

МАРГИНАЛЬНОЕ СОЗНАНИЕ В КУЛЬТУРЕ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

С.Н. БУНИНА

Кафедра русской и зарубежной литературы
Российский университет дружбы народов
Ул. Миклухо-Маклая, 6, 117198 Москва, Россия

В статье анализируются творческие установки маргинальной личности на примере искусства М. Волошина, Е. Гуро, Е. Кузьминой-Караваевой.

Понятие «маргинальность» и связанные с ним «маргинал», «маргинальный» (от лат. *margo* – «край», «граница») не случайно возникли в 1920-е гг.: они были вызваны к жизни социальными и культурными реалиями начавшегося XX столетия. Век урбанизации и массовых миграций, новых средств информации и связи, психоанализа и гендерных исследований вошел в историю как период изменений и сдвигов, расширивший представления человечества о норме. Новые жизненные ситуации множили число этномаргиналов (эмигрантов и детей, рожденных в смешанных браках), социомаргиналов (людей неопределенной социальной принадлежности), экономических маргиналов (безработных, «новых бедных»), криминальных, религиозных маргиналов и других групп людей, меривших свое существование отнюдь не традиционными мерками. Инаковость их психологии и мышления требовала осмысления в широком контексте истории и культуры. При этом возникал вопрос о роли в современном мире тех, кто осознанно или неосознанно избирал быть на его окраинах.

Как показывают исследования, маргинальное сознание проявляет себя не только в социологии и геополитике, но и в различных сферах культурной деятельности современного человека [Фуко, 1996; Лакан, 1995; Hughes, 2001]. Здесь оно также обладает набором категориальных признаков, в основе которых лежит ориентация на инаковость (буквально: «крайность»), «не совсем обычный культурный код» [Атоян, 1999, с. 297]. Поэтому, говоря о литературных маргиналах, мы используем термин в его прямом, – а не расширительном, как это нередко практикуется, смысле, – связывая этот феномен с развертыванием структуры маргинальной личности, в частности, с реализацией на письме «комплекса маргинальности». При этом важно учитывать, что в искусстве, где имеет место вытеснение психических и социо-

культурных переживаний индивида в область творческой фантазии, мы сталкиваемся с опосредованным проявлением наклонностей того или иного автора. Текст, в том числе и лирический, выдает своего создателя, проговаривается о нем, не давая, однако, поводов для прямолинейно-оценочного прочтения. Этот нюанс принципиально значим при внедрении в литературоведение терминов, рожденных в лоне психологии или социологии.

Маргинальные авторы, существовавшие как бы вне литературного контекста, известны русской литературе издавна (ср. «сумасшедшего» П. Чадаева, заведомо писавшего мимо своего времени, и даже мятежного Аввакума, возможно, первого в ряду русских писателей, разошедшихся с культурой). Однако новый – как количественно, так и качественно – этап не случайно совпал с началом XX в., а именно с 1910-ми гг., когда произошел настоящий маргинальный взрыв. Делая краткий экскурс в эпоху классического реализма, можно заметить, что на мощь этой взрывной энергии повлияли по-разному, но одинаково существенно Ф. Достоевский и Л. Толстой. Если первый из колоссов вскрыл экзистенциальный смысл категории «маленького человека», введя в поле зрения общества целую вереницу разноплановых изгоев, отщепенцев, «униженных и оскорбленных» цивилизации, а также изгоев культуры (героев-графоманов, дилетантов, не заботящихся о литературной норме), то второй воздействовал на сознание современников своим собственным уходом, разрывом связей с обществом и культурой. Если же говорить об эпохе символизма, господствовавшей в русской литературе вплоть до начала 1910-х гг., то нетрудно заметить, что ситуация маргинального взрыва не случайно совпадает с ее завершением. Падают бастионы последнего авторитарного дискурса русской классической литературы, и абсолютные изгои, не претендовавшие на место в ее освященных чертогах, неожиданно оказываются в одних рядах с разрушителями старых канонов – футуристами, акмеистами, имажинистами и просто поэтами «вне групп», какой была, например, М. Цветаева.

