

*На правах рукописи*

БУЧКИНА ЕЛЕНА АЛЕКСАНДРОВНА

**МИФОЛОГЕМА РОЖДЕНИЯ И СМЕРТИ ХУДОЖНИКА В  
РУССКОЙ ПОСТСИМВОЛИСТСКОЙ ПРОЗЕ**

Специальность 10.01.01 – русская литература

**АВТОРЕФЕРАТ**

диссертации на соискание ученой степени

кандидата филологических наук

Ижевск – 2011

Работа выполнена на кафедре русской литературы XX века и фольклора образовательного учреждения высшего профессионального образования «Удмуртский государственный университет».

Научный руководитель: доктор филологических наук, профессор  
**Подшивалова Елена Алексеевна**

Официальные оппоненты: доктор филологических наук, профессор  
**Химич Вера Васильевна**  
кандидат филологических наук, доцент  
**Киреева Наталья Валерьевна**

Ведущая организация: ГОУ ВПО «Пермский государственный педагогический университет»

Защита состоится 11 февраля 2011 года в 13.00 часов на заседании диссертационного совета Д 212.275.07 в ГОУВПО «Удмуртский государственный университет» по адресу: 426034, г. Ижевск, ул. Университетская, корп. 2, ауд. 221

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке ГОУВПО «Удмуртский государственный университет», а с авторефератом – на официальном сайте Удмуртского государственного университета [www.lib.udsu.ru](http://www.lib.udsu.ru).

Автореферат разослан «11» января 2011 г.

Ученый секретарь диссертационного совета  
Доктор филологических наук, профессор



Н. Г. Медведева

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Для многих русских писателей и философов, являвшихся ключевыми фигурами литературного и общекультурного процесса начала XX в., мифологема рождения и смерти художника была инструментом эстетической организации материала и средством воплощения устойчивых, вневременных культурных моделей. Феномен Серебряного века состоял в том, что мифологичность рассматривалась в качестве фундаментальной основы всякого искусства, ибо она позволяла наиболее полно раскрыть творческий потенциал автора, мыслимого тождественным Первотворцу. В результате вся литература этого времени поддерживала миф о Художнике как об особой сакральной сущности, чья природа напрямую связана с вселенскими ритмами бытия.

Центральное системообразующее место в этом мифе занимает мифологема рождения и смерти художника, актуализированная символистами. Она лежит в основании их понимания искусства и природы художника, входит в важнейшие постулаты эстетических программ и определяет художественную практику.

Ключевой для символизма образ творца в последующую эпоху утратил свой особый статус. И хотя постсимволистский период литературного развития был не менее генеративным, фигура демиурга, способного заковать хаос гармонизирующим Словом, оказалась вытесненной с культурного поля. Это остро переживалось многими писателями и философами, особенно теми, кто участвовал в формировании «большого стиля». В изменившихся культурно-исторических обстоятельствах образ художника-демиурга стал для них объектом рефлексии. С этим связано появление в 1920-е годы большого количество текстов, оперировавших категорией памяти. «Припоминание» оказалось способом проанализировать не только собственный жизненный опыт, но и ушедшую эпоху в целом. Среди таких текстов можно выделить мемуары Зинаиды Гиппиус, Георгия Адамовича, Владислава Ходасевича, где описан и осмыслен опыт жизнотворчества ведущих фигур символизма. Сюда же мы отнесем роман Константина Бальмонта «Под Новым Серпом», обладающий явными автобиографическими чертами – текст, недавно вошедший в литературоведческий оборот и пока еще не получивший должной оценки.

Образ художника, культивировавшийся символистами, в 1920-е годы стал объектом рефлексии для некоторых писателей, сформировавшихся за пределами этого литературного направления, но испытавших его влияние. Например, К. Вагинов в романе «Козлиная песнь» художественно воссоздал судьбы символистской личности и символистского искусства. Но особо следует отметить М.А. Булгакова, который последовательно и настойчиво обращался к образу «мастера» в противовес утвердившемуся в

литературной жизни профанному образу литератора. В своем творчестве писатель создал своеобразный «макротекст» о Художнике, реализующем жизнетворческую программу.

Биография художника в постсимволистский период культурного развития становится объектом изображения в разных литературных жанрах: мемуарах, автобиографической и художественной прозе. Мы выделили три, на наш взгляд, наиболее репрезентативных разножанровых текста, где художник является объектом изображения и субъектом речи и сознания – воспоминания Зинаиды Гиппиус об Александре Блоке «Мой лунный друг», включенные в цикл «Живые лица», автобиографический роман Константина Бальмонта «Под Новым серпом» и «Театральный роман (Записки покойника)» Михаила Булгакова.

Необходимо оговорить наше понимание термина постсимволизм. Выделяя постсимволистскую прозу, мы имеем в виду, прежде всего, время создания произведений: «Живые лица» увидели свет в Праге в 1925 году (интересующая нас глава была написана в 1922), роман «Под Новым Серпом» – в Берлине в 1923, к созданию «Театрального романа» М. Булгаков приступил в 1936, хотя многие его идеи проявились еще в произведении «Тайному другу», начатом в 1929 году. К моменту публикации этих текстов эпоха символизма уже завершилась. Но все они представляют собой переживание символистского опыта и попытку ответить на вопрос, что символизм привнес в культуру и что последующая культура может у него позаимствовать. Это позволяет взглянуть на данные тексты как на некую целостность и задаться вопросом о специфике воплощения в них судьбы художника через структурирующую ее мифологему рождения и смерти.

**Актуальность** исследования состоит в том, что выдвинутая символизмом мифологема рождения и смерти художника впервые рассматривается на материале произведений разных жанров, созданных в постсимволистскую эпоху как авторами, относившими себя к символизму, так и их последователями. В центре нашего внимания оказываются тексты, в которых художник является одновременно объектом изображения и субъектом речи и сознания.

