

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова

Факультет иностранных языков и регионоведения



4857500

На правах рукописи

И.В. Васильева

Васильева Инна Вячеславовна

**Феномен неоромантизма
в художественной культуре России XX века.**

Специальность 24.00.01 – Теория и история культуры

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени

кандидата культурологии

13 ОКТ 2011

Москва

2011

Диссертация выполнена на кафедре сравнительного изучения национальных литератур
и культур факультета иностранных языков и регионоведения Московского
государственного университета имени М.В.Ломоносова

Научный руководитель доктор филологических наук
профессор Ващенко Александр Владимирович

Официальные оппоненты доктор философских наук
профессор Митина Светлана Ивановна

доктор филологических наук
профессор Беляева Ирина Анатольевна

Ведущая организация Институт мировой литературы им. А.М.Горького РАН

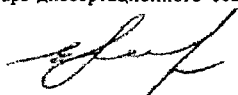
Защита состоится «18» 10 2011 г. в 15,30 часов на заседании
диссертационного совета Д 501.001.28 при Московском государственном университете
имени М.В. Ломоносова.

Адрес: 119192, г. Москва, Ломоносовский проспект, д. 31, корп. 1, факультет иностранных
языков и регионоведения, ауд. 107-108.

С диссертацией можно ознакомиться в фундаментальной библиотеке Московского
государственного университета имени М.В. Ломоносова.

Автореферат разослан «8» 09 2011 г.

Учёный секретарь диссертационного совета



Е.В. Жбанкова

Общая характеристика работы

В современной гуманитарной научной сфере много споров вызывает вопрос об идейно-художественной природе русского неоромантизма XX в. - самостоятельного, близкого романтизму культурного феномена. На его существование прямо указывает современная теория трех волн романтизма в русской культуре («классический романтизм» - конец XVIII – первое десятилетие XIX в., «вторая волна» - рубеж XIX-XX веков; а также «третья волна» - постмодернизм, контркультура, рок-культура), заявленная Е.Г. Милюгиной и В.В. Сергеевым¹. Общеизвестным является и тот факт, что романтическое художественное сознание оказало существенное влияние не только на эпоху русского модернизма, советскую культуру 1920-1930-х гг., но и на постмодернизм рубежа XX-XXI вв. При этом, как справедливо утверждает Э.Я. Фесенко, «ни одно из толкований этого понятия в <...> словарях и других энциклопедических изданиях не объясняет феномен романтизма XX в.»².

В связи с этим большой интерес представляют труды Л.П. Егоровой³, Э.Н. Шемяковой, В. Ковского, утверждавших, что романтическое мировидение и особый романтический язык были востребованы в русском искусстве XX столетия.

Разумеется, это не было механическим повторением сложившихся романтических идеалов и форм русской культуры конца XVIII - первого десятилетия XIX вв. Глубокое усвоение достижений русских романтиков в XX в. привело к появлению на этой основе совершенно самостоятельного явления, которое с учетом его преемственности было бы целесообразно именовать «неоромантизмом». Следует признать его существенный творческий потенциал, исключительно активное, действенное влияние на культуру XX столетия в целом. Этому способствовали основные тенденции культурного развития XX в., актуализировавшие в творческом процессе романтические личностные и культурообразующие установки. Их востребованность и переосмысление хотя и складывались под знаком новой идеологии и формировавшегося сознания социалистического общества, были предопределены духовно-нравственным миром человека, его творческим потенциалом, стремлением к свободе и независимости. Романтический максимализм, по определению М. Гершензона, предопределял изображение

¹ Милюгина Е.Г., Сергеев В.В. Культурно-исторический опыт романтизма и духовные искания новой России. М.: РГГУ, 1995.

² Фесенко Э.Я. Теория литературы. М.: Академический проект, 2008. С. 346.

сильной личности, открывающей новые пути в мире и искусстве⁴. Г.П. Поспелов писал о романтизме как об «определенном типе идейно-эмоционального (оценочного) отношения к жизни, в основе которого лежит глубоко личностное, напряженно-страстное стремление к возвышенному идеалу, неудовлетворенность сущим, невозможность довольствоваться повседневностью, прозаическим существованием, жажда иной, лучшей жизни»⁵.

Огромный научный интерес представляет неоромантизм, рассматриваемый нами не только как направление в творчестве, но и как культурная парадигма, оказавшая глубокое влияние на художественный мир русского модернизма. С этой точки зрения, «неоромантический сплав» является тем идеологическим и эстетическим образованием, без которого невозможно представить себе историю русской литературы XX века - модернизма и постмодернизма. Неоромантизм как эстетическая и мировоззренческая система понимается как актуализация в искусстве концепции преобразования мира посредством эстетического начала.

В плане художественного языка с неоромантизмом связаны такие формально-содержательные особенности, как предельная острота чувственных переживаний героев, преобладание экспрессии над описательностью, иррационального над рациональным, насыщенность художественного текста фантастическими, гротескными элементами, введение в художественное пространство экзотики как особого эстетического мира. Все они характерны для культуры русского модернизма, а в эпоху постмодернизма получают роль культурного кода, который используется в художественной практике и иронически обыгрывается.

В проблеме осмысления неоромантизма как культурной парадигмы есть ряд дискуссионных моментов, но наряду с этим интерес к проблеме в культурологии существенно вырос. В связи с этим назрела потребность рассмотреть неоромантизм как культурологический феномен и выявить его основные характеристики в художественной культуре России XX века.

Актуальность исследования обусловлена тем, что проблема неоромантизма как художественной школы, направления в культуре, мировидения, для которого характерны определенные эстетические принципы и ценности, в настоящий момент недостаточно разработана в отечественной науке. Требуется глубокого осмысления неоромантизм и по

⁴Гершензон М. Видение поэта. М., 1919. С.12.

⁵ Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 345.

отношению к образно-символической и мировоззренческой основе модернизма, для чего необходимо изучение влияния, оказанного романтизмом и неоромантизмом на русскую культуру.

Неоромантизм требует системного изучения, прежде всего, как художественный пласт, оказавший глубокое влияние и на модернизм, и на русскую культуру 1920-1930-х гг.

