

Кирилова О. О.

ДЕМОНСТРАТИВНА ОСОБИСТІТЬ У КУЛЬТУРИ ДЕКАДАНСУ

Стаття присвячена дослідженню деяких положень теорії К. Леонгарда про акцентуовані особистості на прикладі культури російського літературного декадансу (символізму). Поняття демонстративної особистості аналізується в контексті певної культури по відношенню до її самоствореного колективного суб'єкта і відтворюється умовний демонстративний універсум культури.

Психоаналітичні спроби інтерпретації культури декадансу відомі переважно в ключі фрейдизму та неофрейдизму. В цій роботі ми зробили спробу проаналізувати культуру декадансу з позицій теорії Карла Леонгарда про акцентуовані особистості. Ця теорія, з'явившись у 60-ті роки нашого століття, пройшла фактично непоміченою і майже не розроблялась після того [1]. Це — перша спроба осмислити теорію Леонгарда в культурологічному аспекті. Концепція демонстративної особистості дає ключ до розуміння багатьох культурних феноменів, зокрема, сучасної культури, в якій дедалі відчутнішою стає домінанта перформативності, самодемонстрації; сама культура, за визначенням Гі Дебора, постає як шоу, соціум як "інтегрована вистава", де основна увага приділяється передусім видовишній стороні, знаковості, беззмістовному символізму [2]. Вся культура втілюється в "поверхню життя". Таке дослідження дає можливість прослідкувати генеалогію цього бачення культури. Тому той факт, що теорія Леонгарда виявилась маргінальною, може розцінюватись як певне культурне витіснення — як відомо з вислову Ніцше, історична культурна пам'ять неодмінно має витіснити цілі шматки з метою самозбереження; небажання помічати якісь риси може свідчити про їхню наявність у культуротворчого суб'єкта. Звичайно, теорія Леонгарда, революційна за своєю ідеєю, потребує ще значної доробки і багатьох уточнень. Насамперед — звільнення від позитивістсько-етичного баласту і створеного на його основі ілюзорного поняття абсолютної норми. Має бути знятим негативний підтекст в дослідженні акцентуацій. Доречніше було б замінити буржуазні категорії "корисності" вчинків, "егоїзму", "альтруїзму" на поняття сили афекту

й поняття ритму, деформованого циклом витіснень. Тоді з'являється розуміння внутрішніх механізмів, що дають прояви тих зміщень, які в проекції на соціум виявляються у вигляді акцентуацій. Відразу слід заперечити необхідність типологізації і класифікації особистостей: по-перше, через унікальність кожного індивіда і неможливість знайти абсолютні відповідники Леонгардовим психотипам; по-друге, через неодмінний зв'язок і компенсаторність демонстративного і параноїчного начал у психічних структурах. Леонгард визначає свої типи як апріорні, не досліджуючи причинності їх виникнення і залишивши таке важливе питання відкритим. У причинності можна виділити як мінімум, три рівні. По-перше, не можна нівелювати початкових соматичних особливостей. По-друге, сама ритміка психічного реагування закладається в перші роки життя через кореляцію вродженого й соматичного з дією навколишньої реальності, яка вносить свою корекцію, і відбувається закладення зразків. Проте будь-яка початкова акцентуація не є ні кінцевою, ні стовідсотковою і підлягає зміні. Тому завершеності вона набуває лише піднімаючись на третій рівень: свідоме культивування й конструювання психотипичності (ось тут є вже підстави говорити про психотипичність), прагнення довести апріорний психотип до повної завершеності і мало не мистецької досконалості, створити "міф психотипу". Цим і визначається культура декадансу — це одна з причин, чому саме вона обрана для дослідження. Епоха декадансу залишила безліч текстів та історичних свідчень, де звернуто увагу саме на психічні особливості, що сприяє дослідженню ритму існування особистостей, що порушений циклом витіснень. Причиною порушення

ритму є травма, яка утворює в ньому розриви. Декаданс як культура з виразно порушеним, синкопічним ритмом становить певну цінність для дослідження саме в цьому аспекті і може бути з цієї причини названий демонстративним.

