«прикосновение радостных[illegible]

ников предстает в образе змея — искусителя, ползущего «по дереву, по ветвям се нагих прекрасных ног». И в том, и в другом случае значимым становится момент чувственного осязания созвучный апологии телесности. Ф. Сологуб абсолютизирует мистическое значение телесности. В романе четко фиксируются смеховые реакции героев, органичность их телодвижений (танец), их телесная красота. Все это в совокупности представляет собой некое оргийное таинство, предшествующее духовному преображению. Реализация «таинства расцветающей плоти» связывается в романе с темой безумия, которая в литературе символизма тесно соотнесена с возможностями иррационального постижения мира. Людмила провозглашает экстатическую природу безумия как способа приобщения к истине: «только в безумии счастье и мудрость. Надо забыть, забыться, и тогда все поймешь... По-твоему, как? мудрые люди думают? . . Они так знают. Им сразу дано: только взглянет, и уже все ему открыто...» (189).

Однако «дионисические восторги» оказываются доступны далеко не всем персонажам «Мелкого беса». Для большинства таинство профанируется, превращается в ряд бессмысленных ритуальных действий и приобретает оттенок механистичности. Подтверждением этого может служить сопоставление танцев Передонова, Ершовой и сестер Рутиловых. В первом случае внимание акцентируется на повторяемости, цикличности совершаемых действий. Танец сестер вводит их в состояние экстатического веселья, «неистового радения». Не случайно, он предшествует снам Людмилы, срывающим покровы с вечной мистерии бытия. Однако подобное состояние выступает лишь как начальный этап воплощения демиургической воли. Оно воплощает собой лирическое отрицание скуки и пошлости земного существования. Именно поэтому в характеристике участников действа появляется указание на лунарный миф (глаза Дарьи подобны «кругам мертвой луны»), который символизирует в сознании Ф. Сологуба мир мечты. Утверждение же Единой Воли связывается художником с преодолением романтической концепции двоемирия, с претворением «грубого бытия» в «сладостную легенду». Преображение должно совершиться посредством реализации мистической тайны плоти, позволяющей выявить божественную волю личности. Архетипичными образами, раскрывающими тайну плоти становятся в романе Дионис и Христос. Растерзанный Дионис и распятый Христос воплощают внутреннюю взаимосвязь множественности и единства. В романе «Мелкий бес» эти два символа проецируются на образ Пыльникова. Герой осознает необходимость «принести свою кровь и свое тело в сладостную жертву». Однако жертва не состоялась. Растерзание гейши (Пыльникова) представляет собой травестийный вариант мистериального таинства и оказывается столь же безрезультатным, как и жертва приносимая Передоновым. Убийство Передоновым/Каином Володина/агнца воспринимается как завершение очередного круга перевоплощений и открытие нового цикла. Таким образом, мистико-эротический вариант преображения мира должен быть дополнен способностью к демиургическому творчеству, представленному в романе через мотив творческого слова. Людмила и Пыльников, отдаваясь во власть страсти, отдаляются от высшего духовного синтеза и вписываются в «дурную бесконечность» земного существования.

Духовная несостоятельность героев романа раскрывается также через их отношение к топосу сада. Он активизируется в каждой из ведущих сюжетных линий: Передонов — сад Вершиной, Пыльников — сад Людмилы. Вступление

героев в пространство сада расценивается как возможность преодоления линейности социокультурных схем и осознание своего истинного предназначения. Однако восстановления эдемского бытия не происходит. Передонов стремится защититься и тем самым как бы очертить вокруг себя магический круг, превращая открытое пространство сада в замкнутое пространство мира — тюрьмы. Неспособность Людмилы и Саши к демиургическому творчеству выявляется в сцене в овраге, пронизанной бесплодной печалью об ушедшей гармонии Эдема.