Объектом исследования являются произведения художественной культуры тех авторов, для которых характерно обращение к неоромантизму как к эстетике и мировидению. Специально рассматривается особая творческая философия «Старинного театра» Н.Н. Евреинова и Н.В. Дрезена, творчество таких художников, как М. Врубель, Н. Рерих, М. Нестеров, С. Малютин, В. Борисов-Мусатов, художественных объединений «Мир искусства» и «Голубая роза», произведений Д.С. Мережковского, Вяч. Иванова, В. Брюсова, А. Ахматовой, Б. Пастернака, литературной группы «Серапионовы братья», А. Грина, Е. Шварца и И. Бродского; привлекаются родственные явления в русской музыке.

Предметом исследования служит неоромантизм как культурная парадигма, как самостоятельное творческое направление, характерное для литературы русского модернизма, русской литературы 1920-1930-х годов, русского постмодернизма как художественной школы.

Цели и задачи диссертационного исследования состоят в том, чтобы:

- исследовать путь развития неоромантизма в русской культуре XX в. на основе анализа русской романтической культуры XIX в;
- теоретически обосновать роль и значение культурного архетипа для понимания причин и условий возникновения неоромантизма и его влияния на формирование русской культуры XX в;
- раскрыть философские константы неоромантизма применительно к категории времени, вечности и памяти, сформировавшихся под воздействием романтической культуры;
- проанализировать трансформацию неоромантических культурных ценностей на примере творчества представителей литературного объединения «Серапионовы братья», А. Грина, Е. Шварца;
- исследовать неоромантизм в качестве художественной и мировоззренческой основы русского модерна, источника литературы модернизма;
- выявить неоромантические идеи и ценности, нашедшие свое отражение в последующем формировании русского постмодернизма.

Научная новизна диссертационного исследования и полученные важнейшие результаты состоят в следующем:

- на основе анализа развития зарубежной и русской романтической культуры XIX века представлена парадигма развития неоромантизма в России первой половины XX века как культурологического феномена духовной жизни;

- дано теоретическое обоснование роли и значения культурного архетипа как базовой категории, для понимания причин и условий возникновения направлений развития русской культуры XX века;

- рассмотрена философия неоромантизма на примере основополагающих категорий времени, вечности и памяти, нашедших отражение в творчестве романтиков и неоромантиков под влиянием романтической культуры;

- раскрыты причинно-следственные связи, обусловившие трансформацию неоромантических культурных ценностей, на примере творчества литературного объединения «Серрапионовы братья», произведений А. Грина и Е. Шварца;

- показано, что неоромантизм в XX веке стал выступать в качестве художественной и мировоззренческой основы русского модернизма, источником модернистской русской литературы;

- рассмотрены неоромантические идеи и ценности, нашедшие свое отражение в живописи и повлиявшие в последующем на развитие русского постмодернизма.

Положения, выносимые на защиту:

- 1) Русский и европейский неоромантизм как философская концепция, как мировидение и как знаковое художественное пространство является культурной парадигмой, оказавшей глубокое влияние на русскую литературу, культуру и искусство XX века.

- 2) Парадигма развития романтизма и неоромантизма имеет единые исторические истоки, основанные, в свою очередь, на архетипах «золотого», «серебряного», «медного» и «железного» веков. Эти архетипы связаны с мифической моделью времени, генезисом культуры и её символами.

- 3) Исследования идейно-философской и художественной направленности неоромантизма свидетельствуют о внутренней генетической взаимосвязи философии романтизма и неоромантизма. Прежде всего это относится к оценке таких категорий, как время, вечность и память.

4) Философия неоромантизма оказала глубокое влияние на отечественное искусство эпохи «модерн». Это влияние отражено в образе-символе мистической голубой розы, прорастающей сквозь мироздание, присутствующем в творчестве русских поэтов-символистов (А. Блок, Вяч.Иванов), в постановках «Старинного театра» Н.Н. Евреинова и Н.В. Дрезена, сценической стилизации, родоначальником которой стал В. Мейерхольд.

5) Неоромантические традиции были характерны для русской культуры 20-30-х гг. XX столетия. Неоромантическая эстетика, характерная для «серебряного века» русской литературы, нашла свое эстетическое продолжение в русской литературе 1920-1940-х гг. Для литературы этого периода характерны также неоромантические идеи и принципы, как романтическое двоемирие, стремление к Прекрасной Неизвестности и Несбывшемуся, понимание земного бытия как вечного странствия, жажда рыцарского подвига и служения.

6) Неоромантические образы, символы, мотивы, ценности и архетипы присутствуют в творчестве литературного объединения «Серапионовы братья», в состав которого входили Л. Лунц, Н. Никитин, М. Слонимский, И. Груздев, К. Федин, Вс. Иванов, М. Зощенко, В. Каверин, Е. Полонская. Результаты исследования подтверждают, что среди «серапионов» были «правые» и «левые», «западники» и «восточники», «бытовики» и «сюжетники». Каждое из этих направлений нашло свое отражение в русской и советской литературе первой половины XX века.

7) В ряду авторов произведений неоромантического характера выдающееся место занимает А. Грин с его неоромантической Гринландией - мирозданием, созданным воображением писателя. Неоромантик Грин и его творчество служит ярчайшим доказательством существования неоромантического направления в русской литературе 20-30-х годов XX столетия. Убедительным подтверждением влияния неоромантизма на культуру этого периода явилось и творчество драматурга Е. Шварца (в частности, пьеса «Дракон»).

8) Постмодернизм, представляющий собою не только литературную и художественную школу, но и умонастроение, культурную парадигму, основанную на рефлексии, иронии, тотальном пересмотре унаследованных от предшествующих ценностей художественных школ, также испытал влияние неоромантизма. Романтический и неоромантический культурный код представляет собой одну из базовых матриц,

использовавшихся авторами-постмодернистами, что доказывается на примере творчества И. Бродского («Двадцать сонетов к Марии Стюарт»).

