АВАНГАРД В КУЛЬТУРЕ XX ВЕКА

1900-1930

ТЕОРИЯ

ИСТОРИЯ

ПОЭТИКА

УЧРЕЖДЕНИЕ РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК
Институт мировой литературы им. А.М. Горького

АВАНГАРД В КУЛЬТУРЕ XX ВЕКА
(1900–1930 гг.)

Теория. История. Поэтика

КНИГА I

Москва
ИМЛИ РАН
2010

УДК 821.0
ББК 83.3
А18

Издание осуществлено при финансовой поддержке
Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ)
Проект № 09-04-16211д

Редколлегия:

А.Б. Базилевский, Е.Д. Гальцова, Ю.Н. Гирин, В.Б. Земсков,
А.Ф. Кофман, А.П. Саруханян, В.Д. Седельник

Ответственный редактор *Ю.Н. Гирин*

Рецензенты:

доктор филологических наук *Ю.Б. Борев*
доктор искусствоведения *Г.Ф. Коваленко*

А18 **АВАНГАРД В КУЛЬТУРЕ XX ВЕКА (1900–1930 гг.)** : Теория. История. Поэтика : В 2 кн. / [под ред. Ю.Н. Гирина]. — М.: ИМЛИ РАН, 2010. — 600 с.

Кн. 1. — 2010. — 600 с. — **ISBN 978-5-9208-0352-8**

Данный коллективный труд представляет собой первый в отечественной науке опыт системного исследования исторического авангарда первой трети XX в. Авангард трактуется здесь как целостный культурный феномен и рассматривается на материале не только мировой литературы, но и различных видов искусства в их взаимодействии. В первой книге исследуются общая проблематика авангарда, содержательный объем понятия, его границы, терминологический и понятийный аппарат, задаются общие методологические принципы, ставится вопрос о месте и роли авангардизма в культурном развитии. Здесь также представлены основные движения, течения, школы авангардизма: экспрессионизм, футуризм, дадаизм, сюрреализм и конструктивизм, определившие главные векторы развития авангардной культуры. .

Для специалистов и широкого круга читателей.

© ИМЛИ РАН им. А.М. Горького, 2010
© Коллектив авторов, 2010
© Чайковская Н.Э., оформление, 2010

ISBN 978-5-9208-0352-8

Введение

Данный коллективный труд представляет собой первый в отечественной науке опыт системного исследования исторического авангарда первой трети XX века. Авангард трактуется здесь как целостный культурный феномен и рассматривается на материале не только мировой литературы, но и различных видов искусств в их взаимодействии. Настоятельность подобного исследования продиктована в первую очередь тем, что для современной гуманитарной мысли чрезвычайно важно обращение к истокам культуры XX в., проясняющим более поздние, в том числе и современные, процессы мировой культуры. Опыт исторического авангарда является основой для постижения самого широкого спектра общекультурных и художественных смыслов XX в. и требует концептуальной теоретической интерпретации, все еще ощутимо недостаточной как в зарубежной, так и в отечественной критической литературе.

В мировой науке достаточно хорошо изучена фактологическая сторона русского и зарубежного авангарда, но практически отсутствует теоретическая концепция, охватывающая феномен авангарда в его целостности. Между тем авангардистская картина мира представляет собой хотя и гетерогенную, но структурно целостную общность полиморфного типа, включающую в себя все разнообразие явлений культурной, социальной и политической жизни. Это система, обладающая общестилевыми признаками, все компоненты которой находятся в отношениях агрегатности, взаимосоотносимой дополнительности. Именно эта полнота совокупных признаков и позволяет трактовать изучаемый предмет как исторический авангард.

Основной тезис заключается в том, что авангардизм представляет собой, как это свойственно кардинальным явлениям мирового искусства, феномен культуротворчества всемирного значения, будучи одновременно следствием, итогом и началом новых процессов вплоть до современности. Авторы проекта помещают предмет исследования в широкое поле исторических контекстов и анализируют его в соотнесении и сопоставлении с типологически общими, а также эстетически и идеологически противостоящими авангардизму явлениями, исследуют степень и характер их взаимосоотносимости.

Авторы труда рассматривают авангард не только как кризисное явление в негативном понимании, не как слом или деформацию в мнимо гладком течении мирового культурного процесса, но как закономерное звено в эволюционной цепи процессов мировой культуры. Будучи пограничным в историко-культурном смысле феноменом, авангард есть момент порождения новых смыслов. Одним

из главных направлений исследования является определение баланса между отрицающими и утверждающими тенденциями авангардной культуры. Деформирующее начало, лежащее в основе авангардистского типа мышления, мировоззрения и соответствующей поэтики, имеет двойственную природу. С одной стороны, оно, несомненно, обязано глобальным эпистемологическим сдвигам, произошедшим в мировой культуре на рубеже XIX–XX вв. и обусловившим смещение, децентрализацию образа мира и соответствующие его интерпретации. С другой, отчасти обязанной первой, смещенная, деструктурированная картина мира была результатом не только разложения центростремительной, антропоцентристской парадигмы, но и возникновения новых, космистски ориентированных тенденций, ощущения человеком выхода за пределы ставшей тесной ему цивилизации и слиянности с миром природы. Полем столкновения этих по видимости противонаправленных, но единосущностных принципов становились и наука, и искусство, и социальная жизнь человека, тяготевшая к преобразованиям на новых основаниях.

Труд «Авангард в культуре XX века» создан в основном усилиями коллектива Отдела литератур Европы и Америки новейшего времени ИМЛИ РАН; он является естественным продолжением таких выполненных в отделе фундаментальных работ в области культуры начала XX в., как «Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века» (2002), «Энциклопедический словарь сюрреализма» (2007), «Энциклопедический словарь экспрессионизма» (2008), монографии, посвященные отдельным аспектам авангардизма. В то же время данный труд составляет «зарубежную» параллель ведущимся в ИМЛИ РАН исследованиям по русской литературе начала века: это коллективный труд «Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х годов)» в двух томах (2001), монография С.Г. Семеновой «Русская поэзия и проза 1920–1930-х годов» (2001), книга А.Г. Гачевой, О.А. Казниной и С.Г. Семеновой «Философский контекст русской литературы 1920–1930-х годов» (2003) и др. В этом же ряду находятся изданные под эгидой ИМЛИ антология «Русский футуризм» (1999, сост. В.Н. Терехина и А.П. Зименков) и «Русский экспрессионизм» (2005, сост. В.Н. Терехина), а также комментированное издание собраний сочинений В.Хлебникова. Сюда же можно отнести и двухтомный коллективный труд «Русская литература 1920–1930-х годов. Портреты поэтов» (2008). Опыт теоретического осмысления историко-культурных процессов XX в. предложен в изданной ИМЛИ под редакцией Ю.Б. Борева четырехтомной «Теории литературы» (Т. 4: Литературный процесс, 2001). В этом контексте авторы труда «Авангард в культуре XX века» предприняли попытку рассмотреть под новым углом зрения заметно актуализировавшуюся в последнее время проблематику мирового авангарда, столетию которого и посвящается эта книга.

Избранная авторами труда методология позволяет рассмотреть феномен авангарда как глобальный художественно-идеологический комплекс начала XX в., представляющий собой системную целостность особого типа. Располагающийся в перекрестье межвидовых взаимодействий, авангард является в данном труде соответственно объектом изучения со стороны специалистов разных дисциплин: литературоведов, искусствоведов, культурологов. Поэтика авангарда пред-

стает основным полем проявления его внутренних смыслов, как эстетических, исторических, национальных, так и теоретических, имеющих общекультурное значение. Соответственно предмет исследования составляет широкий круг явлений первой трети XX в., образующих в совокупности культурную семиосферу эпохи. Привлекая к анализу многообразные манифестации искусства, культуры, общественного сознания, философской, религиозной и эстетической мысли, различных течений, школ, движений, авторы труда стремятся исследовать их в национально индивидуализированной специфике и типологической взаимосвязи.

К принципиальным теоретико-методологическим направлениям труда относятся такие задачи, как рассмотрение основных явлений авангарда в сопряжении и сопоставлении его западной и русской разновидностей; последовательное проведение межвидового подхода к феномену авангарда. Естественна сложность разграничения и квалификации художественных явлений по эстетическим параметрам. Еще большую сложность представляют проблемы методологического характера. В частности, с необходимостью возникает проблема взаимосоотнесенности понятия «авангард» с гомологичным понятием «модернизм». В составе труда рассматриваются в соответствующих проблемно-тематических блоках такие вопросы, как история понятия, художественно-идеологические критерии авангарда, генезис, поэтика, практика, национальные и видовые формы и типология. В то же время прослеживается эволюция авангардной эстетики, поэтики и практики, включая извод и трансформацию авангарда и его проекции в поставангардное поле культуры XX в.

Коллективный труд состоит из трех частей, образующих две книги. Первая часть посвящена общетеоретическим вопросам. Здесь исследуется генезис авангарда как культурного феномена, рассматривается вопрос содержательного наполнения термина «авангард» и его соотношения со смежным ему понятием «модернизм»; его место и роль в системе культуры, его историко-философское содержание; изучается систематика авангарда, его поэтика; ставится проблема соотношения авангарда с основными идейно-художественными концепциями современности. Феномен авангарда рассматривается как целостность множественности, позволяющая построить специфично авангардистскую картину мира. В завершение этой, теоретической, части рассматриваются общие итоги эстетики и поэтики авангарда, а также их влияние на художественные процессы XX в. В следующей части исследуются основные движения, течения, школы авангарда: экспрессионизм, футуризм, дадаизм, сюрреализм, конструктивизм. Эта часть дает представление о зарождении, национальных и других источниках, основных фигурах, динамике, этапах, идеях, поэтиках, межвидовом взаимодействии, эволюции и распространении движений, течений, школ в их исторических формах.

Последняя часть, составляющая целиком вторую книгу, посвящена национальным версиям авангардных форм в их типологических соотношениях. Она воссоздает широкую панораму практического бытования авангарда в различных культурах мира. Здесь рассматриваются национальные культурно-эстетические источники и национальная специфика авангардистских течений в Германии, Франции, России, Испании, Италии, США, а также в ряде стран Восточной и

Центральной Европы и Латинской Америки; исследуется специфика генезиса, рецепции, механизмы трансформации и функционирования, традиция и инновации, взаимодействие с традиционными национальными формами, возникновение нового эстетического качества в отдельных национальных культурах.

Исследователи считали для себя приоритетным не давать правильные ответы на существующие или возникающие по ходу исследования вопросы, но прежде всего правильно ставить проблему, т. е. находить адекватные предмету исследования методологические подходы. Поэтому большинство работ носит принципиально поисковый, эвристический характер, а труд в целом представляет собой открытое дискуссионное поле, где авторы могут вступать в диалог друг с другом — в соответствии с принципами самого авангарда. Естественно, что авторы отнюдь не стремились высказать «последнее слово» по данной проблематике — их привлекала возможность рассмотреть в новых ракурсах предмет, уже получивший достойное освещение.

Предпринятое комплексное исследование теории и практики авангарда в его национально-исторических проявлениях — при всей вынужденной неполноте изучения авангардной картины мира — должно способствовать более объемному представлению о процессах мировой литературы и культуры первой половины XX в., а также разработать теоретико-методологическую основу для исследования путей развития литературы второй половины XX в. в целостности составляющих ее течений, в том числе неоавангардизма вплоть до культуры постмодернизма.

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ

К СООТНОШЕНИЮ ПОНЯТИЙ «МОДЕРНИЗМ» И «АВАНГАРДИЗМ»

Отсутствие разработанных теорий модернизма и авангардизма, их типологии как литературно-художественных явлений приводит к разбросу мнений — от противопоставления этих понятий до их взаимозаменяемости. Констатация неопределенности терминов, которые не содержат указаний на специфику обозначаемых явлений, — общая черта публикаций об авангардизме и модернизме. Кристофер Иннес, автор книги «Театр авангарда» (1993), начинает с предупреждения: термин «авангард» «стал вездесущим ярлыком, эклектически прикрепляемым к любому виду искусства, лишь бы оно было антитрадиционным по форме. Иногда этот термин упрощенно используют для определения нового в любой данный момент, которое устаревает с каждым новым шагом вперед»[1]. Со сходных сомнений, на этот раз относительно термина «модернизм», американский профессор М. Ливенсон начинает свое предисловие к изданному им солидному «Кембриджскому справочнику по модернизму» (1999), который включает статьи, посвященные разным литературным жанрам и визуальным искусствам. С одной стороны, он считает «непоследовательным придерживаться этого названия по отношению к эпохе, стремительно уходящей в культурное прошлое <...> слишком отдаленной даже для того, чтобы ассоциироваться с фигурой дедушки». С другой стороны, по его мнению, «лучше быть минималистами в определении термина "модернизм", но максималистами в описании разнообразных произведений и движений, которые, с одной стороны, глубоко связаны между собой, а с другой — противостоят и даже противоречат друг другу»[2].

Столь же проблематичными представляются основания для выбора термина в отечественных исследованиях. Термин «модернизм», пишет Н. Дмитриева, «не содержит никакого указания на специфику обозначаемого явления <...>. Но еще менее приемлемы другие: "авангардизм", "формализм". Называть авангардными уместно только такие явления, которые новы на сегодняшний день, а не те, которые, подобно абстракционизму, уже стали достоянием прошлого <...>, поэтому будем пользоваться термином "модернизм" за неимением лучшего»[3]. В.С. Турчин, автор книги «По лабиринтам авангарда» (1993), исходит из того, что для обозначения обсуждаемого явления большинство исследователей пользуется термином «авангард», хотя в приведенном им списке литературы из 23 наименований он фигурирует лишь в двух. Примечательно, что упомянутые авторы сомневаются в правомерности тех терминов, которыми сами тем не менее оперируют.

Споры о терминах всегда внушают сомнения в их продуктивности. Как писал А.Н. Веселовский о романтизме: «Термин случайный, как многие, которыми мы орудуем как готовыми формулами, предполагающими известную определенность. Между тем относительно этой определенности до сих пор не согласились»[4]. Признавая неопределенность историко-литературной терминологии, В. Шкловский считал, что «битвы из-за слов» не бесполезны[5]. Термины «модернизм» и «авангардизм» «случайны», как и большинство прочих, но без разработанного терминологического словаря изучение литературно-художественных явлений XX в. будет и впредь вестись «на разных языках» или рискует остаться на описательном уровне.

В искусстве конца XIX и первых десятилетий XX в. как Европы, так и Америки, которое находилось в состоянии беспрерывных перемен, возникали соперничающие, как правило, недолговечные школы и группы, вооруженные самоназваниями и громкими манифестами. Термины же «модернизм» и «авангардизм», как прежде «романтизм» и «реализм», не были самоназваниями. Они стали употребляться для обозначения комплекса сходных явлений, характерных для разных группировок, когда сами группировки уже распались, а связывавшие их явления близились к завершению и становились историей («исторический авангардизм» и не менее «исторический» модернизм). Авангардизм и модернизм как литературно-художественные движения наиболее активно стали обсуждаться уже в ретроспекции после Второй мировой войны.

С тех пор то разгорались, то затухали споры по поводу содержания этих двух понятий и предпочтительности того или другого термина для обозначения различных течений и, шире, для наименования художественной эпохи. В отечественном литературоведении ситуация осложнялась тем, что вплоть до конца 1980-х годов в трактовке модернизма как метода, противоположного реализму, понимаемому как «отражение» реальности, сказывалось влияние Д. Лукача («Значение современного реализма», «Идеология модернизма») и его последователей, что мешало непредвзятому изучению того и другого: реализм трактовался как «антимодернизм» и модернизм — как «антиреализм». Поскольку предполагалось извечное существование двух главных художественных «методов»: реалистического и нереалистического, то ко второму относили не только модернизм, но и романтизм, что сказалось на отношении к нему в отечественном литературоведении вплоть до конца 1950-х годов, когда после долгого перерыва возобновилось его изучение (работы А.А. Елистратовой, И.Г. Неупокоевой).

У модернизма и авангардизма было сходное задание — создание «нового» искусства. Сходным было понимание новизны как противопоставления традиции, в отличие от обновления тем, мотивов, художественных техник, которым отмечено развитие искусства предшествующих эпох; отталкивание от романтического самовыражения и реалистического самоотожествления с персонажами. И модернисты, и авангардисты стремились к созданию «чистой поэзии», «чистой живописи» (Аполлинер). Искусство должно быть не зеркалом знакомого мира, а «сотворением нового мира», писал модернист Т.С. Элиот. «Искусство — своя собственная реальность <...>, а не изображение объективного мира», —

писал теоретик авангардизма Г. Рид б. Максима Конфуция «Сотвори заново», которую Э. Паунд вынес в название своего сборника статей «Make it New» (1934), стала лозунгом тех и других.

Так, может быть, модернизм и авангардизм — действительно разные определения сходного явления, взаимозаменяемые понятия? По свидетельству профессора Колумбийского университета А. Хайссена, среди американских критиков укоренилась тенденция использовать термины «авангардизм» и «модернизм» как взаимозаменяемые: «Когда Лесли Фидлер объявил "Смерть авангардистской литературы" в 1964 году, он на самом деле атаковал модернизм» [7]. Первая «Теория авангарда» (1962) профессора Гарвардского университета Р. Поджоли, в которой концепт авангарда используется для обозначения широкого культурного течения, определяется как эстетическое мировосприятие современного периода и относится ко всем формальным новаторам (Рембо и Элиоту, Маринетти и Паунду, Аполлинеру и Джойсу, Прусту, Кафке и Звево), была воспринята в США как если бы это была книга о модернизме [8]. В рецензии на нее английский исследователь Р. Лэнгбаум писал: «Вместо "авангарда" в названии читайте "модернизм". Гарвардский профессор Р. Поджоли понимает под "авангардом" то, что большинство из нас понимает как модернизм, и практически написал, возможно, лучшую книгу о модернизме» [9]. Расширенное понимание авангарда в книге Поджоли в некоторых отзывах на нее объясняется и тем, что он хотел найти в нем место и для английской литературы, отношение которой к традиции было сложнее, и в первую очередь касалось ближайшей традиции.

Термины «модернизм» и «авангард» как взаимозаменяемые используются Ирвингом Хау в книге «Упадок нового» [10] и Джоном Уейтменом, что подчеркивается самим названием его сборника статей «Концепция авангарда. Исследование модернизма» [11], посвященного французской литературе. Концепт авангарда присутствует только в одной статье этого сборника, что можно счесть и за молчаливое признание того, что авангард рассматривается как часть модернизма.

В том же 1973 г., что и книга Уейтмена, вышло переработанное издание отечественного сборника статей под названием «Модернизм. Анализ и критика основных направлений». При всех необходимых для того времени оговорках о «художественном регрессе» буржуазного искусства, это было первое основательное исследование основных этапов западного искусства от экспрессионизма до поп-арта. Об этой книге можно было бы сказать, как и о «Теории авангарда» Поджоли, только наоборот: вместо «модернизма» в названии читайте «авангард». Хотя и по другой причине — видимо, «авангард» было бы слишком «сильным» словом в тех условиях.

Дэниел Шварц, автор междисциплинарного исследования «Реконфигурация модернизма. Исследование отношений модернистского искусства и модернистской литературы» [12], демонстрирует модернистскую эстетику фрагментации, игру со временем и пространством, множественностью перспектив, сопоставляя, в частности, произведения П. Гогена и Дж. Конрада; П. Сезанна и Т.С. Элиота; А. Матисса, Т. Манна, У.Б. Йейтса, П. Пикассо и Дж. Джойса. Тот же принцип положен в основу упоминавшегося «Кембриджского справочника по модернизм-

му», под обложкой которого собраны статьи, посвященные разным литературно-художественным течениям, в том числе кубизму и дадаизму. Но вопрос о том, почему Л. Пиранделло считается авангардистом, а Дж. Джойс — модернистом, остался без ответа.

Примеры можно множить. И в этом свете очевидна необходимость не просто условиться о содержании понятий, но и разработать их критерии в соответствии с художественной практикой. Научная полемика в работах, собранных под одним переплетом, — явление обычное в том случае, если это полемика, а не констатация своего выбора, типа: «Термином "модернизм" в настоящей работе обозначается...» или «Авангардизм рассматривается как часть модернизма», только потому, что в соседних разделах книги предлагается другая позиция. Одним из результатов книги, посвященной авангардизму, видимо, и должна быть разработка обоснованных принципов соотношения авангардизма с модернизмом как методологической проблемы, которой посвящены многие современные эстетические дискуссии. Цель же данной работы — выделить ряд наиболее спорных проблем, связанных с этими терминами, чтобы избежать дальнейшей путаницы в их соотношении, и сделать корректным, насколько это возможно, обращение с ними.

Слова, послужившие основой для обоих терминов, имеют свою историю и не могут быть правильно поняты, если их прошлое игнорируется. Этимология этих слов наложила определенный отпечаток на смысл произведенных от них терминов, хотя она далека от современного их значения.

Первоначально «modern», коренное для всех последующих образований, в его латинской форме «modernus», что в переводе означает «новый», было использовано в конце V в. для противопоставления «современного» христианского мира языческому прошлому. В английском языке, согласно Оксфордскому словарю, оно впервые было употреблено в VI в. в том же значении. Его активное распространение для обозначения определенного исторического периода шло параллельно с принятием христианской теории прогресса, которая была изложена Бл. Августином и предполагала, что земной путь человечества не будет вечным. Поскольку жизнь продолжалась, семантика слова менялась на более или менее синонимичное «new». Именно в значении «новое» слово «модерн» определило название эпохи после древности и Средневековья — Новое время (Modern Time) — как новое видение мира, переход от средневекового теоцентризма к антропоцентризму. Однако согласия в определении хронологической границы нет, с последних десятилетий XX в. ее предпочитают относить к концу Возрождения и даже к эпохе Просвещения.

«Модернизм», как производное от «модерн», первоначально получило терминологическое значение в теологии. Католический или гуманитарный модернизм XIX в. (Ньюмен) и обновленческое течение в католицизме начала XX в. (Альфред Луази во Франции и Джордж Тайрелл в Великобритании) при всем их различии выступали за модернизацию церковных учений, за то, чтобы основы веры сохранились в условиях развивающейся науки, а церковь могла оставаться частью современной цивилизации и культуры [13].

В непосредственной связи с литературой слово «модерн» в значении «новое» впервые было употреблено в эстетической дискуссии конца XVII в. во

Франции, в так называемом споре древних и новых — традиционалистов и модернистов (La Querelle des Anciens et des Modernes). Точку зрения «новых» авторов представлял Шарль Перро («Сравнение древних и новых» — «Parallèle des anciens et des modernes», 1688), который, исходя из теории прогресса, предостерегал от подражания античным образцам. От лица его противников выступил теоретик классицизма, почитатель античных образцов Н. Буало в «Критических размышлениях по поводу некоторых мест у ритора Лонгина» («Reflexions critiques sur quelques passages du rhéteur Longin», 1694). Конфликт «древних» и «новых», драматизированный Свифтом в сатире «Битва книг» (1697), получил общеевропейский резонанс и обозначил переход от классицизма к Просвещению в развитии европейской культуры.

С середины XIX в. слово «modern» в смысле «нового» встречается у Дж. Рёскина («Modern Painters», 1843–1860), для которого образцом была живопись Тёрнера, отличающаяся новым качеством. На новое качество литературы обращал внимание М. Арнольд в инаугурационной лекции «On the Modern Element in Literature», прочитанной в 1857 г. в Оксфорде, в год, когда в суде рассматривался вопрос о запрете «Мадам Бовари» Флобера и «Цветов зла» Бодлера. По его критериям Софокл и Лукреций могли быть зачислены в ряды модернистов.

Первым, кто отнес термин «модерните» не только непосредственно к литературе, но и придал ему современное значение, был Ш. Бодлер (заимствовал слово «модерн» у Шатобриана), что дает основание исследователям Р. Уиллъямсу и Х.Р. Яуссу относить к нему начало модернизма. Яусс связывает датировку модернизма с отделением лирической поэзии от репрезентации, процесс, восходящий к Бодлеру, как и само движение модернизма.

Понятийное определение термина «modern» стало еще более трудным, когда он начал менять свое темпоральное значение, а затем и вовсе его лишился. В ретроспекции наряду с «модерн» и «модернизм» предпочтение стали отдавать «модернити» или французскому женскому его варианту «модерните», который на английский переводится как «модернизм». Эту проблему поставил М. Калинеску [14], который отметил необратимый разрыв между модернити как этапом в истории западной цивилизации (экономические и социальные изменения с приходом капитализма) и модернити как эстетическим концептом. Ю. Хабермас в докладе 1980 г. «Модернити — незавершенный проект» рассматривал модернити как проект французского Просвещения, провозгласивший бесконечное развитие науки, морали, искусства. Вслед за Хабермасом Петер Козловски относит смену парадигмы ко времени Просвещения. В условиях постмодерна атрибут «модерн», относящийся к Новому времени, считает Козловски, лучше приравнять к новообразованию — «модернити». Модерн же как название эпохи смешивается с понятием «модерн» как обозначение интеллектуальной культуры Нового времени и как его синоним; а проект модерна проявляет себя как проект современности лишь в том случае, если Новое время — это и есть «теперь», настоящее. Тема, получившая бесконечное продолжение, нашла приемлемое решение в «Картографии литературного модернизма» (1985) Р. Киньонеса, который определил модернизм как кристаллизовавшееся «модерните», и в посмертно вышедшей работе Р. Уиллъямса. Противопоставив модернизм и мо-

дернити, он отделил эстетический концепт от исторического [15]. В.Л. Иноземцев согласился с тем, что период модернити определяется с середины XVII по конец XIX в., а завершающая часть XIX и первая половина XX в. стали обозначаться понятием «модернизм» [16]. Поль де Ман в статьях «Литературная история и литературная современность» и «Лирика и современность» (в обеих статьях в оригинале «Modernity») обсуждает модернити в терминах синхронии. Литературная модернити для него связана не с временным периодом, а с внутренней противоречивостью литературы любого периода.

