

ТРАВЕЛОГ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА: ПОПЫТКА ИДЕНТИФИКАЦИИ (КАВКАЗСКИЙ КОНТЕКСТ)

Аннотация: В статье рассматривается «путешествующая» литература на примере сравнения специфики «кавказского текста», представленного в произведениях Золотого века (внешне характеризующегося семантической целостностью) и Серебряного века с его трансформирующейся, внутренне противоречивой неклассической художественностью, образующей собственную систему природы литературного творчества, его предмете, целях и отношениях с читателем.

Ключевые слова: травелог, Золотой век, Серебряный век, литература путешествий, кавказский текст.

Кавказское путешествие Серебряного века начинается с поездки Валерия Брюсова летом 1896 года, который посещает все «лермонтовские» места, взбирается на Машук и Бештау. Природа не производит на поэта никакого впечатления. Его отвлеченному уму и холодному сердцу красота природы просто недоступна. Его скоро утомило смотреть на горы, казавшиеся ему безобразными, и он погрузился в чтение Шатобриана; но «приторные описания девственных американских лесов» [2: 210] убедили его, что Америка столь же ничтожна, как и Кавказ, и что вообще природа не выдерживает сравнения с «видениями фантазии». «Клянусь вам, я бесконечно разочарован. Я смотрел и напрасно искал в себе восхищенья. Уже не говорю о громких именах – Машук, Бештау, которые оказались прозвищами маленьких холмиков, но и все, вообще все!.. Я смотрел и напрасно искал в себе восхищения. Самый второстепенный художник, если б ему дали, вместо холста и красок, настоящие камни, воду, зелень, – создал бы в тысячу раз величественнее, прекраснее. Мне обидно за природу» [2: 211].

Естественно, мало кому придет в голову сопоставлять Бештау и Машук с Джомолунгмой и Килиманджаро, поэтому, памятуя о словах Брюсова, их, скорее всего, следует записать на счет известной мизантропии, неудовлетворенного самолюбия и свойственной «отцу» русского символизма хронической парадоксальности и тщеславия, которые, по мнению К. Мочульского, проявились в нем с раннего детства [8: 19].

Однако считать все это следствием глубочайшего материализма и атеизма, только из-за того, что в родительском доме, над столом отца постоянно висели портреты Чернышевского и Писарева, было бы слишком просто. Даже если всерьез принимать слова поэта, что «с пеленок» вера в Бога казалась для него таким же предрассудком, как вера в домовых и русалок, и то, что свой неискоренимый материализм Брюсов пронес через все увлечения мистикой, богоискательством, оккультизмом и спиритизмом. Ибо, напомним, «Великий маг», как называли его поклонники, никогда ни во что не верил [8: 9].

Впрочем, выше приведенная оценка Брюсовым кавказской природы не отличается оригинальностью, ее выносит еще Пушкин в своем «Путешествии в Арзрум во время похода 1829 года», когда с ностальгией отмечает метаморфозы, происшедшие на Водах со времени первого их посещения им в 1821 году [13: 139]. Данный фрагмент пушкинского «Путешествия...» весьма знаменателен тем, что в нем можно увидеть свойственное его автору гениальное предчувствие «концов и начал», отсюда противопоставление «себя прошлого» «себе нынешнему», если хотите, «романтика» – «реалисту». В «кавказском» тексте романтизм как художественное направление получает свое наивысшее воплощение и, одновременно, образует своеобразный «романтический» пролог «критическому реализму» и «натуральной школе», а затем через творчество Лермонтова и Одоевского – уже во второй половине XIX века – прокладывает азимут для экзистенциально-философского романа Достоевского и Толстого [10: 159].

Для нас важно обратить внимание на то, что Брюсов через шестьдесят лет почти вторит Пушкину, но с точностью «до наоборот». В общекультурном смысле его вовсе не волнует беспокоящая великого предшественника мысль о вмешательстве человека в природную среду, как наглядный пример реализации человеческого господства над кавказской природой. Правда, В. Брюсову открыто возражает А. Белый, который подчеркивает важность для художника как раз «уметь видеть» природу. «Мне приходилось видеть людей, скучающих у Казбека; они говорили: «здесь – нечего делать». И это происходило не от их нечуткости, а от неумения найти расстояние между собой и Кавказом. Каждая картина имеет свой фокус зрения; его надо найти; и каждая местность имеет свой фокус; лишь став в нём, увидишь что-нибудь» [1: 13].