Теоретико-методологической базой работы является соединение элементов историко-биографического, структурно-семиотического методов с мотивным и мифопоэтическим. Выбор обусловлен их адекватностью объекту исследования.

Методологические основы диссертации. В связи с междисциплинарным характером исследования в основу методологии диссертации положен системный подход, разработанный в трудах А.Н. Веселовского, А.Дж. Тойнби, А.Ф. Лосева, Ю.М. Лотмана, Д.С. Мережковского, Ю.В. Манна, И.Ф. Волкова, Г.Д. Гачева, В.И. Фатющенко, С.Г. Тер-Минасовой, А.В. Ващенко, Е.И. Волковой, А.В. Павловской, О.А. Корнилова и в других культурологических, литературно-критических, исторических работах.

Теоретическая ценность исследования.

Диссертация позволяет уточнить содержание понятия «неоромантизм», углубить представления об интерпретации неоромантических образов, символов, тем и мотивов в русской культуре XX века и характер их продолжения в модернистской и постмодернистской эстетике. Результаты исследования дают возможность изучить неоромантизм как художественную школу и культурную парадигму.

Практическая ценность исследования.

Полученные результаты могут быть применены в теоретических разработках, связанных как с русской, так и зарубежной культурой XX в., а также в процессе преподавания русской литературы XX в. в высших учебных заведениях, при составлении учебных пособий и программ для высшей и средней школы.

Апробация основных положений и выводов диссертации. Основные положения и выводы диссертации были изложены и апробированы в ходе занятий на Факультете иностранных языков и регионоведения МГУ им. М.В. Ломоносова в семинарских занятиях по курсу «Культурология», «История русской литературы» и «Русский мир в контексте мировых цивилизаций».

Основные положения диссертации и опыт практического применения результатов исследования прошли апробацию на международных научных конференциях: «Россия и Запад: диалог культур». Москва, МГУ им. М.В. Ломоносова (2003, 2009); «Русский язык и литература в международном образовательном пространстве: современное состояние и перспективы»,

Гранада, Испания (2007, 2010); «Оломоуцкие дни русистов», Оломоуц, Чехия (2007); «Феномен творческой личности в культуре. Фатющенковские чтения». Москва, МГУ им. М.В. Ломоносова (2008, 2010); «Духовные начала русского искусства и просвещения» («Никитские чтения»), Новгород (2009).

По теме диссертационного исследования опубликовано пятнадцать работ, из них три работы в изданиях по списку ВАК.

Структура работы.

Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения и списка использованной литературы.

Основное содержание работы

Во **Введении** освещена теоретическая сторона проблемы, комментируются понятия «романтизм» и «неоромантизм»; обоснованы актуальность темы и научная новизна исследования, определены его задачи и методология; очерчена степень изученности проблемы; сформулировано теоретическое и научно-практическое значение работы; представлена апробация ее основных положений.

В **первой главе** «*Романтизм и неоромантизм в русской культуре*» исследуется ряд вопросов, связанных с формированием неоромантизма как культурной парадигмы, глубоко значимой для русской культуры XX века.

Глава состоит из трех параграфов. В **первом параграфе** проанализирован романтизм как культурная парадигма, необыкновенно важная для русской культуры XIX века. В частности, в диссертационном исследовании подчеркивается, что для последнего десятилетия XVIII в. – первого десятилетия XIX в. характерно переплетение предромантических и сентименталистских тенденций с тенденциями классицизма. Переоценка разума, рационального начала бытия, ориентация на равновесие и гармонию, присущая классицизму как художественной и философской модели, сочеталась с необычайной чувствительностью, элегическим меланхолизмом и культом природы, характерным для сентиментализма. В сфере поэтики проявлялись как элементы систематизма и рациональности, так и чувствительности и возвышенной печали.

Центральное место в эстетике романтизма занимал метафизический бунт против Творца и мироздания. В художественном пространстве русского романтизма первой половины XIX ст. этот бунт связывался с богоборчеством М.Ю. Лермонтова и мотивом поединка с судьбой, нашедшим свою идеологическую и эстетическую реализацию в образе Печорина. Хотя в сравнении с западноевропейской культурой русский

романтизм выглядел не таким богатым и многогранным и даже уступал европейскому в «широте общей картины» (термин Ю.В. Манна), он несколько не уступал европейскому романтизму в плодах творческого процесса и, сохранив основные смысловые акценты, главным из которых является тяготение к вневременным идеалам морали, эстетики, философскому умозрению, смог впоследствии воплотиться в сформировавшемся в начале XX века мощном национальном неоромантическом течении.

Во втором параграфе первой главы диссертационного исследования рассматривается культурный архетип как основной элемент архетипической модели романтизма. Культурный архетип понимается нами как форма схематизации культурного опыта человечества. Культурные архетипы создаются крупными историческими общностями – субэтнотами, этнотами, суперэтнотами, консорциями (группами людей, объединенных общей исторической судьбой) и конвиксиями (группами людей с общим местом обитания и единым бытом). Отдельные личности не создают, а воспроизводят в своем сознании и жизнедеятельности универсальные культурные архетипы.

Романтизм рассматривается нами как циклическая культурная модель, как своеобразный архетип, включающий в себя определенные мифы, символы, образы, ценности и мотивы. Романтизм XIX ст. актуализировал в общественном сознании ценности и образы, которые затем нашли свое отражение в неоромантическом сознании XX века. В свою очередь, романтизм XIX в. актуализировал ценности европейской средневековой культуры, подобно тому, как классицизм XVIII в. апеллировал к греко-римской античности.

Средневековая западноевропейская культура была для романтиков и неоромантиков сокровищницей образов и символов, примером глубоко религиозного восприятия бытия. Романтики и неоромантики интерпретировали в своем творчестве образы-символы рыцаря, прекрасной дамы, мастера, странствующего монаха, послушника, активно использовали цветовую символику Средневековья.