Столь долговременное функционирование слова «модерн» и его модификаций в разных исторических и культурных контекстах не только сделало его многосложным и неопределенным, но и, казалось бы, исключило возможность его точного употребления в литературно-художественном контексте. Но как раз внелитературное использование термина, прежде всего для исторической периодизации и в теологических дискуссиях, подтверждает его фундаментальное значение как явления «нового», ограниченного историческими рамками. В упоминавшемся предисловии к «Кембриджскому справочнику по модернизму» 1999 г. Ливенсон видит преимущество понятия «модернизм» в его «удобной невыразительности» в том смысле, что слово «модерн», оторвавшись от своей истории и словарной многозначности, стало «только» термином, не мешающим типологическому изучению обозначаемых им явлений. В отличие, например, от «романтизма», который постоянно напоминает о чем-то «романтическом» и провоцирует многих исследователей бесконечно расширять его хронологию. Или «реализма», ставшего поистине универсальным термином, употребляемым уже во множественном числе («реализмы»), и тем самым потерявшего свое терминологическое значение.

В европейских языках «модерн» имеет значение и «нового», и «современного» (не только в смысле «теперь», но и contemporary, т. е. «того же периода», главным образом прошлого), что соответствует смыслу исторического модернизма, в котором «новое» понималось как «современное», а «современное» как «новое». В этом свете иначе видится судьба слова «модерн» и его производных в русском контексте. В отличие от европейских языков, оно не было общеупотребительным вплоть до конца XIX в., когда вошло в обиход в том числе и как термин, что не осложняет, а скорее упрощает его терминологический статус. Если только не доводить беспорядочность критического словаря до «вавилонского столпотворения» его переводами на русский язык. В конце XX в., когда стали появляться русские переводы западных исследований литературы, посвященных проблемам модерна, оно, как правило, заменяется словом «современное», которое иногда для ясности дублируется словом «модерн» (как, например, в переводе книги Т. Адорно «Эстетическая теория»). В результате возникают формулировки типа «модернизм — эпоха современности» (учебное пособие 1998 г.) или «культура современности/modernity», предлагаемая как термин взамен «модернизма».

Так, адекватным переводом на русский язык названия книги «Peinture Moderne», выпущенной в 1958 г. знаменитым швейцарским издательством Skira и посвященной живописи с конца XIX до середины XX в., от П. Гогена до П. Боннара и А. Матисса, видимо, будет «Модернистская живопись». Очевидно, что

заглавие книги С. Спендера «The Struggle of the Modern» означает «Борьбу модернистов», а не «Борьбу наших современников», как оно обычно переводится на русский язык. Как и название книги В. Вельша «Unsere postmoderne Moderne» (1987) означает «Наш постмодернистский модернизм», а не «Нашу постсовременную современность», как в рецензии на нее [17].

Такого рода подмена имеет свою тенденцию. Неверен и принятый в отечественной критике перевод заглавия книги М. Брэдбери «Modern World. Ten Great Writers» (1988) как «Современный мир». Он противоречит модернистской проблематике исследования, посвященного литературе конца XIX — первых десятилетий XX в., от Достоевского до Кафки. В предисловии автора, названном словами Паунда («Make it New») и основанном на его доктрине, говорится об обязанности нового искусства быть авангардом, идти впереди своего времени, о его одновременно деструктивной и созидательной задаче. Брэдбери ссылается на Ницше, Фрейда, У. Джеймса, которые понимали реальность не как объективную данность, а как субъективно воспринятую сознанием, говорит о «Новом мире», о модернистском движении, задание которого завершил Джойс.

В отличие от слова «модерн» понятие «авангард» вошло во многие языки и затруднений с переводом не вызывает. В качестве же термина-метафоры оно придает однозначность обозначаемому явлению, как бы заранее объявляя его «передовым». Слово, первоначально относившееся к военной терминологии (солдат в авангарде, исследующий неизвестную территорию), в годы Французской революции стало революционной метафорой, в 1794 г. впервые вошло в название якобинского журнала, и с этого времени политический смысл его стал вытеснять милитаристское значение. Фигуральное значение оно первоначально получило как политический термин в работах социалистических утопистов начала XIX в. Но уже А. де Сен-Симон в статье «Художник, ученый и рабочий» (1825), вышедшей в год его смерти, отвел ведущую роль художнику в союзе с учеными и рабочими, как человеку, наделенному воображением, который должен воспользоваться силой искусства для пропаганды передовых идей: «Это мы, художники, будем служить вам авангардом» [18]. Термин «авангард» еще долго сохранял свое преимущественно политическое значение, вменяя художнику социальную миссию в обязанность. Как перевод сен-симоновского «авангард» Оксфордский словарь английского языка цитирует Т. Карлейля, впервые фигурально употребившего слово «vangard».

Последователи Сен-Симона, подчеркивая ведущую роль художника, оставляли в стороне социальную цель, которая обязывала искусство быть утилитарным, дидактическим, понятным широким массам, обозначив, таким образом, концепцию автономности искусства. Д. Эгберт обращает внимание на парадоксальное сближение политического авангарда с «искусством для искусства» как революционной идеей. Ее манифестом считается предисловие Теофиля Готье к роману «Мадемуазель де Мопен» (1836), само же выражение появилось в его книге «L'Art moderne» (1856). Примечательно, что англичане восприняли его, хотя и в несколько иной форме («poetry for its own sake»), от Ли Ханта из его рецензии на «Стихи» Китса (1817) [19].

Широкое употребление термина «авангард» в последние десятилетия XIX в. обязано милитаристской терминологии М. Бакунина. Совместно с П. Кропоткиным (им восхищались хорошо знавшие его О. Уайльд и У.Б. Йейтс, его взгляды оказали большое влияние на Г. Рида) Бакунин издавал в Швейцарии в 1878 г. журнал «L'Avant-Garde», название которого стало применяться к искусству его последователями, а в 1885 г. в Париже было перенесено Т. Дюре из сферы политики в область художественной критики. В одном из писем 1871 г. Рембо говорил, что поэзия должна создать совершенно новый язык, и тогда она будет впереди, впервые соединив, таким образом, задачу политического и художественного авангарда. Все эти факты говорят о первостепенном значении утопических и анархических идей, формировавших связанный с политикой художественный авангард. В 1910-х годах «авангард» как художественный концепт вбирал в себя все новые школы, в эстетическую программу которых входили отказ от прошлого и культ нового. Вместе с тем вплоть до 1930-х годов его не ограничивали искусством и продолжали относить к политическому радикализму.

По логике, каждый литературный или художественный стиль должен иметь свой авангард — художников, которые более активно борются за новые формы выражения. Но история термина говорит о том, что каждая эпоха имела своих бунтарей, авангард же как историческое явление появился только в начале XX в. В конце XIX — начале XX в., когда начали появляться новые литературно-художественные течения, понятия «модернизм» и «авангардизм» еще не обрели терминологического значения. Ни одно движение, группа или школа не включали их в свое название, не оперировала ими и критика.

Первые манифесты участников литературного процесса, ощущавших потребность в его обобщенном терминологическом закреплении, начали появляться в 1920-е годы. Английский поэт и критик Э. Мьюир в сборнике статей «Мы модернисты: загадки и догадки» («We Moderns: Enigmas and Guesses», 1920; первоначально под псевдонимом, 1918) выступил от лица модернистов. На вопрос «Что такое модерн?» он отвечал, что это означает освобождение от церковного догматизма, начатое Гёте, Гейне, Ибсеном и их последователем Ницше [20]. Для В. Вулф слова «modern» и «contemporary» не были синонимами. Они фигурировали в разных смыслах в названиях разных статей, объединенных в сборнике «Обычный читатель» (1923). Ее статья «Modern Fiction» (впервые опубликована в 1919 г., на русский язык всегда переводилась как «Современная литература») была первым манифестом модернистской литературы в противоположность литературе традиционалистской, хотя и «современной».

Потребность объединить общим термином различные, но имеющие много общего группы, школы, течения настоятельно заявила о себе к концу 1920-х годов. Английскому поэту Роберту Грейвзу, участнику поэтических течений 1910-х годов, принадлежит одна из первых попыток придать им терминологическое обоснование. Новую, «модернистскую» поэзию он противопоставляет отработанному стилю викторианской поэзии, смысл которой уже ясен из названий стихотворений. В отличие от нее модернистский поэт передает неопределенность чувств, пишет «в интересах поэзии», а не из долга перед простым

читателем («Обзор модернистской поэзии», 1927; совместно с американской поэтессой Лаурой Райдинг)[21]. А спустя два года Л. Арагон выступает за терминологическое закрепление того, что составляет «модерн», словом «модернизм»: «Ведь за внешними приметами всего того, что составляет модерн определенной эпохи, вы не замечаете лихорадки, которую этот модерн порождает, которая заслуживает названия модернизма и нуждается в определении»; «анализировать модернизм — значит анализировать взаимоотношения между поэзией и эпохой», «интеллектуальные рефлексы эпохи», «философское начало, свойственное модернизму». При этом Арагон подчеркнул «соотнесенность между сюрреализмом и модернизмом» и необходимость «выделить черты сходства, объединяющие модерн и то, что было названо "сверхреальностью"»[22]. Арагон имеет в виду слова Рембо, самого «авангардистского» символиста: «Надо быть абсолютно современными/moderne» (Il faut etre absolument moderne), из чего следует, что «модернизм» как объединяющий термин вошел в употребление прежде «авангардизма».

«Модернизм» как название всего культурного движения, завершившегося к концу 1930-х годов, стало широко употребляться в ретроспекции с 1950-х годов (традиционные имена: Пруст, Кафка, Джойс). В 1960-е годы началась разработка теорий модернизма и авангардизма, которые, как правило, строились на противопоставлении друг другу и начинались с соотношения самих понятий. Поздние свидетели модернизма, В. Ларбо, П. Валери, Э. Уилсон, английский поэт С. Спендер и американский критик Г. Левин, автор первой монографии о Дж. Джойсе, после Второй мировой войны подводили итог «модернистскому типу искусства», на смену которому пришел «антимодернизм» «наших современников».

Чтобы «модернизм» сохранил терминологическое значение, он должен был отделиться от темпорального смысла. Начало противопоставлению слов «модерн» и «современный» положила книга С. Спендера «Борьба модернистов» (1963). «Модернизм» он относил к новациям во всех искусствах Европы и Америки в годы, непосредственно предшествовавшие Первой мировой войне. Модернистам Пикассо, Стравинскому, Маринетти, Аполлинеру, Элиоту, Паунду, Джойсу и У. Льюису он противопоставил «современников» Уэллса, Шоу и Беннетта. По свидетельству Б. Бергонзи, понятия «модерн» и «современный» начали расходиться в начале 1960-х годов, чему помогла книга Спендера[23]. Г. Левин в статье «Чем был модернизм?» определил его как программу культурной эмансипации, эксперименты которой теперь используются на популярном уровне — «мы живем в отсветах модернистов»[24].

Если в 1930-е годы слова «модерн», «новый», «двадцатый век», «современный» в названиях журналов и антологий частично совпадали по содержанию, то во второй половине века они разграничиваются и даже «двадцатый век» уже означает прошлое, как его и использует Бергонзи в названии своей книги «Миф о модернизме и литература двадцатого века» (1986) с лозунгом Паунда «Сотвори заново» в качестве эпиграфа. Переименование бостонского «The Institute of Modern Art» в «The Institute of Contemporary Art» Г. Левин счел знаковым событием, как и появление американского журнала «Нью Крайтерион», который ви-

дел свою миссию в том, чтобы стереть из памяти английский журнал «Крайтерион», один из ведущих органов модернистов.

Интерпретация модернизма и авангарда получила продолжение в философских работах Франкфуртской школы критической теории. Теоретиком модернизма считается один из ее создателей — Т. Адорно. В «Негативной диалектике» (1966; англ. пер. 1973) он рассматривает эстетические взгляды Э. По, Ш. Бодлера, Ф. Кафки, Дж. Джойса, С. Беккета, которых относит к основателям модернизма. «Философия новой/модерн музыки» (англ. пер. 1973; рус. пер. 2001, еще один пример «поясняющего» дублирования в русском переводе) построена на противопоставлении творчества Шёнберга, атональную музыку которого он называет образцом модернизма и связывает с «прогрессом» в искусстве, и Стравинского, обратившегося к архаике, — и «реставрации». Написанная в годы эмиграции, изданная в 1947 г., эта работа попала в поток реставрации традиции музыкального авангарда и в этом контексте была воспринята как «апология тенденций крайнего авангарда»[25], тогда как Т. Адорно, напротив, как это видно из его эссе «Оглядываясь на сюрреализм», интегрировал исторический авангард 1920-х годов в концепцию модернизма («сюрреализм внутри»).

«Эстетическая теория» (последняя авторская редакция текста относится к 1969 г., первое издание — 1970) Адорно — итог многолетней, окончательно не завершенной работы — стала его die Kunst der Moderne. Она посвящена теории модерна, в которую он интегрировал авангард, негативно оценивая этот термин («в понятии "авангард", на многие десятилетия сохранившемся за направлениями, когда-то объявившими себя самыми прогрессивными, самыми передовыми, есть что-то смехотворное, что-то от комизма состарившейся юности»). Искусство модерна, которое, по Адорно, «впервые обрело свою теоретическую артикуляцию в творчестве Бодлера», — это восстание против «эстетической видимости» классического искусства, когда «произведения искусства уничтожали все следы своего производства», а «их иллюзорный характер обрел абсолютность»[26].

Главным оппонентом Адорно выступил П. Бюргер, автор книги «Теория авангарда» (1974; пер. на англ. 1984), после которой, по мнению А. Хайссена, было уже недопустимо использовать термины «модернизм» и «авангард» как взаимозаменяемые[27], чего, однако, не произошло. П. Бюргер хотя и настаивает на том, что разрыв с традиционной системой репрезентации является уникальной чертой «исторического авангарда» (он и ввел этот термин), не подкрепляет свою позицию формальным анализом искусства, как это делал Адорно. В отличие от модернизма, который понимается им как атака на традиционную технику письма, «европейские авангардистские движения могут быть определены как атака на статус искусства в буржуазном обществе»[28], борьба за изменение социальной роли искусства. Он исходит из необходимости дифференцировать модернизм и авангард, основой проекта которого было сближение искусства и жизненной практики, эстетики и политики; развенчание идеи автономности искусства, которая обрекает его на социальную импотенцию, упразднение границы между культурой и политикой. Как и Адорно, он придает большое значение эстетизму, но в противоположность ему оценивает эстетизм как движение, из ре-

акции на которое развивается установка авангарда на критику общества, воссоединение искусства и жизни.

Спустя десять лет в докладе на конференции, посвященной памяти Адорно («Упадок модернизма», 1983; англ. пер. 1992), Бюргер заметно изменил свою позицию. Вспоминая, как беспокоила Адорно проблема упадка модернизма (еще в 1920-х годах, а затем после Второй мировой войны), Бюргер счел, что для этого нет оснований, поскольку сегодняшнее искусство определяет себя в отношении к модернизму, обозначив тем самым проблему постмодернизма. В этой же работе Бюргер ищет консенсус между авангардом и модернизмом и приходит к выводу: как отрицание автономии искусства, так и отделение его от жизни означает конец искусства.

На тезис Бюргера о примирении искусства и жизни, эстетики и политики как основы проекта авангарда в отличие от модернизма опирается Э. Хьюитт в книге «Фашистский модернизм. Эстетика, политика и авангард» (1993). Но при этом на примере творческой судьбы Маринетти как характерного представителя авангарда он поднимает вопрос, которого избегает Бюргер: в какой степени эстетизации политики может быть противопоставлена политизация эстетики. Хьюитт ставит перед собой задачу найти в авангардистской «прогрессивной» эстетике то, что сближает ее с «реакционной» политической идеологией, понять источники энергии, которые Маринетти, как и другие представители исторического авангарда, такие как Э. Паунд, Г. Бенн, нашли в фашизме. На его взгляд, именно идеологический разрыв с модернизмом сделал возможным совмещение фашистской идеологии с авангардом, который в поисках связи искусства и жизни рискует эстетизацией политики.

Проблема разграничения модернизма и авангардизма остается спорной. Если определять их с точки зрения инновации, то они беспредельно сближаются. Поэтому столь популярна точка зрения, согласно которой они различаются степенью радикальности: авангардизм — не разрыв с модернизмом, а его радикализация. Этой позиции придерживается М. Калинеску, который делает упор на антиэстетические, саморазрушительные аспекты авангарда в противоположность реконструктивному искусству модернистов. В европейских странах авангард преимущественно рассматривается как наиболее крайняя форма художественного негативизма, первой жертвой которого становится само искусство. Что касается модернизма, при всех его специфических оценках в разных языках и у разных авторов, он никогда не приходит к полному отрицанию традиции, «антитрадиционализм модернизма искусно традиционен»[29].

Сходной точки зрения придерживался английский писатель и социолог культуры Р. Уиллъямс в книге «Политика Модернизма. Против новых конформистов» (не завершена автором, издана посмертно в 1989 г.). Он исходит из того, что для понимания модернизма, внутри которого находится авангард[30], как исторического и культурного феномена недостаточны литературные теории, нужна общая социология культуры. Признавая трудности различения понятий «модернизм» и «авангардизм», он предлагал исходить из их самоидентификации: модернизм провозглашал новый тип искусства для нового мира; авангард же видел себя как прорыв в будущее. Различаются они степенью радикальности, объ-

единяются отказом от традиции, от репрезентативной функции языка. Эта простая формула — умеренность/радикальность; авангардизм как крайность модернизма, его радикальное крыло — получила широкое хождение, отодвинув на задний план разработку их эстетических теорий, поставленную в зависимость от создания общей социологии культуры.

В теоретических работах последних трех десятилетий XX в. центральное место занимают художественные явления его первых трех десятилетий. Это объясняется не столько желанием подвести итоги завершавшегося столетия и не столько тем, что, по общему признанию, именно в тот период были созданы наиболее значительные произведения литературы и искусства, во многом определившие их дальнейшее развитие, сколько утверждением постмодернизма как третьей, на протяжении века, формы «самосознательной литературы» (Ч. Расселл), активностью постмодернистской критики, определяющей место постмодернизма по отношению к авангардизму и модернизму, которому он обязан своим названием. С утверждением постмодернизма, в отношении которого также нет консенсуса (его признаки, как отмечает И. Хассан, обнаруживают у модернистов — Джойса, поздней Вулф, в отличие от Элиота, «образцового модерниста»), актуализировались исследования модернизма и авангардизма, их содержания и соотношения.

Концепция постмодернизма, как подчеркивает американский эстетик Ф. Джеймисон в исследовании «Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма» (1991), зависит от оценки того, что следует называть классическим или высоким модернизмом, реакцией на который он является. Его слова перекликаются с ответом М. Фуко на вопрос, что такое постмодернити: «...я затрудняюсь ответить на этот вопрос, поскольку никогда ясно не понимал, что означает "модернити"» (эти слова М. Фуко В.Л. Иноземцев поставил эпиграфом к своей статье «Современный постмодернизм: конец социального или вырождение социологии?»[31].

Теория постмодернизма складывалась как развитие или разрыв с модернизмом. Первую позицию осторожно наметил французский философ Ж.-Ф. Лиотар. Он говорит о постмодерне как о «состоянии культуры после трансформаций, которым подверглись правила игры в науке, литературе и искусстве в конце XIX века»[32], и тем самым соотносит его с эпохой модерна. Более того, согласно Лиотару, постмодернити — это «зрелая модернити». Английский философ и социолог З. Бауман в статье «Философия и постмодернистская социология» понимает «эру постмодерна» не как смену модерна, а как его переоценку.

Немецкий исследователь В. Вельш определяет свою позицию самим названием книги — «Наш постмодернистский модернизм» (1987)[33]. Постмодернизм он называет «радикальным модерном», хотя и признает, что это новая культурная парадигма. П. Майзел, пересматривая концепцию английского модернизма («рефлексивный реализм»), приходит к заключению, что постмодернизм продолжает его задание и в этом смысле является «лишь его имитацией». В подтверждение он приводит слова Дж. Апдайка: постмодернисты «не тащат модернистов на своих плечах, они проглотили их и, переварив, выглядят довольно упитанными»[34].

Вторую позицию наиболее последовательно отстаивают американские теоретики постмодернизма, которые рассматривают его как антимодернистское движение. «Вопрос о постмодернизме» (I. Hassan. «The Question of Postmodernism») — И. Хассан в так и названной работе решает вопрос в пользу авангарда. Видимо, не зря, замечает другой исследователь, постмодернизм уличают в «вампиризме», в намерении убить модернизм, чтобы легитимировать свой автономный статус, для чего «все раздражающие черты модернизма» категоризируются как «авангарды»[35].

Третья позиция представлена Т. Иглтоном в статье «Капитализм, модернизм и постмодернизм». Он призывает совмещать опыт авангардизма и модернизма — учиться откровенной идеологичности у первого и умению ее трансформировать у второго[36]. Срединную позицию занимает и Ч. Расселл. Хотя название его книги «Поэты, пророки и революционеры. Литературный авангард от Рембо к постмодернизму» (1985) не оставляет сомнения относительно ведущей роли авангарда, автор противопоставляет свое исследование академическим критикам, которые слишком расточительно называют писателей и художников авангардными, обозначая этим термином либо эпоху, либо движение, либо стилистические новшества. Историю авангардизма ведут от романтизма середины или конца XIX в. либо относят к первым трем десятилетиям XX в., что зависит от эстетических и политических пристрастий исследователя. В отличие от модернистов, которые даже в своих новациях придерживаются традиции высокого искусства, авангардисты более нигилистичны по отношению к ценностям предшественников, стремятся изменить природу и социальную функцию литературы, выйти за установленные модернистами эстетические границы. Расселл настаивает на концептуальных отличиях авангарда от модернизма, но в главах, посвященных Рембо, Аполлинеру и Брехту, видит связь авангарда скорее с модернистской традицией индивидуальной эстетической инновации, чем с более программными политическими действиями ангажированных писателей, с которыми они входили во временные альянсы. Расселл рассматривает авангард не столько как внутренне связанное литературное движение, сколько как ряд эстетических стратегий, сознательно принятых для отличия от большинства своих современников. Модернистам свойственно повышенное чувство нового, постоянно меняющееся социальное и эстетическое видение общества, что, как считает Расселл, позволяет использовать «модернизм» в качестве всеобъемлющего термина эпохи.

Как видно, обращение к понятиям «модернизм» и «авангардизм» с позиций третьего — «постмодернизм» — отчасти проясняет характер их соотношения, хотя, по мнению А. Хайссена, «можно было бы избежать многих противоречий, если бы критики внимательнее отнеслись к необходимости провести различия между авангардом и модернизмом с их различным отношением к массовой культуре»[37].

Попытка вернуться к тому разрыву и переоценить его результаты наметилась в работах, написанных в рамках так называемых культурных исследований, пересматривающих литературную историю, созданную, как считают их авторы, критикой модернистской, и предлагают ее культурологическую историю с имперской и национальной идеей в центре взамен эстетической тео-

рии, как несостоятельной. Примером могут служить две книги, посвященные английской литературе, опубликованные в издательстве Кембриджского университета, в центре которых в одном случае стоит модернизм, в другом — авангард.

Н. Дейли, автор книги «Модернизм, ромэнс и Fin De Siècle. Популярная проза и британская культура, 1880–1914» (1999), настаивает на несостоятельности модернистской литературной критики, подчеркивающей глубокий разрыв (great divide) модернизма и популярной литературы. Укорененные в одной и той же исторической почве, на взгляд автора, они разделяют имперское воображение и жанровые стратегии (примитивизм, географическая экзотика, расследовательская процедура).

П. Пеппис в работе «Литература, политика и английский авангард. Нация и империя, 1901–1918» (2000), сопоставляя «исторический авангард» и «высокий модернизм», считает неправомерным прославлять первый за революционную эстетику, а второй обвинять в профашистской политике (политические трактаты У. Льюиса 1930-х годов, радиовыступления Э. Паунда, антисемитизм Т.С. Элиота). Подобные интерпретации, на его взгляд, недооценивают влияние исторической ситуации в Европе рубежа веков, которая была одновременно националистической и имперской, тот факт, что художники и писатели, пытавшиеся трансформировать искусство и жизнь, разделяли как имперскую риторику, так и националистические чувства, несмотря на противоречивость притязаний национализма и авангардизма. Причину соперничества итальянских футуристов и английских вортицистов он видит в том, что обе группы стремились поднять престиж собственных наций, соревнуясь в националистической демагогии. В центре обеих книг, идет ли речь о модернизме или авангардизме, имперская и национальная идеи определяли, по мнению исследователей, теорию и практику того и другого.

С конца 1980-х годов к обсуждению этих проблем присоединились отечественные исследователи, рассматривающие русский авангард в общеевропейском контексте. Можно констатировать, что в их работах царит не меньший хаос в соотношении понятий «модернизм» и «авангардизм», чем в работах западных коллег: от категоричного «Модернизм и авангард понимаются как два противоположных полюса в нетрадиционном, "неклассическом" искусстве XX века»[38] до «Авангард входит в модернизм как всеобщее движение XX века, он возникает на почве модернизма»[39].

Соотношение понятий «модернизм» и «авангардизм» обычно упирается в систему иерархии (что само по себе означает признание их близости). В качестве интегрирующего одни исследователи предлагают «модернизм», другие — «авангардизм», одинаково широко понятые и со сходными сомнениями относительно содержательности терминов. К этому свелось обсуждение проблем терминологии за круглым столом, проведенным в 1995 г. журналом «Вопросы искусствознания», целью которого было определение качеств произведений искусства, «предполагаемых» этими терминами. Примечательно, что, хотя тема круглого стола была обозначена широко: «Авангард–поставангард, модернизм–постмодернизм: проблемы терминологии», его участники сочли необходимым выделить синхронистический аспект и сосредоточиться на «начальной ситуа-

ции: модернизм–авангард». В ходе дискуссии интегрирующая роль была признана за модернизмом, на почве которого возникает авангард как его революционная кульминация. Обобщенное различение модернистского сознания как «рафинированной эстетической интуиции» и авангардного как «колоссальной концентрации индивидуальной творческой воли, что сопровождается мифологизированным самоосмыслением творца и активной идеологизацией творческого акта» (А. Морозов)[40], вызвало споры о принадлежности того или иного художника к модернизму или авангарду. Противоположные мнения высказывались о Сезанне, Ван Гоге, Матиссе, Пикассо, что, видимо, говорит либо об отсутствии модели явлений, либо о подвижности разделяющей их грани. Это позволяет, например, русскому исследователю С. Хоружему, переводчику Дж. Джойса, считать, что он не подходит под классификации ни модернизма, ни авангардизма[41].

