

ПРОБЛЕМА ЖИЗНЕТВОРЧЕСТВА В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ (РОМАНТИЗМ, СИМВОЛИЗМ)

Всякий художник, и литератор в том числе, вынужден существовать в двух пространствах бытия: **пространстве жизни и пространстве искусства**. Кардинальным вопросом для судьбы, творчества и всего мировоззрения создающей личности в целом встает вопрос о *границе* между этими пространствами. Четкое осознание этой границы или ее размывание, проникновение пространств или их размежевание - данный выбор позволяет рассмотреть традицию русского жизнетворчества в новом аспекте.

Как известно, жизнетворчество или жизнестроение впервые оформилось концептуально в поэтике романтизма [1]. Жизнь романтика строилась по законам произведения, а художественный текст часто становился воплощением биографических реалий автора. Романтизм выдвинул максималистскую концепцию человека, реализующуюся на поведенческом уровне прежде всего через *укрупнение* поступков личности (героизация персонажа; мотивы избранничества, божьего дара и т.д.). Для поэтов и писателей романтизма их собственное поведение и поведение героя (здесь эти категории выступают часто как тождественные) представлялись в качестве своеобразного "моста", способного соединить берега быта и бытия, слова и поступка, избранничества поэта и обыкновенности человека. Сверхзадача романтических поведенческих поисков заключалась в том, чтобы в новом времени возродить цельного человека Ренессанса.

Жизнетворчество, явившееся одной из доминирующих мифологем романтизма [2], обусловило определенное подчинение фактов эмпирической действительности некоей ментальной идее бытия. Стремление к *единству* поведения жизненного и эстетического способствовало созданию и единого Текста Жизни, где поступки автора зачастую строились по моделям высших образцов искусства.

Формула единства поведения практически одновременно была выдвинута несколькими писателями в начале XIX в.: В.А. Жуковский – “жизнь и поэзия одно”, К.Н. Батюшков - “живи, как пишешь, и пиши, как живешь... иначе все отголоски лиры твоей будут фальшивы”, А.С. Грибоедов – “пишу, как живу, - свободно и свободно”. Своего апогея эта модель жизнетворения, которую мы определим как *монистическую*, достигает в творчестве поэтов-декабристов.

Исследователь Ю.М. Лотман [3] указывает на то, что стремление к поведенческому монизму давалось декабристам подчас маханическим приведением собственной личности к категории “надо” и вычеркиванием из жизненных установок категории “хочу”. Вначале “снятие” границы между искусством и действительностью происходит через отмену “стилевого многообразия поступка и речевого поведения”. Идет намеренная “эстетизация действительности” и “этизация искусства”, когда соответствие между этическим и эстетическим выдвигается в качестве нормы.

Затем наступает ограничение себя в рамках деятельности, зависящей от самого человека; сосредоточение на достижимом. Программирование жизни и судьбы идет через “бытийные” формы поведения (презрение к мелочам, суете, быту; стремление к самосозерцанию, нравственному совершенствованию и гармонии). Обстоятельства жизни, разрушающие “программу”, признаются как исключение из правил и преодолеваются смирением (Жуковский) или бунтом (декабристы). В целом, следует предпочтение “серьезного” типа поведения (жизнь - служение) игровому (жизнь - праздник). Серьезность культивируется как норма поведения, что “и в быту предполагает для каждой значимой ситуации некоторую единственную норму правильных действий” [3]. Каждое высказывание в такой ситуации становится программой, *знаком*. Понятно, что максимализм подобных установлений чаще всего приводил к постоянным

“сбоям” в программе романтического жизнестроения. Все более появляющийся элемент “театральности” поведения при этом ни в коей мере не означает его неискренности или каких-либо других негативных характеристик. Это лишь указание на то, что “поведение получает некоторый сверхбытовой смысл, становится предметом внимания, причем оцениваются не сами поступки, а символический их смысл” [3].