Творческое осмысление и постижение европейского Средневековья было связано с романтической и неоромантической концепцией «путешествия по временам и культурам». Творческая реализация этой концепции состояла в том, что немецкие романтики Иенской и Гейдельбергской школы, а вслед за ними – французские и английские

романтики – заново открыли для себя европейское Средневековье и Элладу. Вслед за ними неоромантики-символисты совершили второе открытие этой эпохи в виде «пламенеющей готики» (европейского католического средневековья) и эллинских религиозных таинств (античности). Путешествуя в воображении по чужим временам и культурам, романтики и неоромантики активно постигали своё собственное время, а посредством чужого культурного языка изучали национальный культурный словарь.

Путешествие неоромантиков по временам и культурам было связано с изучением различных мифологических систем. Неоромантики обратились к феномену мифа, постигали мифологический язык на материале национального и чужого фольклора. Заново открывая свою и чужую мифологию, они придавали мифологическим образам-символам новые смыслы. Так возникли неоромантические (символистские) мифы об Орфее, Дионисе и Аполлоне, переосмыслена скандинавская и славянская мифология. Романтиков и неоромантиков можно назвать эклектиками. Таким образом, романтическое искусство становилось «вневременным», соединяя в себе символику различных эпох и культур, использовало и перерабатывало культурные образы и архетипы, характерные для европейского средневековья и античности.

Неоромантизм понимается нами как особая мировоззренческая система, противопоставляющая себя рационализму в интересах творческой свободы, как повторяющийся культурный архетип, который нашел свое воплощение в русском искусстве и литературе XX века. Неоромантики выделяли в античной культуре такие мировоззренческие и философские ценности, как магическое постижение природы, культ героини и культ прекрасного, в том числе и трагической красоты, связанной с почитанием «страдающего бога» Диониса. Если в эпоху классицизма античная культура понималась как носительница гармонии, а категории гармонии и равновесия считались наиболее значимыми, то романтики и вслед за ними – символисты – подменили идею покоя и равновесия всеобъемлющим мировоззренческим трагизмом. Философская категория трагического (трагедийного сознания) выдвинулась в неоромантизме на первый план.

Главной отличительной чертой русского неоромантизма следует считать «трагедийное сознание», которое можно определить как актуализацию трагедийного начала в культуре, а также романтическая экзальтация, понимаемая как предельная обостренность и яркость «земных

чувств», что нашло выражение в культе Рыцаря и Дамы, метафизическом бунте против мироздания, мистическом восприятии бытия в целом. Все эти характеристики присущи неоромантизму как художественному явлению и мировоззренческой системе.

В третьем параграфе первой главы подчёркивается, что эстетика неоромантизма была актуализирована в искусстве модернизма и постмодернизма. Для неоромантизма характерно развитие «романтического мифа», основанного на концепции преобразования мира с помощью Красоты. «Неоромантический миф» подразумевает предельную эмоциональность, ярко выраженную художественную экспрессию, интерес к иррациональному, к мистике, к фантастическому и чудесному, использование гротеска как художественного приема, обращение к экзотическим мотивам и образам.

Неоромантический миф основан также на переосмыслении феномена любви. Характерным становится постоянное недовольство романтического героя собой и своей любовью, часто основанное на неумении любить. В то же время герои неоромантического мифа вечно горят в огне страстей, они необыкновенно чувствительны и впечатлительны, обладают глубокими мистическим опытом, видят «незримое» и слышат «несказанное».

Модернистские стили, т.е. по сути, те направления в искусстве, которые стали появляться с конца XIX в., представляют собой «естественное звено видеоизменяющегося романтического самосознания»⁶. Неоромантическое восприятие существует в культуре XX столетия параллельно с реалистическим, взаимодействуя и переплетаясь с ним на формальном и содержательном уровне.

Вторая глава диссертационного исследования *«Философия неоромантизма и ее выражение в романтической культуре XX столетия»* состоит из четырех параграфов и посвящена отражению неоромантических ценностей, образов, символов и идей в русской культуре XX столетия. В частности, неоромантизм рассматривается как один из важных источников идей, образов, символов, тем и мотивов литературы русского модерна. Как доказывается в диссертационном исследовании, «неоромантический сплав» является тем идеологическим и эстетическим образованием, без которого русский модернизм был бы невозможен.

В первом параграфе рассматривается влияние, оказанное неоромантизмом как культурной парадигмой и мировоззренческой

⁶Толмачев В.М. От романтизма к романтизму. М. МГУ, 1997. С.. 52.

категорией на искусство русского модерна. При этом указывается, что полное отождествление символизма и неоромантизма было бы ошибочным, поскольку символизм – и европейский, и русский – создал уникальное художественное пространство, которое можно назвать неоромантическим лишь в некоторых аспектах – например, с точки зрения идеи религиозно-духовного преображения жизни, которая была свойственна и романтикам, и символистам. И романтики, и символисты не довольствовались миром созданным Богом, в противовес «злому» миру и «злому» времени они творили свой мир красоты, пытались «прорваться» из времени в вечность.

Религиозная основа творчества символистов подразумевала лишь частичное принятие христианства: русские символисты пытались пересмотреть христианство в ракурсе поисков «неведомого Бога» и создания «новой церкви». Романтики Иенской школы мечтали о создании новой религии на основе романтической философии и творчества Гёте. Гёльдерлин соединил язычество и христианство в образе Христа-олимпийца. Подобное соединение стало краеугольным камнем новой, синтетической «религии» мифотворчества и богостроительства, свойственных русским символистам. И романтикам, и символистам было свойственно обостренное внимание к бессознательной, «ночной» стороне бытия, к хаосу «мировой Ночи», которая была для романтиков и неоромантиков «матерью богов», изначальной материей, предшествовавшей рождению вещей.

Результаты исследования позволяют автору утверждать, что понятия «неоромантизм» и «символизм» категориально не равнозначны. Неоромантизм является одним из аспектов символистского мировидения, но не исчерпывает понятия «символизм», не характеризует в полной мере символизм как литературное направление и мировидение.

Неоромантическое начало присутствует в творчестве младших символистов, в частности у А.А. Блока. Неоромантическое мировидение, свойственное творчеству А. Блока и младших символистов, отражено в культе Прекрасной Дамы, в поклонении Софии Премудрости Божией, Вечно-Женственному началу мироздания. Схожие идеи представлены в немецком романтизме Иенской и Гейдельбергской школы. Немецкие романтики, в свою очередь, опирались на культ Прекрасной Дамы – Беатриче – в творчестве Данте.