Демонстративність та екстравертованість

Із запропонованих Леонгардом типів акцентуації виділимо для дослідження два основних: демонстративний та педантичний і паралельно ті, що примикають до них: збуджуваний і застряваючий. Проведемо паралель з поняттями шизофренічного й параноїчного, запропонованих Ж. Дельозом [3]. Якщо трактувати шизофренічне як креативне, власне, то параноїчне — як спрямоване на самозбереження. Тому ці особливості психічних процесів виявляються в окремих особистостей цілком незалежно від того, чи відповідають вони Леонгардівській типології, — на рівні психічних структур. Тут безглуздо судити за поведінкою: одна й та сама реакція може виявлятися з різних причин. Для прикладу: параноїку теж можуть бути властиві обмани, проте демонстратив обманює для самозвеличення, параноїк — для самозбереження (не піддати профанації власне тіло). Демонстративність передбачає скоріше екстравертованість, вона екстравертна за своєю природою, проте сам Леонгард розглядає випадки демонстративів-екстравертів та демонстративів-інтровертів. Але в культурі декадансу це — транзитивна інтровертованість — тобто, все відбувається всередині за умови, що буде винесено назовні; інтровертованість, яка повністю заміщує екстравертованість, тому герой декадансу — це "людина без шкіри". Парадоксально, що цей опис співвідноситься з описом шизофреніка у Ж. Дельоза: "...у тіл більше немає поверхні. Початковий аспект шизофренічного тіла полягає в тому, що воно є певним тілом-"решетом"" [4]. Тому суб'єкт декадансу існує за умови демонстративної чутливості.

Удавання демонстративності в декадансі

Демонстративність за Леонгардом яскраво характеризує культуру декадансу. Таке визначення дозволяємо собі, поки йдеться про певний комплекс детермінуючих рис. Домінуючий психотип епохи — це демонстратив; проте, слід брати до уваги, що це певний абстрактний, уявний, "ідеальний", "віртуальний" типаж, який накладається на реальність, але не завжди з нею збігається. Це подекуди спричиняло додаткове витіснення, коли прийняття новоствореної структури (або, щодо попередньої позитивістської — антиструктури) корелює із власною особистісною внутрішньою структурою і індивід прагне відповідності чи знаходить невідповідність, яка,

знову ж таки повторюємо, витісняється — і таким чином рано чи пізно призводить до стану саморуйнування зсередини. В декадансі відбувається удавання демонстративності. Коло парадоксально замкнулося. Характерне для демонстративної поведінки удавання імітує само себе. Яким же чином створювався цей демонстративний тип декадансу? Чи це тотальна умовність і копіювання психотипу? Чи це тотальна приналежність усіх культуротворчих суб'єктів епохи до одного типу?

Бодлер і колективний суб'єкт російського декадансу

Тотальна умовність немотивована і здається абсурдною. Друге припущення є неможливим через неможливість зведення всіх до одного типу без врахування індивідуальних ознак. Звичайно, мав бути певний апріорний культуротворчий суб'єкт, наділений цими рисами. Фактично завершений тип декадента був створений Бодлером, якому цей тип був органічний, бо наділений його ж власними рисами, тільки акцентуованими і культивованими, доведеними до абсолюту. Російський декаданс, захоплений наслідуванням Бодлера, насправді не дає такого цілісного декадентського типажу, зате дає дуже цілісний декадентський універсум, чого була позбавлена французька культура (так само, до речі, як і українська). Наслідування певного обраного суб'єкта призводить до створення колективного суб'єкта. Звичайно, більшість його учасників апріорно мали в собі необхідні для цього риси, проте, ті, хто не мав, повинні були прилаштуватися і наслідувати. *Вперше* (і чи не востаннє) ми стикаємось у європейській культурі з ситуацією *диктату психотипа*, який нав'язує не певну соціальну поведінку й соціальні цінності, а суворо детерміновані закони внутрішнього психічного життя. До того, в період раціоналізму й позитивізму важила насамперед соціальна градація, фактор індивідуальності був відсунутий на задній план, тому домінантною була особистість помірної й поміркована, без будь-якої ідіосинкразії (тип філістера), від імені якого виступає Макс Нордау в критиці декадентів "Виродження". В наступну за декадансом епоху (в Росії — час комунізму в ідеології та футуризму в мистецтві) акцент зміщується з психічних структур на їхні фактичні вияви: активність, дієвість; психотипічний диктат знову переростає в ідеологічний, проте людина мала вже належати не до своєї визначеної групи, а до групи "наших".

