

ПРЕОБРАЖЕННОЕ ТЕЛО В ПОВСЕДНЕВНОЙ КУЛЬТУРЕ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА: ТЕАТРАЛЬНОСТЬ И ТРАНСГРЕССИЯ.

Иванов А.А. (Комсомольск-на-Амуре, Россия)

В статье рассматриваются формы репрезентации тела в культуре русской творческой интеллигенции начала XX века. Повседневные соматические практики реализовались в формах взаимодействия театрального и трансгрессивного аспектов жизнетворчества. Проанализированы популярные соматические образцы и поведенческие модели эпохи начала XX века. Выявлена роль пограничных ситуаций в изменении образа тела и телесного поведения. Разнообразие соматических практик классифицировано с помощью дихотомии аполлоновского и дионисийского начал.

Ivanov A.A. (Komsomolsk-na-Amure, Russia). TRANSFORMED BODY IN DIALY CULTURE OF SILVER AGE: THEATRICALITY AND TRANSGRESSIVE.

Forms of representation of body in culture of Russian artistic intelligentsia in the beginning of XX century are considered in the article. Daily practices of the body being realized in forms of interaction of theatrical and transgressive aspects of life-creation. Popular somatic patterns and behaviour models of Russian culture of the beginning of XX century are analyzed. The influence of state of limit in change of corporal image and behaviour are revealed. Variety of the somatic practices are classified through the principles of Apollo and Dionysus.

Культура Серебряного века воспринимала искусство как универсальный метод трансформации повседневной жизни. Данная мысль стала общим местом любой научной рефлексии по поводу культуры Серебряного века. Культурное наследие данной эпохи изобилует множеством примеров теоретического и художественного осмысления стратегий жизнетворчества. Безусловный научный интерес представляет практический аспект реализации данных стратегий в повседневности.

Повседневность в теории культуры понимается как «процесс жизнедеятельности индивидов, развертывающийся в привычных общеизвестных ситуациях на базе самоочевидных ожиданий» [1, с. 40]. Совокупность повседневных практик, связанная

прежде всего с обеспечением норм социального взаимодействия и с удовлетворением обыденных потребностей человека, обуславливает стереотипность восприятия бытовых ситуаций их участниками.

Активное внедрение художественных и религиозно-мистических дискурсов в поле бытовой культуры лишало последнюю таких традиционных качеств, как *рутинизированность*, не избавляя при этом от неизбежной *стереотипизации*. Стереотипизация поведенческих ролей между тем носила уже не повседневно-практический, профессиональный или традиционный характер, а художественный и даже мистический. В этом контексте привлекательной для исследовательского взгляда становится проблема человеческого тела как важный аспект «преображенной» действительности. Телесность представляется тем бытийным феноменом, игнорировать который при жизнетворческом устремлении очень трудно. Тело есть податливое и одновременно «непослушное сырье» для конструирования эстетизированной жизни.

Несмотря на всю кажущуюся ясность телесности как научного феномена в пределах различных эпистемологических практик, в своих онтологических и экзистенциальных свойствах она всегда предстает для человека проблемой – прежде всего проблемой смысла. Этим объясняется неиссякающая актуальность проблематики тела в современной гуманитаристике.

Настоятельное требование философского и экзистенциального осмысления соматической проблемы наблюдается и в русской культуре начала прошлого века, проявляющееся в популярности темы «плоти». Влияние русской философии на культуру начала века трудно переоценить: религиозно-философские и эстетические построения становились своего рода инструкцией для многих представителей творческой интеллигенции. Концепция «*жизнетворчества*», «*теургии*», выработанная в среде младших символистов (А. Белый, А. Блок, Вяч. Иванов) на основе религиозной философии В. Соловьева и философско-эстетической программы Ф. Ницше, являлась наиболее популярным кодексом жизненных стратегий русских модернистов. Повседневные практики были направлены на разрушение устоявшихся норм соматического поведения и репрезентации тела в социальном пространстве.