Для русского символизма наиболее значимой оказалась фигура Новалиса (Фридриха фон Гарденберга), воплощавшего собой мечты и искания немецкого романтизма. Характерная для творчества Новалиса

попытка исследовать природный мир как одухотворенный организм, как последовательное воплощение различных форм бытия, повлияла на натурфилософскую концепцию Вл. Соловьева и позднего В. Вернадского.

В философии романтизма и неоромантизма время и вечность примирялись в памяти, которая сохраняла «прекрасные мгновения» нетронутыми, первозданно прекрасными. В то же время неоромантики утверждали, что память творчески преобразует прошлое, воскрешает его для вечного духовного бытия.

Творческая, преобразующая память снимала конфликт между временем и вечностью, примиряя эти две категории в творческом акте. Однако, в то же время и романтики, и неоромантики противопоставляли памяти категорию забвения, указывая на вечную войну этих двух начал в душе человека. Победа памяти, соответственно, вела к торжеству вечности, тогда как победа забвения позволяла торжествовать «злему времени». Категория забвения, как и категория памяти, приобретала метафизическую окраску.

Жизнь неоромантизма в русской культуре XX в. нельзя ограничить эпохой модерн, он продолжал жить и в последующие периоды. В частности, неоромантические образы, символы, ценности и мотивы характерны для русской литературы 1920-х-1930-х гг. Отражение неоромантических ценностей, образов, символов и мотивов в литературе этого периода рассмотрено во втором и третьем параграфах второй главы диссертационного исследования.

Неоромантизмом пронизано творчество такого яркого литературного объединения 1920-х годов, как «Серапионовы братья». Само название этой литературной группы свидетельствовало о ее преемственности по отношению к немецкому романтизму, в частности, к творчеству Т.-А. Гофмана, чей роман «Серапионовы братья» еще при жизни стал литературной легендой. Безудержная фантазия стала основополагающим творческим принципом изображенных Гофманом литераторов-романтиков, поэтому своим творческим кредо считали фантазию и петроградские «серапионы», полагавшие, как, например, Лев Лунц, что русской литературе не хватает именно фантастического начала, а также умения «сплести» приключенческую фабулу произведения. Петроградские «серапионы» в своем творчестве были обращены к Западу и, в частности, к литературным традициям европейского романтизма, к его художественному пространству, образам и символам, эстетическим принципам, философскому мировидению.

Среди «серапионов» были «правые» и левые», «западники» и «восточники», «бытовики» и «сюжетники».

Петроградский союз Серапионовых братьев явился, отражением кружка немецких романтиков, основанного 14 ноября 1818 года. Однако петроградские «серапионы» продолжали и романтические традиции русской литературы. В частности, они обращались к традициям русского романтизма пушкинской эпохи. Так, протоколы заседаний петроградских «Серапионовых братьев» первоначально ориентировались на стилистику протоколов «Арзамасского общества безвестных людей», объединявшего литераторов пушкинского круга. «Серапионовы братья» хотели возродить в русской литературе традиции авантюрного романа, написанного в романтической манере.

Противопоставление разума и фантазии является лейтмотивом рассказа В. Каверина «Хроника города Лейпцига за 18... год». На этой антитезе основан и гофмановский «Золотой горшок». В финале повести Гофмана говорится об имении в Атлантиде, которое получил в награду за свои страдания студент Ансельм, женившийся на саламандре Серпентине. Это имение символизирует собой прекрасное царство поэзии и фантазии, которое является в мечтах романтически настроенным душам. В рассказе В. Каверина рассудительный профессор N потерял дар речи и больше не смог в своих пространственных университетских лекциях осуждать метафизику. Такой финал рассказа Каверина можно назвать неоромантическим, восходящим своими корнями к мировоззренческой концепции немецких романтиков.

Для поэтики рассказа Каверина, как и для поэтики немецкого романтизма, характерно прямое вмешательство автора в мир героев, использование гротеска, фантастики, романтической иронии. Все эти черты сближают рассказ Каверина с прозой немецкого романтизма и, в частности, с прозой Гофмана. В целом литературная деятельность петроградских «Серапионов» является ярчайшим доказательством существования неоромантических традиций в русской литературе 1920-х гг.

Неоромантичен по своей сути вымышленный мир А. Грина, в частности, «Гринландия» – мироздание, созданное воображением писателя, с его вымышленными городами и странами, присутствующими в художественном мире писателя. Вымышленная страна А. Грина восходит к царству Фантазии немецких романтиков, она сродни гофмановской Атлантиде – священной прародине человечества.

В средние века существовала легенда о таинственном «зеленом» острове на краю света, с которым ассоциировали Гренландию – «зеленый остров», ставший ледяным.

Реальную, географическую Гренландию географы и философы Средних веков наделяли магическими свойствами, считали таинственной, благодатной землей, магическим островом на краю света. Легенда о Гренландии во многом совпадает с мифом о стране Фантазии Атлантиде, присутствующим в произведениях немецких романтиков, в частности, в «Золотом горшке» Гофмана. Вымышленная Гринландия Александра Грина представляет собой географический миф, магическое, сакральное пространство, восходящее к магической географии античности, европейского Средневековья и Ренессанса.

В сборнике средневековых ирландских легенд «Путешествие святого Брендана» описывается таинственный остров, в центре которого растет высокое дерево (Древо Жизни), а через остров текут реки жизни, молодости и смерти. В «Бегущей по волнам» А. Грина, как и в этом случае, мы имеем дело с символикойрая земного.

Согласно платоновскому мифу, на острове-материке Атлантида было создано идеальное общественное устройство. Это гармоничное устройство человеческого общежития было уничтожено грандиозной природной катастрофой. Миф об исчезнувшем острове использовали немецкие романтики, в частности Э.-Т.-А. Гофман. Мифологема таинственного острова, поглощенного мировым океаном, присутствует и в «Бегущей по волнам» А. Грина.