Таким образом, поэтика реминисценций становится в романе «Мелкий бес» ведущим способом воплощения авторской концепции. Включение современного социокультурного пласта в контекст вечной мистерии бытия, элементами которой становятся библейский и античный первомифы, позволяет художнику обозначить путь обретения истины, утверждения Единой Воли (проецирование сюжетных схем первомифов на историю героев). Вместе с тем обыгрывание сюжетных схем, связанных с реалистической традицией, обозначает трагедию человеческого существования, невозможность преодолеть безысходный круг земных воплощений.

© Быстров Н. Л.
г. Екатеринбург

О СИМВОЛИКЕ ЗЕРКАЛА В «СИМФОНИЯХ» АНДРЕЯ БЕЛОГО

Исследователи творчества А. Белого уже отмечали, что композиционной основой его «симфоний» является принцип энантиоморфизма, или зеркальной соотнесенности «двух миров» — субстанциального и профанного, «бытия» и «быта»[1]. Эти миры, подобно зеркалам, «отражают» друг друга. Связывающее их отношение пространственно-геометрической симметрии (отражаемое и отраженное должны быть симметричны) на содержательном уровне реализуется в асимметрических оппозициях типа «безвременье — временность», «единство пространства — разделенность пространства», «самотождественность личности героя — нарушение тождественности» и т. д. Первый элемент оппозиций выступает характеристикой «бытия», второй — «быта».

Мир «быта» — искаженная «копия» мира «бытия». Это общесимволистская позиция, и А. Белый ее разделяет. Но проблема соотношения «копии» и «оригинала» решалась символистами по-разному. «Старшие» символисты, как правило, не видели между ними реальной связи: «оригинал» никак не проявлял себя в «копии», явление представлялось отторгнутым от сущности[2]. Иначе — у А. Белого и вообще у «младших» символистов. Для них изоморфизм «оригинала» и «копии», динамическая развернутость первого во второй не подлежат сомнению. Путь рассматривается здесь как действительное явление сущности, или, что то же, обнаружение софийной Красоты, «узреть» которую, как сказано у Вячеслава Иванова, значит «прозреть»: «Кто мой лик узрел, / Тот навек прозрел — / Дольний мир навек пред ним иной». «Прозрение» устраняет искажения «копии», наделяя в ней не только свойства отражения, но и свойства зеркала. Отражение в себе самом, как в зеркале, узнает себя, как в зеркале, оно прозревает в себе черты отражаемого. И сам этот образ — зеркало, отражающее высшее бытие. «Зеркало» у символистов, в его самых различных образных выражениях, выступает как граница между двумя мирами, но именно такая граница, которая

не только разделяет, но и соединяет эти миры. Отсюда широкий диапазон модификаций зеркала: от тусклого или кривого до прозрачного, от разрушающего образ целого до восстанавливающего этот образ из хаотической множественности. В «зеркальной» символике «симфоний» А. Белого эти модификации представлены в полной мере, причем семиотические возможности «зеркала» постоянно расширяются здесь за счет игры разнообразными свойствами зеркала как физического объекта, а также за счет нарушений «аксиом зеркала» (понятие, введенное Ю. И. Левиным)[3], т. е. требований синхронности изображения оригиналу, буквальности изображения и т. д. Отметим некоторые важные, на наш взгляд, особенности «зеркального мира» «симфоний».

1. *«Зеркальность» и разрушение единства.* В мире явлений есть множество «зеркал», по-разному отражающих «зазеркальное» бытие. Это не только те объекты, которые обладают способностью отражения (зеркала как таковые, водная гладь, человеческие глаза, человеческая душа и т. д.), но по существу все объекты, наполняющие мир. Между ними нет лада, гармонии, поэтому в совокупности они образуют мир, дробящийся в своих зеркалах и одновременно — раздробленное отражение единого (вечного и противостоящего «быту») бытия. Отражения «забывают» о том, что они -еще и зеркала «иного», и живут собственной жизнью. Каждое из них — образ без прообраза, или, на языке Белого, «маска», за которой скрывается пустота.