Культ істерії в декадансі

Проводячи умовну паралель "демонстративістерик" (за Леонгардом, істерик — патологіч-

на крайність демонстративної акцентуації [5], дозволимо собі трохи відійти від цієї схеми: істерія — це скоріше один з аспектів, яких може набувати демонстративна акцентуація за найсприятливіших умов зовнішнього вияву), зазначимо, що саме істерія експлуатувалась демонстративною особистістю декадансу як певний еталон, оскільки межувала, на думку декадентів, зі станом екстазу, трансу і давала найбільш необмежені можливості психічного життя. Поняття істерика використовується в спорідненості з поняттям "пророка", який не має власної мови і безконтрольною мовою дає вихід трансіві, який оволодіває ним, є певним транслятором інформації "вищих сил" [6]. Це не вичерпує всіх аспектів привабливості істерії для декадентів, але не будемо на цьому зупинятися, підкреслимо лише істерика як ідеальний бажаний психотип, а не суто культуротворчий. І. П. Смирнов підводить під цей психотип так чи інакше всіх творців та ідеологів декадансу, окреслюючи цю культуру як істеричний універсум [7]. Але дослідник надто всерйоз сприйняв істеричні риси, не беручи до уваги аспекту гри. Звідси й помилка — наділяти цими рисами всі без винятку особистості цього періоду, класифікуючи їх таким чином.

Тому, підтримане вимогою часу, починається тиражування демонстративів у найбільш крайніх, граничних виявах — культ істерії дозволяв не приховувати своїх особливостей. Характерно, що найяскравіших представників демонстративного типу за Леонгардом знаходимо серед тих, які не були найвизначнішими в літературі: Еліс, О. Добролюбов, Н. Петровська та ін., що явили собою певний апофеоз істеричної стихії; найвідоміші нині символісти не були акцентуєваними особистостями (Блок, Мережковський, Вяч. Иванов), в жодному з них не відчувається динамічного протиріччя, що лежить в основі будь-якої акцентуації. Це можна пояснити нездатністю абсолютного демонстратива до повного втілення в працю. Демонстратив являє собою певне неподільне буттєве ядро, не підвладне аналізу, центр його креативності — він сам, а залишки його діяльності — випадкові артефакти. Адже для рефлексивного осмислення і творчої переробки потрібно вміти "зупинити час", не можна бути постійно включеним у несвідому процесуальність самовираження. Сама стилістика декадентського життя вимагала надто багатого напруження — літературі залишилось мало. "История символистов превратилась в историю разбитых жизней, а их творчество как бы недовплотилось... Процент этой утечки в разных случаях был различен, внутри каждой личности боролись за преобладание человек и "писатель"... Победа часто доставалась той стороне

личности, которая была даровитие, сильнее, жизнеспособнее" [8]. Але насправді акцент просто зміщується на перформативну життєтворчість. Також слід зауважити своєрідність хронотопу демонстратива: він винесений в позачасову практику, тому в його свідомості присутнє уявлення, що "попереду ще багато часу"; він у перед-існуванні, тому мало робить у теперішньому. По закінченні ж сприятливої фази виявляється відсутність доробку. В декадансі текстом стає саме життя; тому цей текст унікальний і неповторний.