На рубеже 1910-х гг. в литературной среде напряженно переживается уход А. Добролюбова, происходит открытие И. Анненского (умерший в 1909 г. окружной инспектор и директор гимназии неожиданно для всех оказался замечательным поэтом). На сцену выходят: М. Волошин, впервые выступивший с отдельным сборником «Стихотворения» (1910), Е. Гуро с «Шарманкой» (1909), М. Кузмин с книгой «Сети» (1908), Е. Кузьмина-Караваева, будущая м. Мария, со сборником «Скифские черепки» (1912), увидевшим свет месяцем раньше «Вечера» А. Ахматовой. В 1912 г. появляется «Уединенное» В. Розанова, стилистика которого, отражающая, по выражению самого писателя, «рукописность души» [Розанов, 1990, с. 145], играет исключительную роль в формировании маргинального дискурса. Автор книги называет себя «не совокупляющийся человек», «иностраниец», «человек solo» [там же, 57], «странник, вечный странник и везде только странник» [там же, 66] и делает замечательный психологический вывод: «Одинокие души суть затаенные души» [там же, 78]. Важнейший посыл «Уединенного» – мысль об «огромном углублении» современного человека [там же, 43], его,

говоря современным языком, невротизации (ср. использование В. Розановым терминов «психопат», «декадент» и «чуткий» [там же]). Примечательно, что в книге «Литературные изгнанники» (1914), посвященной судьбам Н. Стрхова и Ю. Говорухи-Отрока, В. Розанов продолжает осваивать тему «одиноких душ», интерполируя во времени парадоксальность собственного сознания.

Параллельно В. Розанову проблемой «одиноких» озабочен аналитик серебряного века Вяч. Иванов. В 1912 г. он публикует рецензию на книгу Е. Гуро «Осенний сон» под красноречивым заглавием «Marginalia» [Иванов, 1912]. Как истинный символист, автор предполагает многозначное истолкование такого названия. Marginalia – не только жанр заметок на полях (то есть записок о некоторых новых изданиях), но и путешествие на окраины культуры, ту периферию, которая при всей своей окраинности, может играть особую смыслопорождающую роль... В 1914 г. поэт пишет известную статью о Чюрленисе («Чурлянис и проблема синтеза искусств») [Иванов, 1971]. Здесь Вяч. Иванов отчетливо связывает проблему маргинальности с разноплановостью дарований, затрудняющей самоидентификацию творческого субъекта. Родоначальником искусства «одиноких», которых «становится все больше и больше», поэт считает Ф. Ницше – безумца, гения, не вполне философа, не вполне поэта, музыканта без музыки и основателя религии без религии. В русской литературе приход таких людей возвестил Ф. Тютчев строками из «Silentium!»: «Лишь жить в самом себе умей – Есть целый мир в душе твоей Таинственно волшебных дум». Поскольку эта философия предполагает умение молчать о сокровенном, Вяч. Иванов находит естественным отрывочный и случайный характер всего созданного беглецами от искусства. Феномен такого рода творчества состоит в том, что внутренний опыт художника оказывается «внеположен» его искусству.

Чтобы оценить вклад маргиналов в культуру серебряного века, обратимся к опыту трех поэтов – носителей маргинального сознания: М. Волошина, Е. Гуро и Е. Кузьминой-Караваевой.

М. Волошин (1877–1932), давший себе характеристики «поэт вне литературы», «близкий всем, всему чужой», представляет собой интереснейший психологический и социокультурный феномен. Выросший без отца, поэт навсегда сохранил зависимость от оценок оригинально мыслящей, но авторитарной матери, которая постоянно критиковала его творчество. Из своего детства М. Волошин вынес внутреннюю неуверенность, привычку обороняться, уходя в себя (отсюда «неспособность к действию», женственность характера, раздражавшие во взрослом поэте М. Сабашникову, саму Е.О. Волошину и многих других его знакомых), и убеждение в том, что из всех видов насилия воспитание – наибольшее. В 23 года молодой литератор уехал (фактически сбежал) в Париж, где прошел литературную и живописную школу, встретил людей, способствовавших развитию его таланта. Вместе с тем, пребывание во Франции закрепило у него сознание особости: не став французом, он в какой-то мере перестал быть русским, лишился литературного контекста.