Телеологическим центром жизнетворческих стратегий был единый антропологический проект модернистской культуры – духовно-телесная метаморфоза человека, которая, как полагали символисты, повлечет за собой преобразование всего мира. Телесный аспект этого преобразования должен выразиться, как писал А. Белый, в «перемене органов восприятия» [2, с. 293], то есть в изменении духовно-чувственной конституции человека, существенно меняющей его соматические характеристики. Окончательные же результаты данной метаморфозы варьировались от деструктивного человекобога до конструктивного богочеловечества. Несмотря на полярность таких «антропологических» перспектив, их объединяет эсхатологический способ достижения – кардинальная перестройка общества и человека. Если учесть эту эсхатологическую направленность русской мысли рубежа веков, то область ее практического применения довольно туманна. Подобный умозрительный утопизм стал общей чертой русской религиозно-философской и эстетической мысли.

Философский дискурс в русской культуре начала века явил различные варианты осмысления телесности в контексте постановки проблемы «плоти». В русской культурфилософии начала XX века можно выделить две противоположные парадигмы осмысления проблемы тела. Первая парадигма ярко отражена в концепциях В. Соловьева и Н. Бердяева. Концепции мыслителей постулируют разрыв между духом

и плотью, и это приводит авторов к антагонизму индивидуального тела и плоти как беззнаковой материи, противостоящей антропологическим смыслам.

Плоть и тело в концепциях В. Соловьева и Н. Бердяева не идентичны друг другу. Тело играет второстепенную, инструментальную роль, оно есть орудие и пассивный материал для духа. Плоть же – начало автономное; но самостоятельность плоти губительна для личности. Соловьев постулирует четкое разграничение творческой личности в качестве субъекта и плоти в качестве объекта: «просветляется и одухотворяется только плоть, и она есть необходимый предмет любви» [3, с. 520]. Эсхатологический проект философов о преображении человека выводит его за пределы телесной онтологии: индивидуальное человеческое тело на пределе символизации исчезает из бытия и трансформируется во внетелесное «инобытие духа».

Человеческий образ в философии Бердяева, тщательно оберегаемый мыслителем от популярных в то время «дионисийских экстазов», «надмирен», потому не может быть исчерпывающе объективирован в телесном бытии. Тело в философии Бердяева обозначает первую ступень символизации человеческой природы. На пределе символизации тело должно эсхатологически избавиться от собственного наличия в пространстве и времени и трансформироваться в нематериальное царство «инобытия духа».

Вторую парадигму наиболее репрезентативно можно проследить в философских взглядах В. Розанова, Д. Мережковского, В. Иванова. Данная парадигма ориентирована на осмысление пограничных ситуаций как моментов интенсификации телесной жизни: сексуальности и акта «соития» в философии В. Розанова, ситуации болезни и смерти в рассуждениях Мережковского, ритуального экстаза в философско-эстетической программе В. Иванова.

В эксцентричной метафизике пола Василия Розанова телесность неотделима от сакрального. Сакральное реализуется в материальном посредством пола – родовой и индивидуальной сексуальности. Пол в качестве медиатора между человеческим и божественным, «освящает» плоть уже самим своим существованием. Телесность детерминирует структуру социальных связей и вместе с тем вторгается в лиминальное пространство трансцендентного. Такая двойственная природа пола и тела выражается в двуполярном соматическом устройстве. Иерархия тела центрируется двумя полюсами – лицом и гениталиями, воплощающие идею амбивалентного существования тела в культуре: лицо включено в систему социальных практик как коммуникативный элемент, гениталии же выражают идею метафизического отсутствия, семантической «пустоты», выхода в «мир иной». Дискурсивной информативности лица гениталии противопоставляют недискурсивные телесные ощущения: «ритмы» и «пульсации».