Знакомство с литературой, посвященной философским, социологическим и эстетическим проблемам модернизма и авангардизма, убеждает в том, что в отношениях между ними как художественными явлениями не выработаны принципы их разграничения, что во многом объясняется категориальной неопределенностью самих понятий. В итоге складывается крайне противоречивая и одновременно однообразная картина: авангард входит в модернизм или модернизм проходит стадию авангардизма. Едва ли не единственным критерием их различия выступает степень радикализации: авангардизм — революционная кульминация модернизма, его «мотор»; модернизм — «широкое поле с авангардными краями». Подобные утверждения стирают существующую между ними грань. Когда же делается попытка выделить художественные критерии, то нередко это приводит к тому, что признаки одного понятия экстраполируются на другое. Так, П. Майзел пишет: «...примитивизм, формализм, отчуждение — главные среди несовместимых категорий, с помощью которых мы пытаемся определить модернизм»[42]. То же можно сказать и о многих произведениях авангардизма. Вместе с тем соотношение модернизма и авангардизма, их формализация как литературно-художественных явлений проясняются их общим генезисом.

Рубеж XIX–XX вв. был эпохой слома, перехода от классической эстетики Аристотеля, миметического характера изображения к неклассической, антиаристотелевской традиции. Обращение к моделям нерепрезентативного искусства легло в основу как модернизма, так и авангардизма. Определяющим было влияние философии Ф. Ницше, теории бессознательного З. Фрейда, эстетической теории Б. Кроче.

Смена художественной парадигмы получила международный резонанс. Знак «нового» присутствует во всех вариантах обозначения этого периода («ар нуво» в Бельгии и Франции, «югендштиль» в Германии, «модерн» в Англии, России, странах Центральной и Юго-Восточной Европы и странах Испанской Америки), они и сходились к наиболее универсальному его обозначению как «стиль модерн» (modern style), который стал стилем жизни, культуры, созданным архитектурой, декоративными ремеслами, ручным книгопечатанием и книжной графикой, но главным образом литературой и искусством, символизмом и эстетизмом.

Действительно, все началось с символизма, который принадлежит веку антидетерминистскому, веку неуверенности и неопределенности, для выражения которого требовался новый художественный язык. Культ нового был направлен против рационализма и сциентизма двух предшествующих веков, в результате чего «реакция на рационализм восемнадцатого века смешалась с реакцией на материализм девятнадцатого века, и символистское движение, которое достигло совершенства у Вагнера в Германии, у прерафаэлитов в Англии, у Вилье де Лиль-Адана, Малларме и Метерлинка во Франции и пробудило воображение Ибсена и Д'Аннунцио, — безусловно единственное движение, говорящее новые вещи»[43], — писал в 1897 г. У.Б. Йейтс, свидетель и участник происходившего слома.

Исключительная роль символистского движения состоит в том, что в его лоне шло интенсивное развитие интенций как модернизма, так и авангардизма, обеспеченное самой сущностью символизма. Его концептуальную основу составлял способ функционирования человеческого сознания, противостоящий прямому восприятию внешнего мира и его презентации. Английский философ А.Н. Уайтхед, современник символистского движения, противопоставлял его философию природы романтическому раздвоению: «...мы должны отвергнуть различение, проводимое между природой, как она реально существует, и опытом о ней, который чисто психологичен. Наш опыт о видимом мире и есть сама природа»[44], защищая тем самым идею второй действительности, созидаемой искусством. Уайтхед определял символистское восприятие внешнего мира как «цепочку деривации от символа к символу», промежуточные звенья которой подавляются, но остается символическая ассоциация слов[45]. «Символическая передача эмоций», свойственная этому типу искусства, делает возможной его модификацию в направлении к абстракции[46]. В связи с этим принципиальное значение имеет разграничение символизма и романтизма.

Э. Уилсон, один из первых исследователей символистского движения в книге «Замок Акселя» (1931), противопоставляет его романтизму как «совершенно отчетливое движение, которое возникло в совершенно отчетливых, отличных от прошлых условиях», которое является не развитием романтического движения, а «скорее даже его противоположностью»[47].

В последнее время за символизмом прочно утвердился статус первого модернистского литературно-художественного движения. (В отечественном литературоведении эту позицию со всей определенностью выразил М.Л. Гаспаров в предисловии к антологии «Русская поэзия *серебряного века*. 1890–1917». М., 1993.) Он дал импульс дальнейшему развитию модернизма и положил начало авангардизму. Внутреннее расслоение символизма началось в период его наиболее широкого распространения.

Во французской литературе символизм зародился задолго до того, как получил свое название в «Манифесте символизма» Ж. Мореаса (1886), в котором целью этого поэтического движения было объявлено «облечение идеи в чувственно постижимую форму». Примечательно, что на рубеже веков Бодлера и Рембо, предшественников или родоначальников символизма, не разделяют, они остаются в тесной связке, как бы олицетворяя изначальную нерасчлененность модернизма и авангардизма. Спустя же десятилетия их имена постоянно при-

сутствуют в полемике сторонников термина «модернизм» или «авангардизм». С Бодлера начинается имперсонализация модернистской поэзии, Рембо открывает путь экспериментам сюрреалистов (де Ман).

1890-е годы были временем эстетического оформления символизма. Его критическому осмыслению посвящены выступления С. Малларме («О литературной эволюции», 1891; «Тайна в поэзии», 1896; сборник статей «Отклонения», 1897), У.Б. Йейтса («Символизм в живописи», 1898; «Символистский художник и приход символистского искусства», 1898; «Символизм поэзии», 1900), Г. фон Гофмансталя («Поэзия и жизнь», 1896), статьи австрийского писателя Г. Бара, составившие два тома («Преодоление натурализма», 1891; «Этюды по критике модерна», 1894). Его первой обобщающей историей стала книга английского поэта и критика А. Саймонса «Символистское движение в литературе» (1899). Это было и время международного распространения символизма, хотя Париж оставался его притягательным центром. Франкоязычные писатели Бельгии, родины символизма, находились в тесных контактах с Парижем. Ж. Роденбах провел в Париже половину жизни. М. Метерлинк, родоначальник символистской драмы, — почти всю жизнь. Но, хотя они и считались парижанами, в их произведениях ощутимо влияние фламандских мастеров.

Эстетизм определил одну из центральных проблем символизма: соотношение искусства и жизни, основанное на суверенности искусства, его способности мифологизировать жизнь и таким образом превращать ее в искусство. «Природе творящей» противопоставлялась «природа сотворенная» (Уайльд: у природы «нет собственных замыслов», «природа вовсе не великая мать, родившая нас; она сама наше создание»). Один из зачинателей русского символизма А.М. Добролюбов так и назвал свой первый сборник стихов «Natura naturans. Natura naturata» (1895). Лозунгом эстетизма стали слова Т. Готье, основоположника теории «искусства для искусства»: «природа — выдумка живописцев», подхваченные Уайльдом: «лондонские туманы выдумали импрессионисты». Он повторял их на все лады, сделав своим любимым парадоксом, и лишь в конце жизни выразил ту же мысль со всей серьезностью: «Я относился к Искусству как к высшей реальности, а к жизни — как к разновидности вымысла» («De Profundis»).

Эстетическое движение с его центральной темой соотношения искусства и жизни, при всех национальных различиях, распространилось на большинство европейских стран, поскольку имело общую основу в оппозиции позитивизму.

Влияние эстетизма сильно в Италии (Г. Д'Аннунцио), в Германии (эстетическое восприятие жизни и поэзии характерно для С. Георге и его кружка), в Великобритании. Хотя термин пришел из Франции, восходит он еще к статье У. Пейтера «Эстетическая поэзия» 1868 г., посвященной У. Моррису. Его интерпретация Джоконды Леонардо определила идеал красоты, противоположный ренуаровскому. В ее бесстрастном лице с направленным внутрь взглядом увидены «животность Греции, сладострастие Рима, мистицизм средневековья с его церковным честолюбием и романтической любовью, извращение языческого мира, грехи Борджиа...»[48]. Сочетание ужаса и экстаза оказалось созвучным духу символизма. 1890-е годы в Великобритании, параллель французскому fin

de siècle, получили название «желтые девяностые», обязанное тому, что французские романы, ставшие модными в Лондоне в предыдущее десятилетие, издавались в обложках желтого цвета (в желтой обложке была и книга Гюисманса, которую читал Дориан Грей в романе О. Уайльда). Название было закреплено журналом «Желтая книга», который выражал настроения этого десятилетия[49].

Центральноевропейские литературы австро-венгерского региона, «венская сецессия» со времени ее основания в 1897 г. и до конца Австро-Венгерской империи (1918) и более недолговечное движение «Молодая Вена» обычно рассматриваются как реакция на позитивизм, как направление, параллельное английскому эстетизму и французскому символизму. Венский «импрессионизм» называли «символизмом», и оба названия подпадали под определение «модерн». Оно содержится в названиях группировок «Verein für moderne Literatur» и «Verein für modernes Leben», которые на русский язык переводятся по-разному, «молодые» в первом случае и «новая» — во втором («Союз молодых литераторов» и «Объединение ради новой жизни»)[50]. Вена Фрейда была домом композиторов Малера, Шёнберга, философа Витгенштейна, писателя Музиля. С венской школой были связаны близкие к символизму Артур Шницлер и Гуго фон Гофмансталь.

Типологически близкий символизму испаноамериканский модернизм стал важнейшим этапом становления культуры в ряде стран Латинской Америки (см. главу «Авангард в Испанской Америке» во второй книге труда). «Модернизмо» — испанский вариант символизма — возник при посредничестве никарагуанского поэта Р. Дарио, основателя латиноамериканского модернизма и поклонника французского символизма. Символизм затронул творчество Х.Р. Хименеса, Р. де Валье-Инклана; с символизма начинал А. Мачадо.

Относительно сходная ситуация сложилась и в других европейских литературах рубежа веков, в которых этот период обозначается терминами «Молодая Польша», «Молодая Германия», «Молодая Скандинавия». Открытость новым художественным течениям сочеталась в них с национальной идеей.

Термин «Молодая Польша», введенный С. Пшибышевским, постепенно вытеснялся термином «модернизм», первоначально употреблявшимся скорее в историческом, чем в художественном значении, но затем, как и младопольское движение, стал художественным эквивалентом символизма и сохранил свое терминологическое значение в последующих исследованиях[51]. Художественным манифестом польского модернизма считается работа Игнация Матушевского «Словацкий и Новое искусство», со словом «модернизм» в подзаголовке (1902), в которой польский романтик рассматривается в кругу других предшественников художественной трансформации рубежа веков: Г. Моро, Берн-Джонса и прерафаэлитов, Бёклина и Вагнера. При этом, как подчеркивает Веслав Ющак в статье «Сумерки модернизма», польский модернизм теснее связан с национальной традицией, что было важно для утверждения национальной идентичности. «Словенский модерн», «чешский модерн», «хорватский модерн» рубежа веков были национальными вариантами символизма. В словенской литературе (О. Жупанчич, И. Цанкар) наиболее сильно сказывалось влияние французских и бельгийских символистов (Бодлер, Верлен, Метерлинк). В поэ-

зии Т. Аргези влияние европейского символизма сочетается с румынским фольклором, в поэзии Йейтса — с ирландским.

Символизм был не только литературным движением, для него характерно взаимопроникновение разных видов искусств, размывание границ жанров и форм, их прочитывание друг другом, что способствовало модернизации художественных средств, особенно если этот процесс протекал во времени. Выразительный пример: поэма Малларме «Послеполуденный отдых фавна» (1876), посвященная ей оркестровая прелюдия К. Дебюсси (1892) и позже балет на его музыку, поставленный Дягилевым, в сценографии Л. Бакста, и им же написан «Портрет В. Нижинского в роли фавна».

Литературный субстрат присутствует и в музыке, и в живописи. Их источником нередко служило символистское литературное произведение. Но связь с символистским движением обнаруживается и в стилистике, как музыкальной, так и живописной. В жанре «симфонических поэм» создавали свои произведения композиторы (А. Скрябин. «Поэма экстаза», «Прометей»; Р. Штраус. «Смерть и преображение», «Так говорил Заратустра») и художники (Дж. Уистлер называл свои живописные произведения симфониями, ноктюрнами), в жанре «поэтических симфоний» — поэты (Готье, А. Белый). Книжные иллюстрации художников (О. Бердслея к «Саломее» Уайльда, Л. Бакста к «Снежной маске» Блока) переводили символистские произведения не только на язык другого искусства, но и другого направления, «взрывали» символизм, способствовали его «преодолению».

Сами поэты далеко не всегда доброжелательно относились к музыкальному сопровождению их произведений. Хотя Малларме и писал «о взаимной поддержке разных искусств», но с существенным уточнением — «скрепленных поэзией» (эссе «Греза о Вагнере», 1885). Он считал, что его собственные стихотворения — уже музыка. Как и восклицание Верлена «Музыка прежде всего!» относилось к самой поэзии. Вокальная или инструментальная музыка присутствует во многих драмах Йейтса (музыканты, хор — их участники и персонажи), но при этом он подчеркивал, что музыка — слуга поэзии, и больше заботился о музыкальности актерской декламации.

Из музыкальных жанров наиболее близка символизму опера, как результат скрещения музыки, литературы и пластических искусств. Излюбленными сюжетами служили «Пелеас и Мелисанда» Метерлинка (оперы Дебюсси, Шёнберга, сюита Г. Форе) и «Саломея» Уайльда (опера Р. Штрауса считается одним из шедевров музыкального символизма; близка к символизму и хореодрама Ф. Шмитта «Трагедия Саломеи», 1907).

К. Дебюсси, признанный лидер музыкального символизма, по его словам, хотел проникнуть в невидимое. Не описывать океан или чувства, им вызываемые, а стать самим океаном. Его «Пять стихотворений Шарля Бодлера» передавали музыкальными средствами символистский «пейзаж души», как и девять мелодий на стихи Верлена («Добрая песня»). Соприкосновением с символизмом отмечено утонченное звучание музыкального письма М. Равеля («Три стихотворения Стефана Малларме», 1913). Литературность, приглушенность колорита ранних произведений английского композитора Эдуарда Элгара (оратория «Свет жизни», 1896; «Энигма», «Морские картины») обнаруживают его бли-

зость к символизму. Другие его сочинения («Кокеин» — партитура, передающая шум лондонских улиц; «На Юге») отличаются модернистской направленностью, близкой Аполлинеру, Стравинскому.

Контакты между художниками и поэтами никогда не были столь тесными, как на рубеже веков, что подтверждается, в частности, выбором сюжетов (например, реминисценции Метерлинка у голландского художника Я. Тоороп), стремлением выразить глубинную жизнь души. Сходная эстетика проявлялась в ритмах цвета и линий, стиха и энергии слова, в перспективе, избираемой художником, и смене точки зрения — писателем.

Живописный символизм, как и поэтический, апеллирует к воображению, что выражается в «визуализации» грез, как, например, в картинах Ф. Кнопфа, самого характерного мастера бельгийского символизма. Для художников, как и для музыкантов, особенно привлекательным был образ Саломеи. Танцующая Саломея Г. Моро передает настроение героя романа Гюисманса «Наоборот», который отметил, что картины этого художника «выходят за пределы живописи, заимствуя у литературы наиболее тонкие изобретения». В живописи отчетливее, чем в поэзии и музыке, предугадываются авангардистские направления, вытекающие из символизма. (Например, разработка плакатного стиля афиш к спектаклям, оказавшего влияние на оформление авангардистских манифестов.)

Первые интерпретации символистской живописи принадлежат Ж. Орье (1865–1892). Гогена он провозгласил вождем символистского искусства («Символизм в живописи: Поль Гоген», 1891), «бесспорным основоположником этого направления», к которому относил также О. Редона, П. Боннара, П. Серюзье и ряд других художников («Символисты», 1892). Свою близость символизму ощущали и сами художники. Гоген считал, что «формы и краски, приведенные к гармонии, уже сами по себе создают поэзию»[52].

В начале XX в. еще внутри символизма наметилось размежевание модернизма и авангардизма, что подтверждается эволюцией многих писателей, художников и композиторов. В эстетизме, претендовавшем на роль философии жизни и философии искусства, сформулированы идеи, которые стали основополагающими для модернизма[53]. Они касались и соотношения искусства и жизни. Модернизм настаивал на автономности искусства. Авангард, стремившийся воссоединить искусство и жизнь, снять границу между культурой и политикой, открыто противостоял эстетизму. Тем не менее это не мешало авангардистскому искусству быть элитарным, памятуя о том, что еще в середине XIX в. служению обществу не противопоставлялось «искусство для искусства» как революционная идея. На деле авангардистское искусство начала века оказалось более элитарным, чем символизм и модернизм.

Из символизма вышли многие классические модернисты. Как писал Д. Эгберт в заключение своего исследования «Социальный радикализм и искусства»: «Модернистское движение в искусстве развивалось из литературного и художественного символизма»[54]. Э. Уилсон выводит из символизма творчество шести писателей (Йейтса, Джойса, Элиота, Стайн, Пруста и Валери), которое стало «кульминацией самосознательного и очень важного литературного движения»[55].

Инициатором стиля модерн, с его утонченностью, манерной изломанностью, декоративностью пестрых красок, был финский живописец Аксель Гален-Каллела, автор картин и фресок на сюжеты «Калевалы». Этот стиль очень быстро стал международной модой. В интерпретации английского графика О. Бердслея (был в ближайшем кругу символистов, сотрудничал в журналах «Желтая книга» и «Савой») литературные сюжеты (в частности, иллюстрации к английскому переводу «Саломеи» Уайльда) преобразовывались заново в гротескной модификации. Видимо, с него началось увлечение эстетизмом японского искусства (Утамаро). Влияние Бердслея вышло далеко за границы Великобритании (в России — Л. Бакст, Сомов и другие художники «Мира искусства»). Как и Бердслей, чешский живописец А. Муха трансформировал типичный для ар нуво стиль, придав экспрессионистический импульс символизму. Он был главным художником театра Сары Бернар, писал афиши, декорации и плакаты к ее спектаклям, книжные иллюстрации. Как у Бердслея и Сомова, большое место в его театральных афишах и графическом дизайне занимает орнамент и разнообразные декоративные элементы. Абстрактное искусство активно перерабатывало орнаментальные графические и живописные формы стиля модерн.

Из символизма же вышли футуризм и экспрессионизм, возникшие почти одновременно. В кругу символистов начинали итальянские футуристы Ф. Маринетти, Г. Д'Аннунцио, художник Дж. Северини. М.Л. Гаспаров отмечает: «Футуризм бурно боролся против символизма, однако во многом сам был его продолжением»[56]. Продолжением поэтики символизма было раннее творчество Маяковского и Пастернака[57].

В Ван Гоге, который ощущал свою близость символизму (стремился внушать поэтические идеи с помощью цвета, выразить «союз любовников гармонией двух дополнительных цветов, их смешением и контрастом, мистической вибрацией родственных тонов»), позже признали предвестника экспрессионизма. Его главным последователем считается норвежец Э. Мунк, создавший стиль экспрессионистического символизма. Экспрессионизм Ван Гога и Мунка, символизм Э. Бернарда и Гогена, писал Г. Рид, предваряют фовизм, кубизм, конструктивизм и сюрреализм (называл их модернистскими движениями)[58]. Признаки экспрессионизма заложены и в символизме польского художника В. Войткевича. От символизма к экспрессионизму шел Р.М. Рильке («Дуинские элегии»), А. Белый («Пепел»). От ранних символистских стихов перешел к экспрессионизму Г. Тракль. Влиянием символизма отмечены первые оперы Шёнберга («Ожидание» и «Счастливая рука»). В Чехии Ст. Нейман, начинавший как символист, обратился к футуризму, а затем к экспрессионизму. В хорватской литературе наряду с символистской лирикой М. Беговича, В. Видрича, А.-Г. Матоша, развивавшейся под влиянием французской поэзии и теории «искусства для искусства», из символизма вышли экспрессионисты Я. Полич-Комов, У. Донадини, М. Крлежа.

На идеи символизма опиралась эстетика сюрреализма. Символиста Г. Моро, предвосхитившего абстрактное искусство, вновь открыли сюрреалисты, как и О. Редона, источником образов которого был внутренний мир, фантазия, ирреальность (иллюстратор «Цветов зла», среди альбомов рисунков — «Грезы»,

1891). Датский художник Й. Виллумсен, пережив этап символизма, приходит к экспрессионизму и сюрреализму. С символизма начинал сюрреалист О. Милош. Хорват Т. Уевич, оставаясь верным эстетизму, сотрудничал с белградской авангардистской группой «Альфа», был близок сюрреализму[59].

Преемственность по отношению к символизму не означает, что последующие литературно-художественные течения «только радикализировали те приемы и принципы, которые уже были выдвинуты символистами», как считает Р.-Д. Клуге. В статье «Символизм и авангард в русской литературе — перелом или преемственность?» он приходит к выводу: «Взаимоотношения авангардизма с символизмом говорят не о разломе или разрыве традиций между ними, как это упорно утверждают авангардистские манифесты, а, наоборот, о непрерывности, преемственности...»[60]. Отвечая на тот же вопрос, Д. Сарабьянов рассматривает каждый «случай» отдельно: Малевич прошел и преодолел символистский этап. Кандинский «вобрал и синтезировал» символизм. Е. Гуро своим литературным творчеством подтверждает «принадлежность символизму», Филонов — авангарду. Разные стилевые проявления авангарда определили творчество Врубеля. Первый русский символист, он воспринял затем черты сезаннизма и кубизма, а его последние рисунки входят в экспрессионизм[61].

Подобные примеры говорят о закономерности перехода с одних художественных позиций на другие, что свидетельствует в пользу размытости граней между отдельными литературно-художественными течениями, как и более крупными формированиями — модернизмом и авангардизмом. По той же схеме можно рассмотреть творчество Джойса (символизм, модернизм, авангардизм) или Стравинского (модернизм, авангардизм).

Многочисленные примеры, подтверждающие общий генезис авангардизма и модернизма, позволяют иначе оценить дальнейшее соотношение этих движений, понимая их как движения определенного времени, как «исторический авангардизм» и «исторический модернизм», истоки которых восходят к рубежу XIX–XX вв. и конец приходится на 1930-е годы. Апеллировать к «новейшим авангардистам», которые «презирали модерн», и на этой основе делать вывод, что «символизм и модерн не были вступлением в новую художественную эпоху — они завершали художественную эпоху XIX столетия, произносили ее последнее художественное слово»[62], представляется некорректным.

И все же преобладающим в отечественной науке постепенно становится иной взгляд на генезис авангардизма и в связи с этим на его соотношение с модернизмом. Об этом говорят три вышедшие одна за другой книги. Д.В. Сарабьянов в монографии «Модерн. История стиля» (2001) признает, что стиль модерн, охвативший практически всю Европу, подготовленный творчеством английских прерафаэлитов, который определяется эстетизмом и символизмом, «становится возбудителем нового стиля» и «открывает новую эпоху в истории художественной культуры»[63]. Он же предваряет вводной статьей сборник «Символизм в авангарде» (2003), подготовленный Институтом искусствознания, в котором рассматриваются символистские истоки авангарда и преломление символистских идей в искусстве развитого авангарда. Третья книга, «Модерн. Мо-

дернизм. Модернизация» (2004), содержит материалы конференции (РГГУ, 2002), посвященной эпохе модерн в русской и немецкоязычных литературах. Символизм в ней рассматривается как «радикальный рубеж в истории <...> художественной культуры»[64], а также обращается внимание на «первопроходческую роль английской школы прерафаэлитов» и английского эстетизма (И. Светлов. «Европейский символизм и модерн»).

Каким же видится итог краткого обзора разнообразных суждений о соотношении понятий «модернизм» и «авангардизм» (от решительного противопоставления до взаимозаменяемости), подкрепленного историей терминов, установлением их общего генезиса и общих хронологических границ, а также тем фактом, что оба движения развивались под знаком «нового»? Очевидно, в качестве предварительного итога можно сделать вывод о том, что, во-первых, авангард является составной частью модернизма как более объемного культурного континуума; во-вторых, границы между обоими феноменами взаимопроницаемы; в-третьих, степень принадлежности того или иного явления культуры системе авангарда или модернизма есть величина относительная — решение этого вопроса возможно только на содержательном уровне, т. е. в аспекте поэтики. Именно это направление исследования является ведущим для данного коллективного труда.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Innes Ch.* Avant-Garde Theatre. 1892–1992. L.; N.Y., 1993. P. 1.

[2] *Levenson M.* The Cambridge Companion to Modernism. Cambridge, 1999. P. 1, 3.

[3] *Дмитриева Н.* Живое прошлое. Судьбы искусства: век XIX, век XX // Иностранная литература. 1988. № 2. С. 199.

[4] *Веселовский А.Н.* Избранные статьи. Л., 1939. С. 517.

[5] *Шкловский В.* Художественная проза: Размышления и разборы. М., 1961. С. 341.

[6] *Read H.* Icon and Idea. Cambridge, 1955. P. 130.

[7] *Huyssen A.* After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism. Bloomington, 1986. P. 165.

[8] Ibid. P. 162.

[9] Boundary 2. I, 1, fall. 1972.

[10] *Howe I.* Decline of New. N.Y., 1970.

[11] *Weightman J.* The Concept of the Avant-Garde: Explorations in Modernism. L., 1973.

[12] *Schwarz D.* Reconfiguring Modernism: Explorations in the Relationship between Modern Art and Modern Literature. N.Y., 1997.

[13] См.: *Calhoun R.L.* The Dilemma of Humanitarian Modernism // The Christian Understanding of Man. Chicago, 1938.

[14] *Calinescu M.* Faces of Modernity: Avant-guard, Decadence, Kitsch. Bloomington, 1977. P. 41.

[15] *Williams R.* The Politics of Modernism: Against the New Conformists. L.; N.Y., 1989.

[16] *Иноземцев В.Л.* Современный постмодернизм: Конец социального или вырождение социологии? // Вопросы философии. 1998. № 9.

[17] См.: Диапазон., 1991. № 4.