Наведываясь в Москву и Петербург в первые годы XX в., М. Волошин оказался свидетелем расцвета нового искусства, однако в ряды символистов не вошел. Сами символисты считали его кем-то вроде «сочувствующего», охотно принимали его статьи о современном французском искусстве и достаточно равнодушно относились к его стихам, признанным холодными и рассудочными. Поэт переживал эту ситуацию неоднозначно: лишенный непосредственных встреч с русским читателем и связанный в его сознании с именами Анри де Ренье, Поля Клоделя, Вилье де Лиль-Адана, он нередко чувствовал себя только зеркалом, обреченным на холод и одиночество. Решающую попытку сблизиться с литературными кругами России М. Волошин предпринял в 1906–1907 гг., когда, женившись на художнице М. Сабашниковой, обосновался в Петербурге. Охваченный надеждами на счастливое будущее, поэт обнаружил излишнюю открытость, обернувшуюся катастрофой. Подпав под обаяние личности Вяч. Иванова и его супруги, Л. Зиновьевой-Аннибал, М. Волошин и М. Сабашникова переезжают жить на «башню», после чего М. Сабашникова оказывается задействованной в одном из смелых жизнетворческих экспериментов серебряного века. М. Волошин переживает тяжелую душевную драму, усугубленную ситуацией двойничества (искренне уважаемый и ценимый Вяч. Иванов фактически вытеснил М. Волошина из его собственной жизни, поставив под угрозу идентичность его личности). Эта катастрофа – кульминационный момент в судьбе поэта. Отныне и навсегда М. Волошин останется «одиноким», бегущим литературного окружения столиц (кроме отождествляемого со свободой Парижа), социальной определенности.

В 1907 г. М. Волошин принимает решение обосноваться в Коктебеле, где, вдалеке от призрачного города, переосмысливает петербургский миф русской литературы. В стихотворных циклах «Киммерийские сумерки» и «Киммерийская весна» он создает миф о Коктебеле, противопоставляя Коктебель и Петербург как природу и цивилизацию, естественную (истинную) и неестественную (ложную) жизнь. В 1910 г. поэт издает свой первый сборник, названный Вяч. Ивановым «скупой книгой замкнутых стихов, образом замкнутой души» (Письма Вяч. Иванова к М. Волошину [ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 581]). Однако сам М. Волошин, отошедший на обочину и прикоснувшийся к земле, чувствует себя возрожденным. Построенный поэтом Дом задуман как сакральное пространство, вариант эзотерического храма духа, органически вписанный в окружающий пейзаж. Киммерия становится постоянной темой пейзажной живописи М. Волошина, причем со временем рождается уникальный синтетический жанр: пейзажи со стихотворными надписями.

М. Волошин был принципиально асоциален и аполитичен (ср. его лирику времен Первой мировой войны, революции и гражданской войны). Он так и не приобщился ни к одной из литературных школ, разработав синтетический метод образного познания. Поэт, живописец, литературный критик, философ, он действительно видел в искусстве особую форму Знания, о чем свидетельствует итоговая поэма «Путями Каина», признанная некоторыми ис-

следователями образцом научной поэзии. В знаменитом волошинском венке сонетов «*Sogona astralis*» (1909) можно обнаружить не только бесчисленные философские и эзотерические смыслы, но и своеобразный манифест маргинального художника:

Изгнанники, скитальцы и поэты, –
Кто жаждал быть, но стать ничем не смог...
У птиц – гнездо, у зверя – темный лог,
А посох – нам и нищенства заветы.
Долг не свершен, не сдержаны обеты,
Не пройден путь, и жребий нас обрек
Мечтам всех троп, сомненьям всех дорог...
Расплескан мед и песни не допеты.
О, в срывах воль найти, познать себя
И горький стыд смиренно возлюбя,
Припасть к земле, искать в пустыне воду,
К чужим патрам идти просить свой хлеб,
Подобным стать бродячему рапсоду –
Тому, кто зряч, но светом дня ослеп.

[Волошин, 2002, 1, 123].

Е.Г. Гуро (1877–1913) – поэтессу и художницу, чья эстетика «непризнанной красоты» повлияла на многих литераторов XX в., всю жизнь преследовала неуверенность в собственных силах. Природная болезненность и хрупкость, казалось, проникла в каждое из ее творений. Проводя большую часть времени дома, поэтесса жила в мире своих фантазий и образов, которых друзья называли «пространством разреженного воздуха» (Б. Лившиц) и «гнездом слов» (В. Каменский). Эта жизнь была возможной благодаря исключительно богатому внутреннему миру Е. Гуро, уникальному дару синестезии, позволявшему ей видеть, слышать и осязать свои образы. Вовлеченность поэтессы в некую символическую игру была настолько велика, что ее ранняя смерть воспринималась как закономерный и окончательный переход в давно известное ей инобытие. Примечательно, что в последние годы Е. Гуро жила на Аптекарском острове, представляющем собой специфическое укромное пространство на карте Петербурга (что убедительно показано в работе В. Топорова [Топоров, 1991]). Из этого анклава поэтесса выпустила в мир целую вереницу «небесных верблужат» – героев-агнцев, обреченных на заклятие миром. Их литературными предшественниками были Дон Кихот и князь Мышкин, совмещавшие житейскую беспомощность, «неадекватность» с интенсивностью внутренней жизни.