Стиль як релігія

Поняття стилю в декадансі є надзвичайно містким і поглинає всі інші поняття [9]. Будь-який вияв декадансу насамперед співвідноситься зі стилем. Демонстративна поверхневність втілюється в декадансі в рафінації "поверхні життя"; ця шліфовка досягається шляхом багаторазового циклічного повторення. Тому створюється певний демонстративний ігровий універсум, підкреслено ритуалізований, де не важить *що*, а важить *як* (слова А. Белого про В. Іванова) [10], де створюється ефект "завждиприсутності", "перебування", що наочно втілюється в кожному декадентському романі, починаючи з "Навпаки" Гюїсманса [11] — це певний зачарований простір, до якого відбувається поступове входження за нівелювання діалектичності. Створення цього простору, розвиток, зміна фаз його існування залишаються поза кадром; читача вводять туди, як екскурсанта до музею. Демонстративна особистість створює в ньому свій "міф"; при ній існують у вигляді декоруму: літературна творчість, філософські ідеї, історичні епохи, витвори мистецтва тощо. Демонстративність не може не передбачати культу власної особи. Проте — особи не органічної й апіорної, а стилізованої, театралізованої, ритуалізованої. Поняття змісту в демонстративній свідомості заміщене поняттям ракурсу. Це специфіка структури демонстративної пам'яті: утримувати річ в одному ракурсі, начебто спресованою в одній яскравій рисі, витіснивши інші прояви й розвиток. Символіст з'являється ніби в картинному ракурсі, глядачеві (тобто, читачеві) завчасно чітко визначена позиція, звідки дивитись. Цьому сприяла атмосфера салонності, елітарності, звідки символісти звертались до "Всесвіту" з ідеями "космічного масштабу". Фактично весь декаданс — породження салонів ("Башта" В. Іванова, салон Мережковських, салони московських меценаток). Тому в життєвому просторі декадансу маємо безсумнівну домінанту візуального. Прагнення декоративізувати життєвий простір виявляється в усьому. Велика увага приділяється характе-

ристикам зовнішності, які справляють враження абсолютно неприродних, яких взагалі не може бути; артифіціальність, прагнення відсторонитись від природи [12] вказують на штучноствореність цього світу. Символічного значення набувають предмети одягу: біла гарденія в петлиці смокінга а-ля Оскар Уайльд, чорні рукавички, жіночі "чернечі" сукні "реформ" чи сукні на взірць пурпурових античних хітонів (Л. Зінов'єва-Аннібал), великі хрести, тощо. Значна частина творчості Зінаїди Гіппіус — її туалети. Декорум модерну є рамкою для портрета. Тому серед символістів вражає брак революційних, сильних, оригінальних ідей — ідей було рівно стільки, скільки потрібно для *саморепрезентації* — це є ключовим поняттям декадансу. Виникає певна індустрія трагедій; часто ця саморепрезентація межує з профанацією. Хоча О. Михайлов визначає вже саму необхідність гри як трагедію [13].

Міф як місцеперебування

У салонному масштабі створюються й міфи. Епоха декадансу — найвищий розквіт міфотворчості [14]. Їй, власне, притаманний і хронотоп міфу — абсолютне перебування, позачасовість. Категорія міфу обирається через його синтетичність. Це синтетичність внутрішнього і зовнішнього просторів, синтетичність часу. Міфи архаїки і сьогодення в декадансі тісно переплетені; в позачасовій практиці виявляється прагнення до їх симбіозу. Межа між давниною та актуальністю не усвідомлюється, стає ілюзорною; наприклад, міф Діоніса, культивований Вячеславом Ивановим, асимільований і перетворений у власний міф [15]. Кожному символістові притаманний окремий міф — з різних часових і смислових пластів: Діоніс (давньогрецька практика) у Іванова, Світова Душа (В. Соловйов) у Блока, Недотикомка (самостворений міф) у Сологуба; міф є стрижнем всієї смислової конструкції. Міф сталий, тому й конструкція не потребує змін. Це переходить у життєву практику. Міфи створюються на основі реальних постатей: або з центром на особистості (Андрій Бєлий, Вячеслав Іванов, Леонід Андрєєв), або з центром на містичному зв'язку між особистостями (Блок і Менделєєва), або характерному взаємодоповненні особистостей (Мережковський — Гіппіус), або цілком вигаданий міф, за яким стоїть конкретна людина (Черубіна де Габріак). Все побудоване на відповідності створеному міфіві; людина перетворюється на актора, який грає свою ж власну роль, одного разу вигадане набуває влади над всім життям. Часто міф ламає життя самому його творцеві. Міфотворчість відбивається в постійних літературних містифікаціях — починаючи