[18] *Saint-Simon H. de.* Opinions litteraires, philosophiques et industrielles. P., 1825; цит. по: *Egbert D.* The Idea of «Avant-garde» in Art and Politics // The American Historical Review. Vol. LXXIII, N 2. P. 343.

[19] См.: *Egbert D.D.* Social Radicalism and the Arts: Western Europe: A Cultural History from French Revolution to 1968. N.Y., 1970.

[20] *Muir E.* The Truth of Imagination: Some Uncollected Reviews and Essays. Aberdeen, 1988. P. 138.

[21] *Riding L., Graves R.* A Survey of Modernist Poetry. [S.l.], 1972. (Repr.)

[22] *Aragon L.* Oeuvre Poétique. P., 1975. T. 5; *Арагон Л.* Огонь Прометея. М., 1987. С. 41, 42, 44, 50.

[23] *Bergonzi B.* The Myth of Modernism and Twentieth Century Literature. Brighton, 1986.

[24] *Levin H.* Refractions: Essays in Comparative Literature. N.Y., 1966.

[25] *Михайлов Ал.В.* Концепция произведений искусства у Теодора В. Адорно // О современной буржуазной эстетике: Сб. статей. М., 1972. Вып. 3. С. 159.

[26] *Адорно Т.В.* Эстетическая теория. М., 2000. С. 34, 40, 151.

[27] *Huyssen A.* After the Great Divide... P. 31.

[28] *Burger P.* Theory of Avant-Garde (1974). [S.l.], 1984. P. 49.

[29] *Calinescu M.* Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Guard, Kitsch, Postmodernism. Durham, 1987. P. 140.

[30] *Williams R.* The Politics of Modernism... P. 65.

[31] См.: Вопросы философии. 1998. № 9.

[32] *Лиотар Ж.-Ф.* Состояние постмодерна. СПб., 1998. С. 9.

[33] *Welsch W.* Unsere postmoderne Moderne. Weinheim, 1987.

[34] *Meisel P.* A Study in British Literature and Criticism after 1850. New Haven; London, 1987. P. 244, 245.

[35] *Lerroy C.* Modernity and Pseudonimity // Modernism: Challenges and Perspectives. Urbano; Chicago, 1986.

[36] Modern Criticism and Theory. A Reader. L.; N.Y., 1988. P. 397–398.

[37] *Huyssen A.* After the Great Divide... P. 162.

[38] *Руднев В.* Модернистская и авангардная личность как культурно-психологический феномен // Русский авангард в кругу европейской культуры. М., 1993.

[39] Вопросы искусствознания. 1995. № 1–2. С. 71.

[40] Там же. С. 45.

[41] *Хоружий С.С.* Человек и искусство в мире Джеймса Джойса // Вопросы философии. 1993. № 8.

[42] *Meisel P.* A Study in British Literature and Criticism after 1850. P. 1.

[43] *Yeats W.B.* Essays and Introductions. L., 1961. P. 187.

[44] *Whitehead A.N.* An Anthology. N.Y., 1953. P. 338.

[45] *Уайтхед А.Н.* Символизм, его смысл и воздействие. Томск, 1999. С. 61.

[46] *Read H.* The Philosophy of Modern Art: Collected Essays. L., 1952. P. 34.

[47] *Wilson E.* Axel's Castle: A Study in the Imaginative Literature of 1870–1930. N.Y.; L., 1948. P. 1.

[48] *Пейтер В.* Ренессанс: Очерки искусства и поэзии. М., 1908. С. 98.

[49] См.: *Gilman R.* Decadence: The Strange Life of an Epithet. N.Y., 1979.

[50] *Чавчанидзе Д.Л.* «Молодая Вена» // Зарубежная литература конца XIX — начала XX века. М., 2003. С. 302–303.

[51] *Wyka K.* Modernism Polski. Krakov, 1959; *Juszczak W., Liczbinska M.* Malarstwo Polske: Modernizm. Warszawa, 1977.

[52] Цит. по: *Ревалд Дж.* Постимпрессионизм. Л.; М., 1962. С. 129–130.

[53] См.: The Aesthetes: A Sourcebook. L., 1979.

[54] *Egbert D.D.* Social Radicalism and the Arts: Western Europe: A Cultural History from French Revolution to 1968. N.Y., 1970. P. 555.

[55] *Wilson E.* Axel's Castle. P. 1.

[56] *Гаспаров М.Л.* Антиномичность поэтики русского модернизма // Связь времен: Проблемы преемственности в русской литературе конца XIX — начала XX в. М., 1992. С. 263.

[57] *Иванов Вяч.Вс.* Русская поэтическая традиция и футуризм: Из опыта раннего Б. Пастернака // Связь времен: Проблемы преемственности...

[58] *Read H.* The Philosophy of Modern Art. P. 17.

[59] См.: *Flaker A.* The Croatian Avant-Guard // Literarische Avangarden. Darmstadt, 1989.

[60] *Клуге Р.-Д.* Символизм и авангард в русской литературе — перелом или преемственность? // Русский авангард в кругу европейской культуры. М., 1994. С. 66.

[61] *Сарабьянов Д.* Символизм в авангарде: Некоторые проблемы. Некоторые аспекты проблемы // Символизм в авангарде. М., 2003. С. 4.

[62] *Дмитриева Н.* Краткая история искусств. М., 2000. С. 515.

[63] *Сарабьянов Д.В.* Модерн: История стиля. М., 2001. С. 62, 318.

[64] *Тюпа В.* За гранью классической художественности // Модерн. Модернизм. Модернизация. М., 2004.

Проблема авангарда: содержание, границы, понятийный аппарат

Авангард возник практически вместе с XX веком, но проблематика этого феномена является одной из самых неразработанных в истории литературы, искусства, социальной практики прошедшего столетия. Между тем как глобальный художественно-идеологический комплекс авангард представляет собой основу построения картины мировой культуры XX, а, может быть, отчасти, и XXI в. «Фактически модель искусства XX века была создана в первые три десятилетия», — утверждает Д.В. Сарабьянов [1]. И даже абстрактное искусство и сюрреализм, хронологически выходящие за рамки собственно авангардной эпохи, т. е. 1900–1930-х годов, несут в себе код авангардистской парадигмы, маркируя им уже иную, лежащую за пределами авангарда картину мира. Более того, этим же кодом мечены и художники, внешне не относящиеся к эстетике авангарда, что уже многократно фиксировали исследователи. Вяч.Вс. Иванов справедливо писал: «Подводя итоги XX в., можно заключить с уверенностью, что авангард остался его основным стилистическим ориентиром, сказавшимся и на тех авторах, которые иногда <...> склонялись к более традиционным формам» [2]. Опыт исторического авангарда является своего рода эвристической моделью для постижения самого широкого спектра смыслов XX века, что делает этот материал «горячим», требующим концептуальной теоретической интерпретации. Для реализации такого рода задачи надлежит определить объем понятия «авангард», выявить его содержательные и исторические границы, придать ему строго терминологический статус и обозначить место авангарда в системе культуры XX в. Но на этом пути возникает ряд нерешенных задач.

Прежде всего возникает сложность методологического порядка: в нашу эпоху эпистемологического кризиса и разбегания парадигм представляется весьма проблематичной (но от этого не менее востребованной) интерпретация какого-либо явления культуры в более или менее строгой системе критериев, объективная категоризация его — а не только описание — в научном понятийном аппарате. Тем более это относится к авангарду — предмету пестрому, разноречивому и неопределенному. Вынесенная в название главы проблема в развернутом виде может выглядеть следующим образом: предполагает ли авангард наличие некоей общей фундаментальной матрицы? Является ли он манифестацией единой формы культуры — категории, на которую указывает в недавней публикации Г. Кнабе [3] и которую, как он специально оговаривает, предложил еще Э. Кассирер в 1923 г., в пору плодотворной рефлексии авангарда о собственной сущности?

Пониманию этого препятствует и трудность терминологического свойства, которая заключается в том, что слово «авангард» чрезвычайно неконкретно: по сути, оно является одновременно и термином, и метафорой. Исторически возникшее как чисто метафорическое обозначение ряда художественных явлений, связанных со сломом классической картины мира в начале XX в., слово «авангард» закрепилось как термин в отношении именно этого круга явлений[4]. При этом как общее понятие оно широко применялось и продолжает применяться по отношению к любому инновационному акту в области искусства и, естественно, не только искусства, в соответствии с лексическим значением этого слова. Поэтому понятийно корректно было бы обозначить совокупность художественных явлений, вызвавших к жизни данное обозначение, термином «авангардизм» — в согласии с морфологической парадигмой терминологического семейства всех существующих в научном тезаурусе «-измов». Однако, с одной стороны, сам авангардизм как культурный феномен является в то же время и авангардом; с другой — невозможно исключить употребление слова «авангард» в применении к любому новаторскому явлению в искусстве всего XX в., тем более что в 60-е годы он обрел свою историческую рифму в таком феномене, как неоавангард. Очевидно, что слово «авангард», концептуально трактуемое в строго историческом смысле, для упрощения логических процедур может применяться и в качестве метонимического замещения более широкого понятия «авангардизм».

По общему правилу, термин «авангард» («авангардизм») применительно к явлениям художественной жизни принято употреблять в двух смыслах — «широком» и «узком». Первый тип словоупотребления является, собственно говоря, метафорическим и применяется без особых раздумий ко всему, что выходит за рамки понятия «традиционного», привычного, «правильного». Иногда такой род явлений искусства также называют — дабы еще менее утруждать себя раздумыванием и интерпретацией — экспериментальным, а если степень непонятности доходит до эзотеризма, вызывающего трепет, то — «модернизмом», кодифицирующим еще более неопределенный круг явлений. В этом случае авангардным, или экспериментальным (или модернистским в кавычках), оказывается все новое, новаторское, а также непонятное. Однако при всей своей неопределенности, аморфности и претенциозности такого рода масскультовый «авангард» не составляет проблемы: он бескачествен, не имеет онтологического измерения, а зачастую и статуса искусства.

Следует особо оговорить принципиальное отличие авангарда в строгом смысле слова, т. е. авангарда исторического, от того «авангарда», под которым понимается совокупность явлений 60–90-х годов XX в., обозначаемых также понятием «контркультура», культура постмодернизма, неоавангард и т. п., в зависимости от обстоятельств. Все подобного рода явления постмодернистской парадигмы предполагают отсутствие сущностных ориентиров, вообще — содержательную децентрированность. Постмодернистская поэтика подразумевает элиминацию автора и сколько-нибудь индивидуализированного текста, растворение автора и текста в континууме симулякров, игнорирующих реальность и мира, и произведения. Эта поэтика интертекстуальности, будучи по определению поэтикой вторичности, обращается к таким средствам текстостроения, ко-

торые подразумевают заведомое существование некоего первичного, основного, базисного дискурса, некоей фундаментальной системы текстов, на фоне которой только и возможна игра с обессмысленными знаками прежних картин мира. Исторический же авангард в принципе представлял собой систему сугубо векторного типа, направленную на построение смыслоносного Текста, новой картины мира, а вовсе не на интерпретацию текстов; был ориентирован на создание языка, на абсолютизацию автора, на постулирование его творцом нового мира. Имманентное историческому авангарду «творительство», повышенный статус креативности никак не соотносимы с постмодернистскими понятиями демонтажа, деконструктивизма и онтологического разлома. В этом состоит его принципиальное отличие от так называемого неоавангарда.

Под собственно же «авангардом», по крайней мере в данном труде, будет пониматься авангард исторический, охватывающий совокупность явлений мировой культуры в период 1900–1930-х годов XX в. Уточнением и детализацией термина «авангард» в хронологическом измерении занималось немало специалистов, среди которых самое краткое и исчерпывающее толкование дал, пожалуй, А. Крусанов, автор фундаментального труда по истории русского авангарда: «В узком смысле, толкование термина "авангард" основано на конкретно-историческом круге синхронных и родственных идейно-художественных явлений <...> XX века, имеющих определенную нижнюю хронологическую границу. При этом классический период русского авангарда имеет строгие хронологические рамки: 1907–1932 гг.»[5] Следует учесть, что русский авангард, стадиально и типологически совпадая с западным авангардом, чисто хронологически был несколько более поздним явлением, но быстро компенсировал запаздывание эстетической значимостью и философской глубиной.

В связи с этим возникает вопрос и о временны́х, топологических и содержательных параметрах авангарда. Авторы труда принципиально считают авангардизм явлением, охватывающим период 1900–1930-х годов, а не феноменом первых двух десятилетий, в чем решительно расходятся со своими коллегами — отечественными искусствоведами, полагающими верхней границей авангарда 20-е годы XX в. «Опускание» нижней границы обусловлено тем обстоятельством, что поэтика авангарда, как отчетливо прояснилось в последних исследованиях[6], неразрывно сплетена с поэтикой символизма, и никакой явной границы между ними не существовало, скорее происходили взаимопроникновения осмотического типа. В зарубежных исследованиях хронологические границы авангарда более расплывчаты, но в тех случаях, когда авангард предстает «в фокусе», он выглядит много убедительнее. Примером такого подхода может служить изданный в Нью-Йорке каталог «Книга о русском авангарде. 1910–1934»[7], по определению имеющий ознакомительно-иллюстративное значение и не являющийся собственно научным изданием. Поэтому следует специально подчеркнуть, что в настоящем труде предпринят принципиальный методологический подход, направленный на изучение предмета не только на стадии подъема, но и в его исходе и в проекциях на последующие эпохи, что делает его рассмотрение более объективным.

Авангард, как это обычно признается по умолчанию, — явление по преимуществу европейское. Европейское не в географическом, а в культурно-исто-

рическом смысле, определяемом общностью чисто ментальных критериев. Разнообразие национальных вариантов, явившихся либо типологическими версиями (что было чаще всего), либо репликами, реакциями на исходный импульс, лишь удостоверяет общее правило.

Все же главной характеристикой авангарда было то, что он представлял собой преимущественно *транснациональное* явление. Это его качество и было им с замечательной силой продемонстрировано на самом взлете — на Берлинской выставке (Первый Немецкий осенний салон) 1913 г., направленной на «обзор созидательного искусства всех стран». К началу 20-х годов происходит активная репликация авангарда в планетарном масштабе — от Латинской Америки до Японии (что, собственно, и соответствовало его имманентным свойствам и притязаниям). В силу этого обстоятельства авангард обладал и, казалось бы, противоположным свойством — *полицентричностью*. Д.В. Сарабьянов полагает, что «пафос авангардного открытия, пожалуй, наиболее откровенно проявился в те годы в немецком, русском, итальянском искусстве. Во Франции тон задавала так называемая парижская школа»[8]. К этому можно добавить, что авангард как тип культуры во всей своей исторической полноте существовал, пожалуй, только в России и Германии, во Франции же он проявил себя более как художественное явление.

Поэтому оптимальной эвристической моделью для выявления основных параметров авангардистского типа сознания могут служить русская и германская версии исторического авангарда, обладавшие наибольшей типологической общностью. Именно в этих двух культурах авангард проявил себя как целостный феномен, до конца реализовавший себя в исторических формах бытия. При этом русский авангард во всех отношениях был самым ярким, глубоким и амбициозным проектом, позволяющим видеть в нем своего рода парадигму авангардного образа мира. Он не диктовал приоритеты и не создавал моду, но именно в нем «тенденции, свойственные всей европейской живописи того времени, обострялись и расцвечивались чисто российской безоглядной удалью, забвением законов и границ». Поэтому «именно Россия становится центром авангардизма, представители которого искали в искусстве высший смысл»[9], считают исследователи.

Историческим он может считаться потому, что соединил в себе чисто эстетическое измерение и реально-жизненную, социально-историческую практику, придя в процессе эволюции к отрицанию собственного креативного начала. В этом видится ответ на поставленный выше вопрос, почему все-таки авангард максимально ярко проявил себя и затем переродился в тоталитарную риторичность культурного текста именно в России и Германии: и здесь, и там он произрастал на основе неудовлетворенного национального самосознания, обратившегося одновременно к почвеннической ретроспекции и эсхатологическому утопизму, что обернулось тенденцией к мировой экспансии. Причем в тоталитарной модели характерно авангардистское почвенничество (теллуризм, примитивистская константа) преображается в родственную, но все же модифицированную идеологему фундаментализма, порождающую уже полностью противоположную изначальной органицистской модели жесткую структуру этатизма.

Если довести логику рассмотрения авангарда как исторической формации до конца, то можно разглядеть и другие национальные версии его самореализации. Конечно, в качестве ближайшего, но довольно-таки прозрачного примера возникает Италия. Куда как проблематичнее и интереснее увидеть нереализованную до конца версию исторического авангарда во французском сюрреализме. Ведь именно сюрреалистическое движение выродилось в своего рода партию, где Бретон — при всем антисталинизме своей гражданской и политической позиции — объективно играл роль маленького Сталина. Именно сюрреализм категоризировал себя как форму общественного бытия, как институт. Что помешало его преображению в тоталитаризм? Очевидно, иная духовная и социальная почва, иные традиции и стремления. Французский рационализм, лишь игравший в иррациональность, не мог впитать в себя ни русско-германскую метафизичность, ни их мессианство. И игра осталась игрой.

Идя по пути дальнейшей спецификации определений, необходимо, очевидно, провести различительную черту между соотносимыми понятиями «исторический авангард» и «классический авангард». Последнее понятие, по своим хронологическим параметрам совпадающее с первым, в содержательном смысле представляется более узким и конкретным, поскольку подразумевает исключительно явления и события, относящиеся к сфере искусства, и, таким образом, находится с первым в метонимической связи. Исторический же авангард, по определению, объемлет глобальную совокупность явлений не только эстетического порядка, но и широкого спектра человекобытия, общественного сознания, обретающего свое частное выражение в художественных формах. Автор подробной статьи, посвященной определению понятия «авангард», Д. Мильков, справедливо заключает: «Иными словами, под авангардом начинает пониматься некая система взглядов на цели, функции, задачи искусства, ряд художественных приемов, а ни в какой мере не список художественных школ, имен или текстов. Точнее, под "авангардом" понимается некая творческая и мировоззренческая установка, а не определенные ее следствия, которые <...> могут быть очень различны» [10]. Аналогичные критерии служили рабочими ориентирами для авторов труда, предпринявших исследование различных аспектов культуры авангарда начала XX в.

Здесь необходимо сделать существенную оговорку. Понятие «культура авангардистской эпохи» включает в себя отнюдь не только эстетику художественного творчества, но в широком смысле тип мышления, несомненно, общий — хотя и не всегда очевидный — для всех деятелей и просто современников данного исторического периода [11]. Будучи чрезвычайно сложным и многосоставным явлением, авангардизм захватывает целые пласты человекобытия, даже имеющие к авангардистскому культуротворчеству весьма косвенное отношение. Однако художественные пласты никогда не бывают отделены друг от друга: одна и та же творческая личность может принадлежать одновременно разным, даже и антитетичным стратам. Тем более это относится к крупным творческим личностям, при том что многие художники, принадлежащие авангардистской парадигме, считали других товарищей по цеху полными антагонистами, а носители высокой культуры — приверженцы традиционной поэтики, мыслители и философы — зачастую весьма критически относились к авангардистской

эксцентричности и практиковали вполне ортодоксальные способы выражения. И еще более того: многие важнейшие культурные явления рассматриваемого периода так или иначе являются манифестациями концептуальной системы авангардной эпохи, отражая ее картину мира, — достаточно привести пример философской зауми М. Хайдеггера, не случайно культивировавшего индивидуальное словотворчество. Совершенно справедливо было отмечено, что «в авангардизме XX в. было очень много "внестилевых" мастеров, не работавших в прямом контакте, в прямой близости к определенной группе или направлению. <...> А они-то часто играли большую роль в самом процессе авангарда, были в какой-то степени его катализаторами. Авангард интересен в своей полноте. Только тогда о нем можно судить как об определенном художественном и идеологическом явлении» [12].

В частности, культура авангардистской эпохи по-разному, но все-таки практически одновременно преломилась в деятельности представителей и русского космизма, и философии всеединства, и философии имяславия, став «настоящей философией нового мира» [13]. Мышление творцов эпохи авангарда составляет несомненную типологическую общность: «Понимание творчества как некоего вселенского акта — всетворчества, — преобразующего мир, в котором будут жить под приматом творческого начала, характерно в равной степени для религиозных философов и авангардистов, несмотря на различия в понимании Духовного» [14]. Вопрос о границах искусства в культуре авангарда принципиально не может ставиться, ибо здесь меняется само понятие искусства. «В авангарде вопрос о статусе искусства решается особенно радикально: он покидает область "искусства только" и выходит в область межпрофессиональной "вообще инновации", граничащей с литературным, политическим, философским, научным полем, а также тем, что принято считать жизнью» [15]. Характерно, что в авангардном культурном континууме новации повсеместно возникали в области пластических искусств; затем соответствующие приемы и поэтику перенимала литература, прежде всего поэзия; и тот и другой виды деятельности сопровождались обширным автокомментированием и обнародованием громких манифестов. Попутно творилась инновационная деятельность в смежных областях гуманитарного знания — научной, философской, религиозной мысли; в том же векторе совершались открытия и в естественных науках. И лишь впоследствии инновационная волна материализовалась в формах историко-культурных движений и событий, т. е. собственно истории.

Общепринятые же представления о том, будто художественный, образно-интуитивной природы текст, искусство вообще возникает как «отражение» конкретных, физически ощутимых исторических событий или печатно легитимированных идей, выработанных научно-рациональным сознанием (которые якобы составляют «корни», «истоки», «влияние» и т. п.), в свете опыта авангарда оказываются заблуждением — точно так же, как и представления о пресловутом «решительном отказе», «разрыве с прошлым» и пр. На самом деле и научный, и художественный виды деятельности в равной мере принадлежат одному общему культурному полю, т. е. их дискурсы взаимосоотносимы. В свое время З. Гидион, автор классической книги об архитектуре XX в., отметил: «Самые различные проблемы, полностью связанные с нашим временем, разрабатыва-

ются сходным образом, даже если по содержанию они сильно различаются между собой». При этом искусствовед ставил в один ряд пространственно-временну́ю концепцию математика Г. Минковского с художественными открытиями кубистов и футуристов, которые «создали художественный эквивалент непрерывности "пространства-времени" в своих поисках современных средств выражения чувственного восприятия»[16]. В этом отношении весьма показательно одно воспоминание Вяч.Вс. Иванова о Б. Пастернаке, заметившего, что «его искусство — и проза, и поэзия — на протяжении всей его жизни выполняло ту же задачу, которую ставила перед собой наука в это же время»[17]. Необходимо преодолеть традицию интерпретационной методики, противополагающей научную картину мира художественной. Эта общеметодологическая позиция, несостоятельная сама по себе, оказывается совершенно неприменимой именно в отношении поэтики авангарда.

Достаточно нескольких свидетельств самих творцов авангардного движения. Так, К. Малевич считал, что искусство и религия «становятся высшими категориями над научным миром»[18]. «Направляли меня в поисках опыт новой поэзии, квантовое движение в физике нашей эпохи и феноменологические идеи, с которыми около 1915 г. я познакомился в Московском университете», — писал лингвист Р. Якобсон[19], помещая в один ряд новации в разных областях гуманитарной и естественнонаучной деятельности. А художник А. Архипенко вспоминал: «Онтологически кубизм пришел в момент перехода в культурных течениях начала века параллельно с наукой, технологией, политикой...»[20] Сегодня специалист уже высказывает допущение о том, что «революционный характер физики XX в. позволяет считать и ее частью авангарда»[21]. Современная мысль склонна помещать скорее науку и технику в поле искусства и культуры как более широкой сферы человекодеятельности. «Научно-технические исследования сегодня надлежит рассматривать в более широком контексте, нежели раньше: не просто как проведение очередных специализированных технических экспериментов, но как культурное творчество и культурное высказывание, что уже подразумевает собой элементы искусства. <...> Так же, как в искусстве, в научно-технических исследованиях можно с успехом вычленять подтексты, их связи с более общими тенденциями культуры, различные культурные коннотации и поверхностные причины»[22].

Трудно не видеть, что появление тех или иных научных открытий, при всей объективной фактичности таковых, явственно корреспондирует с определенными философско-умозрительными интуициями и художественными новациями, внедряемыми сознательной волей субъекта творческой деятельности. А это означает, что так называемая естественнонаучная картина мира претерпевает изменения в общем русле с иными видами мировоззрений и входит наряду с прочими составляющими в общую парадигму эпохи. Наука и искусство суть не просто разные способы миропознания — они являются разными аспектами единой онтологической картины мира, выражая разные измерения общего потока культуры. Поэтому представляется несомненным, что авангард следует рассматривать не как собственно художественный феномен, но именно как феномен культуры в совокупной целостности разнопорядковых проявлений.

История и теория мирового авангарда давно и основательно исследуются за рубежом, этой проблематике посвящена огромная литература в самых разных странах мира, дать даже краткий обзор которой практически не представляется возможным. Особую отрасль авангардоведения составляют труды инокультурных поклонников русского авангарда[23], часть которых выходила и в русском переводе; однако в рамках заданной проблематики предпочтительнее сосредоточиться на рассмотрении работ, ориентированных на теоретическое освещение предмета. На этом пути возникает ряд сложностей, главная из которых заключается в том, что в работах западных исследователей далеко не всегда явления авангардной культуры квалифицируются как таковые; к тому же типологической классификации препятствует фатальное смешение понятий «модернизм» и «авангард», а также «модерн» и т. п. (эта ситуация рассматривается в наст. труде). В большинстве зарубежных исследований преобладает фактологически-описательная методология, равно проявляющая себя в двух типах подходов: регистрирующе-классификационном и политизирующе-социологизаторском. Чистый образец первого типа представляет собой имеющая уже исключительно исторический интерес, но до сих пор считающаяся классической описательная монография «Европейские литературы авангарда» (1925) вкупе с позднейшей «Историей литератур авангарда» (1965) испанского автора Г. де Торре[24], все же принадлежащие методологическому полю компаративистики. Ко второму типу относятся известные работы итало-американского исследователя Р. Поджоли «Теория авангарда» (1968)[25] и немецкого ученого П. Бюргера (1974)[26] — с тем же названием.