**Объектом** нашего исследования стала мифологема рождения и смерти художника, **предметом** — воплощение этой мифологемы в текстах разных жанров, созданных в постсимволистскую эпоху.

**Цель** исследования – проанализировать мифологему рождения и смерти художника как объект описания различных жанров постсимволистской литературы. Это позволит уточнить значение данной мифологемы в символистской культуре и выявить роль символистского жизнетворчества для последующего развития литературы.

Для достижения поставленной цели необходимо решить следующие **задачи**:

1) На основании философских, культурологических, литературоведческих источников соотнести понятия «миф» и

«мифологема» и определить значение мифологеми рождения и смерти художника для эпохи Серебряного века.

2) Рассмотреть мифологеми рождения и смерти художника как объект творческой рефлексии в постсимволистскую эпоху.

3) Выявить тексты разных жанров, где мифологема рождения и смерти художника изображается автором, прошедшим опыт символистского творчества или впитавшим символистскую творческую традицию.

4) Рассмотреть мемуары З. Гиппиус «Живые лица» как текст о художнике, позволивший автору запечатлеть и вновь утвердить опыт жизнетворчества.

5) Проанализировать автобиографический роман К. Бальмонта «Под Новым Серпом» как художественную попытку дистанцироваться от собственного жизнетворческого опыта.

6) Описать мифологеми рождения и смерти художника в «Театральном романе» М. Булгакова как способ выражения авторской мысли о сакральной природе творчества.

Под мифологемой, в соответствии с трактовками М. Ю. Лотмана, З. Г. Минц, Е. М. Мелетинского, мы понимаем знак-заместитель целостного мифологического сюжета.

Наш подход к анализу функционирования мифа и мифологеми опирается на знание, выработанное в начале XX века мэтрами символизма и философами. Подчеркнутая мифогенность модернизма была вызвана общим стремлением эпохи обратиться к архаическому сознанию, для которого структура бытия (как личного, так и космического) мыслится в форме мифа. З. Г. Минц сформулировала концепцию характерного для Серебряного века «мифа о мире» (некой общей мистической реальности символизма), состоящего из текстов двух порядков: «текстов искусства» и «текстов жизни», причем в структуре символистского миропонимания они оказывались равноправными. Таким образом, расширение символистами прежнего «узкого» реалистического понимания мифа привело к тому, что он распространился на сферы творческой, а затем и жизнетворческой стратегии. Это привело к мысли о существовании некоего обладающего особым статусом универсального «текста». Его реконструкция, а также исследование конкретных форм его воплощения (то есть «текстов» жизни и творчества), позволяют обнаружить своеобразие мифологического мышления трех таких разных художников, какими являются З. Гиппиус, К. Бальмонт и М. Булгаков.

Е. М. Мелетинский в работе «Поэтика мифа» выделил три источника мифологизации реальности, актуализированные Серебряным веком: философскую систему Фридриха Ницше, психоанализ Зигмунда Фрейда и Карла Густава Юнга, а также новые этнологические теории, которые во многом углубили традиционное понимание мифологии. Джеймс Фрэйзер впервые указал на прагматическую функцию мифа, понимая ее как урегулирование и поддержку определенного природного и социального

порядка. Этот взгляд представляется нам сходным с теми функциями, которыми наделялось художественное произведение в символистской системе мировосприятия.

Идеи Ф. Ницше, З. Фрейда и Дж. Фрэзера оказались важны для склонной к мифологизированию эпохи начала XX века, ибо именно в них наиболее ощутимо проявлялась логика культурного процесса. Тексты Ницше и Фрейд позволяли свободно создавать на своем материале некий «миф о мифе», так как, следуя культурной логике эпохи модернизма, оба этих автора воспринимали мифологию под определенным углом зрения. Из всего многообразия мифов, дошедших до нас из глубины веков, каждый из них выбирает один сюжет, свой «главный» миф, рассматривая все остальные сквозь его призму. Для Ницше это миф о Дионисе, для Фрейда – миф об Эдипе. Два этих мифа стали своеобразными метасюжетами, в рамках которых названные мыслители воспринимают все многообразие культурных практик. В эпоху Серебряного века специфично воспринимались и открытия английской этнологии. Из них выбиралось то, что оказывалось созвучным характеру мировосприятия в это время, а именно – представление об универсальности мифа и ритуала, которые перестали быть прерогативой «примитивного» общества и расширили свое влияние на всю историю человечества вплоть до современности. Также крайне важным представлялось утверждение о том, что миф может трансформироваться неожиданными для исследователя способами и проявлять себя в самых различных ситуациях и контекстах, связанных с функционированием общества.

Итак, благодаря этим трем научным и философским идеям, господствовавшим в культурном сознании начала XX века, миф обрел статус символической системы, родственной иным формам творческой фантазии. Таким образом, миф в интерпретации символистов стал одноприроден художественному тексту, что и определило характер творческой практики писателей данного периода.

Среди русских мыслителей Серебряного века, занимавшихся проблемой мифа, прежде всего необходимо отметить Вяч. Иванова, глубоко пережившего ницшеанскую идею о культуре как арене противоборства «солнечного» Аполлона и «стихийного» Диониса. Отталкиваясь от идей немецкого философа, Вяч. Иванов сформулировал свой миф о Дионисе, вечно умирающем и воскресающем боге, а также представление о творчестве как вечной цепи переживаемых художником рождений и смертей. Поэт должен 1) воспарить к «горным сферам»; 2) пережить там состояние катарсиса, «зачатия» художественного произведения, подобное пересотворению шамана, открывающему для него новое зрение; 3) вернуться в «тварный» мир и передать полученное им сакральное знание людям.