О бессмысленности «отраженного» существования свидетельствует его повторяемость. Все в мире неизменно, над всем царит вечность. Но вечность — лишь стихия повторений, «дурная» длительность. Не случайно во «Второй симфонии» «песни вечности» звучат как гаммы: «...Эти песни были как гаммы. Гаммы из невидимого мира. Вечно те же и те же. Едва оканчивались, как уже начинались... Вечно те же и те же, без начала и конца»[4]. Такая вечность подобна зеркальному механизму, действующему по принципу дублирования «одного и того же» (объектов, состояний) и потому исключающему возможность необратимости и уникальности в мире явлений (в том числе — уникальности человеческого «я»)[5].

«Зеркало» — символ разрушения единства, начало «двойничества». Ни один герой в «симфониях» не тождествен себе, каждый «затерян» среди собственных зеркальных подобий (ср. в «Третьей симфонии»: «Хандриков глядел на себя в зеркало, и оттуда глядел на него Хандриков, а против него другое зеркало отражало первое. Там сидела пара Хандриковых»[6]). «Зеркальный» мир отрывает человека от его сущности, отражение замыкается на себе, забывая о том, отражением чего оно является, а зачастую просто не имея сил прорваться к своему прообразу. Человек превращается в калейдоскоп сменяющих друг друга и не знающих себя двойников (ср. у Вяч. Иванова: «Где я? Где я? / По себе я возалкал! / Я — из дне своих зеркал. / Я — пред ликом чародея / Ряд встающих двойников»)[7]. Но человек, отторгнутый от своей сущности, не просто «дробится» в отражениях «своих зеркал», он становится отражением всех себе подобных. Он буквально подобен всем. Поэтому в «Третьей симфонии» образ толпы, окружающей героя, дается как множественная проекция его (героя) собственного образа: «Прибежали усталые Хандриковы»[8].

2. *«Зеркальность» и утверждение (восстановление) единства.* «Зеркало» не только символизирует мнимость единства «бытового» мира, но и связывает этот мир отражений с областью вечных прообразов. Отражение может служить указа-

нием на то, что порождает его из «зазеркалья». Так, взгляд героя «Третьей симфонии» на свои отражения в зеркалах, вызывает в нем воспоминание о некогда утраченном, но бесконечно повторяющемся во времени «я»: «Уже не раз я сидел вот так, созерцая многочисленные отражения свои. И в скором времени опять их увижу»[9]. «Текст» зеркального «сообщения» здесь как бы двуслоен: информация, содержащаяся во внешнем (собственно «зеркальном») слое, получает свое истинное обоснование во внутреннем («зазеркальном»), в силу чего в игру отражений включается уже не только «я» «по эту», но и «я» «по ту» сторону зеркала. Единство этих двух слоев (двух «я») может быть раскрыто силой «двойного», или «безумного» зрения. Для «безумца» любая отражающая поверхность прозрачна, любое зеркало проницаемо[10]. «Безумец» — тот, кто способен видеть явления «бытового» мира сквозь призму «бытия» (таковы «золотобородый аскет» Мусатов во «Второй симфонии», Хандриков в «Третьей», таковы же вообще все мистики — подвижники у раннего Белого)[11].

В таком «гармоническом» зеркале существенно меняется образ вечности. Она уже — не механизм повторений, а начало неповторимого единства (личности, вещи, мира в целом). Она — то неизменное, что открывается взгляду «безумцев» в «бытовании, но в то же время и «по ту сторону» изменчивого. Интересно, что если в системе «дисгармонической» зеркальности время по своей структуре было вполне изоморфно вечности (т. е. выступало ее наиболее чистым зеркалом, посюсторонним «двойником»), то теперь этот изоморфизм оказывается нарушенным. Время должно быть преодолено для того, чтобы «вернулась» вечность. Кольцо зеркальных повторений должно быть прорвано (ср. в «Четвертой симфонии» образ времени — змея, свивающегося в кольцо). Такой прорыв осуществляется уже простым актом «двойного видения», в котором время стягивается в миг вечности и любое зеркало свидетельствует об «одном»: «Все одно... Нет целого и частей... Нет родового и видового... Нет ни действительности, ни символа... Жизнь состоит из прообразов. Один намекает на другой, но все они равны»[12]. Зеркало, способное отражать «одно» во многом, прозрачно. Его отражающая поверхность — во времени и пространстве, но, глядя на эту поверхность, нельзя увидеть «одно». Надо смотреть сквозь зеркало, сквозь время и пространство[13].