Книга Р. Поджоли представляет собой типичный для западного искусствоведения образец некритичного подхода к изучаемому предмету: претендующая на системность, но бессистемно оперирующая метаструктуралистским инструментарием, она методологически аморфна и, по сути, противоречит собственному названию, поскольку рассматривает в качестве «авангарда» всю россыпь пост- и внереалистических манифестаций искусства. В отличие от монографии Р. Поджоли, сосредоточенной преимущественно на художественном материале, небольшая книга П. Бюргера, сделавшая популярным понятие «исторический авангард» (существовавшее, впрочем, и раньше), трактует авангард как феномен культуры и поэтому в теоретическом смысле представляет собой шаг вперед. Однако, и опять вопреки заявленной в названии книги позиции, эта работа собственно теорией авангарда также не является, поскольку посвящена не исследованию авангарда как системы, а скорее рассмотрению критических позиций относительно и вокруг авангарда как институциональной подсистемы в современном социуме. Соответственно итоговый тезис П. Бюргера и состоит в том, что авангард есть «самокритика искусства в буржуазном обществе». Впоследствии в научном сообществе Германии возобладала еще более негативистская тенденция рассматривать авангард в аспекте «отчуждения», «чужести» и подобных категорий[27].

На этом пути встречаются и более экзотические подходы. Так, в известной книге итальянского историка искусства Дж.К. Аргана «Современное искусство» (1970) специфицированного понятия «авангард» («авангардизм») нет совершенно, а понятие «модернизм» относится исключительно к манифестациям

ар нуво и деятельности набидов, после чего отдельно категоризируются экспрессионизм и далее «эпоха функционализма» (включающая, впрочем, дадаизм с сюрреализмом наряду с «русским авангардом»). Единственная сколько-нибудь артикулированная идея по этому поводу звучит следующим образом: «*Авангардистские движения* являются типичным явлением культурно отсталых стран; их усилия, несмотря на подчеркнуто революционный характер, сводятся обычно к полемическому экстремизму»[28]. Подобного рода казусы свидетельствуют не только о сложности нахождения взаимосоответствий между фактами и интерпретационной методологией вообще, но и о серьезном эпистемологическом кризисе, охватившем мировую науку, в последнюю треть прошлого века в частности.

В конце 80-х годов XX в. европейская мысль совместными усилиями предприняла беспрецедентный по масштабу и объему опыт изучения мирового авангарда. Речь идет о международном проекте «Литературные авангарды XX века»[29], осуществленном Брюссельским центром изучения литературного авангарда и опубликованном в Будапеште в 1986 г. Первый том труда посвящен истории литературного авангарда по странам, где все расписано очень подробно, дробно, мелко, но коротко; второй — теоретическим вопросам авангарда, вернее, технико-социологическим аспектам, прописанным с той же дробностью и краткостью, но, в отличие от первого тома, с отсутствием внутренней логики и тематического соответствия рубрикам. В целом этот амбициозный проект, носящий исключительно констатирующий характер, представляет очень малый интерес даже с информативной точки зрения: он выполнен по принципу энциклопедического словаря, в котором голая сумма достоверных фактов не дает реального представления о предмете.

В 2000 г. Д. Шейнеманн предпринял «пересмотр теории авангарда» в изданном им сборнике статей под названием «Европейский авангард: новые перспективы»[30], в котором действительно пересматривает позицию, предложенную П. Бюргером, за счет расширения объема трактовки авангардного искусства, самого материала исследования. Последним солидным изданием можно считать сборник докладов на международном коллоквиуме «Мифы авангарда» (2003)[31], где впервые углубленно рассматриваются мифообразы и мифологемы авангардистской поэтики в логически связанных между собой проблемно-тематических блоках. Таковы лишь основные вехи, отмечающие путь изучения авангарда за рубежом.

В отечественной науке исследование практики и теории авангарда до сих пор велось в основном усилиями искусствоведов, на опыт которых не может не опираться с чувством благодарности никто из тех, кому доводится хоть сколько-нибудь соприкоснуться с вопросами авангарда. Здесь в первую очередь следует помянуть добрым словом коллег, создавших целую серию трудов под названием «Искусство авангарда 1910–1920-х годов», которые выходят под эгидой Комиссии по изучению искусства авангарда 1910–1920-х годов при Государственном институте искусствознания (ответственный редактор Г.Ф. Коваленко)[32]. Своего рода прорыв в инерционном понимании авангарда обозначила книга В.С. Турчина «По лабиринтам авангарда»[33], едва ли не впервые в постсоветское время с достойной полнотой и объективностью предложившая мас-

совому читателю панораму авангардного (в широком смыле) искусства XX в. Главным достоинством книги В.С. Турчина (не отменяющим все возможные претензии) представляется ее внутренняя проблематичность, позиция вопрошания, поиска истины о предмете, что сделало ее бесспорной альтернативой известному академическому труду «Модернизм. Анализ и критика основных направлений»[34], написанному с позиций «единственно верного» учения. Здесь нет возможности перечислить все достойные упоминания книги, заполнившие пустовавшую прежде нишу авангардоведения — от заведомо раритетных публикаций «Гилеи» до популярных изданий просветительского характера, среди которых можно выделить богато иллюстрированную энциклопедию Е.А. Останиной «Мастера авангарда»[35].

Приходится отметить, что на литературоведческом горизонте пока не наблюдается столь же убедительной картины — здесь, как ни странно, лидерство остается тоже за искусствоведами: Е.А. Бобринской («Футуризм», 1999; «Русский авангард: истоки и метаморфозы», 2003; «Русский авангард. Границы искусства», 2006) и Т.В. Горячевой (Альманах «Уновис», 2003), сопроводившей факсимильную публикацию исключительным по основательности и глубине научным комментарием. В собственно литературоведческой сфере основным полем деятельности было по преимуществу публикаторство. В отечественном авангардоведении огромная заслуга актуализации проблематики русского авангарда и введения его в научный обиход принадлежит плеяде авторов, среди которых нельзя не упомянуть Т.В. Никольскую, Н.А. Гурьянову, Т.В. Цивьян, А.Е. Парниса, Н.А. Богомолова и других, имена которых появлялись и будут появляться в ходе рассмотрения предмета. Серьезным событием стал выход в 1999 г. обстоятельной книги И.М. Сахно «Русский авангард. Живописная теория и поэтическая практика»[36], предложившей фундаментальный теоретический подход к обширному материалу именно межвидовой — литературной и живописной — принадлежности, причем широкого международного диапазона. В этом же году по материалам российско-французского коллоквиума был издан сборник «Сюрреализм и авангард»[37], представивший, по выражению Т.В. Балашовой, взгляд на общий предмет «с двух полюсов». Много, талантливо, публицистически страстно и размашисто пишет об авангарде и его вписанности в современную картину мира искусствовед А.К. Якимович[38].

Хорошей теоретической оснащенностью отличаются плотно написанные и концептуально проработанные книги И.Е. Васильева «Русский поэтический авангард XX века» (2000) и Н.В. Пестовой «Немецкий литературный экспрессионизм» (2004), последовавший за ее монографией «Лирика немецкого экспрессионизма: профили чужести» (2002). Обращает на себя внимание тот факт, что наиболее заметные исследования по авангарду в последние годы ведутся вне столичных научных центров: работы И.Е. Васильева и Н.В. Пестовой созданы в Екатеринбурге; в Минске издан наиболее значительный из всех появившихся за последнее время трудов — авторская «Энциклопедия русского авангарда» (2003) Т.В. Котович. Это подлинно научное исследование (хотя и не всегда ровное), включающее наряду с фактологическими и концептуальные статьи. Автор представляет авангард как целостное явление культуры, в анализе которого применяет убедительную и адекватную предмету методологию.

В 2004 г. в Самаре вышла объемная монография Т.В. Казариной «Три эпохи русского литературного авангарда». Выполненная в академическом ключе и богатая фактическим материалом, эта работа много теряет от методологической и тематической размытости; автор (так же как, впрочем, и И.Е. Васильев) включает в понятие авангарда литературу русского андерграунда 60–90-х годов XX в.; феномен же самого исторического авангарда как системной целостности растворяется именно в том, метафорически трактуемом понятии авангардности, против которого сам автор и выступает в предисловии. В том же 2004 г. выходит книга очерков И. Голомштока под архаично витиеватым названием «Искусство авангарда в портретах его представителей в Европе и Америке». Это именно популяризаторские очерки, далекие от эссеистической рефлексии, хотя и приправленные порой смутными концептуальными дефинициями. Здесь авангард и вовсе оказывается лишенным всяких берегов, а главное — фигур русских «представителей», о чем предупредительно сообщается во Введении. В целом же к этой книге автора давнего интересного труда[39] относиться всерьез невозможно хотя бы по причине многочисленных ошибок и несуразностей.

В 2006 г. в России вышел гигантский том (в 1168 страниц) под интригующим названием «Семиотика и Авангард» (слова «Семиотика» и «Авангард» пишутся составителями — они же авторы антологии — исключительно с большой буквы)[40]. Однако сколько-нибудь значимым явлением в отечественном авангардоведении появившийся том не стал, а заявленная «попытка вычленить во всем спектре Авангарда и Семиотики единый код современной культуры» научно значимого результата не дала.

Очевидно, что исследование проблематики авангарда требует адекватной предмету исследования методологии, которая учитывала бы специфику гуманитаристики как науки в самом широком объеме, а может быть, и вывела бы к новым концептуальным подходам, позволяющим выстроить целостную поэтику авангарда исходя из его собственных внутренних закономерностей.

В данном коллективном труде авангардизм рассматривается как целостный макростиль эпохи, или культурно-исторический стиль, что, собственно, и отвечает изначальной интенции авангарда — быть не столько эстетикой, сколько философией переустройства миропорядка. При таком подходе предметом внимания будет не только описание историко-событийной фактуры явления, а определение его субстанциональной основы в контексте общекультурных процессов первой трети века, что предполагает построение некоторой формализованной системы теоретического характера. Ведь совершенно очевидно, что самые разнопорядковые явления одной общей картины мира не могут не сообразовываться с некоторым ее инвариантом, обусловливающим специфическую мерность самых разнообразных ее манифестаций. Как представляется, главным ориентиром должна быть *поэтика* авангарда — та «гносеологическая поэтика», к которой призывал конгениальный авангардным умонастроениям философ Я. Друскин. Именно такой подход позволит выявить и познать то главное, сущностное, что стояло за эмпирикой фактов, за пестрой картиной литературно-художественной жизни.

В исследовании мирового авангарда как формы культуры следует прежде всего исходить из того, что он является не исключением, но именно закономерным звеном в эволюционной цепи идей и мировоззрений, т. е. одновременно следствием, итогом и началом новых процессов. И если Н. Бердяев в 1918 г. считал все происходившие на глазах его современников события культуры величайшим из кризисов искусства, то он имел в виду «кризис старого искусства и искание новых путей»[41]. Оглядывая эту же кризисную эпоху с некоторой временной дистанции, он оценивал ее уже иначе: «Сейчас можно определенно сказать, что начало XX века ознаменовалось у нас ренессансом духовной культуры, ренессансом философским и литературно-эстетическим, обострением религиозной и мистической чувствительности»[42]. Все оценки историчны и относительны. И тот факт, что к концу прошедшего уже XX столетия в общественном сознании стал с особой интенсивностью проявляться интерес к духовной ситуации начала века, представляется весьма показательным — очевидно, что таким образом человек эпохи новеченто, избравший своей эмблемой знак «модерности», устремился к осознанию этой эпохи и своего места в ней. Поэтому представляется чрезвычайно важным суметь найти должный баланс между отрицающими и утверждающими тенденциями авангардной культуры как духовной основы XX в.

Будучи пограничным в историко-культурном смысле феноменом, авангард является моментом порождения новых, противоречивых смыслов, соответствующих постклассической, нелинейной картине мира. Утопизм и устремленность в будущее, декларативное отрицание прошлого и разрыв с непосредственными проявлениями косного и «устарелого» быта (где более смыслонасыщенной была категория «быта», а не устарелости) — все это непротиворечиво сочетается и с поистине онтологической интерпретацией самого отрицаемого «быта», и с активной интеграцией в новую систему якобы «бросаемых с корабля современности» форм классической культуры. На самом деле отрицание классического наследия звучало в основном в многочисленных и сознательно рассчитанных на скандал и эпатаж манифестах, декларациях и программах, т. е. на уровне прагматики. В сущности, демонстративный разрыв с классикой был обусловлен универсальной сменой картины мира, проявлявшейся во всех сферах человеческой деятельности. Фактически происходила смена текста всей мировой культуры, причем новый текст не совершенно игнорировал старый, а лишь преломлял, интегрировал и интерпретировал его в своих целях.

Так, ретроспективизм авангарда в рамках его эстетической системы оказывается явлением того же порядка, что и самые радикальные новации: в этом смысле обе противонаправленные тенденции служили практике пермутации культурных норм. Поэтому авангард на равных основаниях сопрягает актуализированную архаику с лубочной стилистикой «третьей культуры», а ассимилированную классику — с неостывшими неологизмами и речетворчеством: все это были проявления одного и того же основного приема «сдвигологической» поэтики. Т. Малинина считает важным «отметить предопределенность внутристилевого диалога с классикой, генетически заложенного в проектно-образных идеях-принципах авангарда»[43]. В практической деятельности создатели новой культуры в своих первопроходческих исканиях не могли не учитывать опыт

мировой культуры, потому что сам их поиск и был стимулирован «старой» культурой, искавшей способ самообновления и самопродолжения в новых формах. Фактически авангард столько же был занят поиском новых путей, сколько и поиском традиций. Деактуализация исчерпавшего себя канона сопровождалась реактуализацией многих канонов.

Установка на дерационализацию дискурса подразумевала и совершенно произвольную интерполяцию элементов традиционной культуры. А. Туфанов совершенно определенно постулировал в «Основах заумного творчества»: «Генетическая семантика при воспроизведении эпох, редуцируемых в будущее и обратно, — редукция современности в прошлое»[44]. В этом случае, независимо от того, шла ли речь о классике или архаике (и те и другие реминисценции могли проявляться одновременно, совокупно, как это происходило, например, в творчестве Пикассо), важен был факт наличия канона, который, однако, брался не в своем качестве одной из основ традиционной культуры, а наоборот — как деконтекстуализированный и девальвированный фрагмент, сведенный к минимуму смысла и формы, шедший в дело строительства нового мира. Самый феномен социальной и культурной революции не сводился к полному и радикальному перевороту всего и вся — вопреки этимологическому значению слова «революция»: в действительности происходила не только и не столько смена одних смыслов и знаков на другие, сколько актуализация существовавших раньше и лишь эксплицированных в определенный момент культурных тенденций. Так, в английской культуре авангардная революция происходила, как пишет Т.Н. Красавченко, «под флагом традиционализма», причем «именно американцы (Паунд, потом Т.С. Элиот) — в 10–20-е годы ввели в англоязычный критико-литературный обиход понятие и теорию “традиции”», которую они весьма избирательно искали «у елизаветинцев, у Шекспира, его старших и младших современников, у английских поэтов-метафизиков XVII в., в поэзии барокко...»[45].

Особенно востребованными были формы культуры барокко — как в России[46], так и на Западе[47]: естественно, что одна «горячая» эпоха привлекала к себе другую, также построенную на принципе сдвига образа мира. Здесь важны не сами изначальные формы барокко, всюду разные, но факт обращения к ним авангардной культуры. «Люди нашего времени, люди интенсивной детали — люди барокко», — заявлял В. Шкловский[48]. Х. Ортега-и-Гассет в 1915 г. с интересом констатировал, что «интерес к барокко растет с каждым днем», и уточнял свое понимание актуализированного барокко: «Новое восприятие жаждет в искусстве и в жизни восхитительного жеста, передающего движение»[49]. Экспрессионист О. Кокошка прямо писал: «Я унаследовал традиции барокко...» Конечно, речь не всегда шла о прямой ассимиляции, апроприации или подражании — повышенная чувствительность к формальной стороне знака, его фактуре подразумевала совершенно разные, даже противоположные онтологические основания, о чем интересно писал И.П. Смирнов в работе «Барокко и опыт поэтической культуры начала XX в.». Удивительнее то, что симпатии авангардистов привлекали и вполне нормативистские формы, если они оказывались архаически маркированными: «Читая Хемницера, Хераскова, вы должны понять, что такое новое слово», — писал, например, М. Матюшин. Исследовавший воздей-

ствие поэтики барокко на искусство авангарда Дж. Боулт с полным основанием делал вывод, имеющий общеметодологическое значение: «Чем больше мы анализируем историю русского авангарда, тем больше осознаем, что он чаще развивался, резюмируя и пересматривая стили прошлого, чем полностью их отрицая»[50]. Функциональный характер понятия «традиция» по отношению к литературе как системе, эволюция которой подразумевает «изменение функций и формальных элементов», специально отмечал Ю.Н. Тынянов в работе «О литературной эволюции» (1927)[51].

Характер ассимиляции традиций авангардом — особая тема (см. об этом ниже главу «Авангард и проблема традиции»). Традиционные формы искусства включались в систему авангарда в качестве произвольных инкорпораций, которые, однако, функционировали не в режиме «чужого слова» (ибо они лишались референциальных связей, культурного содержания, своих изначальных смыслов), а в качестве вспомогательного материала в деле строительства нового культурного текста. Иногда это была цитация, иногда — парафраз, иногда — актуализация архаики, но всякий раз такое обращение приобретало форму гиперболы, гротескового сдвига, т. е. пермутации. Ж. Шенье-Жандрон категорически утверждает: «Неустанное обращение сюрреализма к выразительным средствам прошлого приобретает поистине прометеевский размах. Между тем на их основе он вырабатывает собственные ценности — и сложившийся впоследствии образ вряд ли спутаешь с "истоками"...»[52] Декларативно отвергающий традицию авангард на самом деле насквозь цитатен и весь построен на обращении к культурной памяти. Дело только в том, что в континууме авангардной поэтики цитата перестает быть таковой, поскольку ее изначальный смысл адекватно не воспроизводится. Цитата по определению смыслоносна, в авангардистском же дискурсе цитата десемантизируется, ей сообщаются иные коннотации, она подвергается процедуре сдвига. И даже когда аутентичный смысл цитаты сохраняется, на него все равно накладывается новый, уже смещенный, остраненный смысл — именно таков случай скандального «Фонтана» М. Дюшана. Этот феномен, собственно, и описывал Я. Друскин, указывающий на прибавление к основному смыслу «погрешности». Тогда и возникает шокирующий эффект узнавания-неприятия, столь раздражающий наблюдателя, ориентированного на совпадение смыслов означающего и означаемого в его собственной повседневной практике.

Общий принцип функционирования реминисценций и традиций в системе авангарда — анаграмма, основной принцип поэтики авангарда. (Представляется симптоматичным, что исследователи авангарда стремятся кодифицировать его именно в категории поэтического тропа: так, П. Бюргер считает его принципом оксюморон, И. Сахно и И. Смирнов — катахрезу[53].) Выступая как частный случай общей практики метатезы, анаграмма была типичным приемом авангардистского письма — не только словесного, но и пластического, — предполагающим совмещение в одном художественном тексте разных стилистических ракурсов. Даже такой величайший новатор, как Кандинский, утверждал, что «беспредметная живопись не есть вычеркивание всего прежнего искусства, но лишь необычайно и первостепенно важное разделение старого ствола на две главные ветви», под которыми автор разумел традиционные и новаторские

формы искусства [54]. Совсем обойтись без элементов рассыпанной картины мира было невозможно — из ничего строить нельзя. Русское «всечество», например, и вовсе декларировало интеграцию всех мировых традиций: «ни один момент искусства, ни одна эпоха не отвергаются. Наоборот, победившие время и пространство "всёки" черпают источники вдохновения, где им угодно» [55]. «Не "магия слов", а внутренний механизм слова влечет к себе футуристов... Культура — не голая цепь традиций. Культура организует, а потому требует и разложения — она строится противоречиями» [56], — писал Г.И. Винокур. Именно поэтому представляются еще более разительными установки мнимо антагонистичной группы «ничевоков», декларирововших: «голословно утверждение нас в нигилистах <...> Ирония, гротеск, эпатаж, алогизм парадоксальная композиция, истончение формы, трансцендентное определение вещи (с точностью, возможной в данной эпохе) — наши методы» [57]. Другое дело, что впоследствии стали обессмысливаться уже сложившиеся формы нового мира, не оправдавшего изначальных утопических интенций, что и привело к появлению поэтики абсурда, окончательно сформировавшейся к 30-м годам.

Новая категоризация обусловливалась новым типом сознания. Это следует иметь в виду для того, чтобы не искать в заумных, дадаистских, сюрреалистических и абсурдистских текстах элементов привычной логики, не пытаться рационализировать априорно иррациональное, как это делают многие исследователи, исходя из самых благих намерений. Это иной тип мышления, иной дискурс, построенный по иным законам, чуждый логосу и рацио, хотя и полемически диалогизирующий с ними. В культуре авангарда стихотворение остается единицей поэтического высказывания, но перестает быть единицей поэтического мышления. Это естественно, поскольку поэт-авангардист, вписанный в «распыленную» картину мира, строит свой универсум заново из атомов языка, из звуков, букв, графем, знаков, фонем, этимонов, из реконструируемых реликтов перворечи, но при этом он ориентирован на горизонт всеохватной, вселенской, космической, утопико-эсхатологической катастрофы, перерождающей мир. Только на этих двух, равно запредельных уровнях и возможно постижение «логики» авангардистского творчества. В такого рода поэтическом дискурсе логика обыденного языка может присутствовать, может и напрочь отсутствовать; возможна и комбинация относительно традиционного, «понятного» поэтического языка с авангардистской заумью. Такого рода художественное высказывание поддается интерпретации с большим трудом, оно может быть истолковано только путем помещения в более широкий системно-ассоциативный контекст всей поэтики авангардной культуры.

Очевидно, что художественно-идеологический комплекс авангарда, взятый в его глубинных основаниях, составляет определенную системную целостность, взывающую к общему концептуально-терминологическому определению. Вопрос о внутренней целостности авангарда до сих пор является весьма проблематичным. Так, Р. Поджоли в упоминавшейся книге считает авангард совершенно фрагментарным образованием. Д.В. Сарабьянов в работе с характерным названием «К ограничению понятия авангард» видит в нем совокупность индивидуальных стилевых направлений и полагает, что «более всего для характе-

ристики авангарда подходит слово *движение*»[58]. Р. Нойхаузер, участвовавший в серии публикаций журнала «Вопросы литературы», посвященной проблемам авангарда, с гелертерской четкостью ставит вопрос: «Можно ли объединить авангардистские течения первой трети XX века в одно целое, которое имело бы цельную системную структуру в смысле стилевой формации и соответствовало бы тому, что В. Краусс называет "Wesenbegriff" * в схемах периодизации литературы?» — и с той же прямолинейностью дает на него отрицательный ответ[59].

Однако само художественное сознание начала века явственно стремилось к категориальному самоосмыслению преимущественно в понятии *стиля* — тенденция, восходящая к самому началу XX в., когда искомый «новый» стиль долженствовал материализовать, артикулировать невнятные пока духовные упования эпохи[60]. Еще в 1905 г. один из провозвестников экспрессионизма, Э. Ротенауэр, опубликовал книгу «Борьба за стиль», в которой писал, обозначая суть нового видения мира: «Вещи внешнего мира видит всякий; но художник в высшем смысле слова абстрагирует из вещей внешнего мира свою собственную картину. <...> Стремление к стилю есть стремление к свободе от предмета, к господству над ним. Стиль — противопоставление природе»[61]. Понятие стиля относилось не к собственно экспрессионизму, внутренне чуждому этой идее, — «воля к стилю» была своего рода эпистемой эпохи. М. Свидерская отмечает по поводу «культурной ситуации около 1905 г.», что она пронизана «волей к стилю» — «к восстановлению в правах устойчивой типологии универсальных художественных форм, способных к воплощению предельно общих, субстанциальных — на уровне архетипа и мифа — надличностных идей и понятий»[62].

В 1919 г. В.М. Жирмунский призывал к осмыслению новых явлений в поэзии «в связи с телеологическим понятием стиля как единства приемов»[63]. Системное единство художественных приемов, объединяемых понятием «стиль», В.М. Жирмунский возводил от определенного художественного произведения к поэтике конкретного автора: «Мы понимаем его как внутреннюю обусловленность всех приемов, входящих в стилевую систему. В художественном произведении мы имеем не простое сосуществование обособленных и самоценных приемов: один прием требует другого приема, ему соответствующего». Но далее распространял понятие стилевой целостности на широкий историко-литературный континуум: «Мы полагаем, что духовная культура каждой большой исторической эпохи, ее философские идеи, ее нравственные и правовые убеждения и навыки и т. д. образуют в данную эпоху такое же единство, как и ее художественный стиль»[64]. Определяющим фактором этого единства является «одинаковое жизненное устремление, которое обусловливает собою все указанные частные изменения в соответствующих ценностных рядах, органически связанных между собою как различные проявления одной и той же формы культурного творчества»[65]. Таким образом, крупный теоретик литературы изнутри самой авангардистской эпохи свидетельствовал факт гомогенности и даже взаимопроникновения форм общественной жизни и форм искусства, связанных с «общим сдвигом духовной культуры». К 1923 г. отечественный теоретик отточил свою трактовку стиля введением новых коннотаций и доминантной

* Здесь: «общая онтологическая основа», «бытийный принцип».

идеи, заметив, что «на деле мы замечаем при смене стилей не различные новые приемы, разрозненные "опыты" отклонения от канона, но одну главенствующую художественную тенденцию, обозначающую появление нового стиля как замкнутого единства или системы взаимно обусловленных приемов» [66]. Практически одномоментно О. Шпенглер настойчиво проводил мысль о том, что «именно стиль и творит самый тип художника. Стиль, как и культура, есть первофеномен в строжайшем гетевском смысле, все равно стиль искусств, религий, мыслей или стиль самой жизни. <...> Оттого в общей исторической картине какой-либо культуры может наличествовать только один стиль — стиль этой культуры» [67].