Уже в конце XX века А. Белого в споре с В. Брюсовым поддерживает М. Эпштейн, по мысли которого, только на взгляд плохо разбирающегося в географии и поэзии человека, Кавказ такой же, как и Таврида, типичный «южный» поэтический мир, полный разнообразных «первопереживаний». Вот почему онтологическую основу таврического мифа он относит к «классической», уравновешенной разновидности, в противоположность «романтической» кавказской, полной чрезмерностей и напряженностей. «Кавказ возвышен. Крым прекрасен, в том именно смысле, в каком различала эти понятия старинная эстетика: прекрасное – это уравновешенность, вылепленность всей сущности; возвышенное – всплеск содержания за пределы формы, устремленность в невозможное, необозримое» [15: 113].

Русскую путешествующую литературу мы вообще склонны, вслед за Андреем Балдиным, рассматривать как путешествие самого языка в пространстве, который в эпоху Пушкина очень изменился, утратив сакральные функции, вернее, передав их от религии литературе. Этому прозревшему слову «в движении», на Кавказ, русская литература обязана не только «кавказской Одиссее», но и романтизму – своеобразной революции языка и сознания, вызванной, позволим себе предложить, как раз вот этим «обрастанием» русского слова пространством. Ничего похожего, кстати, не происходит с аналогичным путешествием в Серебряном веке, несмотря на его кем только ни декларируемую «работу со словом» и ощущение «выговоренности», «опустошенности» языка [14: 205]. Правда, Мандельштам, завершающий Серебряный век, оставил, безусловно, образец путешествующий литературы, применив множество интереснейших инструментов, позволяющих и поддерживать чувство детской тяги к неведомому миру, вызывая одновременно ту тоску, что гонит в путь и лишает покоя, но порождая при этом паразитическую искристость ярких образов [1: 12].

Собственно, поездки на Кавказ, предполагавшие для писателей часто публичные чтения стихов, есть, по сути, отражение общего знаменателя эпохи, его противопоставление классике [11: 210]. Этот очевидно внешний жест являлся сдвигом к установке стиха «на голос» и к театрализации стиха, что особенно заметно в отношении С. Есенина, эволюцию поэтики которого следует назвать одновременно и противоборством классики, и взаимодействием Золотого века с авангардной поэтикой

[9: 205]. На материале кавказских газет характеризовались события художественной жизни провинции 1910-х годов, в частности, поэзоконцерты и поэтические вечера Д. Бурлюка, И. Северянина, Ф. Сологуба.

Анализ двух стадий «кавказского текста» со всей очевидностью свидетельствует, что Золотой век больше интересуется пространством, а Серебряный – время, когда изменяется даже отношение к календарю – хранилищу души. Как не вспомнить здесь о концепции К. Юнга, который «со спиритуалистической точки зрения» считал путешествие не столько пересечением пространства, сколько выражением неотступного желания открытий и перемен, неизменно его сопровождающих. По Юнгу, путешествие – символ страстного стремления, неудовлетворенного желания, в принципе не достижимого, но могущего быть искомым. Но настоящее путешествие – это не согласие с чем-то и не спасение как таковое, а эволюция, то есть категория, относящаяся по своей сути ко времени, но не к пространству. «Серебряный век» в восприятии многих – время «седьмого дня»: декаданса, модернизма и авангарда, когда, напомним, Бог сочинил «из праха земного» человека [10: 211]. До этого, собственно говоря, Европа и исламский Восток ведали лишь литературу «шестого дня», где автор сохранял господство над текстом и после его возникновения и отрешения от автора. Ведали до тех пор, пока не настал «седьмой день», ознаменовавшийся сотворением художника, знающего, как и Бог, добро и зло, что особенно четко явило в эпоху *fin de siècle* модернистское искусство, которое столь блистательно представлял еще один, памятуя о Брюсове, урбанист – Владимир Маяковский.

Именно Маяковский давно уже и по праву занимает свое место в ряду тех, кого мы называем главными фигурами Серебряного века., чем объясняется и повышенное внимание современного литературоведения к тем структурно-семантическим элементам художественного универсума Маяковского, которые активно и плодотворно рецептируются не только в отечественном, но и в мировом литературном процессе, и интерпретация которых позволяет обнаружить выход в непрерывность культурной традиции. Для Маяковского Кавказ – родина (село Багдади Кутаисской губернии Грузии), земля Ноева ковчега. Можно с большой долей уверенности утверждать, что место рождения и «кавказское» детство поэта многое предопределили в его судьбе. Например, как нам представляется, пространство специфичного грузинского православия породило мысль об адогматичности библейской сюжетики, символики и метафоры в поэзии и драматургии Маяковского 1912-1918 годов. Причем адогматичности особого рода, вытекающего из антропологической концепции Маяковского, которая, по сути, есть пересмотр классической христианской культуры на почве самого христианства, что в целом характерно для религиозно-философских и эстетических воззрений Серебряного века [3: 218]. Кавказ, думается, не мог не повлиять и на воссоздание персональной христологии, эсхатологии и космогонии, в которой пародирование и травестирование общекультурных кодов отнюдь не исключает их прямой, некритической дешифровки. Более того, интернациональная среда, в которой рос и учился будущий поэт, а также дионисийский экстаз и мессианская жертвенность, столь очевидные в повседневной жизни здешнего населения, формируют условия в сосуществовании человека двух противоположных начал – христианского (богочеловеческого, духовного) и языческого (человекобожеского, природного), воплотить которые и суждено подлинному художнику-творцу [4, 7]. В этом же видятся предпосылки для идеи восстановления «онтологического достоинства» человека, который должен реализовать себя как существо космического масштаба и в результате обрести статус Творца истинных ценностей.