Проблематика сочинений В. Розанова затрагивалась в работах Д. Мережковского. В сочинении «Толстой и Достоевский» Мережковский сформулировал собственную концепцию телесности, в которой пытался соединить розановские и соловьевские идеи. В качестве изначальных свойств телесности Мережковский выделяет процессуальность, склонность к метаморфозам и дорефлективный уровень мироощущения. Потенциал к преображению человека актуализируется в «пограничные» моменты жизни, в которых происходит снятие соматических стандартов поведения, продуцируемых культурой. В них автор акцентирует уподобление человека «зверю». «Зверь» же воспринимается им как чистая потенциальность, набор открытых перспектив телесного преображения. Здесь кроется связь авторской концепции животной, нерелексивной телесности с заявленной им религиозной задачей духовно-

телесного преобразования человека. Телесный уровень мироощущения делает возможной психофизическую перемену человека. Танатологический по существу опыт телесного переживания болезни как превращения тождествен «созидающей боли родов» [4, с.120].

В концепции Вяч. Иванова, посвященного дионисийскому переживанию, телесный аспект оргиастического действия реализуется в сюжете истощения (кенозиса) как телесной метаморфозы. Понятие кенозиса мыслитель применяет, говоря о «внешнем» объективированном человеке. Мистическое «истощение», тождественное дионисийскому «саморазрушению», значит для автора освобождение «внутренней личности» от эмпирического мира.

Вопреки стереотипному восприятию дионисийского переживания как буйства телесности и несмотря на отсылки к античному мифу с его brutальным изображением смерти Диониса, у Вяч. Иванова за реминисценциями из античной мифологии скрывается прежде всего философско-метафизическое содержание, как правило, отвлеченное от конкретной физиологичности. Телесные страдания Диониса – символ или след душевных мук. Дионисийский мотив моделирования опыта смерти через экстатическую патологию (истощение) становится у Иванова основой концепции духовно-телесного преобразования человека, в котором телесные изменения функционируют лишь в качестве символов духовных изменений.

Объединяет философские взгляды на телесность В. Розанова, Д. Мережковского и Вяч. Иванова прежде всего концептуализация соматического аспекта пограничных ситуаций. В таких ситуациях происходит взаимооборачивание позитивной и негативной, нормативной и трансгрессивной семантик телесности. Трансгрессию мы понимаем, как ее понимал Ж. Батай, выход за пределы возможного, нарушение запрета. Апофатичность и трансгрессивность экстатического родового тела у авторов становится основанием для сближения его со сферой трансцендентного. По существу, это другая вариация антропологического проекта преобразования, в котором религиозное спасение намечается через возврат к бытию, к телесной онтологии.

В каких же действительных поведенческих формах реализовались эти достаточно умозрительные концепции в серых рамках повседневной жизни. Практический аспект идеи «метаморфозы», воспроизводящий религиозно-мистический сюжет «смерти-воскрешения», нашел свое отражение в проблеме «намеренного» и «спонтанного» в социальном действии. Дилемма спонтанного и сознательного в рамках проекта «превращения» приводит к поведенческой проблеме социально приемлемого, нормативного с одной стороны, и творческого, преобразующего с другой. Логичным решением этой дилеммы для художественной интеллигенции является социальная трансгрессия – сознательное преступление социальным норм и клише, ритуальный выход «за пределы», в пространство лиминальности.

Реализуя практически трансгрессивные стратегии преодоления «быта» культура Серебряного века действовала в двух взаимосвязанных регистрах, которые условно можно обозначить как театральное-постановочный и спонтанно-деструктивный.

Первый регистр определил театральность и маскарадность жизни художественной интеллигенции начала XX века. Н. Валентинов так характеризовал театральное-постановочную атмосферу эпохи: «При таких заданиях преобразование жизни сводилось к преобразованию символистами самих себя. Этим символисты действительно и занимались ... Ища собственной «художественной формы», все они играли, как на сцене театра» [2, с.202-203].

Второй регистр, тесно соприкасающийся с первым, определил деструктивные практики спонтанного соматического действия, проявившиеся в индивидуальном поведении (например, Эллис, А. Белый), в моделируемых ситуациях психической метаморфозы (опьянение, транс, практики чтения и медиумизма), в пограничных ситуациях (состояниях аффекта, телесной болезни, смерти).