Помимо теоретического аспекта изучения, мифологема рождения и смерти художника получила в русской культуре своеобразное практическое преломление, отразившись в авторской внутритекстовой биографии.

Символизм как житетворческая система провоцировал поведение, соответствующее разного рода культурным архетипам. Жизнь художника подчас представляла собой трансляцию культурной модели.

Таким образом, мифологема рождения и смерти художника не просто была одной из основных, пронизывающих культурное пространство эпохи. Ей принадлежит в некотором роде структурообразующая функция, ибо она способствовала художественному самоосознанию творца, становилась тем стержнем, вокруг которого он выстраивал не только свое искусство, но и биографию, а последняя, в свою очередь, являлась своеобразным видом текста, продолжавшим текст литературный. Многие художники Серебряного века проявили внимание к перерождению своей «телесной» природы в процессе творческого акта. Именно в этот момент художник приобщается к «горным сферам», о которых писал Вяч. Иванов, и переживает опыт, без которого нельзя создать истинного произведения искусства.

**Общей методологической основой** исследования является системное единство выработанных литературоведением теоретического и историко-литературного подходов к объекту изучения. Поставленные в работе задачи требуют применения структурно-семиотического, мифопоэтического, а также системно-субъектного методов анализа текста. В основу исследования положены труды, А. Н. Афанасьева, А. К. Байбурина, М. М. Бахтина, В. В. Виноградова, Л. Я. Гинзбург, В. Д. Днепров, Вяч. Вс. Иванова, Б. О. Кормана, М. Ю. Лотмана, Е. М. Мелетинского, З. Г. Минц, А. М. Панченко, В. Я. Проппа, Н. И. Толстого, В. Н. Топорова, И. П. Смирнова, Б. А. Успенского, О. М. Фрейденберг.

Творчество избранных для исследования авторов описано литературоведами весьма неравномерно. Наиболее полно и целостно изучены произведения Михаила Булгакова. Из работ о его творчестве для нас особо значимы исследования М. О. Чудаковой, В. В. Химич, Е. А. Яблокова, Е. А. Иваньшиной. Лирикой К. Бальмонта занимался ряд авторов (М. В. Михайлова, В. Н. Орлов, Н. В. Рожнятовская, И. Г. Дубовская), однако его роман «Под Новым Серпом» вошел в контекст отечественной культуры недавно, поэтому отдельных работ об этом произведении не существует. Лирика, некоторые прозаические произведения и критическое наследие Зинаиды Гиппиус в последнее время были проанализированы достаточно полно, в частности в работах таких ученых, как Е. М. Криволапова, А. В. Лавров, В. А. Мескин, М. В. Орлова. При этом мемуары писательницы пока еще не получили всестороннего отдельного рассмотрения и анализировались лишь как один из текстов в ряду мемуаристики послереволюционной эпохи.

**Научная новизна диссертации** состоит в том, что впервые предпринято целостное системное исследование мифологемы рождения и смерти художника, лежавшей в основании мифопоэтической культуры Серебряного века и определившей ряд разножанровых постсимволистских художественных практик, которые рассмотрены как тематически

организованное единство. Веден в научный оборот малоизученный текст романа К. Бальмонта «Под Новым Серпом». Результаты и выводы диссертации позволяют лучше понять неоднозначную связь символизма с последующим литературным процессом.

**Практическая значимость.** Положения и выводы диссертационного исследования могут быть использованы в учебных курсах, читаемых в высших учебных заведениях по различным гуманитарным дисциплинам (философии, культурологии, истории литературы), в спецкурсах и спецсеминарах по культуре Серебряного века, а также послужить основой для дальнейших научных разработок.

**На защиту выносятся следующие положения:**

- 1) Мифологема рождения и смерти художника, извлеченная символистами из всего предшествовавшего культурного опыта, была инструментом эстетической организации материала и средством воплощения устойчивых, вневременных культурных моделей.
- 2) В постсимволистский период литературного развития мифологема рождения и смерти становится объектом художественного изображения и творческой рефлексии в разных жанрах прозы.
- 3) Мемуары З. Гиппиус «Мой лунный друг», автобиографический роман К. Бальмонта «Под Новым Серпом», «Театральный роман (Записки покойника)» М. Булгакова можно рассмотреть как единый текст, объектом изображения и субъектом речи и сознания в котором является Художник.
- 4) Интерпретация этого единого текста о рождении и смерти художника возможна на основании мифологических исследований, созданных в начале XX в., ибо сформулированная в них концепция искусства получает воплощение в самой символистской практике, а та, в свою очередь, становится предметом рефлексии в последующую культурную эпоху.
- 5) В мемуарах З. Гиппиус «Живые лица» судьба символистского художника является объектом изображения и составной частью авторского мифа. Поэтому автор выступает не только как создатель текста, но и как герой своего произведения. В качестве «медиатора», он способствует пробуждению поэтического дара в героях воспоминаний; в качестве художника он организует текст по законам символистской поэтики. Поэтому мемуары о Блоке генерируются двумя основополагающими для символизма мифами об Аполлоне и Дионисе и мифологемой маски.
- 6) К. Д. Бальмонт в автобиографическом романе «Под Новым Серпом» делает попытку выйти за границы символистской культурной логики. Автор изображает героя как «Я-прошрое». В стремлении расширить рамки символистской эстетики он обращается к разнообразным архаическим мотивам, связанным с темой границы и ее пересечения, а также к пространственной



трансформации как мете внутренних изменений и перерождений героя. Мифологема рождения и смерти используется им для изображения творческих процессов, переживаемых не только художником, но и взрослеющим ребенком и всем мирозданием.