Такая специфика «кавказского текста» получает своеобразное воплощение в самом факте написания Вячеславом Ивановым книги «Дионисийство и прадионисийство», навеянным впечатлениями его вынужденного путешествия в Кисловодск, а затем в Баку во время гражданской войны. Там он не раз воочию наблюдал верующих, которые на мусульманских празднествах входили в транс, бичевали самих себя и наносили себе

удары кинжалами. Иванов, конкретно и реалистично описывая одно из таких зрелищ, находил в нем много общего с ритуалами в древнегреческой культуре.

«Путешествующая» проза не является атрибутом только одного из известных нам художественных направлений: она может быть «сентиментальной» и «романтической», «реалистической» и «натуралистической», «модернистской» и «пост-»; за сотни лет существования ее корректировки не избежала ни одна из великих национальных литератур [14: 206]. Об этом невольно задумываешься, читая те фрагменты «Гагарей судьбины» Н. Клюева, которые посвящены его путешествию по Кавказу. Оно есть ярчайший образец декадансно-ренессансного духа эпохи, синтезирующей духовно-христианское и телесно-языческое начала. Клюев реализует столь характерную для Серебряного века модель «человека проституирующего», целиком погруженного в кавказскую эротику. Рассказ о потомке персидского шаха, ставшего возлюбленным поэта, напоминает временами городской романс о судьбе девки из публичного дома. Здесь происходит чудовищное перевоплощение всех главных признаков «кавказского текста» и прежде всего мотива пленения: если классического кавказского пленника любит черкешенка, то у Клюева русский становится пленником добровольно, с явным удовольствием выполняя положенные типичной наложнице обязанности [13: 206].

В отличие от Клюева, А.И. Куприн, путешествуя по Кавказу, переживает взрыв романтических настроений, мечтает проехать на лошадях по пушкинскому маршруту с молодой женой в мужском костюме, наподобие того, в который одета на известном портрете Зинаида Гиппиус. Тем самым Куприн инициирует невозможную для классической эпохи поездку по Кавказу с любимой женщиной, одновременно предвосхищая таким образом массовые туристические променады по Военно-грузинской дороге в советское время, с неперенным, согласно Куприну, «барашкой-марашкой», «вином-мином» и т.д.

Для В.Г. Короленко, о чем он сообщает в своих письмах, Кавказ уже, прежде всего курорт, великолепное место для работы, встреч и общения на «светском» уровне. Вообще, «кавказский текст» Серебряного века в отличие от Золотого – множество самых разных моделей писательского поведения, стилей жизни, отношений с коллегами. Вот, к примеру, как обставлен приезд на Кавказские Минеральные Воды группы футуристов. На этом фоне привычно «бездомен» Сергей Есенин. С одной стороны, Кавказ притягивает его как литературная традиция, с другой, своим инобытием он несет в себе угрозу его родной России.

Итак, подведем некоторые итоги. Путешествующая литература Золотого века, в отличие от Серебряного [5], рассматривает перемещение в пространстве как утрату («Быть может за стеной Кавказа...», «Прощай, немытая Россия...», «С грустью оставил я Воды...» и т.п.). Во-вторых, исчезает фатализм, столь характерный для «путешественников» девятнадцатого столетия (Грибоедов, Лермонтов, К. Бенкендорф, Л.Толстой). Кавказ перестает восприниматься как преодоление препятствий, реальность уже не соответствует ожиданиям, возможно, отсюда столь очевидное им разочарование на рубеже веков, что в прошлом можно было – да и то лишь отчасти – наблюдать у действительно нуждавшихся в лечении Николая Станкевича и Виссариона Белинского. Далее. Художники Серебряного века не подвержены никаким комплексам из-за отсутствия навыков социального общения с кавказской культурой; отсюда Кавказ на рубеже веков уже утратил свой романтический ореол. Он теперь не представляется обителью свободы, им утрачена атмосфера вольномыслия, антипода реакционной метрополии. И конечно же, не мог не дать знать о себе эффект завышенного ожидания. Под воздействием прочитанного во впечатлительном воображении уже существовал такой образ Кавказа, который оказался мало похожим на реальный облик.