В перспективе «двойного зрения» отражение и отражаемое могут меняться местами, и это во всех случаях свидетельствует о том, что отражается не видимость, а сущность. Отражение перестает быть буквальным; узнать в нем свой образ — значит «узнать себя», вернуться «к себе». «По вечерам Хандриков отвязывал лодку. Выезжал на середину озера... Хандриков всматривался в свое отражение. Оттуда смотрел... похудевший ребенок с лазурными очами и тихо смеялся знакомым»[14]. Герой «Третьей симфонии» и есть этот ребенок, точнее -его отражение, одно из звеньев в цепи «ненужных повторений». Отражение здесь смотрится в отражаемое[15]. Зеркало, сквозь которое проходит взгляд, оказывается границей, разделяющей явление «я» с его сущностью. Поскольку же эти явление и сущность отделены друг от друга временем, то зеркало связывает (по существу — тождествует) и время, становясь зеркалом памяти.

В связи с темой времени может быть интересен еще один пример. При «обычном» (не символистском) восприятии зеркала дробление отражаемого объекта в множестве отражающих друг друга зеркал порождает образ «дурной» бесконечности. Это — одна из закономерностей (или, по Ю. И. Левину, «аксиом») «зеркального мира». Она имеет силу, пока отражаемое представляет собой физи-

ческий объект, но оказывается недейственной, когда объект метафизичен, т. е. когда он находится «по ту» сторону зеркала. В последнем случае каждая из зеркальных «копий» может заключать в себе целостный образ бесконечности, быть актуально бесконечной. Именно к такой бесконечности отсылает в «Четвертой симфонии» образ времени — фонтана, «неизменного времени, восшедшего смехом мгновенных потоков: водяных, вверх взлетевших мгновений»[16]. Во всех своих «мгновенных» проявлениях «неизменное» время (какую бы деструктивную роль оно не играло в универсуме А. Белого) сохраняет свою неизменность. Каждое мгновение отражает целое время, оказывается изоморфным ему. При таком изоморфизме отражение трудно представить «пустым», а отражаемое — относящимся только к одному плану бытия.

3. *Двойственность зеркала*. В чем причина двойственности зеркала, его способности быть и зеркалом распада, и зеркалом единства? В том ли, что этим двум зеркалам объективно соответствуют две разные реальности? Нет, реальность — одна, но двойственным может быть отношение к ней, — отношение, определяющее формы ее проявления в мире. «Должно сознать, — пишет Вяч. Иванов, — что столь же идеалистичен Мир, сколь реальна Земля. Ты поймешь, что грешен мир, потому что ты грешен, и страдает, потому что во страдание вверг его ты, и безобразен, потому что ты исказил его строй. Душа, извне в тебя глядящаяся, реальна и божественна; но мир, в тебя глядящийся, твое отражение в зеркале»[17]. Свойства отражения зависят от конструктивных возможностей зрения, точнее, от степени его онтологической «чистоты». Пока отражение не вызвано к жизни зрением, зеркало — объект качественно нейтральный. Его модификации (непроницаемость, кривизна, прозрачность и т. п.) порождаются тем или иным видением «зазеркальной» реальности. Следовательно, нет двух зеркал, но есть два способа видения. Есть зрение, не только воспринимающее, но и творящее мир.

Как говорит «безумец» Хандриков, все, что мы считаем закономерным и необходимым, вполне может быть следствием наших «капризов» или «привычек, укоренившихся в веках»[18]. И сам автор «симфоний» в одном из писем В. Я Брюсову замечает, что «объективные» свойства времени определяются ничем иным, как «разностью восприятия» его нами, разностью нашего отношения к «безвременью»[19]. В конечном счете, мир действительно есть «отражение в зеркале». Он — лишь «видимость», но все же — видимость бытия. В нем всегда отражается мера «бытийности» (и в этом смысле — желанной для символиста «безбытности») человеческого существования.

