

ДЕКАДАНС – АВАНГАРД – ПОСТМОДЕРНИЗМ: ТРАНСФОРМАЦИЯ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ДИСКУРСА

ЕЛЕНА ТЫРЫШКИНА (НОВОСИБИРСК)

1. Принцип объединения декаданса и авангарда прежде всего генетический - родоначальником их можно считать романтизм, когда автор посягнул на роль самого Бога, и объявил себя создателем параллельных миров (“В уме своем я создал мир иной” М.Ю. Лермонтов), при этом мир внешний в своей данности занимал весьма скромное место в иерархии ценностей.

2. Конкретная ситуация рубежа веков 19-20 вв. актуализирует романтический дискурс с новой силой: пост-нищешанский синдром “смерти Бога” породил различные варианты креативной стратегии художника - сверх-человека.

Итак, все ценности разрушены и процедура творческой деятельности, описанная Вяч. Ивановым¹, не принималась. Традиционный вариант творческого акта можно описать в виде треугольника, где вершиной является миг озарения как слияния с Божеством (наблюдается модель ценностной вертикали). Но в декадансе, а затем и в авангарде отрицались вне-положные субъекту сакральные ценности, сам автор объявлял себя источником креативности, единственным творцом, ценностным центром (точечная модель).

3. Без трансцендирования нет искусства, и в неклассической художественности сама процедура продуцирования трансцендентного становится иной: в декадансе автор выращивает своего фантомного двойника (эффект уединенного измененного сознания). Автор стремится к себе “сверх-человеческому” всеми доступными способами под лозунгом Ш. Бодлера: “Опьяняйтесь!”. Его эмпирическое “я” всячески уязвляется, трансцендентное добывается за счет разрушения и травматизации себя и других. Единственная цель автора в декадансе - продлить как можно дольше иллюзию онирических видений: “Я Бог таинственного мира, весь мир - в одних моих мечтах” (Ф. Сологуб).

¹ Иванов Вяч. О границах искусства // Вяч. Иванов. Родное и вселенское. М., 1994. С.200-203.

Художественная форма в этом случае - лишь внешний способ обнаружения творческой активности автора,² это стремление зафиксировать и продлить в слове состояния “инобытия” (“прозрачность” формы).

В этом случае читатель сталкивается с текстом достаточно герметичным, где описывается предельно субъективные переживания, этот текст - результат автокоммуникации “я” эмпирического с “я” трансцендирующим автора, а читатель - как другое, внешнее “я” не нужен в эстетическом дискурсе³ декаданса. Это одинокое волхование, игра в “чудесные куклы в лиловых мирах”⁴, где можно быть кем и чем угодно.

Если текст сразу не вызывает читательского отторжения (что довольно типично, но не является авторской интенцией), так как такие заявления, как “Фиолетовые руки на эмалевой стене...” (В.Брюсов) или “Я люблю только то, чего нет на свете” (З.Гиппиус) указывают на тот мир, куда не каждому дано войти, то он становится инструментом вхождения в транс (повышенная суггестивность текста, роль ритма и звука), искусство становится наркотиком. Читателю предлагается тот же алгоритм действий, что был проделан автором, то есть автокоммуникация и уход в свои “лиловые миры”. В данном случае мы наблюдаем распад эстетического дискурса, где автономизируются все три позиции – субъекта, объекта, адресата. Если эмпирический адресат принимает правила игры, то он становится сниженным двойником автора-Нарцисса.

Эта дискурсивная стратегия в принципе обречена, так как “добывание инобытия” на субъективном уровне путем деструкции ведет к болезни/сумасшествию/смерти автора (или читателя, пожелавшего повторить этот путь). Нужно заметить, правда, что в русском декадансе таких последовательных адептов, как Дезэссент, не нашлось.⁵

² Тюпа В.И. Постсимволизм. Теоретические очерки русского искусства XX в. Самара, 1998. С.9.

³ Под дискурсом понимается не столько тип высказывания, сколько эстетическое коммуникативное событие, подробнее см.: Тюпа В.И. К новой парадигме литературоведческого знания // Эстетический дискурс. Семио-эстетические исследования в области литературы. Новосибирск, 1991. С. 4-16.

⁴ Терминология А.А. Блока. См. его статью: О современном состоянии русского символизма. 1910.

⁵ Саморазрушительная стратегия креативности русских декадентов - явление типологически общее с западно-европейским декадансом. Механизмы этого “самотравмирования” вскрыты Сартром: “Если Бодлеру и вправду присуща исконная ясность мысли, то пользуется он ею не для того, чтобы отдать себе ясный отчет в своих ошибках, а для того, чтобы оказаться *вдвоем* <курсив Ж.П.Сартра>. Вдвоем же он хочет быть затем, чтобы Я могло стать обладателем Я. Он все время будоражит и распялает свое ясное сознание: если сначала он выступал в роли свидетеля по отношению к самому себе, то теперь пытается стать собственным палачом... <...> Причинять страдания - значит не только разрушать, но также обладать и созидать. <...> ... и все это затем, чтобы в один

4. В авангарде⁶ мы также сталкиваемся с попыткой продуцирования субъективного трансцендентного, но иными способами. Автор здесь либо надеется на внезапное озарение в ходе спонтанной медитации, либо - что более типично, объявляет себя во всех своих телесных проявлениях сакральной личностью, то есть биологическая, физиологическая энергия самой материи манифестируется как мистическая и эстетическая (происходит полная перемена культурных конвенций)⁷.