В 20-х годах концепция стиля становится ведущей темой многих серьезных теоретиков культуры Страны Советов, ставшей воплощением «большого стиля»: И.И. Иоффе, А.В. Луначарского, Г.В. Чичерина, В.И. Фриче, Ф.И. Шмита, М.Я. Гинзбурга, П.Н. Сакулина, В.Ф. Переверзева и др. Потребность художественно-идеологической мысли в стилевой самоидентификации была настолько велика, что, как отмечает «Краткая литературная энциклопедия», в 20-е годы в отечественном литературоведении стиль «был признан главной эстетической и историко-литературной категорией» (даже и в 1939 г. статья «Стиль» в Литературной энциклопедии значительно превосходит по объему аналогичную статью в КЛЭ 1972 г.) и вытеснен в 30-х годах пришедшим ему на смену в результате эволюционного развития нормативистским понятием «метод».

Казалось бы, как можно говорить о сколько-нибудь целостном стилевом единстве в условиях необычайно буйного произрастания и сложной иерархичности художественных направлений, групп, всяческих «-измов»? Здесь важно иметь в виду, что в авангардистской системе происходило не «разбегание», а «набегание» разнопорядковых стилевых инстанций, ведущее в результате к чрезвычайной уплотненности общестилевой конфигурации — естественно, не концептуируемой самими носителями авангардного сознания. Впечатление пестроты возникало в основном за счет колоритности самоназваний группировок и ярких художественных индивидуальностей, всходивших на общей духовной закваске. Имена и названия исчислялись десятками и сотнями, но художественный полиморфизм нисколько не отменяет феноменологической общности, определяемой составом картины мира. В данном случае чисто формальные критерии не могут служить достаточным основанием для определения характера манифестаций культуры, ориентированной на преображение мира. Представляется необходимым специально оговорить, что понятия единства, общности и т. п. авангардной культуры подразумевают вовсе не *полифонический* тип целостности некой множественной структуры — термин удобный и внятный в силу его укорененности в научном обиходе, — которая, как и всякий полифонизм, относится скорее к внешней, результирующей стороне явления. В данном случае идея целокупности авангардного полиморфизма диктуется его внутренней, пока еще не вполне познанной структурностью, отразившей процесс драматически напряженного становления огромного культурного массива.

Расцвет авангардной культуры, проявлявшийся в буйстве манифестов и деклараций, при сухом аналитическом рассмотрении может быть представлен

как разнообразие числителей при одном общем знаменателе или разность предикатов, функций при одной общей константе. Справедливо было отмечено по поводу русской культуры начала XX в.: «Там, где участникам и первым интерпретаторам литературного процесса виделась борьба, столкновение разных течений и школ, ныне — особенно на уровне исторической поэтики — открывается сходство эстетических систем, с одной стороны, символизма и акмеизма, с другой — символизма и футуризма»[68]. Солидарен с этим мнением и уже цитированный М. Герман: «И все же то было время скорее диалогов, нежели противостояния»[69].

Примечательно, что разнообразные «-измы» по преимуществу не сменяли друг друга в эволюционном векторе, а существовали соположенно, практически синхронно, параллельно друг другу, как «вариации на основную тему» (А. Крусанов), что отмечают многие авангардоведы, призывающие исследовать не мнимое движение от одного «-изма» к другому по эволюционно-прогрессистской шкале, но именно их совокупность и взаимосоотносимость в синхронии. В самом деле, все авангардистское движение, начиная от кубистского периода, Первого манифеста футуризма Маринетти и теории «лучизма» Ларионова вплоть до излета и подавления авангарда в России и Германии, смерти Маяковского и появления «Сюрреализма на службе революции» во Франции, занимает всего лишь пару с лишним десятилетий, и в этот краткий период вместилось все: и «Синий всадник», и Кандинский, и супрематизм, и экспрессионизм, и дадаизм, и сюрреализм, и конструктивизм, и Элиот, и Джойс, и Брехт, и Мейерхольд, и множество ярчайших художественных явлений XX в.! Уже самый тот факт, что даже основные, действительно этапные для развития мировой культуры «-измы» не составляют причинно-следственной цепи, а выступают практически одновременно, говорит о том, что все они представляют собой проявления одной и той же культурной формации, единой и общей системы смыслов. Весь авангард можно образно представить себе как друзу сросшихся и по-разному сконфигурированных кристаллов. Эти проросты столь же индивидуальны, сколь и неотделимы друг от друга, поскольку связаны общей первоосновой, духовной матрицей. В целом же по поводу авангардной общности можно было бы выразиться словами Г. Рида, сказанными им в отношении творческой натуры П. Пикассо: «Каждый луч выходил из артистического нутра этого солнца в разное время и в разных направлениях»[70].

Итак, авангард трактуется здесь как целостный культурный феномен, состоящий из взаимосоотносимых компонентов — идейно-художественных констант, концептов, мифологем, иррадиирущих в различнейшие области художественной и общественной жизни начала XX в.: «лейт-мотивы момента очевидны во всех областях культуры», уже в 1919 г. утверждал Р. Якобсон[71]. На метафорическом уровне идея взаимосвязанности разнопорядковых смыслов была высказана О. Мандельштамом в его определении поэтического слова: «Любое слово является пучком, и смысл торчит из него в разные стороны, а не устремляется в одну официальную точку»[72]. Практически теми же словами выражал суть своей теории Э. Паунд: «Образ не есть идея. Это слепящий узел или пучок; это то, что я могу, да и, волей-неволей, должен назвать ВОРТЕКСОМ (ВИХРЕМ), из которого, сквозь который и в который непрестанно устремляют-

ся идеи»[73]. (В формулировке Паунда ощутимо просвечивает маринеттиевский «вихрь интенсивной жизни».) На философском уровне мысль о слове как о «чрезвычайно уплотненном и тонко дифференцированном сгустке» бытийных энергий формулирует в это время П. Флоренский в работе «Мысль и язык».

Очевидно, идея *пучка* смыслов как некой свернутости всех потенций универсума обладала в авангардистском сознании особой эвристической значимостью, которую, в частности, выразил К. Малевич своим «Черным квадратом», также подразумевавшим «зародыш всех возможностей». Эта идея, как будет показано ниже, по-разному и на разных уровнях претворялась в художественной практике фактически всех представителей авангардистского типа мышления. По-видимому, принцип сгустка, пучка был каким-то образом обусловлен самим переломным характером эпохи: «Процесс постепенной смены культурных парадигм включает в себя определенный сгусток возможных, потенциальных, содержащихся в зародыше, в свернутом виде тенденций, которые могут получить свое полноценное развитие далеко не сразу, обладают некоей, если можно так выразиться, отсроченной актуальностью»[74]. И, уже применительно к поэтике собственно авангарда, специалист высказывает аналогичное суждение: «...именно в авангарде сфокусировалась практически вся проблематика широчайшего художественного спектра и, преломляясь, давала новый пучок направлений, уже не столь резко расходящихся, а парааксиальных (приосевых), тяготевших к некоему стилевому стержню»[75]. Непреложная соотносимость множества идей и смыслов в некоем едином «пучке» — феномен, который много позже О. Пас квалифицировал как «пучок оппозиций», — ведет в сферу поэтики, раскрывающей функционирование элементов авангардной парадигмы в совокупности системообразующих концептов.

И если многочисленные «-измы» сами по себе и в отдельности не обладают стилеобразующими качествами, то можно предположить, что в совокупности все авангардистские модификации образуют некий синкретический макростиль, обладающий структурным единством. Отнюдь не случайно свидетель эпохи, теоретик искусства, отмечавший «анархизм современных художественных группировок и течений, их бесконечные дробления при абсолютной непримиримости и догматизме каждого из них в отдельности», убежденно доказывал, что «именно современное искусство, при всей разноголосице его, проявило в последние годы определенное тяготение к стилю», а «господство новых идей культурного порядка <...> поставило на очередь вопрос о стиле в жизни»[76]. Это было сказано в 1927 г., фактически в момент подведения итогов авангардистской эпохи. Но и полтора десятка лет до этого В.В. Кандинский утверждал: «Стили личности и времени создают в каждую эпоху множество точных форм, которые, несмотря на их кажущееся огромным многообразие, так между собою органически родственны, что их можно смело определить как одну форму», которую автор этого определения называл «основозвуком». Как конечное выражение совокупности элементов, составляющих отмеченное множество форм, полагает Кандинский, и «возникает стиль эпохи»[77]. Существует множество подобных самоопределений других участников авангардистского движения.

Современная отечественная мысль, освободившаяся от догматически трактовавшейся и авторитарно навязывавшейся категории метода, также ориентирована на понимание стиля как некоей совокупности ментальных установок в самом широком смысле: «художественный стиль — это культурно-историческая парадигма искусства определенной эпохи, подобная понятию парадигмы науки»[78]; «один и тот же стиль может проявляться в научном мышлении, искусстве, политике и т. д.»[79], т. е. выступать как некоторый код культуры. Автор теоретического труда «Стиль и культура» Е.Н. Устюгова высказывает ряд положений, выводящих понятие «стиль» за узкодисциплинарные рамки и предлагающих в качестве основного понятие «стиль культуры»: «Он выступает как образ целостности культурной эпохи, интегрированности ее хозяйственных, политических, художественных, научных, поведенческих и прочих сфер деятельности, а также индивидуальных, групповых, всеобщих форм проявления. В стиле культуры наиболее очевидна структурная основа объединения столь разнородных элементов. Образ целостности культуры возникает, если улавливается такая связь. <...> Это — системное понятие, допускающее степень нежесткой организованности, интерпретационную свободу»[80]. Особую методологическую ценность представляет заключение исследователя о том, что «главный вопрос изучения культуры в стилевом ракурсе не столько в том, моностильна она или полистильна, сколько в том, из каких субкультур складывается общекультурная целостность, по каким основаниям они разделяются и как взаимосвязаны.<...> Поэтому обнаружение и осмысление стиля требует, во-первых, установления соответствующего интервала абстракции по отношению к содержанию сферы стилевого проявления, а во-вторых, фокусирования не на элементах — носителях характерного облика стиля, а на структурных связях, в которых они раскрываются как качество целостности»[81].

К объемному пониманию стилевой общности призывал еще в 70-х годах XX в. В.Н. Прокофьев, предлагавший оперировать понятием «стилевая модель» с тем, чтобы «пойти дальше вычленения стилевых моделей — к определению "художественных моделей мира" уже надстилевого или сверхстилевого свойства». «В результате получается сначала стилевая модель, а на более обобщающем уровне — эпохальная модель художественного процесса, всякий раз отражающая реальную жизнь искусства не до конца, но зато в самых главных и долгодействующих его проявлениях в данное время, в том, что обеспечивает структурную его целостность и отличает его от любой другой аналогичной системы»[82]. Именно в этом смысле и трактуется понятие стиля в применении к авангардизму в данном кратком очерке, автор которого с удовольствием отмечает удивительную и полную конгениальность в понимании стилевой природы авангарда[83] с Т.В. Котович, которая считает авангард именно «макростилем культуры». Еще более полное и буквальное совпадение концептуальных подходов в главе «Системообразующие концепты культуры авангарда» настоящего труда и Т.В. Котович обнаруживает следующая формулировка исследовательницы: авангард «представительствует стиль культуры эпохи как единую матрицу с соотнесенностью ячеек как совокупностью взаимообратимых смыслов»[84].

Интерпретация авангарда через категорию стиля культуры представляется не только адекватной современному уровню гуманитарной методологии, но и инструментально продуктивной. Это единство множественности, целостность которой обеспечивается не таксономической общностью формально-стилевых признаков (в таком случае он оказывается стилем полистилистики), но специфическим комплексом взаимосвязанных идей, умонастроений и представлений; совокупность этих разнообразных факторов и образует картину мира данной эпохи, объединенную общностью не собственно эстетических, но онтологических оснований, обусловливающих «пульс самоосуществления культуры» (О. Шпенглер). В целом авангард должен рассматриваться как текст культуры, несущий собственную аксиологию и заключающий в себе собственную меру эстетического.

Еще раньше аналогичная интерпретация стилевой целостности авангардизма была выработана зарубежными исследователями, вообще хронологически опередившими российских ученых в области изучения авангарда. В частности, выдвигается трактовка европейского авангарда как «глобальной, художественной и внехудожественной исторической культуры (авангардный способ мышления и выражения, известный нам по художественным текстам первой трети столетия, появился во всех культурных областях, от искусства и науки до политики и общества; в этой перспективе европейский авангард является "стилевой формацией" <...> или же "историческим авангардом")»[85]. В этой и других подобных интерпретациях, безусловно, ощутимо наличие некоего общестилевого модуля, по определению предполагающего существование множества предикативных вариаций в пределах определенной культурно-исторической данности. На нынешнем этапе есть все основания видеть в авангарде своего рода культурную матрицу всего столетия. Может быть, со временем авангард будет рассматриваться как завязь стиля новеченто, характеризующего искусство всего XX века в его эволюционной целостности. И тогда, как знать, с более отдаленной исторической дистанции авангард и постмодернизм будут расценены как «юность» и «старость» единого культурного организма, обозначаемого как стиль XX века? Но, может быть, и понятие стиля как категории культуры преходяще и принадлежит скорее той классической системе понятий, которую авангард как раз и опрокинул?

Во всяком случае авангард представляется парадигмой общественного сознания, обнимающей собой около трех десятилетий: от середины 10-х годов до начала 30-х. Во всех сферах, в том числе и далеких от собственно художественной жизни, проявлял себя общий модуль эпохи, могущий именоваться историческим стилем или стилем культуры. Исторически сложилось так, что для мироощущения 20-х годов общим был как раз принцип единства во множественности, тяготение к целостности, универсальности, тотальности, всеобщности, всеохватности, что неизбежно отливалось в категориальное самоопределение стиля. В наше время такого рода фактор можно было бы назвать «стилеобразующим сознанием» (П. Гайденко). Вопрос о единстве стилевой природы стремительно менявшегося авангарда для многих исследователей представляется спорным, хотя основания для сомнения оказываются разнородными. Но больше ли единства было в Ренессансе, самом могучем из порывов человека к самосоз-

нанию? Конечно, Возрождение не сводится к более узкой категории стиля — но есть много общего и в интенциях, и в динамике, и в эволюции двух великих историко-культурных эпох, может быть даже равновеликих по своему влиянию на судьбы человечества. Сопоставление двух эпох не покажется чересчур смелым, если вспомнить о концепции ускоряющегося ритма спирали мирового художественного (и, очевидно, не только художественного) процесса, предложенной в свое время В.Н. Прокофьевым [86].

В искусствоведении попытки сопоставления двух сломов мировой культуры, двух великих всплесков человеческого духа предпринимались не раз [87], но выражались очень несмело. Пожалуй, единственное решительное высказывание в этом направлении принадлежит И.А. Азизян: «Перелом в культуре... на рубеже XIX–XX веков по своей радикальности сравним с переломом от античности к средневековью и от средневековья к Новому времени. Это перелом стадиальный, кардинальное изменение мировидения и мироощущения во всех основных параметрах, отлившихся в искусстве в новую стилевую систему» [88]. Это высказывание современного искусствоведа совершенно резонирует с утверждением крупнейшего представителя авангардной эпохи, которым являлся П. Флоренский: «С началом текущего века научное миропонимание претерпело сдвиг, равного которому не найти, кажется, на всем протяжении человеческой мысли; даже скачок от Средневековья к Возрождению теряет в своей значительности, будучи сопоставлен с мыслительной стремниной нашего времени. Слово *революция* кажется слабым, чтобы охарактеризовать это событие культуры: мы не знаем, еще не знаем, как назвать его» [89]. Еще более категорично высказывался на эту тему В.И. Вернадский: «XX век вносит со все увеличивающейся интенсивностью уже коренные изменения в миропонимание нового времени. Это изменения иного масштаба, чем те, которые создавались в прошлом веке <...> Может быть, переживаемый переворот научного мышления более подобен древнему кризису духовной жизни, тому, который имел место две с половиной тысячи лет назад, в VI и ближайших столетиях до нашей эры, когда создавалась великая эллинская наука, расцвела техника и впервые приняла знакомые и близкие нам формы в средиземноморском культурном центре философская мысль, а в религиозных исканиях, в мистериях творилась глубочайшая интуиция, искание смысла бытия» [90].

Действительно, в историческом масштабе авангард по уровню интенциональности был, пожалуй, даже более радикальным явлением, чем само Возрождение, и прежде всего потому, что впервые заявил претензию на преобразование и человека, и мира; впервые сделал предметом творческой воли космическое пространство, понятое как единое поле самоосуществления человека, достижения им своей подлинной сущности и предназначения. Светлый идеал преображения мира обернулся трагической практикой его преобразования. Будучи культурной рифмой эпохи Возрождения, соизмеримый с ним по масштабу исторический авангард XX в. в то же время оказался ниспровергателем центрального мифа Ренессанса — антропоцентристского мифа гуманизма, подвергнутого сомнению уже самим трагическим изводом величайшего эона человеческой культуры и окончательно дискредитированного последующим ходом мировой истории. В этом и проявилась иррационализирующая тенденция авангар-

дизма, стремившегося избавиться от оков рациональности на пути к созданию высшего, утопического и, в конечном счете, надчеловеческого мироустроения и соответственно новой, внегуманистической антропной модели. Вот характерное высказывание, взятое почти наугад: «Эта жестокость, которая будет, коли нужно, кровавой, но вовсе не окажется таковой систематически, совпадает, стало быть, с представлением о некоей сухой моральной чистоте, что не боится заплатить жизни ту цену, которую ей придется платить»[91]. И, в частности, один из парадоксов (парадоксальной, в общем смысле авангардной эпохи) состоит в том, что поэтика авангарда утверждает внеположное, внебытийное время (отвергая соответственно время историческое) при помощи прогрессистски-революционаристского инструментария, относящегося как раз раз к грубо-эмпирической прагматике.

Целая эпоха — от унанимистов до Коминтерна — являла собою единую жизненную ткань, подверженную естественным процессам перерождения и разложения, единый текст культуры, создававшийся по общим правилам одновременно во всем мире — не случайно авангард принципиально декларировал свою транснациональную сущность. Сам пограничный характер авангарда как культуры переломного типа имманентно предполагал его глубокую системность, множественную иррадиацию общих смыслов; уже было отмечено, что «общей закономерностью смены историко-культурных парадигм является <...> их системность, глубокая взаимосвязь всех социально-исторических, нравственно-психологических, философско-эстетических трансформаций и жанрово-стилевых перемен»[92]. Именно как культурная целостность авангард предполагает становление в диахронии, внутреннюю эволюционную динамику. Происходила не смена «-измов», но органичная эволюция стилевой формации. Внутренняя эволюция авангарда может быть прослежена в любом из его аспектов — как эстетическом, так и социально-политическом и даже естественнонаучном. Причем картина складывания авангарда как мировоззренческой системы прослеживается с не меньшей, а то и с большей убедительностью в сферах, имеющих собственно к искусству смежное или косвенное отношение, если не вовсе далеких от него. Этот процесс имел отчетливо выраженные начало и финал и столь же явственно определенные этапы стадиального развития, в основном совпадающие с десятилетними периодами.

По-видимому, все исследователи солидарны в том, что начало эпохи авангарда приходится на середину 1900-х годов, точнее — 1905–1907 годы. Естественно, абсолютно точную дату рождения авангарда назвать нереально, можно ориентироваться только на какие-то более или менее определенные и все же довольно символические вехи. Поэтика авангарда проявляла себя на уровне тенденции и на более ранних стадиях — в символизме, югендстиле и других протоавангардных манифестациях, таких как «Крик» (1893) Мунка, или в философии русского космизма. В искусствоведческой среде год 1905-й ассоциируется с открытием Осеннего салона в Париже, где явили себя миру фовисты, впервые обозначившие заявку на отказ от собственно живописной природы живописи, связанную с тенденцией на творение искусства вне привычных форм искусства. Фовизм же, как известно, стал отправной точкой для экспрессио-

низма как формы мироотношения и как течения (в 1905 г. и утверждает себя группа «Мост») и далее — для абстрактного искусства. М. Герман с уверенностью утверждает: «Фовисты были первой реально оформившейся группой нового века, его первым авангардным движением»[93]. Но не стоит забывать и о том, что год 1905-й — это еще и год появления теории относительности Эйнштейна, обозначившей революцию в физической картине мира, и год Первой русской революции, хотя во всем мире 1905-й отмечается именно как год Эйнштейна.

В России в это время наблюдался необычайный подъем выставочной деятельности, пиком которой стала выставка Московского товарищества художников (1907), где впервые оказались серьезно представлены работы Гончаровой, Ларионова и Малевича. «Отсчет времени нового искусства в России как общественного феномена» предлагает начинать с 1907 г. и А. Крусанов, оговаривающий, что «предпосылки нового художественного мышления в творчестве отдельных представителей авангардистского искусства появились раньше»[94]. Именно 1907–1908 гг. стали исторической вехой для развертывания того нового мироотношения и мироощущения, которое спустя десять лет Аполлинер обозначил формулой *l'esprit nouveau*. «1907 и 1908 — в этих датах существует некая магия <...> Простой взгляд на синхронистическую таблицу заставляет задуматься», — пишет М. Герман[95], приводящий целый ряд важнейших событий в мировом — международном — искусстве. Практически одномоментно выступают П. Пикассо, Ж. Брак, Х. Грис. «Авиньонские девицы», поначалу смутившие и возмутившие даже самых близких Пикассо людей, обозначили возникновение кубизма, который американский искусствовед Дж. Голдинг назвал «самой полной и радикальной художественной революцией со времен Ренессанса». К этим эпохальным событиям следует добавить выставку «Голубой розы», которая год в год совпала с выходом барселонского журнала «Футуризм». Дальнейшие события в области искусства, относящиеся к 1910-м годам, впечатляют еще больше, однако одно их перечисление займет чересчур много места.

В более широком контексте обновленческого движения в общечеловеческой культуре не менее революционный характер имеет научное новаторство математика Г. Минковского, не только изложившего в 1907–1908 гг. строго формализованным и доступным языком специальную (или частную) теорию относительности Эйнштейна (которую иногда и называют геометрией Минковского), но и дополнившего ее концепцией о четвертом измерении (пространство-время), известной теперь как «пространство Минковского». В развитие идей Минковского и возникла известная теперь общая теория относительности Эйнштейна (1916), включившая в объяснение устройства мира фактор гравитации. Какую связь имеют открытия Эйнштейна и Минковского с искусством авангарда? Связь проявляется на уровне картины мира, парадигмы эпохи. Еще в 1904 г. вышла книга американца Ч.Х. Хинтона «Четвертое измерение», продолжающая принципы неевклидовой геометрии. В этот же период идею четвертого измерения разрабатывает русский метафизик П.Д. Успенский: книга «Четвертое измерение» появилась в 1910 г., «Tertium organum» в 1911 г. П.Д. Успенский был мистиком, он доказывал невозможность «математического опре-

деления измерений», существующих исключительно в «нашем воспринимающем аппарате», почему искусство и постулировалось им в качестве языка будущего. Рано скончавшийся математик Минковский, впервые научно обосновавший существование четвертого измерения, которое интуитивно прозревали в тот период практически все носители авангардного типа мышления, мечтал о большем: он хотел преодолеть и «постулат относительности», с тем чтобы разработать «постулат абсолютного мира». В этом и состоял вектор развития всего авангардного движения, и, возможно, один из самых продуманных ответов на этот запрос был дан Малевичем, причем не только в художественном творчестве, но и в философской рефлексии, в виде теории «супремации» объективного мира. Симптоматична развертка одной и той же идеи и на рациональном, и на интуитивном, и на художественном уровнях. В этом отношении представляется чрезвычайно показательным развернутый комментарий П. Флоренского к иллюстрации его «Мнимостей в геометрии» художником В.А. Фаворским. Отмечая совершенную конгениальность художественного решения математическим построениям, философ формулирует мысль, могущую служить объяснением всей практике художественного авангарда своего времени: «...отсутствие зрительности, т. е. некоторое *иное* восприятие, оформленное *как* зрительное, необходимо представляется негативным — и зрительное, по форме, и незрительное, по содержанию»[96].

В 1920-е годы идея о четырехмерном пространственно-временном континууме была развита английским философом Д.У. Данном, который показал, что время может быть рассмотрено как многомерное или серийное. Пользовавшаяся чрезвычайной популярностью в свое время, концепция Данна серьезно повлияла на становление философского и художественного мышления XX в.[97], разрабатывавшего проблемы многомерности времени и пространства. Все эти концепции складываются в одну парадигму относительности, дискретности, нелинейности пространственно-временных полей и картины мира в целом. На эпистемологическом уровне эволюция авангардистского типа сознания на фоне распада классической картины мира хорошо прослеживается в движении от утопической векторности рубежа веков, направленной на «ополнствование» человеческого существа («учение Всемира» В.А. Сухово-Кобылина), к равновесной комплементарности картины мира Н. Бора (20-е годы), затем — к своего рода интегральной деструктуризации и ретроактивности, проявившимся в принципах неверифицируемости научного познания мира и теоремы К. Геделя о неполноте (1931): теорема Геделя трактует о невозможности существования такой системы, которая обеспечивала бы беспроблемную организацию массовых множеств в некоторую гомогенную целостность и т. д., вплоть до постмодернистской картины мира.

10-е годы ознаменованы ярко индивидуализированными поисками нового языка культуры, отмечены свободным формотворчеством, самоощущением художника как демиурга. Во всех сферах культуры, а не только искусства, заявляет о себе трансцендирующая человека и человечество ориентация на некое предзнание об идеальном (новом, будущем, утопичном) мире. Но уже с самого начала язык искусства из средства делается его же объектом, подвергается опредмечиванию, корреспондируя с онтологизацией концепта вещи. Поэтому, в

частности, и сам естественный язык изначально становится проблемным полем, предметом исследований так называемой формальной школы, которая впоследствии уступает место марровскому «новому учению о языке», изоморфному строю институционализированной утопии. Язык авангардной эпохи менялся разительно. Очень скоро невразумительные опыты языкотворчества будетлян уступили место все еще «шершавому», но уже «языку плаката». Но массовидное тело требовало столь же всеохватного, предельно обобщенного и доступного языка. И ляпсус с «ошибкой» в переводе фразы Р. Люксембург «Искусство должно быть понято народом» как «Искусство должно быть понятно народу» отнюдь не случаен. В итоге «важнейшим из искусств», как известно, оказалось кино, прекрасно цементировавшее общественное сознание в единый монолит, легко генерировавший и еще охотнее воспринимавший массовые мифологемы.