- 7) В «Театральном романе (Записках покойника)» М. А. Булгаков обращается к житнетворческому опыту символистов как к художественному материалу. Мифологема рождения и смерти художника реализуется здесь в плоскости изображения нескольких персонажей и на нескольких уровнях текста. «Рождение» художника происходит в Максудове. В литераторах, которым он читает роман, художник давно пережил смерть. Субъект речи двоится: в одном случае в стиле повествователя заявляет о себе художник, в другом – человек, не владеющий даром слова. Но само по себе обращение к мифологеме, продуктивной для предшествовавшего житнетворческого искусства, позволяет М. Булгакову воплотить представления о художнике, способном сохранить память-культуру и непрерывность традиции.

**Апробация работы.** Основные положения диссертационного исследования были изложены в докладах и сообщениях на аспирантских семинарах, заседаниях кафедры русской литературы XX века и фольклора Удмуртского государственного университета, на Девятой российской университетско-академической научно-практической конференции (г. Ижевск, 2008 г.), Всероссийской научной конференции «Кормановские чтения» (г. Ижевск, 2007, 2008, 2009, 2010 гг.), Международной научно-практической конференции «Культура и текст: культурный смысл и коммуникативные стратегии» (БГПУ, Барнаул, 2008 г.); XXXI зональной конференции литературоведов Поволжья (Елабуга, 2008 г.); XIV Всероссийской научно-практической конференции с международным участием «Современные социально-политические технологии: смыслы и ценности» (УдГУ, Ижевск, 2009 г.); Межвузовской научной конференции XXI «Пуришевские чтения» (МПУ, Москва, 2009 г.)

#### **Структура работы:**

Диссертационное исследование состоит из введения, трех глав, заключения, библиографического списка, включающего 242 наименования. Общий объем диссертационного исследования составляет 170 страниц печатного текста.

## **ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ**

Во **введении** обосновывается выбор материала исследования, актуальность избранной темы; обозначается научная новизна; определяются объект и предмет исследования; формулируются его цели и задачи, оговариваются методы; описывается теоретическая и практическая

значимость работы; проясняется терминологический аппарат; формулируются основные положения, выносимые на защиту.

В первой главе **«Мифологема рождения и смерти художника в мемуарах З. Гиппиус "Живые лица"»** рассматривается специфика художественной задачи З. Гиппиус, которая избирает жанр мемуаров, по своей функции нацеленный на оценку и анализ пережитого повествователем опыта с последовательным восстановлением некогда реально произошедших событий. Однако З. Гиппиус разрушает жанровые каноны воспоминания; текст утрачивает присущую жанру достоверность. Для автора реальный жизненный материал становится только отправным моментом, позволяющим предаться творческой саморефлексии.

В первом параграфе первой главы **«Принципы создания универсальной биографии художника в мемуарах З. Гиппиус»** мы показываем, как автор выстраивает свою версию биографий двух «знаковых» поэтов Серебряного века (Александра Блока и Андрея Белого), что позволяет ей на основании их судеб прочертить «инвариант» символистской творческой и жизненной стратегии. Несмотря на описание двух героев, в подзаголовке мемуаров заявлен один объект изображения, Блок, названный автором «лунным другом». «Удвоение» объекта изображения является прямым обращением к культурной логике символизма, для которой характерно отсутствие четкой детерминированности и иерархичности. Символизм склонен к поиску оппозиций и обнаружению общих связующих черт между членами оппозиции. Это и демонстрирует З. Гиппиус, «разбивая» (удваивая) объект изображения ради поиска универсальных качеств героев. Демонстрируя жизненные сценарии двух поэтов, автор обнаруживает в их судьбах как универсальное, так и своеобразное, что дает возможность сопоставлять, обобщать и делать выводы о сути «трансцендентного» творческого начала и его проявлении в биографии конкретного человека.

Автор соотносит своих персонажей с актуализированными Фридрихом Ницше античными образами: Аполлона – «светлого» бога, гармонизирующего мир, и Диониса – «стихийной» силы, приводящей в движение хаос. Такая проекция объясняет не только характеры, но и житнетворческие стратегии Блока и Белого, в соответствии с которыми они выстраивали свое поведение. Интересно, что во внешности и различных проявлениях А. Блока многие мемуаристы Серебряного века находили черты Аполлона. Это подтверждает проекцию З. Гиппиус.

Сопоставляя творческий путь двух поэтов, автор обращает особое внимание на комплекс мотивов, сопряженных с мифологемой рождения и смерти художника, детально описанных в эстетике и воплощенных в художественной практике символизма. «Рождение» и «смерть» творца в человеке для З. Гиппиус происходит через несколько последовательно разворачивающихся процессов: восхождение к «горним сферам», переживание катарсиса, «зачатие» произведения, «воплощение» Мировой

Души и дальнейшее «нисхождение» «воплощенной Мировой Души» для явления «дольнему миру». Роль поэта-демиурга, таким образом, состоит в том, чтобы привнести в земной мир мистический опыт, приобретенный в ходе творческой реализации.