По существу поведенческая модель романтизма, связанная с эстетизацией бытового поведения, приближается к житнетворческим поискам символистов, мифотворчество коих может быть признано “повтором” в новой точке культурного поля уже существующих поведенческих моделей. Однако поведение, как и искусство, остается для романтиков в значении *средства* (не цели) выражения высокой духовной насыщенности “текста жизни” или “текста искусства”.

Таким образом, в основе *монистической модели* лежат принципы четкого осознания границы между искусством и действительностью и преодоления ее путем иерархического подчинения одного другому. В данных условиях монизм поведенческой модели не разрушается даже ее возможной инвариантностью: искусство ли подчиняется жизни (“реальная критика” Добролюбова, искания революционно-демократической эстетики в лице Герцена, Писарева, Чернышевского [4]) или жизнь - искусству (Жуковский, символисты), суть житнетворческих устремлений не меняется: одно создается **как** другое. Неустойчивость подобной модели задается утопическим характером требований: естественное отклонение от поведенческих норм вступает в конфликт с желаемым единством поведения.

В качестве возможного инварианта модели монистического поведения можно указать на творчество Н.А. Некрасова, отличающееся постоянным пребыванием **на** границе между искусством и реальностью, что порождает особую маргинальность его поэзии и мысли как один из ведущих принципов поэтики [4].

Принципиально другой вариант модели “жизнь художника \Leftrightarrow текст” может быть представлен творческой судьбой А.С. Пушкина и связан с соблюдением и **игрой** с границей, с игровым преодолением изначально конфликтной ситуации “искусство – действительность”. В этом случае поэт не делает никаких теоретических и программных построений собственной жизни, а естественно погружается в нее, подчиняясь где природным законам, где собственной интуиции. Взаимопереплетение творчества и биографии протекает органично.

Для иллюстрации этого варианта поведенческой модели, которую мы обозначим как *игровую*, воспроизведем развитие лишь одного мотива – мотива маски, исследованного на материале пушкинского эпистолярия [5]. Маска при этом понимается как вариант выбранного автором поведенческого кода.

- Тип поведения, зафиксированный в письмах начала 1820-х гг. соответствует литературной роли Пушкина в Арзамасском обществе, его игровой стихии самовыражения. Поведение можно назвать ритуально-игровым.
- В 20-е гг. возникают вариации мотива: отчуждение от роли (ирония)/ сближение с ней; отказ от роли как знак признания индивидуальности и уникальности каждого человека, убежденности в том, что человек > роли; намеренное конструирование маски как знака свободного выбора типа жизненного поведения, независимости от вкусов толпы. Значение этих манипуляций сводится к желанию поэта “сохранить” себя от быта в бытии. Поведение можно назвать монтажно-игровым.
- Начало 30-х гг. – “попадание” в роль; мотив необходимости поступка (например, роль жениха несет для поэта смысл другого пути - пути всякого обыкновенного смертного). Из необходимости роли (*все* так поступают) вырастает постепенно ее естественность: из быта открывается выход в бытие. Пограничную функцию при этом переходе выполняют понятия рода, чести, независимости, и, следовательно, положительный поведенческий статус несут роли отца (и даже “старика” по отношению к молодым поэтам), мужа (реализуется комплекс чести) и непридворного поэта. Поведение можно определить как свободно-игровое.

Одним из ведущих признаков подобной модели является также четкое осознание позиций поэта и не-поэта. Но разграничиваются они независимо от соответствующих им контекстов (этического и эстетического), так как в данном случае не столько важна принадлежность *поэтического* поведения только литературной (искусствоводной) ситуации, а *непоэтического* - бытовой, сколько возможность их соположения через вариации внутри границ поведенческих кодов, признанных для себя художником.