від першого символіста В. Брюсова, який у першому випуску "Російських символістів" виступив під кількома псевдонімами: Бакулін, Дуров, Маслов, окрім власного прізвища, а пізніше випустив збірку "жіночих" віршів під назвою "Вірші Неллі", до останньої представниці символістів — Черубіни де Габріак (спільна містифікація поетеси Є. І. Дмитрієвої М. Волошина), що з'явилась аж у 1910 році і блискуче завершила собою епоху декадансу в російській літературі. Взагалі, епоха fin de siècle була епохою псевдонімів. Література була культом, що включав до себе інші способи культурного існування. Насправді в цій індустрії міфів місце відводилось чому завгодно, крім самого мистецтва.

Демонстративний універсум та світовідчуття

Демонстративний універсум декадансу є в принципі рідкісно цілісним явищем. Можливо, це відбулось через посилену маніфестацію його ідеології, яка не витримала б внутрішньої розпорошеності та великих суперечностей. Спосіб вислову декадансу імперативний (хоча порівняно з наступною епохою — авангардом — антиімперативний: авангард передбачає неодмінну масову атрактивність, декаданс є маркером елітності). Демонстратив має усвідомлювати себе щодо соціуму, нехай в яскравій маргінальності; він постійно балансує на межі між своїм нарцисизмом та його соціальною проекцією. Він не може існувати без суспільства, він весь — у дзеркалах. Демонстратив ніби розмножує себе і дивиться на себе за публіку своїми ж очима. Він не усвідомлює межі між собою та іншими. Він прагне включати до себе весь світ у дійових особах. Демонстратив — це симбіотик. Закинуте Леонгардом прагнення всім подобатись, використовуючи будь-які засоби, — це прагнення повернути собі стан початкового симбіозу, позитивного злиття зі світом. Порівняно з симбіотичністю постмодернізму, декадент виступає в позиції автонегації, децю мазохістській, тоді як симбіотик-постмодерніст — початково органічний.

Виявлення демонстративності виражається в орієнтації на соціум. Поза соціумом демонстратив не існує, весь його сенс у тому, щоб впливати, вражати. Він не може відділити себе від реакцій середовища, тому він виступає особливо незахищеним у своєму нарцисизмі, підставляючи себе під чужу реакцію (йому байдуже, яку — позитивну чи негативну, головне — *очікувану*), поза нею він просто не існує. Це не є марнославлення, а органічна потреба демонстративного світовідношення. "Жіночність — не продукт статі, а продукт суспільного становища... глибока залежність від чиеїсь думки. Він не заробляє собі на хліб працею..., гроші, на які він існує, зале-

жать головним чином від суджень, які про нього складаються. Тим часом, його початковий вибір самого себе якраз і передбачає постійну підвищену увагу до чужої думки; він знає, що його бачать, відчуває невідривно спрямовані на нього погляди, він хоче подобатись і водночас не подобатись, будь-який його жест розрахований на публіку. Це зачіпає його гордість, зате задовольняє мазохістські інстинкти" [16]. Він неодмінно створює певний ідеальний образ — спочатку для того, щоб подобатись (оскільки він не до кінця усвідомлює межу між собою та іншими, то взірцем обирає те, що подобається йому), потім цей образ поступово перетворюється на певний самоцінний об'єкт, вже відділений від нього, вже не об'єкт залежить від нього, а він залежить від об'єкта, який нібито отримує реальне існування, але (протиріччя!) — де? Він ще вимагає свого втілення в реальності фактів. Демонстратив прагне довершеності, цілісності цього ідеального образу. Реалізація ілюзій потребує їх негайного втілення; звідси — неодмінна соціалізація, інституціоналізація. Причому, для відірваного від реальних вимірів демонстратива — неодмінно у всесвітньому масштабі. В демонстративності підкреслюється креативна, деміургічна функція людини, абсолютизація її ролі. В центрі Всесвіту людина і її можливості, віра в її всемогутність. У цьому парадоксальна психологічна пастка, постійне усвідомлення власної значущості фактично позбавляє волі і робить суб'єкт іграшкою власного уявлення про себе.