Примечания:

1. См., напр.: Минц З. Г., Мельникова Е. Г. Симметрия — асимметрия в композиции «III Симфонии» Андрея Белого // Труды по знаковым системам. Т. XVII. Тарту, 1984.

2. Ср. у В. Я. Брюсова: «...Нездешнего мира мне слышатся звуки, /.../ Но тщетно с мольбой простираю я руки — / Невидимо *стены стоят между нами*». «Зеркало» у раннего символистов — это, по существу, весь мир явлений, отражающий своего неведомого (варианта: «умершего») Творца. Ср. у З. Гиппиус в рассказе «Зеркала»: «Вот представьте себе длинный — предлинный ряд зеркал: все разные, кривые, косые, ясные, мутные, маленькие, большие... И все в одну сторону обращены. А напротив — Дух. *Не знаю, какой только* великий Дух. И он в этих зеркалах отражается. Каждое зеркало, как умеет, его отражает. Зеркала разные бывают, выпуклые, вогнутые, а Дух один... Ничего больше нет...» — Гиппиус З. Зеркала // Северный вестник. 1896. № 11. С. 34—35. Подробнее о символике зеркала в раннем символизме см.: Хансен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. СПб., 1999. С. 74—82, 87—99.

3. См. об этом: Минц З. Г., Обатнин Г. В. Символика зеркала в ранней поэзии Вяч. Иванова // Труды по знаковым системам. Зеркало. Семиотика зеркальности. Т. XXII. Тарту, 1988. С. 63. Об «аксиомах зеркала» см.: Левин Ю. И. Зеркало как потенциальный семиотический объект. — В кн.: Левин Ю. И. Избранные труды. М., 1998. С. 563—564.

4. Белый А. Симфонии. Л., 1991. С. 91.

5. В связи с соотношением вечности и зеркала во «Второй симфонии» может быть интересен образ «гостьи в черном» — как бы самой вечности, воплощения «родовой» печали и скорби жизни. «...В соседней комнате сидела черная гостья, подставив свой профиль огромному зеркалу... А рядом с ней в зеркале сидела другая, такая же черная, как она... Сама Вечность в образе черной гостьи разгуливала вдоль одиноких комнат...» Зеркалом вечности — «гостьи» оказывается *время*: «Время текло без остановки. В течении времени отражалась туманная Вечность. Это была как бы строгая женщина в черном...» — Там же. С. 102—103, 119.

6. Там же. С. 218.

7. В символистской антропологии «двойничество» всегда связано с замкнутостью человека в границах эмпирического «я», с незнанием «я» подлинного, трансцендентного. Человек «обретает себя» через «забвение» себя, это обретение, если воспользоваться термином Вяч. Иванова, «экстатично». Применительно к теме зеркала «двойничество» можно интерпретировать как результат поглощенности человека своим внешним образом, смотрения *на себя*, а не *в себя*. Именно последнее, по словам Ю. И. Левина, «дает возможность осознать уникальность Я, божественное, неограниченное в себе», первое же «снимает ощущение уникальности». — Левин Ю. И. Указ. соч. С. 562.

Не с потребностью ли постоянно видеть «себя — в себе» связан личный, т. е. выходящий за рамки только «литературы», интерес Белого к зеркалам? Ср. воспоминание Ф. Степуна о встрече с писателем в Берлине в 1923 году.: «...Разговаривая с нами, Белый ни на минуту не отрывался от зеркала. Сначала каждый раз, проходя мимо, бросал в него короткие внимательные взоры, а потом уже откровенным образом сел перед ним в кресло и разговаривал с нами, находясь все время в мимическом общении со своим отражением. В некоторые минуты ответы мне становились всего лишь репликами «в сторону»; главный разговор явно сосредоточивался на диалоге Белого со своим двойником. Раздвоение Белого естественно заражало и меня. Помню, что и я стал заглядывать в зеркало и прислушиваться к мимическому общению Белого с самим собой». — Степун Ф. Памяти Андрея Белого / Воспоминания об Андрее Белом. М., 1995. С. 177.