Второй параграф первой главы «*Функции маски в мемуарах З. Гиппиус*» объясняет определяющую роль маски, сознательно «надеваемой» персонажем. Герои-поэты примеряют на себя два типа масок – богов Аполлона и Диониса и героев комедии del' arte Арлекина и Пьеро. Опираясь на эти маски, автор-биограф реконструирует существовавшую между ними систему отношений. Нами проанализировано все многообразие масочных функций, осознанных и воспринятых Серебряным веком. На мифопоэтическом уровне мифологема рождения и смерти художника связывает текст «Живых лиц» с античной традицией, напоминая о мистериальном генезисе театра и роли Диониса в этом генезисе. С точки зрения феноменологии культуры, маска действует как поведенческий знак, отражающий культурную логику эпохи Серебряного века. В связи с этим интересно проанализировать название цикла воспоминаний – «Живые лица». Мы явно имеем здесь дело с концептом памяти и широким кругом связанных с ней ассоциаций. Ко времени создания мемуаров описываемых в них героев давно уже не было живых, фактически, память Гиппиус удержала только «маски», то есть совокупность статичных черт, имеющих, по сути, знаковый характер. Автор, будучи последним из «живых», вынужден существовать в другую «нетворческую» постсимволистскую эпоху. С помощью текста мемуаров она расставляет нужные фигуры на литературном поле предшествующей эпохи по своим местам, надевает на них маски (сравнимые с погребальными) и «вызывает» дух умерших героев, пытаясь тем самым их «воскресить».

Не последнюю роль в этом «обряде» воскрешения играет особый тип слова, избираемый повествователем. Гиппиус насыщает свои мемуары (напомним, что они традиционно не считаются «полноценным» художественным текстом) разного рода ассоциациями, метафорами, параллелями – то есть строит их практически по стихотворным канонам, оперируя поэтическим словом, на котором изъяснялись ее герои-поэты, и демонстрируя таким образом свое родовое единство с ними. В результате «Живые лица» оказываются произведением о Другом (художнике), который при этом тождественен Я, так как повествователь является художником, принадлежащим к той же культурной парадигме, что и изображаемый им объект.

Это позволяет сделать вывод о том, что перед нами текст, не выходящий за рамки культурной логики символизма. Обращение Гиппиус к пережитому символистскому опыту оборачивается его утверждением на разных уровнях структуры произведения:

- в образной системе (персонажи маркируются теми чертами, которые закрепила за ними символистская традиция);

- в характере взаимоотношений героев (для выявления универсальных поэтических черт в главном герое воспоминаний – А. Блоке З. Гиппиус было необходимо его «удвоить», ввести в текст образ Андрея Белого и начать поиск внутренних соответствий между поэтами);

- в характере авторского слова, (оно из «бытового» превращается в поэтическое, при этом автор оформляет им жанр личного документа.

Вторая глава диссертационной работы **«Мифологема рождения и смерти художника в автобиографическом романе К. Д. Бальмонта "Под Новым Серпом"»** открывается параграфом **«Жизнетворческая концепция художника в трактовке К. Д. Бальмонта»**. В нем описано, как в раннем творчестве Бальмонт-поэт создает миф о творце, уподобленном Солнцу, актуализируя тем самым мифологему рождения и смерти художника. В своей жизненной и творческой стратегии К. Бальмонт делает упор на особого рода жесты, назначение которых – подчеркнуть его связь с солнечной гармонизирующей энергией аполлинизма. С другой стороны, некоторые черты реализуемой им поведенческой модели (непредсказуемость, подверженность «порывам», экзальтация) сближают его с образом Диониса. Аполлоническое и дионисийское начала, в понимании Бальмонта, не противостоят друг другу и органично соединяются в одном образе поэта-Солнца. Это, очевидно, связано с тем, что за образами обоих античных богов поэт видит реализацию одной – фрэзеровской – мифологемы умирающего и воскресающего бога. (Необходимо сделать поправку: Аполлон не переживает смерть сам, но побеждает олицетворение смерти – чудовище Пифона).

Описание поведенческой и творческой стратегии, которую выработал К. Бальмонт в начале поэтического пути, необходимо для раскрытия всей полноты концепции романа «Под Новым Серпом» (относящегося к позднему творчеству писателя), так как в этом тексте происходит дистанцирование «пережившего» культурную логику символизма автора от своего предыдущего опыта. Это отмежевание оказалось возможным в романе. Жанровая форма романа предполагает особую повествовательную стратегию: пространство романного текста обеспечивает автору возможность дистанцироваться от героя. Однако между ними не проходит полного отчуждения, так как объект изображения у Бальмонта сохраняет четкие автобиографические черты. В частности, с этой целью автор использует в тексте романа детскую историю о мышке, приходившей к нему в моменты создания первых стихов. Об этой истории поэт рассказал М. Волошину и тот изложил ее в начале знаменитой статьи «Аполлон и мышь», получившей широкое хождение в период расцвета символизма.

Во втором параграфе второй главы **«Пространственная структура романа "Под Новым Серпом" и ее связь с семантикой переходных обрядов»** рассматривается обращение Бальмонта к обширному пласту архаических мотивов, связанных с темой границы и ее пересечения. Бальмонт понимает обретение творческого дара как некую инициационную

практику, поэтому пространственная организация текста соответствует мифологическим или сказочным представлениям об устройстве мира. Герой живет в «своем», хорошо освоенном пространстве, которое граничит с «чужим», потенциально опасным миром. В ходе взросления и в результате развития творческого дара он познает пространственные объекты. Эти объекты соотнесены нами с мировым деревом. Герой путешествует к его корням, в нижний мир, вслед за своей ручной черной курочкой. Выход из тьмы наружу оказывается возможным благодаря герою-помощнику – солнечному лучу. Далее герой подходит непосредственно к стволу (в тексте романа это ствол развесистого дуба), около которого живет старушка, функционально адекватная Ягедарительнице. Она наделяет мальчика сакральным знанием. Из кроны мирового дерева (в тексте она названа «фейным царством») к мальчику спускается поющая мышка. Именно в таком мифогенном пространстве герой переживает инициацию, чем определяется его творческое становление. В своей дальнейшей жизни, оставшейся за рамками того, что изображено в тексте, герой всегда будет чувствовать эту «печать» иного мира – мифопоэтической реальности. Дворянская усадьба Большие Липы представляет собой герметичное пространство, граница которого пересекается героем лишь три раза, что позволяет спроецировать его жизненный путь на судьбу сказочного героя.