По сравнению с декадансом в авангарде обратное направление эстетического вектора - не сжаться, обособив свое “я” от материального мира и создать свое “я” нематериальное как особый фантазм (сохраняется принцип дихотомии материи и духа), а разрастись вовне, вывернуться наизнанку, изменить этот мир, сделав его собою.⁸ В авангарде наблюдаются сугубо внешние механизмы трансцендирования. При этом в авангарде именно материя и телесность становятся источниками трансцендентного, дихотомия материи и духа снимается.

Художественная форма в авангарде в своем пределе стремится к междометию или жесту, она деформируется и редуцируется, как писал проф. Е. Фарыно: “Произведение-посредник устраняется, устанавливается непосредственный контакт между обеими общающимися сторонами.”⁹ Автор демонстрирует самого себя - как ходячий идеал, динамичную форму, являясь, по выражению К. Малевича, “движущейся церк-

прекрасный момент предстать перед собственным взором как некий оплотненный, неразгаданный предмет - как Другой. <...> В жизни, пишет Бодлер, есть лишь одно подлинное очарование - очарование Игры.” См.: Сартр Жан Поль. Бодлер // Шарль Бодлер. Цветы Зла. Стихотворения в прозе. Дневники. М., 1993. С.327-328, 330.

Подобная креативная стратегия, питающаяся плодами деструкции, в западно-европейской традиции 19-20 вв. описана Ж.Батаем, в его книге “Литература и зло”. М., 1994. См. также: Е.Бобринская. Концепция нового человека в эстетике футуризма // Вопросы искусствознания. 1995.№1/2. С.494.

⁶ Подразумевается авангард 1910-х годов.

⁷ Крученых А. Новые пути слова // В. Марков. Манифесты и программы русских футуристов. München, 1967. С.70-71.

⁸ См. подробнее: Faryno J. Введение в литературоведение. Warszawa, Państwowe wydawnictwo naukowe, 1991. С.205-207, 213-214; Смирнов И.П. Психодиахнологика. Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней. М., Новое литературное обозрение, 1994. С.219-227; Тырышкина Е. Пространственное моделирование мира в русском литературном авангарде (функционирование и трансформация модели “тело-храм” // *Obraz swiatyni w kulturze europejskiej. Prace interdyscyplinarne. W 2 chesciach / Pod red. L. Rozek. Chesc.2. Czestochowa, 2001. С.109-121; Тырышкина Е.В. Эстетика русского литературного авангарда (1910-е – 1920-е гг.). Учебное пособие. Новосибирск, 2000. С.7-12; Тырышкина Е. Источник инспирации в русском литературном авангарде (1910-е – 1920-е гг.) // *Russian Literature. Amsterdam. 2001. Vol. L (50). № 3. С. 319-333.**

⁹ Faryno J. Указ. соч. С.108.

вью”¹⁰, балансируя на грани эстетической и вне-эстетической деятельности (в этой связи можно упомянуть о популярности идеи “живого памятника”, соответствующие произведения есть у В. Каменского, А. Крученых, И. Терентьева).¹¹

Адресат нужен авангардисту не для равноправного диалога, а для того, чтобы “питаться энергией скандала”, которая жизненно ему необходима для наращивания-трансформации собственного “я”.

В ситуации публичного исполнения своих произведений автор производит дополнительный эффект выброса энергии (артикулирование, мимика, жесты, визуальный ряд и проч.) Адресат либо сразу отказывается от коммуникации, либо вступает в нее с той же агрессивной интенцией, что и автор.

Автор стремится ошеломить реципиента, нарушив его эстетические и этические ожидания.¹² В ходе этого взаимодействия авангардист устраивает “внешний энергетический взрыв”. В этом коммуникативном событии (кратком и парадоксальном) автор усиливает свою креативность - он на ходу создает еще один объект, еще одно произведение - шокированного адресата. Адресат лишен субъектности - это только часть внешнего мира как данности, а цель авангардиста состоит в том, чтобы свести триаду “субъект-объект-адресат” к одной позиции - субъект. Авангардист в акте коммуникации трансформируется и глобализируется; адресат же, отторгая автора, хочет остаться только самим собой, быть себе тождественным, и тем самым - демонстрирует собственную ригидность и неспособность к изменению, то есть к творчеству.