Художественная фантазия превзошла действительность. Кстати, именно в ней коренится расшифровка есенинского самонаблюдения, с грустью признававшегося, что в рязанской губернии он Кавказом был больше богат, чем там находясь.

И последнее. Художники Серебряного века не подвержены никаким комплексам из-за отсутствия навыков социального общения с кавказской культурой, то есть, по сути дела, нет признаков так называемого «культурного шока», под которым понимается качественное изменение психологического состояния индивидуума обычно в результате количественного накопления новой информации в рамках чужой культуры. Отсюда, видимо, безмерное усложнение социальных связей и моделей поведения, напоминающее мозаику. Слова Ахматовой о Кавказе, где «Пушкина изгнание началось и Лермонтова кончилось изгнание», фиксировали ко всему прочему минимализм выбора человека имперского периода русской культуры, его, если хотите, догматичность. Притом, что это время (особенно эпоха правления Александра II) расцвета изящных искусств, когда русской элитой важнейшая роль отводилась тем литературным произведениям, в которых воплощался образ уверенной в себе, европеизированной, четко осознающей свою миссию России. Видимая – внешне – семантическая целостность Золотого века на примере «кавказского текста» в Серебряном трансформируется во внутренне противоречивую неклассическую художественность (из-за множества альтернативных модификаций), образующую, тем не менее, собственную систему представлений о природе литературного творчества, о его предмете, целях и, конечно же, о невиданных прежде отношениях с читателем.

Библиографический список

1. Амелин Г. Миры и столкновения Осипа Манделштама. М.-СПб, 2000. 20 с.
2. Ашукин Н., Щербаков Р. Брюсов. М.: Молодая гвардия, 2006. 736 с.
3. Витковская Л.В. Когниция и образ автора в интерпретации смысла // Литературоведение XXI века. Москва, 2016. 336 с.
4. Витковская Л.В. С точки зрения поэта («образ автора» в когнитостиле И. Бродского) // Вестник Пятигорского государственного лингвистического университета. 2004. № 1. С. 21-34.
5. Головченко И.Ф. Литературное путешествие: проблема жанра // Вестник Тверского государственного университета. Серия: Филология. 2017. № 1. С. 32-38.
6. Головченко И.Ф., Дмитриева Ю.Ю. Восточные мотивы в лирике Н.С.Гумилева: образ воина в творчестве поэта // Научное обозрение: гуманитарные исследования. 2016. № 12. С. 186-191.
7. Головченко И.Ф. «Итальянский цикл» стихотворений Николая Гумилёва // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2017. Т. 22. № 1. С. 28-35.
8. Мочульский К. Валерий Брюсов. М., 1997. 186 с.
9. Погорелова И.Ю. Методика изучения образа автора в творчестве концептуалистов // Русский язык и межкультурная коммуникация. № 1 (14)/ 2015. С. 204-210.
10. Погорелова И.Ю. Псевдоавторская персонажная маска: философско-эстетический анализ субъектности в постмодернистском дискурсе // Вестник Пятигорского государственного лингвистического университета. 2016. № 3. С. 158-161.
11. Слепынин О. Только Россия граничит с Богом... – URI: https://ruskline.ru/monitoring_smi/2017/01/2017-01-5/tolko_rossiya_granichit_s_bogom (дата обращения: 23.04.2020).
12. Шульженко В.И. Литература народов Кавказа на русском языке: смена статуса // Наследие Ю.И. Селезнева и актуальные проблемы журналистики, критики, литературоведения, истории // Материалы первой Международной научно-практической конференции. 2015. С. 210-213.
13. Шульженко В.И., Сумская М.Ю. Лермонтов в современной школе: проблемы чтения и восприятия. // Русский язык и литература в пространстве мировой культуры. // Материалы XIII конгресса МАПРЯЛ: в 15 томах. 2015. С. 139-144.

14. Шульженко В.И., Сумская М.Ю. Модусы художественности и типы чтения в алгоритме литературного образования школьников // В сборнике: Актуальные проблемы преподавания гуманитарных наук: теоретические и прикладные аспекты. Сборник научных материалов по итогам международной научно-практической конференции. 2017. С. 204-206.

15. Эпштейн М.Г. «Природа, мир, тайник Вселенной...». М., 1990. 67 с.