Автор показывает читателю три пересечения границы и другими персонажами. Но для них переход из мира в мир оказывается губительным. Все три «нарушителя границы» являются по тем или иным критериям чужими, иноприродными для внутритекстового топоса. Все три героя осуществляют предсказание, то есть выступают в роли вестника, который приносит из «чужого» пространство некое тайное и потенциально опасное знание. Они предсказывают разными способами, что приближается «время жатвы». Очевидно, что апокалиптическая символика жатвы представляется автору крайне важной, так как слово «серп» вынесено в заглавие произведения. Обращение разных людей по различным причинам к одному универсальному образу характерно для культуры символизма,

В третьем параграфе *«Сюжет романа "Под Новым Серпом" как история внутренней трансформации героя»* разбирается магистральный сюжет произведения, представляющий собою внутренние изменения, произошедшие с субъектом речи в детстве. На определенном этапе взросления он обнаруживает в себе дар поэта, что отдаляет его от других людей.

Нам представляется важным, что история взросления мальчика и пробуждения у него творческого дара передана через воспоминание взрослого человека. Оно отлично от воспоминаний З. Гиппиус о Блоке. В «Живых лицах» активизирована память о «чужой» биографии, в которой автор выделяет нечто «универсальное», свойственное поэту, и эту универсальность переживает как «свое» качество. К. Бальмонт изображает героя как «Я-прошлое» (в отличие от «Я-Другого художника» у З.

Гиппиус), что определяет особый характер избранной им дистанции. Он не просто вплетает в повествовательную ткань «меты», подобные эпизоду с мышью, намекающие современникам на автобиографизм текста. В определенные моменты авторская точка зрения и точка зрения героя предельно сближаются: герой переживает особого рода видения, суть которых может быть доступна только всезнающему автору. В последней сцене романа главному герою во всей полноте раскрывается предсказание о грядущей жатве. Это подтверждает, что в нем гибнет «тварный» человек и рождается художник, которому вняты «горние сферы» и дано понимание тайных знаков мироздания.

Благодаря избранной автором повествовательной стратегии заявленный жанр романа деформируется. В романное повествование включаются напрямую отсылающие к мифу сказочные мотивы, которые для ребенка и повествователя одинаково реальны (реален и «нижний мир», и «фейное царство»). Через систему образов произведения передается идея предсказания, предопределения, а также универсальный всеобъемлющий символ – миф о жатве, приносящей миру очищение и обновление. Это свидетельствует о том, что автор у К. Бальмонта, с одной стороны, дистанцируется от символизма. Но с другой – полного разрыва с символистской культурой у него не происходит. Текст романа, разворачивающий в различных проекциях идею «переходности», оказывается «переходным» и в плане моделирующей его культурной логики, ибо включает символистские конструирующие элементы.

В третьей главе диссертационной работы **«Мифологема рождения и смерти художника в "Театральном романе (Записках покойника)" М. А. Булгакова»** исследован текст, созданный писателем, чья творческая система, в отличие от художественного наследия З. Гиппиус и К. Бальмонта, формировалась за границами символизма, в новых исторических и культурных условиях, когда литература уже пережила соблазн быть больше, чем искусством, и в ней утвердился новый тип писателя – прямого участника социально-исторической жизни. Постсимволистский тип культурного сознания предполагает специфическое отношение к символизму как к авторитетному, но уже освоенному литературой культурному опыту и особое восприятие «литературности» – одной из основных категорий в ценностной системе символизма. М. Булгаков обратился к житнетворческому опыту символизма как к художественному материалу. Однако мифологема рождения и смерти оказалась для него не менее продуктивной, чем для старших братьев по цеху, поэтому она получила в его творчестве новое смысловое наполнение.

Первый параграф третьей главы **«Генезис художественного текста и процесс преобразования героя в творческой системе М. А. Булгакова»** посвящен описанию основных особенностей булгаковского текста, касающихся интерпретации мифологемы рождения и смерти

художника. В отличие от символистов, которые рассматривали творческий акт как бесконечную цепь переживаемых художником воплощений, рождение и смерть в текстах Михаила Булгакова переживаются один раз и тем самым сакрализуются. Герой «Театрального романа» создает одно произведение, на котором лежит печать подлинности, и всю свою дальнейшую жизнь он посвящает попытке донести свое творение до людей, помочь роману найти читателя. Поскольку рождение художника имеет для М. Булгакова особый статус, этот процесс удостоен отдельного описания, которое строится с использованием традиционных мифологических образов, «ломающих» границы мира героя. Как и в романе К. Бальмонта, мы сталкиваемся здесь с переходностью, но она выражена не через внешний образ (каковыми были в романе «Под Новым Серпом» курочка, «увлекающая» героя в «нижний» мир или «спускающаяся» с ветвей мирового дерева «фейная мышка»), а через изменения, происходящие в самом герое.

Максудов – примерно ровесник биографического автора (Михаила Булгакова) и по крайней мере современник его первых читателей. В романе обнаруживается единственная «портретная» черта главного героя – «волчий взгляд». Волчьими аллюзиями маркированы как заведомо чуждые автору, так и во многом автобиографические персонажи. Вероятно, для Булгакова был важен связанный с волком концепт «чужого». «Чужеродность» Максудова имеет «переходную» природу: это не постоянная черта, «волчьими» ассоциации возникают в тексте в тот момент, когда герой переживает мучительное изменение своей внутренней природы. Изначальная «чужеродность» другим людям делает возможной последующую трансформацию Максудова-человека в художника. Процесс рождения художника описан подробно. Знаковым является тот факт, что роман «приходит» к герою во сне, то есть в пограничном, переходном состоянии. Максудов ощущает действительность как двухслойную, состоящую из двух реальностей, двух областей переживаемого индивидом опыта. Благодаря своей «новой» творческой природе он уходит за границы «повседневного», поэтому хронологическое восприятие жизни у него нарушается. Ткань быта «прорывается» при переходе Максудовым из одного внутреннего духовного состояния в другое, демонстрируя в самых, казалось бы, «приземленных» предметах, таких как «несколько книг» или «пачка старых газет», намек на существование реальности иного порядка.