Взаимоотношения спонтанности и творческого замысла разворачивались в поле поиска «своего стиля», индивидуальной манеры поведения. Телесная спонтанность, бессознательность, декларируемые в идеологии Серебряного века в качестве основы построения индивидуального стиля, культивировались и, по существу, сознательно разыгрывались в повседневной жизни.

Обширная мемуарная проза Серебряного века оставила нам много свидетельств реализации на практике различных религиозно-философских конструкций «преображения плоти» или «дионисийского экстаза». В качестве наиболее известных примеров можно вспомнить и интимные отношения супружеской четы Блоков, и «любовный треугольник» А. Белого, В. Брюсова и Н. Петровской с последующими оккультными состязаниями, и театральные игровые дионисийские мистерии с участием Вяч. Иванова и других. За известными примерами скрывается в целом широкий спектр поведенческих моделей эпохи. Данные явления репрезентируют в социальном пространстве в большей степени театральную-постановочную модель, преобразующую «повседневное» в «мистериальное».

Задачи жизнотворчества, сформулированные модернистами, определили потребность в конструировании индивидуального образа-маски и реализации соответствующей поведенческой модели. В качестве новой редакции уже традиционного романтического образа «денди» сложился устойчивый стереотипный образ, который условно можно обозначить как «денди-эстет». В богемной среде 1900-1910-х годов определились основные формы репрезентации образа «денди-эстета» в достаточно устойчивом наборе соматических знаков.

Различные варианты такого образа реализовали в своих повседневных практиках Л. Кобылинский (Эллис), В. Брюсов, Н. Гумилев, Г. Иванов и многие другие. Однако наиболее популярным в богемной среде «декадентом-эстетом», выработавшим основные приемы моделирования этого образа и устойчивые «знаки» «дендизма», был поэт М. Кузьмин. По преимуществу знаки представляли собой систему внешних средств декорирования тела, моделирования телесных движений, поз, ольфакторных знаков.

Телесные практики представителей футуристских направлений в целом вписываются в стратегию художественного преобразования человека театральнопостановочным путем. Моделирование футуристских образов и поведенческих моделей в силу их акцентированной эпатажности было ориентировано на социальный резонанс любого рода. Скандальные образы-маски и поведенческие модели разрушали структуру повседневной культуры, в которой происходил, как вспоминал Б. Лифшиц, «сдвиг бытовых пропорций» [5, с.133]. Поведение футуристов номинировалось и окружающими, и самими футуристами в терминах «безумия», «зауми», «бессмыслицы».

Основной метод футуристского преображения тела – это перенесение на него эстетических принципов нового художественного направления: «зауми», совмещения несовместимого, разрушения установленного порядка путем перекомбинации элементов. Трансформация соматического облика осуществлялась футуристами по единой схеме – через декорирование. Оно было одним из приемов футуристского преоб-

ражения жизни: «творя, мы не можем принять жизнь, как она есть, – говорил И. Зданевич, – ее необходимо декорировать» [6, с.185]. Футуристские практики раскрашивания лица базируются на неприятии статичных значений, которыми наделяется человеческое лицо в социокультурном пространстве, причем значений и биологических, и индивидуально-личностных: «лицо противно в своем постоянстве и определенности раз и навсегда положенных природой черт и индивидуальных особенностей» [6, с.185].

Механизмы эстетического руководства жизнью порождали маскарадность и карнавальность повседневности. Но также они порождали и феномены дионисийско-деструктивных практик, воплощающихся в моделируемых ситуациях медиумизма, транса, опьянения. Поле телесной спонтанности заявляло о себе и как следствие художественного замысла, и как противление этому замыслу. При запуске механизмов эстетизации телесного облика и поведения, может проявиться телесный аффект, телесная конвульсия как негативная реакция на механизм эстетического или аскетико-платонического контроля. Категориальный арсенал культурной среды художественной интеллигенции с ее интересом к области мистического тяготел к применению специфических терминов: «одержимость», «медиумизм», «спиритическое вмешательство». В ракурсе научной парадигмы целесообразно использовать более и нейтральную и скептическую категорию мимезиса (подражания).