8. Белый А. Симфонии. С. 218.

9. Там же. С. 220.

10. «Безумие, — пишет М. Фуко, — это не только темные глубины человеческой природы, но и знание. Знание, прежде всего потому, что все нелепые образы безумия на самом деле являются элементами некоего труднодостижимого, скрытого от всех, эзотерического знания». — Фуко М. История безумия в классическую эпоху. СПб., 1997. С. 41.

11. С точки зрения здравого смысла, господствующего в мире «быта», «двойное зрение» есть ненормальное, «безумное», «испорченное» зрение. «Безумца» у А. Белого можно сравнить с тем платоновским узником, который видел солнце и снова вернулся в пещеру: «Пока его зрение не притупится и глаза не привыкнут — а на это потребовалось бы немалое время, — разве не казался бы он смешон? О нем стали бы говорить, что из своего восхождения он вернулся с *испорченным зрением*, а значит, не стоит даже и пытаться идти ввысь». — Платон. Собр. соч. в 4—х т. Т. 3. М., 1994. С. 298.

12. Белый А. Симфонии. С. 156.

13. Ср. у Майстера Экхарта: «Ничто так не мешает душе познавать Бога, как время и пространство! Пространство и время всегда лишь части, а Бог един. Итак, если надлежит душе познать Бога, то она должна познавать Его вне времени и пространства. Ибо Бог не «то» и не «это», как множество вещей: *Бог есть одно!*» — Цит. по: Топоров В. Миф. Ритуал. Символ. Образ. М., 1995. С. 23—24.

14. Белый А. Симфонии. С. 248.

15. В порядке аналогии отметим, что типологически близкие примеры такого зер-

кального «оборачивания» можно найти в произведениях других авторов, скажем, в прозаической мистерии В. Хлебникова «Скуфья скифа», в том ее месте, где автор описывает встречу со своим двойником — Числобогом: «Я посмотрел в озеро и увидел высокого человека с темной бородкой, с синими глазами, в белой рубахе и в серой шляпе с широкими полями. «Так вот кто Числобог, — протянул я разочарованно, — я думал, что что—нибудь другое». «Здравствуй же, старый приятель по зеркалу», — сказал я, протягивая мокрые пальцы. Но тень отдернула руку и сказала: *«Не я твое отражение, а ты мое»*. Хлебников В. Творения. М., 1987. С. 540.

16. Белый А. Симфонии. С. 297.
17. Иванов В. И. Собрание сочинений. Т. 2. Брюссель, 1974. С. 806.
18. Белый А. Симфонии. С. 232.
19. См.: Литературное наследство. Т. 85. Валерий Брюсов. М., 1976. С. 356.