Герой живет в комнате не один, с ним соседствует кошка. Вероятно, можно говорить о том, что кот и кошка в творческой системе Булгакова являются важными знаками, генерирующими некую «иную реальность». Обращает на себя внимание и тот факт, что «переход» от обыденного человека к творческому, и наоборот, оказывается для героя крайне мучительным. Смену его состояний сопровождает болезнь, выступающая в творчестве Булгакова как преобразующий физиологию человека код. Меняя природу, Максудов становится изгоем, ассоциирующимся с маргинальным пространством (столь же маргинальным в

послереволюционный период был символизм в качестве текстопорождающей практики).

Образу Максудова в романе противопоставлены «сонм» «литераторов» - персонажей, для которых создание текста подчинено исключительно конъюнктурным целям. М. Булгаков интерпретирует это как «мертворожденность» творчества и маркирует этих персонажей разного рода инфернальными чертами. По мере разворачивания трагедии художника, который ищет идеального читателя, понимающего сакральный язык его текста, в «Театральном романе» меняется повествовательная манера. Текст «расслаивается»: если описание переживаемого Максудовым творческого волнения и сам процесс создания романа описываются «нейтральным» литературным стилем, который явно принадлежит повествователю, имеющему представление о литературной норме, то большая часть глав оформляется уже «фельетонной» сниженной речевой манерой. Такая «разъятость» субъекта речи, распад его сознания, становятся свидетельством творческой смерти. Как и в «Живых лицах» З. Гиппиус, метафорой смерти в произведении М. Булгакова выступает маска, но не надеваемая автором на героя для его «опознания» и «возрождения», а примеряемая самим повествователем, когда он изъясняется на нехарактерном для него языке.

Во втором параграфе третьей главы *«Семантика и функции жанрового определения в «Театральном романе» («Записках покойника»)»* роман, имеющий подзаголовок «Записки...», рассматривается как текст, представляющий из себя сложное двужанровое единство, что и отражается в его двойном заглавии. Автор одновременно ориентируется на повествовательный жанр романа, и на жанр личного документа, который не в полной мере соответствует представлению о полноценном художественном творчестве. Наличие в тексте двух заглавий имеет еще одну мотивировку: первое из них («Театральный роман»), характеризует творческую манеру Булгакова, второе («Записки покойника») – образ автора в тексте. Определение «театральный» не только сюжетно оправдано (оно характеризует текст как произведение о театре), но и указывает на игровое начало, свойственное булгаковскому письму и отмеченное многими исследователями его творчества. Словоупотребление «Записки покойника» привлекает внимание читателя к теме смерти, пронизывающей всю ткань текста и проявляющейся в многочисленных вариациях: образе смертельно больного, но никак не умирающего второстепенного персонажа, бесконечных просьбах главного режиссера Независимого театра переделать в пьесе сцену смерти. Из-за явной сатирической окраски такого рода сюжетов тема смерти профанируется, и сам герой не замечает того, как его все больше затягивает «мертворожденный» мир литераторов. «Смерть» художника в герое оборачивается его физической смертью: он становится «несчастливым самоубийцей».



Как видим, в отличие от мемуаров З. Гиппиус и романа К. Бальмонта, субъект речи в булгаковском тексте чрезвычайно риидистанцирован от объекта изображения, что на первый взгляд выглядит парадоксальным, так как именно записки являются жанром предельно личностного повествования. З. Гиппиус для своих мемуаров также избрала форму изложения от первого лица, но на объектном уровне ее героем является не она сама, а другой, пусть даже по-символистски родственный художник. К. Бальмонт отделяет себя от героя формой повествования от третьего лица и временной дистанцией. Однако в текстах З. Гиппиус и К. Бальмонта «другой» (то есть герой) оказывался в некотором смысле «я».

Еще одним отличием «Театрального романа» от мемуаров З. Гиппиус и автобиографического романа К. Бальмонта является то, что здесь временная дистанция между автором и героем минимальна. В мемуарах эта дистанция определялась установкой «припоминания» о «другом» художнике, пусть и имевшем много общего с самой З. Гиппиус, но сам факт смерти изображаемого героя — Александра Блока — безусловно увеличивал дистанцию. У К. Бальмонта она определяется подчеркнутым автобиографизмом текста, который приводит читателя к мысли о том, что объект изображения — «я, но другой», то есть находящийся на принципиально другом этапе жизненного пути.

Таким образом, повествовательная стратегия М. Булгакова интересна тем, что при отсутствии временной дистанции — герой объявляется современником автора — «мировоззренческая» дистанция между субъектом речи и героем огромна. Герой — человек «нетворческой» эпохи, встраивающийся в новую реальность, в то время как для повествователя в любую эпоху одаренный человек должен оставаться художником или умереть. Приобщение к искусству для него возможно благодаря усвоению представлений о художнике, выработанных символизмом. Две стержневые идеи, сформулированные символистами, оказались близки художнику - концепция жизнетворчества и отношение к мифу как к универсальному началу, позволяющему приобщиться к общекультурному опыту. Мифологема рождения и смерти художника «стягивает» обе эти тенденции, поэтому обращение к ней является для автора-постсимволиста наиболее плодотворным. М. Булгаков извлекает из символизма только те тенденции, которые позволяют ему воплотиться в качестве художника и через свое искусство осуществить непрерывность традиции.