Последовательная дифференциация ситуативного и ролевого поведения, означающая не столько свободу выбора результата, сколько возможность творческой личности инициировать перемены, постепенно приводит к возможности слияния в определенной точке (для Пушкина это 30-е гг.) в гармоничное целое искусства и жизни, быта и бытия. Вопрос о продолжительности подобной поведенческой гармонии остается открытым (факт гибели поэта).

Первая модель *монистического* текста поведения художника отличается от второй по характеру наполненности и значимости компонентов. Она, как правило, содержит в себе скрытую или явную оппозицию “соответствие / несоответствие”: соответствие поведенческих форм художника высшим образцам искусства оборачивается несоответствием общепринятым формам жизни, и наоборот. Приведение жизни к единому поэтическому знаменателю в этой системе чревато предсказуемостью поведенческих форм художника и исчезновением диалогичности бытия.

Модель *игрового* текста поведения художника строится по другим принципам. Ее смысл - *разграничение через смешение* возможных соответствий / несоответствий. Эта модель задается пересечением пространств - текста жизни и текста искусства - при условии их изначальной равнозначности. Пересечение это возможно лишь в некоторых точках и, очевидно, в некотором временном промежутке. Идея неохваченной “пересечением” зоны может быть обозначена как стремление к толерантности. Парадокс состоит в том, что данная модель в большей степени способна осуществить программу первой поведенческой модели, то есть найти “сцепку” искусства с действительностью.

Во второй поведенческой модели граница становится переходной и проницаемой, принимая на себя свойства **медиатора**, а игра - делом по завершению бытия до состояния гармонии. Представленный материал носит гипотетический характер и, безусловно, требует фактического подкрепления. Однако на функциональность предложенной схемы указывает ситуация другого поведенческого опыта литературы - опыта символизма, где аналогом первой модели можно признать *жизнетворчество* А. Белого и В. Иванова, а второй - А. Блока.

Концепция “творчества жизни” (Белый), выдвинутая эстетикой русского СИМВОЛИЗМА, возвела категорию поведения на религиозно-мистический уровень, связав ее с понятиями *теург* и *теургия*. Вопрос о *жизнетворчестве* символистов рассмотрен в исследованиях З.Г. Минц, А.В. Лаврова, С.С. Аверинцева, В.А. Сарычева и др. [6].

Сверхцель *жизнетворческих* поисков символистов остается та же, что и у романтиков, - создание нового человека. Но искусству в этом плане отводится теперь уже роль не одного из средств достижения цели, а основного пути к этой цели. Искусство, выходящее за собственные рамки, провозглашается новой религией, способной изменить мир. Мистическая утопия символизма повышает ответственность поэта-теурга за каждое слово, жест, чувство, поступок и усиливает степень накала когнитивного плана поведения: “пляски-лекции” А. Белого, “заумь” В. Хлебникова создают текст запредельных знаков, прокладывая дорогу к общению со всей Вселенной. Среди основных вариантов построения поведения художника-символиста как текста исследователь В.А. Сарычев выделяет два: “эстетический” А. Белого и “мифологический” В. Иванова, которые, в конечном счете, сводятся к одному результату - строению жизни через художественные модели мира. В данном случае это *жизнетворчество* в форме мифотворчества, когда мир воспринимается в качестве искусствоводного феномена и “тексту жизни” приписываются свойства и дефиниции “текста искусства”.

формы искусства - миф, символ, игру. Серьезная игра (знаковая театрализация, отсутствие масочности, всяческих элементов карнавальности, адекватность слов и поступков) создает модель *монистического* поведения; веселая игра (смена ролей и масок, элементы пародирования и каламбурности текстов жизни, релятивность отношений слова и действия) создает собственно *игровую* поведенческую модель. Столкновение этих моделей могло принимать часто конфликтный характер. Например, Жуковский в письмах “выговаривает” Пушкину за легкомыслие и несоответствие его поступков высокому званию Поэта; Белый разрывает с Блоком из-за “демифологизации” последним образа Прекрасной Дамы. Но художник в данном процессе оказывается, как правило, “без вины виноватым”. По меткому замечанию Ю.М. Лотмана, творческого участника собственной жизни в условиях жизнетворческих поисков можно уподобить “скульптору, а обстоятельства жизни – камню, с которым скульптор вступает в борьбу, противопоставляя упорству материала упорство замысла. Скульптор не может жаловаться на то, что ему попался слишком твердый гранит, потому что сопротивление материала входит в энергетический момент творчества” [3].