© Васильев И. Е.
г. Екатеринбург

ПОЭЗИЯ Б. КЕНЖЕЕВА: АЛЬТЕРНАТИВЫ ПОСТМОДЕРНИЗМУ

Поэтические принципы Б. Кенжеева формировались в условиях членства в неоклассическом объединении «Московское время», противостоящего как официальной эстетике, так и авангарду. Кенжеев сохранил с того времени установку на трансцендентность художественного произведения, его коммуникативную направленность, обусловленность эстетических побуждений. Все то, что чуждо распространявшемуся постмодернизму с его симулятивностью, утратой веры в человеческие истины. Вместе с тем Кенжеев — поэт, живущий в эпоху постмодерна. Его художественное мышление не приемлет мифов прогресса, власти идеологии (религиозных, научных, политических утопий). Отсюда же внимание к семиотической стороне текста: языком описания нередко становятся еда, телесная и предметная образность, культурные ассоциации. Это не приводит к обездушенному плюрализму. Кенжеев ищет контакта с миром, преодолевая автономность уединенного существования. Объектом художественного исследования становится собственная судьба. Рефлексия, интуитивные движения, чувство — вот что определяет фундамент поэтического обобщения у Б. Кенжеева. Для постмодернистского сознания жизнь всего лишь текст, человеческое содержание выветривается, личность теряет свой суверенитет и самобытность. Кенжееву же важно выражение своего, личного взгляда на вещи и мир в целом. Его лирический герой — вполне биографический образ, несущий груз обстоятельств личной жизни. Поэтическая личность Кенжеева нуждается в другой личности — читателя, слушателя, собеседника. Возрождение субъекта, лирический биографизм, смысловая насыщенность текста, стремление к внутреннему единству и целостности — все это свидетельство игнорирования постмодернистского небрежения классической эстетикой. Это поиски и обретения своего пути в искусстве, парадигма художественности которого может быть названа по-разному: «нетрадиционализм» (В. Тюпа), «постреализм» (Н. Лейдерман), «лирический психологизм», — но которому уготована долгая жизнь в умах и сердцах многих поколений читателей.

© Васильева А. И.
г. Екатеринбург

ЦВЕТЫ В ПОЭЗИИ «СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА»: ИНВЕНЦИИ И РЕЦЕПЦИИ НАПРАВЛЕНИЙ

Каждое из четырех направлений поэзии «серебряного века» (реализм, акмеизм, символизм, футуризм) может быть рассмотрено как особая эстетическая система, тип художественного сознания, задающий координаты создания текста. Текст, таким образом, рождается в специфической художественной среде, требующей своеобразной трансформации каждого элемента, попадающего в текстовое пространство извне. Эстетическая установка направления определяет и выбор этих элементов, и способ их существования в тексте, поэт отбирает определенные свойства и признаки общекультурного концепта, создавая единицу нового типа — концепт, преломленный в художественном восприятии. Нас интересует явленное в творчестве поэтов направлений «серебряного века» индивидуальное виденье концепта *цветы*.

Индивидуально творческое понимание концепта проявляется в использовании родового понятия *цветы* или предпочтении конкретных названий, в отборе признаков, формирующих значения для метонимического и метафорического переносов, а также в других способах художественного преломления языкового материала.

Поэтические направления «серебряного века» образуют своего рода систему, дополняя друг друга и противопоставляясь одновременно. Потому выявление черт того или иного элемента художественного сознания (в данном случае образа цветка) оказывается плодотворным при сопоставлении направлений.

В качестве представителей направлений мы выбрали И. Бунина (реализм), Ф. Сологуба (символизм), О. Мандельштама (акмеизм) и В. Хлебникова (футуризм).

Реализм противопоставлен трем остальным течениям как направление принципиально *немодернистское*, отсюда и выбор вполне традиционных значений цветка, в качестве обозначения родового понятия, и употребление конкретных названий. Культурная преемственность во многом связана с общей эстетической установкой Бунина: ориентированностью на культурную «прапамять» (в терминологии Мальцева). Бунин чаще поэтов других направлений «серебряного века» обращается к конкретному названию цветка, и это естественно для художественного мира лирики Бунина: важное место в его творчестве занимает пейзаж в чисто изобразительном, живописном смысле.

Пейзажность характерна для большинства контекстов, включающих *цветы* у Бунина, однако, стихам, включающим конкретные названия цветов, она особенно присуща.

Почти все контексты с конкретным названием цветка у Бунина не содержат ни открытых сравнений, ни метафор; цветок представляется частью пейзажа, причем пейзажа реалистически достоверного, например, изображение василька очень близок к его словарной дефиниции: «Светло—синий полевой цветок—сорняк, растущий во ржи и других злаках»[1].

А у Бунина васильки появляются в следующем контексте:

«...В сизых ржах васильки зацветают...»[2]

Типичные признаки, положенные в основы словарного определения, явлены и у Бунина (растущий во ржи).