"Декадент — це професія". Категорія відповідності і рольова поведінка як її наслідок

Декаданс надзвичайно гостро ставить проблему відповідності: у випадку російського декадансу це — відповідність західним взірцям (у плані форми — Верлену, Рембо, Маларме, в плані ідеології — Бодлеру (негативізм, дендизм); Роденбаху (питання культу жіночності і т.д.). Самі ж західні взірці створені на протигагу позитивізму й буржуазності (хоча за бажання й тут можна прослідкувати певні паралелі...) Демонстративність є взірцем, який має наслідуватись, незважаючи на особистісні схильності. Приклад: симуляція демонстративності Валерієм Брюсовим. Внутрішньо прагматичний Брюсов — пародія на Бодлера, якого намагався наслідувати, засновуючи рух декадансу в Росії, переймаючи весь необхідний поняттєвий набір, суть якого — чиста умовність; епатаж, за розрахунками Брюсова, — необхідна складова частка успіху символізму. Творчість Брюсова за духом ближча до класичних давньоримських та ренесансних взірців, цілком еkleктично доповнена бодлерівськи-

ми заставками — для дотримання декадентського "тону". Це протиріччя, помічене багатьма сучасниками, прояснює важливий пункт: декадент — це професія, ремесло, і жерці декадансу (бо Брюсов бачив себе саме в цій ролі) зовсім не повинні внутрішньо йому відповідати, але мають виконувати до кінця його настанови: "...Что заставляло вполне целомудренного в житейских разговорах служаку выкрикивать профессорам с целомудренным видом: он, Брюсов, Валерий, — не кто-нибудь, универсант, семьянин: некрофил и садист?"; "В почтенное место являлся... в маске: историка, пушкиноведа или латиниста, чтоб, поговорив о Тибулле, Проперции, маску сорвать: стать оскаленным "чудищем", зубы вонзающим — в горло... чтобы выорнуть нежно и грустно, как тешится лаской с козой он и, как валяется труп прокаженного" [17]. Декадентська поезія Брюсова — формальна риторика (перша символістська збірка "Les chefs-d'oeuvre" ("Шедеври") — гра з формою, з довільними комбінаціями слів, практично позбавленими змісту).

Декаданс примушує весь час залишатись у ролі. Навіть формально виходячи з неї, суб'єкт весь час про неї пам'ятає та ідентифікує себе відносно цієї ролі. В його поведінці може бути певна варіативність, він може здійснювати несподівані для себе і для оточення вчинки, але він не може вийти з ритму ролі. Наведемо для більш наочного прикладу графічні орнаменти модерну — це довільно звивисті лінії малюнка примхливого й химерного, але насправді їхній ритм регламентований так чітко, що не дозволяє найменшого відхилення, яке відразу стало б помітним. В образотворчому мистецтві модерну вільна форма парадоксально поєднується з заданістю форми [18]. Ритм образотворчого мистецтва — ритм літератури — ритм життя. Декаданс — це гра, в якій кроки суворо регламентовані наперед. Вийти з гри — вийти з самого декадансу. Так, будь-який літературний твір декадансу передбачуваний за своїми естетичними законами. Візьмемо для прикладу прозу Брюсова, де за чередою "спокус" і "падінь" йде постійна деструкція особистості і немає найменшого проміжку для рефлексивного піднесення над рівнем ситуації [19]. Власне, тут ми стикаємось із сильно виявленою жанровістю, характерною для багатьох культурних явищ — для тих же штатівських детективів чи математично прорахованої голлівудської кіноіндустрії тощо; тільки специфіка жанровості декадансу в тому, що він, скажімо, на відміну від того ж Голлівуду не просто вступає в тимчасовий гендель з читачем, чи глядачем, гарантуючи задоволення за рахунок досягнення очікуваного, а вимагає повного занурення в свою естетику і певного катарсису. Тому