Категория «Несбывшегося», характерная для повествовательных фантазий А. Грина, сродни «Фантазии» немецких романтиков. «Несбывшееся» тесно связано со стихией «Случая», бесповоротно меняющего жизнь героев. Душевная и духовная чуткость героев А. Грина связана с умением покориться Несбывшемуся, чудесному, почувствовать его дыхание среди скудного и будничного бытия. Несбывшееся – это «внезапное отчетливое создание», контрастирующее с «уродливыми отражениями жизненного закона».

Неоромантик-Грин воспринимал философскую категорию Фантазии в духе немецкого и, шире, европейского романтизма XIX ст. Фантазия, Мечта, Несбывшееся, Прекрасная Незнестность – все эти понятия были для Грина священными. Именно они являются идейными стержнями его произведений, находя воплощение в судьбах героев: Томаса Гарвея, Биче Сениель, Артура

Грзя, Ассоль или Эгля. Эти мотивы неоромантически по своей сути. Более того, творчество А. Грина является ярчайшим доказательством существования неоромантических идей, образов, символов и мотивов в русской литературе 1920-х-1930-х годов.

Не менее ярким доказательством функционирования неоромантической эстетики в литературе этого периода является творчество драматурга Е. Шварца, анализу которого посвящен **четвертый параграф второй главы** диссертационного исследования. Неоромантические ценности и эстетические принципы «серебряного века» русской литературы были особенно близки Е. Шварцу. Эти ценности и принципы были восприняты будущим драматургом через творчество Н.С. Гумилева и А. Ремизова, пьесы которых ставила «Театральная мастерская». В частности, неоромантические образы, символы и мотивы присутствуют в одной из самых известных пьес Е. Шварца – «Дракон».

В центре этой пьесы находится неоромантический мотив рыцарского подвига и служения. В своей пьесе Е. Шварц не только использовал романтический и неоромантический мотив змееборчества, но интерпретировал его как борьбу добра и зла в душе человека. «Дракон» - это дьявольская половина души каждого горожанина, поэтому убить дракона недостаточно для того, чтобы освободить город и прекрасную Эльзу. Каждый горожанин должен убить дракона в самом себе.

Символичен выбор имени для героя-странника, легкого, как пушинка, - Ланселот – отсылает нас к Ланселоту Озерному из цикла легенд и рыцарских романов о короле Артуре и рыцарях Круглого Стола. Ланселот – возлюбленный королевы Гиневры (Джиневры), «солнечный рыцарь», персонификация Бога солнца. В романах артуровского цикла Ланселот участвует в поисках святого Грааля, но не может добыть Грааль, поскольку его душа отягчена грехом прелюбодеяния.

Имя «Эльза» для главной героини восходит к преданиям и духовным стихам о другом драконоборце – св. Георгии, который спас от Змея (Дракона) царевну Елисафию (Елизавету). «Эльза» - немецкий вариант имени Елизаветы, в русском контексте известный как. Царевна Елисава по Житию Св. Георгия. Согласно древнейшей версии, изображенной в середине XII в. на фреске в церкви Св. Георгия в Старой Ладогe, св. Георгий победил дракона не оружием, а силой молитвы, «победным словом». Царевна Елисава привела дракона на своем поясе в город «как корову».

Примечателен выбор имени «Шарлемань» для архивариуса, отца Эльзы. Легендарный Карл Великий, король франков и лангобардов, герцог Баварии, римский император, основавший династию Каролингов, стал для потомков воплощением королевской и рыцарской силы и доблести. У Шварца Шарлемань – подданный Дракона, смиренный архивариус, герой, напоминающий об архивариусе Линдгорсте из «Золотого горшка» Э.-Т.-А. Гофмана. Но если гофмановский архивариус – могущественный волшебник, подданный чудесной страны Атлантиды, то герой пьесы Шварца вынужден просить защиты у Ланцелота.

«Золотой горшок» Гофмана и «Дракон» Шварца обнаруживают сходство в трактовке образов героев, близки друг другу и сюжетные линии. Пьеса Е. Шварца «Дракон» неоромантична по своей сути, для этого произведения характерно определенное родство с художественным миром немецкого романтизма. В русской литературе Е. Шварц продолжал линию «Серapiоновых братьев».

На основании выше изложенного в диссертационном исследовании подчёркивается, что в русской - советской литературе 1920-1940-х гг. продолжали жить неоромантические идеи и эстетические принципы. Неоромантическая эстетика, характерная для эпохи модерн, для «серебряного века» русской литературы, нашла свое органичное продолжение в творчестве литературного объединения «Серapiоновы братья», в романах и повестях А. Грина, в пьесах Е. Шварца, в частности, в пьесе «Дракон».

Неоромантические идеи, образы и символы характерны для российской живописи эпохи модерн и литературы второй половины XX века. Этим процессам посвящена **заключительная третья глава** диссертационного исследования *«Неоромантизм и развитие русского модернизма»*.

В первом параграфе третьей главы диссертационного исследования подчеркивается, что неоромантические идеи и ценности нашли свое отражение в творчестве выдающихся художников эпохи модерн, таких как М. Врубель, Н. Рерих, М. Нестеров. В иконописи Врубеля присутствовали неоромантические черты, соединенные с византийской декоративностью и экспрессией. Неоромантизм Врубеля можно усмотреть в его цветописях, в преобладании на его полотнах, росписях и панно цветов, особенно любимых романтиками XIX в., – сиреневого, голубого и лилового. На символическое значение этих цветов романтики XIX ст. указывали, опираясь на средневековую католическую эстетику. Лиловый цвет широко представлен

на витражах европейских соборов, в религиозной живописи Запада, в одежде католической церковной иерархии. Однако, в русской иконописи, как и в росписях, лиловый цвет до Врубеля употреблялся крайне редко и тяготел либо к розоватому и красному, либо к синему. В отличие от католического искусства, в православной иконописи лиловый цвет приобрел двусмысленный характер. Через фиолетовый он был близок к черному, символизировавшему ад и смерть, а через красный – к символике адского огня. Молитвенное настроение и созерцательность, согласно св. Дионисию Ареопагиту, выражались в русской иконописи синим цветом, характерным для московской и тверской иконописи и в меньшей мере - для новгородской.