**В заключении** подводятся итоги и делаются выводы в соответствии с задачами исследования.

Символистский миф о художнике, во многом основанный на мифологеме рождения и смерти, не остался исторически локальным фактом культуры. Его актуальность подтвердилась и в последующую постсимволистскую эпоху, которая также представляла собой некую единую культурную парадигму, несмотря на присутствие в ней множества разнообразных эстетических установок. В литературном процессе

послереволюционной эпохи оказалось возможным выделить тексты, объединенные общей темой рождения и смерти художника, и уточнить вопрос о судьбах символизма в постсимволистском искусстве. Мемуары «Живые лица», автобиографический роман «Под Новым Серпом» и «Театральный роман» представляют собой три возможных варианта рецепции символистского жизнотворчества в постсимволистскую эпоху.

Воплощение мифологемы рождения и смерти художника могло быть организовано как *воспоминание*, строящееся на анализе *собственного* опыта. В тексте мемуаров «Живые лица» это привело к внутреннему отождествлению автора и героя. Оно было основано на осознании необходимости возвращения в культуру особого, *сакрального, заклинательного* слова, утраченного в постреволюционный период. Попытка создания дистанции между автором и героем в автобиографическом романе К. Бальмонта обернулась утверждением всеохватывающего *символа*, объясняющего через одно «означающее» трансформации, происходившие не только с человеком, но и с миром. «Уроки символизма», усваивались писателями нового поколения, сформированными в период заката символизма. В этом случае обращение к мифологеме рождения и смерти художника объяснялось не творческой саморефлексией, а поисками «беспроигрышных» для искусства и художника путей воплощения.

Влияние идей символизма на последующую культуру требует дальнейшего осмысления. И обращение к мифологеме рождения и смерти художника прочерчивает лишь одну линию этого неоднозначно оцениваемого влияния.

**Основные положения работы отражены в следующих публикациях:**

**Статьи в рецензируемых научных изданиях, включенных в перечень ВАК:**

1. Бучкина, Е. А. Роль мифологемы в организации культурного пространства начала XX века (на примере мифологемы рождения и смерти) / Е. А. Бучкина // Знание. Понимание. Умение: научный журнал Московского гуманитарного университета. № 4– М: Издательство МосГУ, 2009. – С. 211-214.
2. Бучкина, Е. А. Трансформация жизненной практики как способ конструирования мифа о творце в культуре серебряного века (на материале мемуаров З. Гиппиус «Живые лица») / Е. А. Бучкина // Вестник ВятГГУ. № 2 (2) – Киров, 2010. – С. 145-147.
3. Бучкина, Е. А. Роль мифологемы рождения и смерти в конструировании автобиографического мифа К. Д. Бальмонта / Е. А. Бучкина // Вестник Удмуртского университета. Серия: История и филология. Вып. 4. – Ижевск, 2010. – С. 62-65.

**Публикации в иных изданиях:**

4. Бучкина, Е. А. Тема рождения и смерти художника в «Театральном романе» М. Булгакова / Е. А. Бучкина // Тезисы докладов XXXIII итоговой студенческой научной конференции. – Ижевск, 2005. – С. 4-5.
5. Бучкина, Е. А. Биография А. Блока как вариант реализации мифологемы рождения и смерти художника в воспоминаниях З. Гиппиус «Живые лица» / Е. А. Бучкина // Девятая российская университетско-академическая научно-практическая конференция : материалы конф. – Ижевск, 2008. – С. 28-31.
6. Бучкина, Е. А. Интерпретация жизненной практики как способ конструирования мифа о творце (на материале мемуаров З. Гиппиус "Живые лица") / Е. А. Бучкина // Культура и текст: культурный смысл и коммуникативные стратегии: сборник научных статей / под ред. Г. П. Козубовской. – Барнаул: БГПУ, 2008. – С. 315-320.
7. Бучкина, Е. А. Роль мифологемы в организации культурного пространства начала XX века (на примере мифологемы рождения и смерти) / Е. А. Бучкина Е. А. //Современные социально-политические технологии: смыслы и ценности. Ч. 1 : материалы 14 Всерос. науч.-практ. конф. с международ. участием. – Ижевск, 2009. – С. 178-182.
8. Бучкина, Е. А. Пространственная структура романа К. Д. Бальмонта "Под Новым Серпом" и ее связь с семантикой переходных обрядов / Е. А. Бучкина // Вестник Удмуртского университета. Сер. История и филология. Вып. 3 . – Ижевск, 2009. – С. 12-21.
9. Бучкина, Е. А. Топика маски как атрибут художественной биографии в литературном процессе Серебряного века / Е. А. Бучкина // Всемирная литература в контексте культуры: Сборник трудов по итогам XXI Пуришевских чтений. – М.: МПГУ, 2009. – С. 40-45.

Бучкина Елена Александровна

**МИФОЛОГЕМА РОЖДЕНИЯ И СМЕРТИ ХУДОЖНИКА В  
РУССКОЙ ПРОЗЕ ПОСТСИМВОЛИСТСКОГО ПЕРИОДА**

Специальность 10. 01. 01. – русская литература

**АВТОРЕФЕРАТ**

диссертации на соискание ученой степени  
кандидата филологических наук

Ижевск – 2011

---

Подписано в печать \_\_\_\_\_

Формат 60x84 1/16. Бумага офсетная.

Усл. п.л. 1,4 Уч. изд. л. 1,2

Тираж 100 экз. Заказ № \_\_\_\_\_.

Типография Удмуртского университета  
426034, г. Ижевск, ул. Университетская, 1.