дозволимо собі не погодитись із І. П. Смирновим, який вважає, що для декадансу (літературного символізму) характерна саме ламка ролей, мотивуючи це ототожненням цілої культури з істеричним психотипом: "Истерик — тот, кто выпадает из роли, если она ему достается"; "У истерика нет никакой роли. Он не разыгрывает чужую роль, он не знает своей" [20]. Оскільки взагалі є сумнівним підводити цілу культуру під якийсь один певний психотип, що неодмінно тягне за собою примусові обмеження і звуження її розуміння, аналогія не є переконливою. Подібне твердження можливе тільки якщо виходити з класичного, дуже звуженого соціального розуміння "ролі" — роль у декадансі — це певна "антироль", так само як в одному з попередніх культурних типажів — байронічному типі антисоціальної непередбачуваної поведінки, непокори, воля до власного вибору були суворо регламентовані. Декаданс передбачає естетизацію буття, що означає постійну підконтрольність власного тіла ролі, тобто, двадцятичотиригодинного знущання над собою. Буття демонстративно нібито весь час освітлене найяскравішими софітами; він весь час нібито перебуває на сцені, усвідомлюючи своє, "виняткової важливості завдання", — навіть коли залишається на самоті, відчуває себе підконтрольним публіці. Показовими є, скажімо, рядки вірша В. Брюсова, де він показує себе відстороненим та інтимним — під час свого купання, не в змозі абстрагуватись ні на мить від власного усвідомлення своєї ролі:

И в зыбкой тишине речного саркофага
Великий человек не слышит клеветы [21].

Дальній світ вторгається в ближній світ, вони власне, синкретичні; відстані між ними не відчуваються. В позитивному моменті це дає самозвеличення, в негативному — параною.

"Ні тут, ні там". Альтернативна реальність як втеча від травми.

Поняття альтернативної реальності — ключове поняття символізму. Позиція суб'єкта — постійно на межі цих двох реальностей; ніколи не повністю в якійсь із них. Вони безкомпромісно не співвідносяться. Психологічне пояснення альтернативної реальності: тут початково присутня демонстративна травмованість і усвідомлення наявної, запропонованої початково реальності як травми. Все більша раціоналізація життя наприкінці XIX століття не могла не стати травмою для суб'єкта декадансу, мало зорієнтованого в навколишньому світі і "загострено чутливому". Свідома профанація декадентами способу життя; прагнення "неучасті" в побутовому, невизнання його через підкреслену "антиповедінку" вже має характер виходу з травмуючого

світу шляхом його деструкції. Це прагнення нівелювати той світ, що вже був; звести його нанівець, довести, що його просто не було і почати з *tabula rasa*. Загострена конфліктність виявляється як відвертий істеричний протест на основі особистого негативного досвіду: естетична утопія Оскара Уайльда на тлі буржуазної вікторіанської Англії; обрання декадентського шляху Андрієм Белімом на протигагу міщансько-патріархальному старомосковському професорському побуту, своє походження з якого Белій усе життя усвідомлював як травму. За неможливістю подолання травми в апріорному, наявному світі відбувається втеча до штучно сконструйованої альтернативної реальності. Це поняття закладене ще Бодлером, зокрема у "Відповідностях" [22] і проінтерпретоване якнайчіткіше в російському декадансі Еллісом, прихильником і послідовником Бодлера. Воно полягає в цілковитому відкиданні поцейбічної реальності і співвідношення з іншою, "досконалою реальністю" через символи. Жодної конкретики у визначенні "досконалої реальності". "Альтернативна реальність" принципово невизначена і непізнана, її потрібно прагнути, але навряд чи можна досягти. Кожен автор визначає це протиставлення по-своєму: для Бодлера і, відповідно, Елліса це антитеза: "Charogne" ("Падло") мерзенне, нище, брудне існування — *Beaute*, абсолют небесної краси; для Блока антитеза: повсякденність ("Ночь, улица, фонарь, аптека") — містичне пізнання Вічної Жіночності; для Брюсова антитеза: нерозуміння нищого натовпу — високе служіння обранця Істини; для Белого: бісівщина, пастки повсякденності — всесвітній блаженний симбіоз; для Сологуба дві іпостасі життя — Альдонса й Дульцинея, і тому подібне. І. П. Смирнов відзначає підкреслену інтранзитивність цих реальностей. Альтернативна реальність поступово перетворена на певний троп словесності. Символісти вдавались до різних засобів її відтворення, де найголовніших відмічено два: підкреслене прагнення екзотики, часто зовсім безмістовної у вигляді еkleктичного декору, звернення до орієнталізму, стародавніх міфів, особливо східних, архаїки — цей демонстративний вжиток екзотики нагадує шістдесятників двадцятого століття під впливом Хемінгуей; або другий шлях — звернення до абстракцій, найбільш втілене в ліриці Блока до Прекрасної Дами, де мова була на рівні символів, і не описується жодного матеріального предмета — щонайбільше відімки світла.