В высшей степени знаменательна цветопись панно М. Врубеля «Принцесса Греза», навеянного одноименным драматическим произведением французского романтика Э. Ростана. Голубой цвет здесь связан, прежде всего, с обликом Принцессы Грезы, окутанной голубым сиянием. Принцесса Греза символизирует на панно Врубеля Вечную Женственность, поэтому голубой – цвет неба и тайны является ее цветом.

Теоретические воззрения русских символистов были сформулированы в основном в 1904-1909 годах, когда Врубель заканчивал свой жизненный и творческий путь. Однако, искусство и личность Врубеля соответствовали идеалу символистов, которым импонировала символическая «тайнопись неизреченного», характерная для творчества художника. М. Врубеля символисты называли «русским Гюставом Моро». И французский художник-неоромантик Гюстав Моро, и русский неоромантик М. Врубель стали знаковыми фигурами для русского искусства начала XX века.

Неоромантические мотивы присутствуют и в художественном творчестве Н. Рериха, тонкого знатока философии и этнографии Востока, археолога, учёного, опозитизировавшего «блестящий Восток» в своих полотнах. Как и художники из объединения «Мир искусства», Рерих воскрешал в своих полотнах искусство былых эпох, в частности – мир языческой, славянской и скандинавской древности и Древней Руси. Славянская Русь представлялась Рериху воплощением некоего исторического идеала. Следуя неоромантической традиции, Рерих противопоставлял мечту и действительность, исторический идеал и скучную, банальную современность.

Русские модернисты – как литераторы, так и художники – актуализировали в своем творчестве такие философские категории,

характерные для романтизма и неоромантизма, как двоемирие (земное и небесное, воплощенное и несказанное, высокое и низкое), трагедийное сознание (актуализация роли трагедийного начала в культуре), экзальтация (обостренность и яркость земных чувств, благодаря которой можно услышать несказанное и постичь невыразимое). Для их творчества характерны культ Рыцаря и Дамы (культ Вечной Женственности), метафизический бунт против мироздания, мистическое и образно-символическое восприятие бытия.

Во втором параграфе третьей главы диссертации «Влияние неоромантизма и модернизма на зарождение и становление постмодернизма» исследуются романтический и неоромантический субстрат в литературе постмодернизма. Делаются выводы о том, что постмодернизм представляет собой не только литературную и художественную школу, но и умонастроение, культурную парадигму, которая основана на рефлексии, иронии, тотальном пересмотре унаследованных от предшествующих художественных школ ценностей. Прежде всего, постмодернизмом были пересмотрены эстетические принципы и ценности эпохи модерн и ее неоромантический субстрат. В постмодернистских текстах автор играет с читателем в спонтанные, ни к чему не обязывающие игры, мистифицирует, кодирует информацию с помощью образов, символов и мотивов, присущих различным художественным системам – в том числе и неоромантической эстетике.

Постмодернизм русской и европейской культуры далек от историсофских, геософских и философских концепций эпохи модерна. Как культурная парадигма, он не связан с какой-либо идеологией или философской системой. Постмодернизм – это реакция на модернизм с его неоромантическими ценностями, тотальный пересмотр предшествующей этической и эстетической системы. С другой стороны, постмодернизм – это реакция на коммерциализацию современной культуры и противостояние культуре официальной.

Постмодернистское искусство редко ставит «вечные вопросы», не интересуется онтологическим статусом бытия. Само понятие онтологии обычно находится за пределами постмодернистского искусства. Для художественного пространства постмодерна характерен кризис метафизического мышления, распад целостной картины мира, который можно уподобить, «распаду атома».

Романтический и неоромантический культурный код – это лишь один из множества культурных кодов, которыми оперирует постмодернизм. С такой же легкостью постмодернистский автор оперирует культурным кодом эпохи модерн или эпохи классицизма. В постмодернистской эстетике отсутствует культ романтизма и романтического и неоромантического сознания. Более того, романтизм и неоромантизм часто являются предметом постмодернистской иронии, обыгрываются в сатирическом ключе. Поэты-постмодернисты, как, например, И. Бродский или В. Кривулин, пытались отмежеваться от романтизма и неоромантизма, отторгнуть его художественный язык, однако при этом обильно цитировали романтические и неоромантические образы, символы, темы и мотивы.

В диссертации подчёркивается, что неоромантический субстрат присутствует в постмодернистских текстах на уровне гипертекстуальности: пародийного соотношения текста с профанируемыми им текстами (классификация Ж. Женетта), а также на уровне метатекстуальности – соотношения текста со своими претекстами. Возможен и такой уровень связи, как архитектзуальность (жанровые связи текстов). Эти тезисы доказываются на материале «Двадцати сонетов к Марии Стюарт» И. Бродского (1974) в **третьем параграфе третьей главы**.

Героиня, к которой обращены сонеты И. Бродского, представляет собой кумира романтиков и неоромантиков-модернистов – шотландскую королеву Марию Стюарт. Романтическими и неоромантическими претекстами «Двадцати сонетов к Марии Стюарт» являются трагедия Ф. Шиллера «Мария Стюарт», стихотворения А. Ахматовой, В. Брюсова и Б. Пастернака, посвященные шотландской королеве. К Ф. Шиллеру и его романтической трагедии непосредственно обращается лирический герой сонетов, однако, это обращение выдержано в ироническом ключе. Диалогу с Шиллером – романтиком, воспевающим романтическую королеву, посвящен двенадцатый сонет

В этом сонете представлена антитеза: искусство – история. Воплощением искусства является Мария Стюарт, пространство истории отдано Елизавете Английской. Искусство – это страсть, свобода, порыв, это «статии» Марии, прекрасная плоть, над которой, увы, властен «топор истории». Ф. Шиллер обвинял Елизавету в гибели Марии Стюарт, Бродский переадресовал это обвинение истории («Взять Шиллера: Истории влетело от Шиллера»⁷). История – бесстрашна, искусство возносит страсть на

⁷Бродский И. Собрание сочинений в 7 т. Т. 2. СПб: Азбука, 2001. С. 89.