Миметическими опытами помимо прочих в художественной среде были известны А. Белый и Эллис. Последний, как отмечали современники, мог соматически перевоплощаться в кого угодно. Перевоплощение, по описаниям современников, затрагивало все его телесное существо и было «устрашающе» достоверным для наблюдателей. После таких сеансов, как он признавался сам, «у него в течение нескольких дней болит голова, он чувствует, что в него вошел другой человек» [2, с.246]. Несмотря на театрализованную «игру в одержимость», подобные практики сопрягаются с личностной идентификацией с опытом символического Другого. К практикам телесного мимезиса Эллис относился очень серьезно, трактуя их как практики «медиумизма» – одержимости другим существом.

Андрей Белый, как один из симптоматических героев эпохи и теоретиков жизнетворческой концепции, пытался осуществить основные ее положения в своей жизненной практике. Участвуя в повседневных практиках моделирования художественных масок «рыцаря прекрасной дамы», «рыцаря-аскета» и даже «белого мага» в трагическом треугольнике Белый-Нина Петровская-Валерий Брюсов, поэт примерял эти маски на себя, моделируя поведение согласно присвоенной мифологизированной роли. В конце 1910-х годов он идентифицирует себя уже не столько с конкретными масками, сколько с самим процессом именно телесного перевоплощения, гримасничающей игры-обмана с самим собой: «Строю себе и теперь гримасы ... Даже наедине. Боюсь увидеть свое настоящее лицо» [7, с.221]. Творимая поведенческая маска разворачивалась в форме гримасы; смена масок превращалась в неконтролируемый процесс присвоения и смены обличей. Ф. Степун замечал, что в повседневной жизни Белый «весь клубится обличиями, ... то торчит над зеленым столом каким-то гримасничающим Петрушкой с головой набок, то цветет над ним в пухе волос и с ласковой лазурью глаз каким-то бездумным одуванчиком, то вдруг весь ощерится зеленым взором и волчьим оскалом» [7, с.174-175].

Соматический облик Белого предстает в мемуарах в виде некоего миметического организма. Б. Зайцев писал, что «вообще всегда им что-то владело, а не он владел»

[7, с.28], представляя себе его как «клубок нервов, фантазий, пристрастий, вечно подверженный магнитным бурям, всевозможным токам» [7, с. 24].

Актуализация спонтанного уровня телесности происходила в моменты пограничных ситуаций: состояния эффе́кта, опьянения, телесной болезни и патологии, в моменты телесной близости. Моделируемый образ-маска разрушался или трансформировался: начинала преобладать патологическая или танатологическая семантика. Моменты прорыва телесной спонтанности сквозь конструируемый образ имели место в жизни многих представителей культуры Серебряного века в ситуациях болезни или транса после приема наркотиков. Наиболее показательный пример – «миф танцующего Белого», возникший в берлинский период жизни поэта (1922-1923 года).

Затяжное депрессивное состояние поэта вследствие серьезных личных неудач, выезда из России, отказа в покровительстве со стороны Р. Штейнера воплотились, по многочисленным свидетельствам современников, в подогретые алкоголем экстатические пляски в берлинских барах, семантика которых носила практически ритуальный характер. А. Бахрах, М. Цветаева, В. Андреев называли их «хлыстовскими радениями», Ходасевич использовал выражение «выплясывание несчастья». В этих плясках, разворачивающихся как миметический парад «демонических обличей», отражен опыт освобождения от декларируемого Белым аскетического идеала. Ходасевич воспринимал эти танцы как «кощунство над собой», «символическое попрание лучшего в себе», стремление «упасть все ниже» [7, с.69]. Белый как бы «стирал» следы социокультурного опыта, «сжигал» их в стихийной телесной активности.