Дух экстравертивного активизма соприсутствовал рождению новой эпохи. «Художник не только уполномочен, но и *обязан обходиться* с формами так, *как это необходимо для его целей*», — писал еще в 1911 г. В. Кандинский в своем трактате «О духовном в искусстве». И добавлял: «И этот принцип не есть только принцип искусства, но и жизни»[98]. Уже трагическая эстетика экспрессионизма, выражавшая «пафос волевого действия индивида», «всесилие художника, свободно конструирующего и перекраивающего мир из его отвратительных обломков»[99], строилась на принципе преображающе-игрового мироотношения. Понятие творчества перестало быть прерогативой искусства и вообще художественно-интеллектуальной деятельности и сделалось категорией социально-исторической. «Творческий историзм предполагает дерзновенный почин, возложение на человека великой ответственности, свободу и произволение человеку, которые получают санкцию лишь впоследствии»[100], — утверждал не кто иной, как Н. Бердяев. Революционаризм политический и революционаризм эстетический были явлениями одного порядка, воплощавшими код авангардистской эпохи. Сюрреалистическая революция шла рука об руку с революцией социальной. Не имеет существенного значения, разделял ли художник-авангардист коммунистические идеи или расходился с ними, — революционерами считали себя все: и Бретон, и Бунюэль, и даже Лорка, воскликнувший незадолго до своей гибели: «Какой я политик — я революционер!» «Титаник», «Купание красного коня», «Черный квадрат», «Весна священная», революция в Мексике — все эти и другие утопические символы эпохи составляли некий событийный ряд особого, метаисторического содержания, естественным продолжением которого оказались и мировая война, и русская революция 1917 г. Вопрос в том, что стояло за этим событийным рядом, что объединяло столь разнородные явления и на каком уровне.

Как уже говорилось, задача данного коллективного труда состоит в том, чтобы исследовать авангард как комплексный феномен, как форму рефлексии культуры о себе самой, о способах, путях и возможностях ее самоосуществления в первой трети XX в. И, принимая во внимание комплексный характер авангарда как феномена, объемлющего широкий спектр явлений культуры, следует оговорить важный методологический аспект. Образ утопического проекта авангарда мог — частично или даже преимущественно — совпадать с реальным контуром политической и социальной практики (таков случай частичного и

временного взаимоналожения интенций итальянских футуристов и фашистов), могли совпадать (или не совпадать) этапы эволюции, могла даже произойти частичная конвергенция обеих сфер, но при этом их сущностная природа оставалась принципиально различной: заведомо нереализуемая утопичность авангардной идейно-художественной *мысли* и целенаправленная прагматичность авангардной художественно-идеологической *политики*. Именно поэтому авангардистский проект, ставший реальностью, обернулся против себя самого.

В определенного рода научной публицистике принято сетовать на то, что авангарду якобы клеветнически инкриминируется роль предшественника «большого стиля» и тоталитаризма как политической системы, при этом сам он предстает в роли пассивной жертвы некоей внешней силы: «авангард, остановленный на бегу» и пр. В новейших работах, посвященных литературно-художественной ситуации первых десятилетий советского строя, бытует стойкая убежденность в том, что нормальное развитие русского авангарда, не окажись оно обрубленным топором сталинской тирании, вылилось бы в необычайный расцвет духовных потенций нации. Прекраснодушные суждения такого рода игнорируют жестокую истину: авангард не был умерщвлен извне — он убил себя сам, оказавшись жертвой имманентных ему как культурному феномену агрессивных интенций. Об этом писал не только известный радикальностью своих суждений Б. Гройс [101]. Спокойно и точно описала этот феномен Н.Л. Адаскина: «Если отрешиться от праведной публицистичности в рассмотрении темы, то выясняется, что власть вовсе не породила, но лишь использовала в своих интересах тенденции, зародившиеся внутри художественного процесса много раньше упомянутых событий (т. е. "борьбы с формализмом". — *Ю.Г.*). Восстанавливая историю возникновения и укоренения в советской художественной культуре тенденций, ориентированных на освоение наследий и на классику, мы обнаруживаем, что смена вектора художественной эволюции от авангардного разрыва с традициями классического искусства к его освоению была абсолютно закономерна и стала проявляться уже в начале 20-х годов. Об этом говорит опыт европейского искусства в целом, это было ясно уже современникам» [102]. Впрочем, вектор, пожалуй, был один, и обозначился он задолго до самого авангарда... Произошла трагическая, но закономерная трансформация духовного состояния общества: дух творческого преобразования мира, пресуществляясь в повседневных свершениях, материализовался в итоге в государственно-политические институции, мертвящие окаменелости, в риторизм культуры. Космический замах, духовный максимализм, вселенский утопизм, появление нового субъекта исторического действования — массы — породили мышление тотальными категориями инструментально-агрессивного характера.

Итак, оба феномена — «классический»/«исторический» авангард и антагонистичная ему «Культура-2», т. е. нормативистский, консервативный извод героической эпохи авангарда, когда «общество застывает и кристаллизуется» [103], — должны рассматриваться как звенья одной цепи, как этапы единого эволюционного процесса, между которыми существует гораздо более глубокая связь, чем это обычно представляется. Казалось бы, сходная постановка вопроса уже известна по некоторым фундаментальным работам, рассматривающим русскую модель авангардной парадигмы. Однако если Б. Гройс, например, грубо поли-

тизирует авангард [104], представляя его в ретроспективе метода, и полностью игнорирует его поэтику, то И. Голомшток вписывает авангард в его извод — тоталитарное искусство как тип, смазывая существенные внутренние различия [105]. Интересные, своеобычные и спорные работы В. Паперного и А. Морозова [106] исследуют, каждая по-своему, моменты преломления авангарда в «большой стиль» советской эпохи. Много тоньше и взвешеннее пишет об имманентности авторитарных тенденций самому классическому авангарду М. Герман, наводящий на сопоставление авангардистских интенций с тоталитарной ментальностью, равно базировавшихся на принципах радикализма, фанатизма и нетерпимости [107]. О типологической общности художественного объединения Уновис с большевизмом в том, что касается идеологии и практики, равно отмеченных авторитарностью и тоталитарными установками, пишет Т. Горячева [108].

Все разнообразие разнопорядковых манифестаций эпохи имело своей исходной предпосылкой один общий знаменатель: изначальную проективность и волевую интенциональность, которой в недалеком будущем предстояло развиться в тоталитарный авторитаризм, направленный на подавление индивидуализирующего самосознания. Преображающее мироотношение опредмечивало образ самого человека и направляло на него, ставшего материалом, предметом, вещью, свое трансформирующее воздействие. Булгаковский профессор Преображенский (!) отвергает социальные преобразования большевиков, которые он находит глупыми и мелкими, однако своей научной деятельностью, политически стерильной, но направленной на преобразование естественных свойств живой природы, активизацию ее биологических потенций, он манифестирует именно стратегию насильственного революционаризма, относящегося к миру, ко всему живому и человеческому как к предмету, объекту трансформации.

Целеполагающая интенциональность была имманентно присуща художественно-идеологическому сознанию эпохи, ей предстояло лишь реализоваться в своем логическом развитии. Логика этой эволюции состояла в движении от парадигмы модальности (модерн) к парадигме проективности (авангард). «Как ни жизненен плюрализм, как царящим во вселенной двуначалием... ни диктуется дуализм, ни тот, ни другой не удовлетворяют мысли: она успокаивается только на монизме. <...> Монизм — отвага, дуализм — робость. Монизм — стиль, дуализм — бесстильность. Эстетически радует только мир-монолит» [109]. «Жизнь — это только объект нашей творческой воли к театру нашего духа Преображения» [110]. Обе цитаты относятся к одному и тому же 1922 г., но принадлежат людям совершенно разным по своим убеждениям и духовному складу. В сущности, самые многообразные «дискурсы» эпохи — от проявлений частной жизни до государственной политики — составляли единый текст культуры, все более тяготевший к монологизму, тоталитарной мегаломании, выталкивающей из общего тела социальной композиции не только рефлексию или диалогизм фигур, но и мелкую пластику частных реплик.

Интерпретация авангардистских поисков в рамках общего стиля подразумевает существование определенной «системы соотнесенностей» (Ю.Н. Тынянов), связующей все самые разно- и противоречивые, разным областям духовной и материальной жизни принадлежащие проявления некоей единой матри-

цы, структурообразующей «внутренняя форма». Примечательна, кстати, эволюция самого понятия «внутренней формы». Если в 1919 г. Вяч. Иванов давал еще вполне индивидуализированное определение: «Внутренняя форма предмета есть его истолкование и преобразование в нас действенным составом наших душевных сил»[111], то в 1927 г. Г.Г. Шпет интерпретирует это понятие в категориях подчиненности индивидуума процессам омассовления сознания: «Сознание себя, как культурно-социальной общности, — не то же, что отвлеченная особь. И путь вхождения этого себя в общность, принуждение себя собою, и признание себя, как себя, как соучастника и сопричастника, тут же в этой общности, в объективированной форме художественного произведения, дышащей субъективности, — приводит к ней не только как к объекту среди объектов, но и как к подлинному субъекту»[112]. Таким образом, эволюция *эндоформы* оказывалась сопряженной с эволюцией *экзоформы* в ее многоразличных проявлениях. В любом случае представляется очевидной структурированность идейно-художественного сознания эпохи на основе некоторого общего образа мира, единой онтологии.

Вот яркая тому иллюстрация. «Павший строй держался на одном-единственном устое — то был *индивидуализм*. <...> Искусство перестало замечать народ, коллектив и потому не чувствовало с ним *внутренней связи*; спасение человечества и искусства — в коллективизме. <...> В этом пафосе находит свое выражение чудеснейшая добродетель периода революционного перелома... *добродетель коллективизма*. Называйте ее как хотите: социализм, народное единство или товарищество... Но тут — не без того — не обойдется без жертвы с вашей стороны, жертвы, связанной с включением в коллектив. Вот тогда вы будете члены коллектива»[113]. Приведенный отрывок взят не более и не менее как из обращения фашистских идеологов к художникам Германии. Идеология государственно-политического абсолютизма, основанного на диктате революционной догмы, закономерным образом произрастала из апологии стихийного биологизма, дорационального чувства крови, припадания к корням, почве, упоения жизнью инстинктов, токами массового сознания. В 1922 г. в далекой Бразилии происходит событие, имевшее судьбоносное значение для жизни страны: в рамках Недели современного искусства в национальной культуре утверждается локальная версия авангардизма, эволюция которой очень скоро привела к развитию и институционализации тоталитарной идеократии, вылившейся в провозглашение в 1937 г. диктаторского «Нового государства». Причем питательной средой и несущей основой бразильского «модернизма» были типологически однородные с вышеуказанными факторы, во многом определившие и становление итальянского фашизма, утвердившегося именно в 1922 г. В этом же году провозглашается СССР, а Кафка пишет «Замок». В России процессы преобразования авангардного сознания были, как уже бесчетное количество раз говорилось, практически параллельными германской модели, во всяком случае аналогичными, с той только разницей, что в российском менталитете, как указывал Н. Бердяев, германскому националистическому «мифу о начале» соответствовал утопико-эсхатологический «миф о конце». Внешние отличия обеих тоталитарных моделей были принципиальными — националистский расизм в одном случае и интернационалистская эгалитарность в другом; однако экспан-

сионистская суть обоих тоталитаризмов равно вырастала из универсалистски одухотворенной авангардной мифологии.

Эволюция же — вернее сказать, инволюция — шла по общей схеме: от жизнетворчества — к жизнестроительству, от стихийности, природной органичности и разомкнутости, многомерности, противоборства и противоречий, принципиальной «неконструктивности» («распыленности» и т. п.) — к дисциплинирующей дух «сделанности», конструктивистской упорядоченности и строгости, к замкнутости, сомкнутости и единению. Утопистская тенденция авангардистской эпохи изначально вела от «распыленной» к монистической картине мира, от космистской, метафизической тотальности к материалистическому, механистическому тоталитаризму. Сама неудержимая тенденция к свертыванию изначально гетерогенного «пучка смыслов» в формализованную категорию стиля, затвердевшую затем в монолите метода, совершенно коррелирует с общей векторностью авангардной культуры. Уже в 20-е годы В. Гропиус формулирует прозорливую догадку: «Мы искали новый метод, а не стиль» [114].

Процесс этот был объективным, касался всей системы взглядов на мир, носил эпистемный характер, а не только художественный или только идеологический. Для понимания этого достаточно обратиться к творчеству одного из самых рефлектирующих художников — К. Малевича. Т. Горячева отмечает: «Подобно тому, как прорыв в "белую свободную бездну" белого супрематизма (белый цвет в малевичевской философии творчества тождественен бесконечности, ибо заключает в себе все цвета) означает для Малевича победу над "цветными ограничениями" формы, приведение ее в универсальную систему, — коллектив всемирного единства должен преодолеть предметную ограниченность индивидуальности. И тогда пространство личности сравняется в своей безграничности с пространством вселенной» [115]. И далее: «В высказываниях о торжестве коллектива над личностью Малевич среди художников был не одинок. Так или иначе, сформулированная, эта идея являлась неотъемлемой частью эгалитарных утопий, приверженцами которых чаще всего становились мастера геометрических направлений. Рациональность пластических законов супрематизма, неопластицизма, элементаризма, конструктивизма была вполне созвучна системности и императивности эгалитарных социальных программ. П. Мондриан, создавший на основе неопластических принципов социальную теорию, заявлял: "Равновесие, достигнутое контрастом и нейтрализующим противодействием, уничтожает индивидуальность как отдельную личность и устанавливает общество будущего как подлинную общность"» [116].

Характерный для перехода от 20-х к 30-м годам интерес к фактографичности, документальности имел своей оборотной стороной возникновение литературы абсурда, эстетики нелепости: это и Хармс, и Зощенко, и Деснос, и Гомес де ла Серна, и Каммингс и многие другие художники, либо вписывающие смысл бытия в самое повседневное, обыденное существование, либо выводящие его за пределы давящей обыденности. Характерна надпись, сделанная К. Малевичем на обороте холста под названием «Сложное предчувствие» (1928–1932): «Композиция сложилась из элементов пустоты, одиночества, безвыходности жизни» [117]. Нагрянувшее ощущение онтологического ужаса, бытийного страха, категоризированного Хайдеггером в понятии Angst (см. об

этом главу «Системообразующие концепты культуры авангарда»), роднит позднего Малевича с более ранней «метафизической» живописью Дж. Де Кирико и К. Карра и с пропитанными тем же духом картинами Дж. Гросса: стагнация, ступор, паралич жизненных сил и духовных энергий, пластическая замкнутость, отсутствие движения и жеста. Такого рода депрессивным, по сути, мироощущением, видимо, и объясняется столь озадачивающая исследователей псевдореалистическая манера Малевича позднего периода. Этот период хорошо характеризует запись П. Мондриана: **«Культура определенной формы приближается к своему концу. Начинается культура детерминированных отношений»**[118]. Комментируя эту поворотную ситуацию, Н. Адаскина замечает, что «само обостренное отношение к форме — заинтересованное обсуждение языка и его по-разному понимаемой "современности" — отличает художественное сознание 20-х от идеологии 30-х»[119]. Следует особо отметить, что процесс интеграции/адаптации/реинтерпретации прежде бунтарского духа представителей авангардного типа сознания по отношению к изменившейся действительности представлял собой очень сложное явление: он не сводился к однозначной формуле приятия-отторжения, подавления-смирения. Предметно исследовавший феномен соотношения творческой личности авангардного типа с тоталитарной действительностью В. Шенталинский приводит характерную запись В. Мейерхольда: «"Значит, так надо!" твердил я себе, и "я" мое раскололось на два лица»[120].

На этом переходном этапе начинается возврат к традиционной системе критериев, которые, однако, не совпадают с изменившейся реальностью; образуется смысловой зазор, онтологическая пустота, порождающая поэтику абсурда. В рамках этой «новой старой» системы ценностей недавние спонтанные проявления миропреобразующих тенденций начинают интуироваться как манифестации именно деформационной эстетики и в этом качестве вводятся в ткань искусства. То есть прежняя поэтика анормативности, культивировавшая «чужое слово» как единственно «свое», теперь начинает практиковать уже и художественно-языковую норму как «чужое», отчужденное от субъекта действия слово.

Поэтому 20-е годы были отнюдь не концом эпохи авангарда, как это принято полагать, а этапом его внутренней эволюции, его перерождения — т. е. превращения Великой Утопии в тоталитарную реальность. Атрибуировать авангард как таковой явлениям культуры, разместившимся на временном отрезке 10–20-х годов, значило бы рассматривать только начальную стадию грандиозного исторического процесса, который имел собственную закономерную и неизбежную эволюцию. Конечно, картина авангарда на взлете гораздо привлекательнее зрелища его вырождения, но наука должна быть беспристрастной, да и история не знает ни этического, ни эстетического измерений. Главный мировоззренческий сдвиг 20-х годов состоял в том, что мир, человек, бытие стали восприниматься как материал, как объект приложения претворяющей «вещь» воли. Е. Деготь справедливо отмечает: «В начале 1920-х годов в мировом авангарде происходит важнейший эстетический (и не только эстетический! — *Ю.Г.*) перелом: если первый его этап (1910-е) автономизировал отдельные художественные средства, то второй (1920–1930-е) понимает произведение в целом как

средство, своего рода транслятор видений подсознания ("автоматическое письмо" сюрреалистов) или идеологических посланий (советский конструктивизм — "медиальная" татлинская *Башня* была первым примером такого подхода)»[121]. Гипертрофированный утопизм начала XX в. не просто «отменял» вечные ценности — он делал их *материалом* в предпринятом строительстве всемирной Вавилонской башни, всемирного здания «Великой Утопии», о реальной постройке которого всерьез размышлял Кандинский. Модельный образец этого утопического проекта и заключен в татлинском Памятнике III Интернационалу (1919–1920), сделанном «из железа, стекла и революции».

Любопытно проследить трансформацию авангардистского типа сознания на примере такого великого зодчего (во всех смыслах) эпохи, каким был Ле Корбюзье. Расцвет творчества великого утописта, стремившегося построить «лучезарный город», пришелся на переходный момент эволюции авангарда — середину 1920-х годов. Свои новаторские идеи он развивал в журнале с характерно авангардистским названием «Эспри нуво» (1920–1925). Однако идеи эти, изложенные затем в его знаменитой книге «Градостроительство» (1925), на сегодняшний взгляд явственно резонируют с далеко не самыми гуманными тенденциями авангардной эпохи — от социал-дарвинизма и евгеники до идеологии и практики фашизма и социализма. Это утверждение, идущее вразрез с устоявшимися представлениями о гуманистической направленности идей Ле Корбюзье (субъективно и бывших таковыми), легко удостоверяется тезисами самого архитектора, вполне по-маринеттиевски воспевавшего «порядок», «действие», «напряжение», «страсть и энергию коллектива», «дух серийности», мечтавшего перекроить по регулярному плану Париж и Москву и именовавшего исторически сложившиеся типы застройки «дорогой ослов», которую должна была сменить прямолинейная «дорога людей», поскольку «ровная территория — это идеальная территория». Все это удивительно напоминает архитектурную мегаломанию и геометризм концепций А. Шпеера, который впоследствии сам признавал свой проект перекраивания Берлина «нежизнеспособным» и «чересчур регламентированным». Идеологическая же основа эстетических идей Ле Корбюзье была такова: «Народы, общества, города, склонные к беспечности, небрежению, подверженные лени и праздности, быстро сходят со сцены. Их побеждают и ассимилируют другие народы, более деятельные и организованные. Именно так умирают города, и на смену одним империям приходят другие»[122]. Конечно, и Жан Кокто выступил в 1926 г. с «Призывом к порядку», но своей книгой поэт всего лишь призывал к литературной дисциплине и хорошему вкусу.

В воззрениях Ле Корбюзье не было ничего особенно специфического — он просто перевел в эстетическую сферу витавшие в воздухе идеи. И когда уже в 1940-х годах архитектор разработал свой «модулор», он, сам того не подозревая, предложил миру новую антропную модель, вобравшую в себя и авангардистские идеи машинизированного человека, и концепт человека-массы, и нормативистский идеал тоталитаризма. Его «модулор» — это система, где человек оказывается лишь функцией, производной от той архитектурной машины, которую автор планировал создать для человека: «дом — это машина для жилья». Казалось бы, новая антропность возвращала миру человека, отторгнутого было

авангардной аксиологией. Но, опять-таки, речь идет о мнимостях, о несовпадении сущностных оснований «старой» и новой картин мира.

Утопическая модель человеко- и мироустройства Ле Корбюзье потерпела крах именно потому, что объективно она была ориентирована не на человека и не на мир, а на их переустройство по чисто математическому, механистически-насильственному принципу: «Человек — я еще раз подчеркиваю это — определяется его отношением к порядку. <...> Человек трудится лишь на базе геометрии»[123]. «Изоморфность геометризма и коммунитарной социальной утопии» отмечает Т. Горячева, следуя мысли Н. Бердяева: «Марксисты-коммунисты представляют собой необыкновенное, почти таинственное явление. Они живут в созданном ими фиктивном, фантастическом, мифическом, отвлеченно-геометрическом мире»[124]. Однако, парадоксальным образом, конструктивистский рационализм проектировщиков новой жизни и его фантасмагорическая материализация не только не противоречили друг другу, но и оказывались зеркальным отражением проекта изначальной метафизической утопии. В заключительной главе своего труда «Мнимости в геометрии» (1902–1922) П. Флоренский писал, отстаивая относительность истинности «рационалистической» картины мира: «Область мнимостей реальна, постижима <...> но переход от поверхности действительной к поверхности мнимой возможен только через р а з л о м пространства и в ы в о р а ч и в а н и е тела чрез самого себя»[125]. Следовательно, в любой из моментов развертывания авангардистской парадигмы все, даже полярные ее компоненты изоморфно соответствовали друг другу, причем корреляция эта носила не только синхронический, но и диахронический характер: сохранялся лишь отмеченный философом принцип разлома и самовыворачивания реальности в некую альтернативную ей «мнимость» (ниже см. об этом подробно главу «Системообразующие концепты культуры авангарда»).

Может быть, самыми очевидными были изменения, происходившие в синтезной сфере человеческой культуры, в том срезе общественного действия, который наиболее адекватно выражал характер эпохи, а именно в сфере театральности. Ибо сотворение нового мира осмыслялось всеми его участниками как космогонический акт, интерпретировалось в категориях мистерии, ритуального действа и требовало осознанно игрового поведения. Причем развитие собственно театральной утопии (Вс. Мейерхольд) сопутствовало «режиссированию» общественной жизни, понимаемой как гигантский «тотальный театр». «Для живописца жизнь в целом — своеобразный театр, в котором он имеет возможность быть главным режиссером», — писал К.Ф. Юон в 1925 г. Средь беспределья документальных свидетельств выделяется своей изысканностью метафизическая мысль П. Флоренского. В 1918 г. он писал в известной работе «Храмовое действо как синтез искусств», выражая идею, возникшую еще в лоне символизма: «Не к искусствам, а к Искусству, вглубь до самого средоточия Искусства, как первоединой деятельности, стремится наше время. И от него не сокрыто, где — не только текст, но и все художественное воплощение "Предварительного действа"»[126]. (Незавершенная мистерия А.Н. Скрябина «Предварительное действо» зиждилась на идее тотального преображения мира силами «всего человечества» при помощи всех видов искусств под водительством некоего величайшего художника.) Потому и распространившаяся в начальных

десятилетиях века культура балагана и цирка имела мистериальный и онтологический смысл — тема, заслуживающая отдельного исследования.

Возникшие на этой основе грандиозные массовые инсценировки, спектакли-памятники (С. Радлов), театрализованные агитшествия первых революционных годов носили, безусловно, мистериальный характер, выражая «рождение нового мира из хаоса» (В. Керженцев). Праздник и карнавал воспринимались массой как жизнетворческая форма строительства нового общества, но, оказавшись инструментом власти, очень скоро потеряли стихийность и непосредственность массового порыва. Тем не менее никогда в России не появлялось такого количества статей, всякого рода публикаций, заметок, откликов, официальных документов, исследований, книг по празднично-карнавальной тематике, как в 20–30-е годы. И, конечно, трудно не предположить, что ставшая мировой классикой книга М. Бахтина, созданная на излете этого этапа и ставшая его кульминацией, не оказалась его итогом, впитавшим в себя атмосферу и токи своего времени. Сам автор карнавальной концепции изначально заявлял: «героем моей монографии является не Рабле, а эти народные, праздничногротескные формы», соответствующие стихии народного самоутверждения [127]. Видимо, есть своя закономерность в том, что позиция М. Бахтина сама по себе амбивалентна: она и противостоит (латентно) официозной культуре и идеологии и в то же время оказывается совершенно в нее вписана. Отсюда его трактовка понятий «народ», «коллектив» как некоего феномена, который, с одной стороны, составляет оппозицию верховной власти, официальной системе, а с другой — выступает самодовлеющей, абсолютизированной сверхценностью. В результате оба концепта оказываются сторонами одной медали, принадлежащей тоталитарной аксиологии, исключающей такую ценность, как индивидуум, индивидуальное сознание.

В 20-е годы игра стала массовой, появился площадной театр («творческий театр», по Керженцеву), стали необычайно популярны массовые театрализованные действа, шествия, манифестации, где толпа образовывала массовое тело. «Митинг и шествие выполняли функцию приобщения масс к непосредственному участию в строительстве нового общества, его быта и культуры» [128]. Театральная биомеханика перерастала в функциональность и инструментализм художественного языка, а отсюда недалеко было уже и до режиссуры жизненных форм. В художественном мышлении место романтики вселенского утопизма и жизнестроения заступали фактография, прагматичность, конструктивизм. Так, утопическая вселенскость русского космизма редуцировалась в балаганно-цирковую форму публичного планетария, утилитарно трактуемого как «научный театр широких масс». Примечательно, что движение конструктивизма, по сути, предлагало рационально структурированную, статическую, тяготеющую к формальной стабилизации и нормативности модель мира. «Искусство, очистившись от эстетических, философских и религиозных наростов, оставляет нам свои материальные основы, которые отныне будут организовываться интеллектуальным производством. Принципом организации является целесообразная конструктивность, в которой эстетику заменяет технология и экспериментирующее мышление» [129]. Но и сам конструктивизм был, по сути, лишь одной из форм выражения той общей атмосферы эпохи, в которой до-

минировали идеологическая заданность, риторичность, дискурсивность выражения.

