении человека. М., 1993.
3. Ницше Ф. Так говорил Заратустра // Ницше Ф. Соч.: В 2 т. Т. 2. М., 1990.
4. Бердяев Н.А. Русский духовный ренессанс начала XX в. и журнал «Путь» // Бердяев Н.А. О русской философии. Ч. 2. Свердловск, 1991.
5. Архив Горького. М., 1954.
6. Горький М. Человек // Горький М. Собр. соч.: В 16 т. Т. 3. М., 1979.
7. Авгурский М. Великий еретик (Горький как религиозный мыслитель) // Вопр. филос. 1991. № 8.
8. Аверинцев С.С. «Скворещниц вольных граждан...». Вячеслав Иванов: путь поэта между мирами. СПб., 2002.
9. Иванов Вяч. Собр. соч.: В 4 т. Т. 3. Брюссель, 1979.
10. Цимборска-Лебода М. Эрос в творчестве Вячеслава Иванова. На пути к философии любви. Томск; М., 2004.
11. Бахтин М.М. Собр. соч.: В 6 т. М., 2002.
12. Маяковский В. Человек // Маяковский В. Соч.: В 2 т. Т. 2. М., 1988.

*М.А. Хатямова*

### КОНЦЕПЦИЯ СИНТЕТИЗМА Е.И. ЗАМЯТИНА

Томский государственный университет

На разных этапах развития искусства, особенно в переломные, кризисные эпохи, появляются все новые и новые варианты идеи синтеза и теорий синтетизма. Особенно богаты ими начало XIX и XX вв. Свою концепцию синтетического искусства и вытекающую из нее теорию «неореализма» создал в начале 1920-х и Е.И. Замятин<sup>1</sup>. Исследователи неоднократно отмечали «многомерность и диалектичность» замятинской концепции синтетизма [2, с. 140], усматривая в желании наследовать традицию и состоять в диалоге со всеми и вся «уникальность творческого почерка» Замятина [3]. Возникновение и смысловое наполнение концепции синтетизма Замятина так или иначе объясняют мощным влиянием символизма, с одной стороны, и диалогом с авангардом и сциентистскими теориями, с другой стороны. Наша гипотеза учитывает мифопоэтическую составляющую художественного мира писателя и рассматривает синтетизм последнего как постсимволистское явление, коррелирующее с идеями позднего акмеизма и «школы» А. Ремизова. Попытаемся это доказать.

Синтетизм Замятина, оформленный гегелевской триадой, действительно обнаруживает свою несомненную генетическую связь с синтетизмом символист-

ским (который, в свою очередь, усвоил синтетические поиски немецких романтиков<sup>2</sup> [6]). Однако замятинский синтез лишен символистской религиозно-мистериальной семантики. Образ-символ Скрябина, как главного музыкального творца «мистериального» синтеза, неоднократно используется Замятиным как образ культуры прошлого и в художественных произведениях, и в публицистике: «Многое с тех пор изменилось. <...> Умер Скрябин – умер не только физически: его утонченно-чувственная мистерия перестала быть слышной, этот недавний кумир – уже совсем забыт» [7, с. 192]. Обращает на себя внимание акмеистское толкование Замятиным кризиса символизма в связи со смертью композитора: «Скрябин умер тогда, когда он подошел к дверям своего “Действа”, к дверям, которые ему, человеку, не под силу было открыть» [8, с. 68]. Синтез мыслится писателем культурно-исторически: как неизбежный результат диалектического развития жизни (гегелевская «оболочка» идеи синтеза) и диалогической природы культуры и ее языка.

К идее синтеза, которая явилась попыткой рационалистического преодоления антиномичности мира и творческого сознания, Замятин приходит в резуль-

<sup>1</sup> Л.В. Полякова убедительно разводит понятия синтетизма и неореализма, которые в отечественном литературоведении часто используются как синонимы, подчеркивая, что первое относится ко второму, как способ мышления к литературному направлению [1, с. 197].

<sup>2</sup> См. письмо А. Белого к Р. Иванову-Разумнику от 2 января 1931 г., в котором гегелевская триада символизирует эволюцию собственного творческого пути [4, с. 724]. О связи гегелевской диалектики Духа с идеей синтетизма у Вяч. Иванова: Геллер Л. Синтетизм Вячеслава Иванова [5, с. 178].