пьедестал. Поэтому, согласно трактовке Бродского, Елизавета царит в истории, а Мария – в искусстве и, прежде всего, в искусстве романтическом и неоромантическом, олицетворением которого в двенадцатом сонете является Шиллер.

«Двадцать сонетов» основаны на эстетике центона. В интерпретации Бродского центон соединяет романтические и неоромантические (модернистские) культурные коды с постмодернистской иронией, самоиронией и эстетикой игры. Тем не менее, иронизируя над романтическими и неоромантическими ценностями, Бродский, как и другие постмодернистские авторы, утверждает их значимость.

Лирический герой «Двадцати сонетов» признается в тайной любви к кумиру романтической и неоромантической литературы, самой романтической из королев – Марии Стюарт. Эта тайная любовь к романтической королеве сродни для автора-постмодерниста тайной любви к романтическим и неоромантическим ценностям, к эстетическим принципам романтического и неоромантического художественного пространства. Полемизируя с романтическими и неоромантическими ценностями, иронически обыгрывая их, постмодернистский автор, тем не менее, ощущает себя их наследником, преемником по отношению к темам, мотивам, образам и символам романтической и неоромантической литературы.

Неоромантическим является и мотив встречи с королевой на фоне прекрасного сада: в данном случае лирический герой беседует с мраморной статуей Марии Стюарт в Люксембургском саду Парижа (третий сонет). Лирический герой оказывается в прекрасном парке, подобно герою в начальных строках, как в начальных строках «Божественной комедии» попадающему в таинственный лес. Начальная строка «Божественной комедии» иронически обыграна в третьем сонете, центонном по своей сути. Даже Люксембургский сад в описании Бродского – это «великолепная цитата», смесь Пантеона с картиной импрессиониста Эдуарда Моне «Завтрак на траве».

В сонетах к Марии Стюарт Бродский соединяет трагические интонации с шокирующими и фривольными, высокое с низким, величественное с легковесным. Трагические интонации «Двадцати сонетов» отсылают нас к эстетике романтизма и неоромантизма, иронические и фривольные – к эстетике постмодернизма.

Появление и развитие постмодернизма явилось реакцией на неоромантизм русского модерна. Несмотря на то, что для этой культурной

парадигмы более характерно ироническое восприятие романтической и неоромантической эстетики, влияние неоромантизма на эстетику постмодернизма является несомненным.

В Заключении представлены основные выводы исследования, раскрывающие феномен неоромантизма в художественной культуре России XX века.

Основное содержание диссертации отражено в следующих публикациях:

1. Философская направленность романов А.С. Грина // Советская литература в прошлом и настоящем. М.: Издательство Московского ун-та, 1990. С. 72-85.
2. От реализма к романтизму: о некоторых аспектах послеоктябрьского творчества А.С.Грина// Россия и Запад: диалог культур. М.: Центр по изучению взаимодействия культур, 2003. С. 126-135.
3. Тема памяти в художественном мире А.С. Грина // Вестн. Моск. ун-та. Серия 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2004. №1. С. 167-172.
4. Интерпретация образа Крысолова в творчестве В.Брюсова, М.Цветаевой, А.Грина// Вестн. Моск. ун-та. Серия 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2005. №3. С. 103-111.
5. Феномен «обостренной восприимчивости» в художественном мире М.Ю. Лермонтова// Тарханский вестник, Тарханы № 20, 2007. С. 154-158.
6. Миф и реальность в рассказе А.Грина «Крысолов»// Русская литература XX - XXI веков: направления и течения, выпуск 10. Екатеринбург: Уральский Государственный Педагогический ун-т, ИФИОС "Словесник", 2007. С. 61-71.
7. Неоромантические тенденции в русской литературе 20-х годов XX века// Сборник докладов Международной конференции «Русский язык и литература в международном образовательном пространстве: современное состояние и перспективы», Испания, Гранада. 2007. С. 1333-1339.
8. Интерпретация идей романтизма в литературном процессе первой трети XX века// Сборник докладов Международной XIX конференции «Оломоуцкие дни русистов», Оломоуц, Чехия. 2008. С. 447-451.
9. Философия неоромантизма и ее отражение в искусстве символизма// Сборник докладов конференции «Феномен творческой личности в культуре». М.: Центр по изучению взаимодействия культур, 2009. С. 496-502.

10. Драматургия Евгения Шварца как особое явление в русской культуре (на примере пьесы «Дракон»)/ Сборник докладов IX Международной научной конференции «Духовные начала русского искусства и просвещения» («Никитские чтения»), Великий Новгород: издательство Новгородского университета, 2009. С. 268-272.
11. Неоромантические идеи, образы и символы в культурной парадигме постмодернизма/ Сборник докладов Международной XX конференции «Оломоуцкие дни русистов», Оломоуц, Чехия. 2009. С. 347-351.
12. Литературное объединение «Серрапионовы Братья»: немецкая традиция в культуре русского неоромантизма// Вестн. Моск. ун-та. Серия 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2010., №2. С. 73-80.
13. Постмодернизм и его культурно-историческая парадигма в русской литературе// Сборник статей XIII международной конференции «Россия и Запад: диалог культур». М.: Центр по изучению взаимодействия культур, 2010, Выпуск 15, часть III. С. 25-32.
14. Неоромантизм и его отражение в литературе эпохи «модерн»// II Международная конференция «Русский язык и литература в международном образовательном пространстве: современное состояние и перспективы», Сборник статей. Испания, Гранада, 2010. С. 1638-1642.
15. Неоромантизм и культурная парадигма// Сборник материалов конференции «Феномен творческой личности в культуре». М.: Центр по изучению взаимодействия культур, 2011. В печати.

Для заміток

Отпечатано в копицентре «СТ ПРИНТ»
Москва, Ленинские горы, МГУ, 1 Гуманитарный корпус.
e-mail: globus9393338@yandex.ru тел.: 939-33-38
Тираж 100 экз. Подписано в печать 14.09.2011