Вектор дальнейшего развития жизнетворческих концепций в литературе XX в. направлен на все более четкое осознание *разности* пространств жизни и искусства. Например, писатели постмодернизма – ведущей современной художественной практики – сознательно дистанцируют эти две зоны, укрепляют их автономность, правда, с парадоксальной целью – чтобы затем виртуозно поиграть **на границе** двух миров. Приемы стилизации под классику, “выворачивание” истинных оснований мира, виртуальное манипулирование эстетическими штампами – все это так или иначе позволяет говорить о том, что *игровая* модель становится ведущей и в какой-то мере даже тотальной для современной литературы конца XX – начала XXI века.

“Игровой модус самоопределения” [9] литературы нашего времени относится не только к художественной практике, но и к философским размышлениям о ней. По замечанию исследователя С. Исаева, “с приходом постмодернизма наступает эпоха, когда в отношениях между искусством и смыслом (реальным – Е. Х.) исчезает какая-либо однозначность: теперь это отношение чисто игровое. Уравнивая в правах действительное и вымышленное, игра приводит к ситуации неограниченного числа значений произведения, ведь его смысл уже никак не связан с предсуществовавшей реальностью...” [10].

В связи с этим максимализм романтических интенций на жизнестроительство и панэстетизм символистских заявлений сменяются относительностью всяческих заявлений об истинности авторских позиций как художника, так и человека,

Библиографический список

1. История романтизма в русской литературе. М., 1979. Турчин В. Эпоха романтизма в России. М., 1981. и др.
2. Кулишкина О.Н. Реализация мифологемы “жизнетворчества” в эпоху романтизма. Учебное пособие по спецкурсу. Кемерово, 1995.
3. Лотман Ю.М. Декабрист в повседневной жизни (Бытовое поведение как историко-психологическая категория) // Литературное наследие декабристов. Л., 1975. С. 32, 86.
4. Кондаков И.В. Между жизнью и искусством (“Нерешенный вопрос” русской реалистической эстетики) // Роль традиции в литературной жизни эпохи. Сюжеты и мотивы. Новосибирск, 1994.
5. Козубовская Г. П. Проблема жизнетворчества в русской культуре (Жуковский, Пушкин). Методические материалы в помощь учителю (к изучению биографии и личности). Барнаул, 1991.
6. Аверинцев С.С. Поэзия В. Иванова // Вопросы литературы, 1975, № 8. Лавров А. В. Мифотворчество “аргонавтов” // Миф – фольклор – литература. М., 1988. Минц З. Г. Поэтика А. Блока. М., 2000. Сарычев В. А. Эстетика русского модернизма. Проблема “жизнетворчества”. Воронеж, 1991. Крышук Н. П. Искусство как поведение: Книга о поэтах. Л., 1989. Чурсина Л. К. К проблеме “жизнетворчества” в литературно-эстетических исканиях начала XX века (Белый и Пришвин) // Русская литература. 1988. № 4. Под знаком жизнестроения (Опыт осознания искусства дня) // Из истории советской эстетической мысли 1917-1932: Сборник материалов. М., 1980.
7. Иванов В. О границах искусства // Иванов В.В. Родное и вселенское. М., 1994.
8. Белый А. Начало века. М., Наука, 1990. С. 247, 476.
9. Ильин И. П. Постмодернизм. Словарь терминов. М., 2001. С.94.
10. Исаев С. Как всегда об авангарде: Антология французского театрального авангарда. М., 1992. С. 7-8.