Отже, фактично параноїчна "тіньова" сфера демонстративності наявна і в створенні альтернативної реальності декадансу, і в самій демонстративній пам'яті. Таким чином, поряд з

демонстративною реконструкцією декадентського універсуму цілком можлива альтернативна, параноїчна, проте оскільки ні те, ні інше не є реальною цілісністю, маємо вдовольнитися цією дуже стислою характеристикою параноїчності в декадансі. В ціннісній системі декадансу параноїчність фактично не усвідомлюється, витісняється і повертається у вигляді фобій; параноїчне в декадансі ховається під маскою містичного.

Співвідношення цих двох елементів — демонстративного і параноїчного — є самоцінним

і придатним для аналізу будь-якого тексту чи культурного явища. Не даючи класифікацій, подібним чином трактований леонгардівський аналіз дає структурність. Тому, відійшовши від контекстуальності епохи, ми приходимо до контекстуальності індивідуума і наголошуємо на відкритих Леонгардом поняттях як на певній самоцінності, що може бути застосована як аналітичний інструмент і як матеріал для аналізу.

1. Див.: Леонгард К. Акцентированные личности.— К., 1981.—С. 392.
2. Ильин И. П. Постмодернизм от истоков до конца столетия.—М., 1998.—С. 176—177.
3. Дельоз Ж., Гваттари Ф. Капитализм и шизофрения.— Анти-Едип. Вступ до шизоаналізу.— К., 1996.— С. 38.
4. Делез Ж. Логика смысла.— М., 1998.— С. 123.
5. Леонгард К. Вказ. праця.— С. 40.
6. Серто М. Искаженный голос: Речь бесноватой.— М.: НЛО, 1993.—С. 58.
7. Смирнов И. П. Вказ. праця.— С. 133.
8. Ходасевич В. Некрополь.— С. 8.
9. Сарабьянов Д. В. Стиль модерн: История, истоки, проблемы.— М., 1989.— С. 35.
10. Белый Л. Химеры // Весы.— 1905.— № 6.— С. 1—18.
11. Гойсманс Ж. Наоборот.— М., 1990.— С. 272.
12. Бодлер Ш. Об искусстве.— М., 1986.— С. 421
13. Михайлов А. М. Языки культуры.— М., 1997.— С. 156.
14. Ланда М. Миф и судьба // Черубина де Габриак. Исповедь.— М, 1998.— С. 5—6.
15. Альтман М. С. Разговоры с Вяч. Ивановым.— СПб.: ИМАПРЕСС, 1995.—С. 45—60.
16. Сартр Ж.-П. Бодлер // Бодлер Ш. Цветы зла.— М, 1993.—С. 419.
17. Белый А. Начало века.— М., 1990.— С. 165.
18. Борисова Е. А., Стернин Г. Ю. Русский модерн.— М., 1990.—С. 129.
19. Брюсов В. Я. Повести и рассказы.— М, 1988.— С. 464
20. Смирнов И. 77. Вказ. праця.— С. 148.
21. Брюсов В. Я. Les chefs-d'oeuvre.— М. 1894.— С. 38.
22. Косиков Г. Бодлер // Бодлер Ш. Цветы зла.— М, 1993.—С. 34—35.

Kirilova O. O.

THE DEMONSTRATIVE PERSON IN DECADENCE CULTURE

The article is devoted to the research of some statements of K. Leongard's theory about emphatic individuals on the example of Russian literary decadence (symbolism). The concept of demonstrative individual is analyzed in the context of definite culture referring to its self-created collective subject and a conventional demonstrative cultural universum is reconstructed.