Первая книга Е. Гуро «Шарманка» (1909) носит символическое заглавие, обличающее образ «замкнутой души». Дело в том, что для детского сознания (а именно оно доминирует в книге) шарманка – это еще и некий ящик с секретом, скрытая от посторонних тайна. Примечательно, что один из «образцово» маргинальных поэтов, И. Анненский, назвал свою книгу

стихов «Кипарисовый ларец», а В. Розанов в 1910-е гг. выпустил два «коробка» «Опавших листьев»... Согласно психоанализу, коробка, шкатулка, ларец и другие аналогичные символы подразумевают женщину и вообще женское начало [Фрейд, 1995]. Этот посыл весьма интересен, если учесть, что женское может выступать как маргинальное, рецессивное в культуре, опирающейся на творчество мужчин. В том, что Е. Гуро ощущала свою «женскость» как некую социальную помеху, нет никаких сомнений. Однако и М. Волошин знал о своей психокультурной женственности (ср. его заключение о том, что пол души «обратен полу тела» [Волошин, 2000, с. 166]). А В. Розанов вообще признавал, что мужского в нем – только брюки [Розанов, 1990, с. 27]. Таким образом, скрытая или явная неуверенность в успехе нередко заставляла литературных маргиналов мыслить и говорить «по женскому типу». Отсюда повышенная чувствительность (ср. лирику М. Кузмина), нелогичность, фрагментарность и обилие пауз.

Символ шарманки, вокруг которого организована первая книга Е. Гуро, интересен еще и тем, что связан с музыкальным инструментом особого рода. Будучи гостьей дворов и чердаков, подчас дарящей прохожим неожиданную встречу с музыкой, шарманка никогда не сможет играть в оркестре. Она не претендует на совершенное звучание, хотя порой может пленить своим интимным, домашним голосом. Поскольку уже в первой книге Е. Гуро была осознана невозможность адекватного самовыражения в слове, она дополнила издание многочисленными рисунками, сделав его поистине уникальным. Будучи профессиональным живописцем, поэтесса считала, что современная живопись нередко опережает литературу, а потому черпала многие идеи попеременно из импрессионизма, символизма, а затем из кубизма и примитивизма. Привычка иллюстрировать себя осталась у Е. Гуро на всю жизнь, причем в книге «Осенний сон» роль иллюстративного материала выполнило также скрипичное произведение М. Матюшина, мужа поэтессы. Но даже несмотря на эти талантливые ухищрения, литературная практика Е. Гуро производит впечатление недосказанности, о чем предупреждал в своих статьях о творчестве «одиноких» Вяч. Иванов. Очевидно, только таким и могло быть самовыражение истинного мистика, подобного Е. Гуро.

Творческая судьба *Е. Кузьминой-Караваевой* во многом была определена авторитетом А. Блока. Еще девочкой будущая м. Мария удостоилась посвящения от своего кумира (стихотворение «Когда вы стоите на моем пути...»), в котором, однако, предлагалось жить простой жизнью и не связывать себя со стихами. По поводу первого сборника поэтессы «Скифские черепки» А. Блок заметил: «Ваши стихи не для печати» [Кузьмина-Караваева и Блок, 2000, с. 102]. Рукопись внимательно им прочитанной книги «Дорога» была так немилосердно исчеркана, что автор вообще не стал ее публиковать. К слову сказать, А. Блок был прав не всегда, поскольку однозначно отождествлял становящуюся религиозную образность будущей монахини с мистическим анархизмом и женской чрезмерностью. Осознав свою бездомность в литературе 1910-х гг. – бездомность тем более объяснимую, что любовь к А. Блоку заслонила от поэтессы открытия других писателей, –

Е. Кузьмина-Караваева не перестала писать стихи. Благодаря этому в ее позднем творчестве мы имеем прекрасные образцы духовной лирики в точном понимании этого термина.