Дискурсивная стратегия в авангарде обнаруживает чисто внешним способом границу между творчеством и не-творчеством, границы творчества - это границы авторского тела. В декадансе - это граница чисто внутренняя, она - между рациональным и иррациональным, между сознанием и материей, между мечтой и действительностью.

Если в декадансе в конечном итоге все вело к смерти автора, то в авангарде - автор неминуемо приходил к смерти искусства, редуцируя и деформируя художественную форму. И в том, и в другом случае мы наблюдаем распад дискурса, где автономизируются все три позиции - субъект, объект и адресат. Тут возможны три варианта: 1) полный отказ реципиента участвовать в коммуникации (декаданс/авангард); 2) дест-

¹⁰ Малевич К. О поэзии // К.Малевич. Собрание сочинений в 5-ти томах. Т.1. М., 1995. С.143.

¹¹ Крученых А. Избранное / Под ред. В.Маркова. Munich: Wilhelm Fink Verlag, 1973. С.226; Терентьев И. Собрание сочинений. Eurasiatica. Т.7. Bologna, 1988. С.93; Поэзия русского футуризма. СПб., 1999. С.253-254.

¹² Flaker A. Эстетический вызов и эстетическая провокация // Russian Literature. Amsterdam. 1988. Vol.XXIII. С.89-100.

руктивная автокоммуникация (декаданс); 3) лишение адресата субъектности в коммуникации (в большей степени это проявляется в авангарде).

Автономизация объекта явилась следствием нарушения привычных конвенций культуры и языка. Повышенная субъективность текста, вплоть до полного разрыва смысловых связей (“Улэ Элэ Ли Оне Кон Си Ан” К. Малевич) отбрасывает читателя за текстовые границы. Но можно наблюдать и обратное явление: при всей своей герметичности текст становится очень действенным, он либо втягивает адресата в свое пространство волшебного транс (“Я гублю без возврата!”), либо – отталкивая адресата самим фактом своего замкнутого существования, вызывает бурную встречную реакцию. В первом случае искусство перестает выполнять свою высокую цель единения автора и читателя в священном поле культуры; во втором случае – искусство перестает быть искусством, так как вызывает уже преимущественно вне-эстетические эмоции (гнев, отвращение, страх, тошноту и т.д.).¹³

5. Совершенно естественно, что та линия литературного развития, которая продолжает указанную дискурсивную практику (поздний авангард и постмодернизм), демонстрирует также деформированную эстетическую коммуникацию.

Здесь автор уже расстается с иллюзией собственной сакральности (преобразить мир “телом-словом” в авангарде не удалось). Погоня за “квазитрансцендентным” сведется к манипулированию языком и формой, но эти попытки извлечь неожиданные эффекты быстро становятся тиражированным приемом. Читателю предлагается поиграть в “мозговую игру” и разгадать ребус – как это сделано, если опять же – он не будет выброшен за границы текста, стремясь спастись от агрессии слова (В. Сорокин, Ю. Мамлеев, отчасти – В. Пелевин).

Как писала Г. Белая: “Человек пытался создать иное по своей природе искусство. Теперь на исходе века видно, что это не удалось...”¹⁴ Неудача эта коренится прежде всего в распаде ценностных связей и в нарушении механизмов творчества, и как следствие – в нарушении меха-

¹³ Очевидно, что здесь не происходит превращения аффектов, их самосгорания и разряда эмоций (катарсис эстетической реакции, преодоление содержания формой). См.: Выготский Л.С. Психология искусства. Минск, 1998. С.217-240. Принципы воздействия на читателя в неклассической художественности еще изучены недостаточно, в этой связи представляет интерес кандидатская диссертация Н.В. Гладких, где рассмотрены механизмы парадоксального катарсиса в прозе Д.И. Хармса. См.: Гладких Н.В. Эстетика и поэтика прозы Д.И. Хармса. Автореферат дисс. на соиск. учен. степ. канд. филол. наук. Томск, 2000. 19с.

¹⁴ Белая Г. Авангард как богоборчество // Вопросы литературы. 1992. Вып. III. С.115.

низмов эстетической коммуникации. Креативность конструируется за счет деструктивности (в поле деструкции попадает и читатель), и чем дальше, тем больше носит чисто искусственный, игровой характер.

В заключении хотелось бы заметить, что предложенная здесь схема трансцендирования и коммуникации в неклассической художественности не снимает спорных и дискуссионных вопросов о границах искусства и о механизмах создания парадоксального катарсиса в литературе 20 века.

Summary

The paper compares a creative act developed by decadence and avant-garde with typical transcendental meditation and related aesthetic communication. The traditional transcendental act-illumination having God at the summit of the communication triangle is replaced in decadence by an author-centered model, and this Creator is inspired by destruction. Consequently, typical aesthetic discourse based on the cooperation of the creator and that of the addressee, degenerates. Even if the addressee is supposed to communicate, he/she loses personality. The discourse model of the later avantgarde and post-modernism develops this very paradigm.