В структуре современного социального опыта такая экстатическая активность актуализирует прежде всего медицинский дискурс, соматическое поведение Белого становится знаком телесной или психической болезни. Ф. Степун писал, что после общения с Белым у него могло бы остаться «впечатление свидания с больным человеком» [7, с.177]. Однако для Белого такие «болезненные» состояния являлись как раз нормой.

Предельную точку «стирания» социальных знаков с соматического облика человека символизирует смерть, итоговый деструктивный выход за пределы человеческих смыслов. Это зафиксировано в описаниях очевидцами мертвого Александра Блока: «Ничего не осталось, ничего. Лежит «незнакомый труп»» [8, с.447]. На смену личному облику пришел «новый облик» – «кощунственный», «нечеловеческий», «портрет смерти вообще, – его, ее, вашей смерти» [9, с.95]. Индивидуальное тело конкретной личности преобразилось в анонимное тело, «незнакомый труп» [9, с.102].

Спонтанно-деструктивный и театрально-постановочный регистры жизнетворческих практик культуры Серебряного века можно включить в универсальный философско-культурный контекст — контекст нищезанской оппозиции *аполлонийского* и *дионисийского* начал. Данная оппозиция позволяет выделить соответствующие характеристики телесных практик. Проект телесной метаморфозы человека в культуре начала XX века решался и теоретически и практически в поле их противостояния и взаимодополнения.

Аполлонийский соматический образ отражал эстетико-философские конструкции художественной интеллигенции эпохи и обеспечивал клишированность и постановочность повседневного поведения ее представителей. Формирование этого образа осуществлялось через художественную кодификацию тела, декорирование, аналитическое членение, структуризацию и включение в хронотоп культуры. Функциональ-

ность образа-маски в социокультурном пространстве обуславливала наличие в нем прежде всего антропологических значений.

Дионисийские практики спонтанного телесного поведения актуализировались в моменты пограничных ситуаций и в моменты моделирования экстатической телесной метаморфозы. Дионисийское тело содержало в себе «негативные» смыслы и артикулировалось как бесчеловечное, бессмысленное, «кощунственное». Дионисийские телесные практики в культуре модернистов реализовали апофатический культурный код. Апофатичность и трансгрессивность дионисийского тела становилось основанием для сближения его со сферой трансцендентного, нечеловеческого как «дочеловеческого» и «богочеловеческого». Телесность в этой парадигме представлялось знаком ритуальной трансгрессии как преобразования в Другого. Это обуславливало сознательный характер многих дионисийских практик как ритуального возвращения к архаическому экстатическому сознанию.

Предельным выражением апофатического характера дионисийской телесности является смерть. Телесная патология, перверсия, и даже сексуальное переживание в своих предельных означаемых содержат танатологический смысл, то есть семантическую пустоту для субъекта. Констатация смерти – это констатация порога сознания.

Литература

1. Лелеко, В. Пространство повседневности в европейской культуре. – СПб.: «Эйдос», 2002. – 320с.
2. Валентинов, Н. Два года с символистами. – М.: XXI - Согласие, 2000. – 384 с.
3. Соловьев, В. Сочинения: В 2 т. Т. 2. – М.: Мысль, 1988. – 726 с.
4. Мережковский, Д. Толстой и Достоевский. Вечные спутники. – М.: Республика, 1995. – 624 с.
5. Лифшиц, Б. Полутороглазый стрелец. Воспоминания. – М.: Худ. лит, 1991. – 250 с.
6. Крусанов, А. Русский авангард: 1907–1932 гг. В 3т. Т.1. – СПб.: НЛО, 1996. – 320с.
7. Воспоминания об Андрее Белом – М.: Республика, 1995. – 591 с.
8. Серебряный век. Мемуары. – М.: Известия, 1990. – 672 с.
9. Анненков, Ю. Дневник моих встреч. Цикл трагедий: В 2 т. Т.1. – М. Худ. лит, 1991. – 346 с.