Уже в книге «Руфь» (1916) Е. Кузьмина-Караваева видит себя не только сиротой, жницей на чужом поле, но и незаметным тружеником на нивах Бога. При этом жатва, которой способствует Руфь, понимается максимально широко – как грядущий Апокалипсис вообще и как апокалипсис наступившего века в частности. Е. Кузьмина-Караваева с юности была убеждена, что пришла в мир ради участия в этих испытаниях (ср. в одном из ранних стихотворений: «Иль жду я не царя, а бога. Чтоб лечь на пламенный костер?» [Кузьмина-Караваева, 2001, с. 33]). Воспитанная в русле культуры серебряного века, хорошо знавшая Вяч. Иванова, Н. Гумилева, А. Ахматову, Н. Бердяева, С. Булгакова, м. Мария осмыслила нищету и великолепие своего времени. Ее подвижническая жизнь в эмиграции, вылившаяся в создание объединения «Православное дело», ее героическая смерть в фашистском концлагере Равенсбрюк и последовавшая через много лет канонизация – не только и не столько приговор, сколько оправдание серебряного века. Подобно большинству маргинальных художников, творчество жизни превзошло у м. Марии собственно художественное творчество. Однако ее поэзия, публицистика, живопись и художественная вышивка являются и самоценными, и взаимосвязанными свидетельствами исканий этой прекрасной души.

Став русской монахиней в эмиграции (куда, казалось бы, «маргинальной?»), Е. Кузьмина-Караваева сформулировала общезначимые максимы, которые могут способствовать возрождению русской духовности и культуры. И главная из них: любая эмиграция, любое переживание человеком своей отверженности, могут и должны усиливать его потребность в истине и добре. Эти жизненные обстоятельства, как будто отрезающие человека от современной культуры, на деле способствуют приобщению к первоосновам творческой и религиозной жизни.

Именно об этом, думается, свидетельствует опыт всех трех описанных нами художников. И не поэтому ли значение их творчества и судьбы неизменно возрастает, находя новых вдумчивых читателей и последователей?

При общем полицентризме современной культуры роль маргиналов оказывается крайне высокой. И хотя маргинальный дискурс можно охарактеризовать как мерцающий, прерывистый и нелогоцентричный (ведь его участники склонны самостоятельно экспериментировать со словом и вообще недоговаривать), он представляет собой пространство речевой свободы, где бесконечно рождаются новые ценностные смыслы. XX век показал, что носители «иногo» сознания достойны быть услышанными, а индивидуальный творческий опыт художника всегда ставит его на грань разумного. И если сегодня периферия и центр, рецессивное и доминантное в культуре все чаще меняются местами, значит, происходит дальнейшее углубление современного человека, о котором писал непризнанный классик В. Розанов.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Атоян А.И.* Социомаргиналистика. – Луганск, 1999.
2. *Волошин М.А.* Записные книжки. – М., 2000.
3. *Волошин М.А.* Собр. соч. Т. 1, 2. – М., 2002, 2004.
4. *Иванов В.И.* Marginalia. Вольфинг, «Модернизм и музыка». – Зенкевич, «Дикая порфира». – Гуро, «Осенний сон» // Труды и дни. – 1912. – № 4–5, с. 38–45.
5. *Иванов В.И.* Чурлянис и проблема синтеза искусств // *Иванов В.И.* Собр. соч.: В 4-х т. – Брюссель, 1971–1987. Т. 3, с. 147–170.
6. *Кузьмина-Караваева Е.Ю.* Равнина русская. – СПб., 2001.
7. *Кузьмина-Караваева Е. А.* Блок: поэтические, мемуарные, критические материалы. – СПб., 2000.
8. *Лакан Ж.* Функция и поле речи и языка в психоанализе. – М., 1995.
9. *Розанов В.* Уединенное. – М., 1990.
10. *Топоров В.* Аптекарьский остров как городское урочище (общий взгляд) // Ноосфера и художественное творчество. – М., 1991, с. 200–279.
11. *Фрейд З.* Мотив выбора ларца // *Фрейд З.* Художник и фантазирование. – М., 1995, с. 129–134.
12. *Фуко М.* Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности // Работы разных лет. – М., 1996.
13. *Hughes E.* Writing Marginality in Modern French Literature. – Cambridge, 2001.

**THE MARGINAL CONSCIOUSNESS
IN THE CULTURE OF SILVER AGE****S.N. BUNINA**

The Department of Russian Literature
Peoples' Friendship University of Russia
6, Miklukho-Maklaya St., 117198 Moscow, Russia

The article analyses the creative work of marginal personality using the example of art by M. Voloshin, H. Guro, E. Kuz'mina-Karavaeva.