В 30-е годы карнавализованные действа выровнялись в шеренги парадов, стихийная театральность стала направляться в профессиональное русло; соответственно акцент стал переноситься с творческого деяния сначала на «максимальную квалифицированность» художника (в конструктивизме 20-х), затем — на исполнительское мастерство, на виртуозность в изначальном смысле слова *virtus*, включающем в себя значения доблести, силы, мужества, героизма, добродетели. Знаком эпохи в универсальном пространстве стал ар деко (типологический аналог сталинского «большого стиля»), философия которого была обозначена парижской выставкой 1925 г., для которой Ле Корбюзье и построил символический павильон под названием «Эспри нуво». Ар деко очень своеобразно интерпретировал пластицизм ар нуво (модерна), противоречиво сопрягая его с жесткой и прагматической архитектоникой конструктивистского рационализма. Расхождение между функцией и смыслом делается все большим; превалирует декоративность, обретающая самодостаточное значение; брутальная гигантомания уравновешивается кокетливым интимизмом, даже некоторой салонностью и неоклассицистским академизмом; изображение человеческого тела приобретает утрированно-агрессивный гармонизм. Так возникает антропологическая модель массовидного типа, которая и определяет собой все сферы общественной жизни: и искусство, и науку, и экономику, и политику.

В Советской России период 20–30-х годов знаменовался чрезвычайно любопытным процессом трансформации остраняющего отношения к истории — несущего в себе при всех объективных издержках органический потенциал авангардной стихии — в фазу виртуозного интерпретаторства ее, внеположного самому субъекту — истории. Речь идет о том, что прокатившийся с 1917 г. шквал разгрома храмов, религиозной атрибутики и всего, что было связано с самой фактической Историей (независимо от аксиологии), все же принадлежал парадигме «мирового пожара» с ее двойственным содержательным наполнением. А вот пришедшая на смену этой деструктивной волне реставрационная тенденция, связанная с повышенным интересом к древнерусскому искусству (иконам, архитектуре), представленная именами Грабаря, Малевича, Петрова-Водкина и других вершителей авангардной эпохи, при всей своей конструктивной направленности, носила уже конформистски-умиротворяющий характер, вводила поток авангардной стихии в русло истории и традиции. Впрочем, и реставрационные мастерские подверглись разгрому в 30-е годы, но этот эпизод принадлежит уже преимущественно политическому полю. Разумеется, данная тенденция отмечает не только реставрационную, но инновационно-созидательную практику, да и все мироотношение эпохи в целом. Тем более что одновременно началось и свертывание знаменитых коммун, предназначенных для формирования «нового человека», творца коммунистической утопии. Особенно отчетливо эта тенденция проявилась в таком формульном выражении духа эпохи, как проекты Московского метрополитена, где, как отмечает исследователь, «концепция движения сменяется концепцией покоя»[130].

Показательно возникновение в конце 20-х понятия «литературный быт», фактически предлагающего замену динамики литературного процесса статикой

металитературных обстоятельств. Понятие литературного быта фиксирует появление нового свойства произведения искусства — его включенность в систему функциональных связей эндогенного характера, а стало быть, его легитимацию (или не легитимацию), в любом случае — появление в художественном поле институциональных критериев.

В 1930-е годы авангард переходит от отрицания истории к утверждению вечности; от отрицания времени, истории вообще — попыток выстраивания новой космологии — к признанию аксиологического приоритета времени и истории в картине мира («Кто более матери-истории ценен?»). Расшатанное было основание науки вновь скрепляет концепция неопозитивизма, упорядочивающая картину мира путем строгой фиксации и классификационного описания данностей. Даже в применении к абстрактному искусству исследователь считает возможным констатировать: «В 20–30-е гг. и в построении формы, и в концептуальном аппарате преобладает структурность, которая предполагает красоту логического доказательства в каждом элементе композиции и красоту формального построения в любой философии абстрактного искусства»[131]. Смена ценностных ориентиров в картине мира была удачно описана Н.В. Злыдневой: «Если на первом этапе с точки зрения архаического сознания доминировала модель уничтожения Времени и воссоздания Мира, то теперь вес приобретает память. Именно память выступает средством возвращения к началам. При всем сходстве структур (и в раннем и в позднем авангарде доминирует идея "начала"), решительным образом разнятся акценты: в первом случае доминирует борьба со временем, во втором — воспоминание. Тем самым смысл мифологемы "начало" в позднем авангарде трансформируется: она становится теперь функциональным выражением "конца", т. е. победы Времени над Миром»[132].

В целом эпоха первой трети XX в. отличается исключительной мифологичностью, которая эволюционировала в соответствии с общей динамикой общественной жизни. По мере того как идея абсолюта материализовалась, овеществлялась в застывающих, омертвелых формах канона; по мере того как мифологема всечеловека вырождалась в овнешненность массового тела, метафизика авангардистской эсхатологии уплотнялась во все более рационализированные и все более мрачные концепты и в советской России, подкрепленная чисто русской идеей личного бессмертия, сгущалась в языческий культ вечно живого божества.

Любопытным образом этот процесс отразился на эволюции представлений о внутренней жизни человека. Если в 1900 г. Фрейд начинал с «Толкования сновидений», то уже в 1920 г., когда О. Ранк исследовал «Травмы рождения», он обратился к исследованию психологии масс, трактуя «рождение в мир» как изгнание из рая Утопии и «влечение к смерти», а религию — как форму массового невроза. Характерной работой 1930 г. стала «Неудовлетворенность в культуре». Характерно, что уже Юнг — в отличие от Фрейда — усматривал в бессознательном не исключительно индивидуальное, а коллективное начало, единый для всего человечества принцип. Можно сказать, что психоанализ был по-своему изоморфен авангардному сознанию, оказываясь рационально-теоретическим обоснованием самым иррациональным крайностям его практики.

Разительным примером эволюции человека авангардной эпохи представляется судьба такого религиозного мыслителя, как П. Флоренский. В начале своего знаменитого труда «Иконостас», писавшегося примерно с 1918 по 1922 г., он развивает мысль о Лике как явленности божественного Первообраза; в самом конце о. Павел уже говорит о переносе духовной сущности и на мертвое тело, «воскресшее и просветленное в вечности». Здесь Флоренский, разрабатывая по-своему релевантную для его времени концепцию, еще пребывает в рамках христологических идей. Но в 1933 г., уже находясь в сталинских застенках, П. Флоренский создает трактат о государственном устройстве, где, отрицая все демократические институции, с такой требовательностью и открытостью утверждает необходимость диктатуры, что вряд ли это может быть объяснено одним только рвением дознавателей. Самое поразительное даже не то, что, упомянув Муссолини и Гитлера, он пишет, что «исторически их появление целесообразно, поскольку отучает массы от демократического образа мышления», а то, что именно в образе абсолютного диктатора он видит «чудо и живое явление творческой мощи человечества»[133], т. е. проецирует на него свое представление о пресуществлении сакрального образа. Остается предположить, что мумия Ленина — символ пресуществленного в вечности «обывания» — выражает не только код русской ментальности и символизирует не только труп русского авангарда, но удерживает в себе некий метафизический смысл, вытекающий из ментальности эпохи в ее вселенском масштабе. (Ср.: «Чтобы, умирая, воплотиться...» Задумаемся: «Я люблю вас, но живого, а не мумию...» Существенно само наличие мифологемы, а не ее персонализированность.)

Как ни странно, гробница Ленина как знак своего времени удерживает в себе гораздо более емкие смыслы, чем принято полагать. Исследовавшая эту проблему Н. Тумаркин замечает: «На этот сложный вопрос не существует однозначного ответа, но, учитывая обстоятельства, можно вычленить четыре ее предполагаемых источника: открытие гробницы египетского фараона Тутанхамона за год и три месяца до смерти Ленина; русская православная традиция, по которой нетленность останков служит свидетельством святости; влияние на большевистскую интеллигенцию философии Федорова, который видел спасение человека в воскресении во плоти; и, наконец, движение богостроительства в рамках большевизма, вознамерившееся сделать большевизм новой религией <...>»[134]

Параллельно с развертыванием русской соборной метафизики в ее специфически национальной версии со всеми вытекающими последствиями и уже отнюдь не в умозрительной плоскости распространяется идея тоталитарности, выдвинутая Муссолини в 1925 г. Слово «тоталитарный» в то время еще не было столь однозначно одиозным: оно подразумевало и беспредельную экспансию человеческой воли как преображение духа, и одновременно полную подчиненность природы и социума притязающей на власть воле. (Современная концепция тоталитаризма как общественно-политической системы определенного типа сложилась в 40-х годах XX в. Так, в июне 1941 г. Оруэлл одним из первых откликнулся на это явление страстной статьей «Литература и тоталитаризм».) Через полтора-два десятилетия этот динамический императив окажется сглажен каноном идейно-художественной статики, тяготеющей к структурно-

сти, архитектонике, монументальности, монолитности дискурса и гомогенности формы.

К 1930 г. Ортега-и-Гассет уже констатировал результат этого мирового процесса: рождение «массового человека» как носителя новой системы ценностей. Но тут исследователя и подстерегает главный вопрос: если центр авангардной парадигмы составляла воля к созиданию нового мира, то кто являлся субъектом авангардной волитивности? Где был центр иррадиации всепоглощающего телеологизма? Этот вопрос не имеет однозначного ответа: ведь те, кто был субъектом авангардного миротворчества середины или начала 10-х годов, в 30-е уже сами оказывались объектом внеположной — тоталитарной — воли. В 10-е годы художник, творец, мыслитель устремлялся в мир, в 30-е уходил в себя, оказывался во внутренней или внешней эмиграции; утопии уступили место антиутопиям.

Год 1930-й во многих отношениях оказался переломным, рубежным в общественной жизни многих культур. Пожалуй, он знаменовал собой веху культурного движения в планетарном масштабе. Заканчивалась эпоха великого Начала, онтологически сопоставимая с эсхатологическим переживанием Конца мира, маркировавшим смену историко-культурных эпох. Интенции стали реальностью: вектор утопизма привел к абсурдной практике, космизм обернулся тоталитаризмом. Распавшийся было мир входил в эпоху интегральности, и это была уже иная картина мира.

Как известно, начиная с 1932 г. в Советском Союзе вся творческая деятельность регламентируется посредством создания союзов и провозглашения единого метода «социалистического реализма»; в Германии в 1933 г. проводится печально знаменитая выставка «дегенеративного искусства» и декларируются так называемые принципы фюрера; Франция еще в 1930 г. ставит «сюрреализм на службу революции». Эту финальную стадию авангардного мироощущения на излете и зафиксировал один из крупнейших сопричастников его развертывания в театральном измерении — А. Арто, начавший свою книгу «Театр и его двойник» (1933) словами: «Никогда о цивилизации и культуре не говорили так много, как в этот период, когда иссякает сама жизнь и возникает странный параллелизм между повсеместным крушением жизни, лежащим в основе сегодняшней деморализации, и заботой о культуре, никогда не совпадавшей с жизнью и созданной, чтобы поучать жизнь»[135]. 30-е годы — это этап институционализации культуры во всех, а не только тоталитарно организованных государствах. Риторичность, нормативность, регулятивность становятся доминантой мировой культуры 30-х годов XX в.

Итог данного обзора подтверждает изначальную посылку о том, что складывание и развитие авангарда как исторического стиля происходило именно в 10–30-е годы XX в., хотя шлейф его в отдельных культурах растянулся еще на многие годы. На протяжении трех десятилетий в пространстве мировой культуры авангардная парадигма претерпела переход одной — инновационной — стадии в другую — консервативную. Причем сам характер эволюции авангардистской парадигмы, закономерный процесс ее трансформации, обращения динамики в статику, в риторичность, тотальное застывание форм культуры — все это позволяет видеть в авангарде именно целостный стилевой феномен. Взятый в

макроисторической перспективе, авангардистский проект означал нечто большее, нежели только попытку человечества прорваться за рамки, установленные рациоцентричной картиной мира, ценой слома традиционной системы ценностей — изначальной и главенствующей была идея сотворения нового, сущностно иного мироустройства. К исходу второго тысячелетия стало очевидно, что опыт мировой культуры XX в. при всей его многосложности был во многом предопределен двумя взаимосвязанными интенциями авангардной эпохи: деструктивной и креативной, составляющими в совокупности основной бытийный принцип. Проблема авангарда и принадлежит сфере онтологии более, чем сфере искусства, культуры или обустройства жизни. В этом ракурсе перспектива его исследования еще только обозначена.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Выступление на «Круглом столе» // Вопросы искусствознания. 1995. № 1–2. С. 70.

[2] *Иванов Вяч.Вс.* Практика авангарда и теоретическое знание XX века // Русский авангард в кругу европейской культуры. М., 1994. С. 6.

[3] См.: *Кнабе Г.* Эти пятьдесят лет // Вопросы литературы. 2007. № 2.

[4] В задачи настоящей работы не входит рассмотрение истории и узуса этого понятия, описываемых во множестве трудов, книг и статей, связанных с темой авангарда.

[5] *Крусанов А.В.* Русский авангард: 1907–1932. (Исторический обзор): В 3 т. Т. 1. СПб., 1996. С. 4–5.

[6] См., напр.: Символизм и авангард. М., 2003.

[7] The Russian Avant-Garde Book. 1910–1934. N.Y., 2002.

[8] *Сарабьянов Д.* Русский и немецкий авангард 1910–1920-х годов во главе международного авангардного движения // Москва–Берлин: 1900–1950. М., 1996. С. 97.

[9] *Майорова Н., Скоков Г.* История русской живописи: 10-е годы XX века. М., 2007. С. 5.

[10] *Мильков Д.* «Русский авангард»: Опыт определения понятия // Вестн. филол. ф-та Ин-та иностр. языков. СПб., 1999. № 2/3. С. 40.

[11] См. об этом, в частности: *Кинг О.* Серебряный век — через сто лет: («Диффузное состояние» в русской литературе начала XX века) // Вопросы литературы. 2000. № 6.

[12] *Турчин В.С.* По лабиринтам авангарда. М., 1993. С. 11.

[13] Русский авангард // Русская философия: Словарь. М., 1995. С. 426.

[14] *Юшкова О.А.* Представители русского авангарда и религиозно-философской мысли о смысле творчества // Русский авангард в кругу европейской культуры. С. 46.

[15] *Деготь Е.* Русское искусство XX века. М., 2002. С. 9.

[16] *Гидион З.* Пространство, время, архитектура. М., 1984. С. 32.

[17] *Иванов Вяч.Вс.* Наука о человеке: Введение в современную антропологию. М., 2004. С. 26.

[18] *Малевич К.С.* Из книги о беспредметности // Собр. соч.: В 5 т. М., 2004. Т. 5. С. 208.

[19] *Якобсон Р.* Язык и бессознательное. М., 1996. С. 261.

[20] Цит. по: *Азизян И.А.* Коллаж в скульптурных картинах А. Архипенко // Русский авангард 1910–1920-х годов: Проблема коллажа. М., 2005. С. 95.

[21] *Котович Т.В.* Энциклопедия русского авангарда. Минск, 2003. С. 4.

[22] *Уилсон Ст.* Искусство и наука как культурные действия // Логос. 2006. № 4. С. 112–113.

[23] См., напр.: Русский литературный авангард: Материалы и исследования. Тренто, 1991.

[24] *Torre G. de.* Literaturas europeas de vanguardia. Madrid, 1925; Historia de las literaturas de Vanguardia. Madrid, 1965.

[25] *Poggioli R.* The Theory of the Avant-Garde. Cambridge (Mass.), 1968.

[26] *Bürger P.* Theorie der Avantgarde. Frankfurt a.M., 1974.

[27] См. напр.: *Kofler L.* Avantgardismus als Entfremdung. Frankfurt a.M., 1987; Fremdheit. Entfremdung. Verfremdung. Akten des Internationalen Interdisziplinären Symposiums. Bern; Berlin; Frankfurt/M; New York; Paris; Wien, 1992. Bd. 29.

[28] *Арган Дж.К.* Современное искусство. 1770–1970. М., 1999. С. 379.

[29] Les Avants-gardes littéraires au XXe siècle. Bp., 1986. 2 vol.

[30] European avant-garde: new perspectives. Amsterdam, 2000. (Avant Garde Critical Studies; N 15).

[31] Les mythes des avant-garde // Actes du colloque, Clermont-Ferrand, 20–22 mars 2002. Clermont-Ferrand, 2003.

[32] Это главным образом следующие издания: Русский кубофутуризм. СПб., 2002; Символизм в авангарде. М., 2003; Русский авангард 1910–1920-х годов и проблема экспрессионизма. М., 2003; Н. Гончарова и М. Ларионов. М., 2003; Русский авангард 1910–1920-х годов и проблема коллажа. М., 2005; Вольдемар Матвей и «Союз молодежи». М., 2005.

[33] *Турчин В.С.* По лабиринтам авангарда. М., 1993.

[34] Модернизм: Анализ и критика основных направлений. М., 1969.

[35] *Останина Е.А.* Мастера авангарда. М., 2003.

[36] *Сахно И.М.* Русский авангард: Живописная теория и поэтическая практика. М., 1999.

[37] Сюрреализм и авангард: Материалы российско-французского коллоквиума, состоявшегося в Институте мировой литературы. М., 1999.

[38] См., напр.: *Якимович А.К.* Реализмы XX века. М., 2001; Двадцатый век: Искусство, культура, картина мира. М., 2003.

[39] *Голомшток И.* Тоталитарное искусство. М., 1994.

[40] Семиотика и авангард: Антология. М., 2006.

[41] *Бердяев Н.* Кризис искусства // Философия творчества, культуры и искусства. М., 1994. С. 400.

[42] *Бердяев Н.* Русский духовный ренессанс начала XX в. и журнал «Путь» // Там же. С. 302.

[43] *Малинина Т.* Формула стиля. М., 2005. С. 196.

[44] Цит. по: Культура русского модернизма: Статьи, эссе и публикации. М., 1993. С. 220.

[45] *Красавченко Т.Н.* Эстетическое переживание пограничной эпохи в Англии и в России: Традиционализм и футуризм // Кануны и рубежи. Типы пограничных эпох — типы пограничного сознания. М., 2002. С. 328, 329, 330.

[46] См. об этом, в частности: *Смирнов И.П.* Барокко и опыт поэтической культуры начала XX в. // Славянское барокко: Историко-культурные проблемы эпохи. М., 1979; *Боулт Дж.* Павел Филонов как художник барокко // Вопросы искусствознания. 1995. № 1–2.

[47] См.: *Надъярных М.Ф.* Метаморфозы барокко и неоклассицизма // Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века. М., 2002.

[48] *Шкловский В.* Поиски оптимизма. М., 1931. С. 114.

[49] *Ортега-и-Гассет Х.* Воля к барокко // Ортега-и-Гассет. Эстетика. Философия культуры. М., 1991. С. 152, 155.

[50] *Боулт Дж.* Павел Филонов как художник барокко. С. 503.

[51] *Тынянов Ю.Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 281.

[52] *Шенье-Жандрон Ж.* Сюрреализм. М., 2002. С. 24.

[53] См.: *Сахно И.М.* Катахреза в авангардистском тексте // Русский текст: Рос.-амер. журнал по рус. филологии. 1994. № 3; *Смирнов И.П.* «Исторический авангард» как подсистема постсимволистской культуры // Смирнов И.П. Мегаистория. К исторической типологии культуры. М., 2000.

[54] *Кандинский В.В.* Ступени. Текст художника // Избр. труды по теории искусства. М., 2001. Т. 1. С. 292.

[55] Цит. по: *Никольская Т.Л.* Авангард и окрестности. СПб., 2002. С. 51.

[56] *Винокур Г.И.* Футуристы — строители языка // Леф. 1923. № 1. С. 212.

[57] Цит. по: Культура русского модернизма... С. 220.

[58] *Сарабьянов Д.В.* Русская живопись: Пробуждение памяти. М., 1998. С. 266.

[59] *Нойхаузер Р.* Авангард и авангардизм // Вопросы литературы. 1992. Вып. III. С. 125.

[60] См.: *Стернин Г.Ю.* Современное искусство и проблема стиля в художественной жизни России на рубеже двух веков // Стернин Г.Ю. Русская художественная культура второй половины XIX — начала XX века. М., 1984.

[61] Цит. по: *Турчин В.С.* По лабиринтам авангарда. С. 72.

[62] *Свидерская М.И.* «Девочка на шаре» и «Девушка с лотосом» // Каталог выставки «Диалоги в пространстве культуры». М., 2002. Цит. по: www.msviderskaya.narod.ru.

[63] *Жирмунский В.М.* Задачи поэтики // Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. С. 18.

[64] Там же. С. 34, 37.

[65] Там же. С. 37, 38.

[66] *Жирмунский В.М.* К вопросу о «формальном методе» // Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. С. 100.

[67] *Шпенглер О.* Закат Европы. М., 1993. Т. 1. С. 373.

[68] *Клинг О.* Серебряный век — через сто лет... С. 83. Эта проблематика подробно представлена в сборнике статей: «Символизм в авангарде» (М., 2003).

[69] *Герман М.* Модернизм. СПб., 2003. С. 186.

[70] *Рид Г.* Краткая история современной живописи. М., 2006. С. 143.

[71] *Якобсон Р.* Работы по поэтике. М., 1987. С. 416.

[72] *Мандельштам О.Э.* Разговор о Данте // Собр. соч. М., 1971. Т. II. С. 303.

[73] *Паунд Э.* Вортуизм // Антология имажизма. М., 2001. С. 336.

[74] *Пахсарьян Н.Т.* К проблеме изучения литературных эпох: Понятие рубежа, перехода и перелома // Литература в диалоге культур — 2: Мат. междунар. науч. конф. Ростов-на-Дону, 2004. С. 16.

[75] *Малинина Т.* Формула стиля. С. 191.

[76] *Фабрикант М.И.* Признаки стиля // Искусство. 1927. Кн. I. С. 9.

[77] *Кандинский В.В.* О духовном в искусстве [Приложения] // Избр. труды по теории искусства. М., 2001. Т. 1. С. 184.

[78] *Бергер Л.Г.* Пространственный образ мира (парадигма познания) в структуре художественного стиля // Вопросы философии. 1994. № 4. С. 114.

[79] *Устюгова Е.Н.* Стиль и культура: Опыт построения общей теории стиля. СПб., 2006. С. 15.

[80] Там же. С. 167, 168.

[81] Там же. С. 169.

[82] *Прокофьев В.Н.* Художественная критика, история искусства, теория общего художественного процесса, их специфика и проблемы взаимодействия в пределах искусствоведения // Критерии и суждения в искусствознании. М., 1986. С. 338, 337.

[83] См.: *Гирин Ю.Н.* Авангард как исторический стиль // Творчество. М., 1998; *Он же*: Авангард как стиль культуры // Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века. М., 2002.

[84] *Котович Т.В.* Энциклопедия русского авангарда. С. 306.

[85] Заумный футуризм и дадаизм в русской культуре: (Мат. I Междунар. симпозиума «Заумный футуризм и дадаизм в русской культуре» (Роверето, Венеция, 1989). Bern, 1991. С. 57.

[86] *Прокофьев В.Н.* Художественная критика...

[87] См., напр.: *Сарабьянов Д.В.* К своеобразию живописи русского авангарда начала XX века // Он же. Русская живопись: Пробуждение памяти. С. 283.

[88] *Азизян И.А.* Диалог искусств Серебряного века. М., 2001. С. 29.

[89] *Флоренский П.А.* Сочинения. М., 1996. Т. 2. С. 632.

[90] *Вернадский В.И.* Мысли о современном значении истории знания (1926 г.) // Комиссия по истории знаний. 1921–1932: Из истории организации историко-научных исследований в Академии наук. СПб., 2003. С. 97.

[91] *Арто А.* Театр жестокости. (Второй манифест) // Театр и его двойник. М., 1933. С. 133.

[92] *Пахсарьян Н.Т.* К проблеме изучения литературных эпох... С. 17.

[93] *Герман М.* Модернизм. С. 77.

[94] *Крусанов А.* Русский авангард. 1907–1932: В 3 т. СПб., 1996. Т. 1. С. 8.

[95] *Герман М.* Модернизм. С. 83.

[96] *Флоренский П.* Мнимости в геометрии. М., 2004. С. 65.

[97] См. об этом: *Руднев В.* Джон Уильям Данн. Эксперимент со временем. М., 2000.

[98] *Кандинский В.В.* О духовном в искусстве. Л., 1990. С. 63.

[99] *Фадеев В.В.* Некоторые особенности художественного образа в лирике немецкого экспрессионизма // Мировоззрение и метод. Л., 1979. С. 36.

[100] *Бердяев Н.А.* О творческом историзме // Наше наследие. IV. 1991. С. 132.

[101] См., напр.: *Гройс Б.* Рождение социалистического реализма из духа русского авангарда // Вопросы литературы. 1992. № 1.

[102] *Адаскина Н.* О двух пониманиях классики в советской художественной культуре // Искусствознание. 1999. № 2. С. 449–450.

[103] *Паперный В.* Культура Два. М., 1996. С. 20.

[104] См.: *Гройс Б.* Утопия и обмен. М., 1993.

[105] См.: *Голомшток И.* Тоталитарное искусство. М., 1994.

[106] См.: *Морозов А.И.* Конец утопии: Из истории советского искусства в СССР 1930-х годов. М., 1995.

[107] *Герман М.* Модернизм. С. 366.

[108] Альманах «Уновис». Факсим. издание. М., 2003. С. 21.

[109] *Айхенвальд Ю.* Похвала праздности. М., 1922. Цит. по: *Голубков М.М.* Утраченные альтернативы. Формирование монистической концепции советской литературы: 20–30-е годы. М., 1992. С. 86.

[110] *Евреинов Н.Н.* Театрализация жизни. М., 1922. С. 7.

[111] *Иванов Вяч.* О кризисе гуманизма: К морфологии современной культуры и психологии современности // Собр. соч.: В 4 т. Брюссель, 1979. Т. III. С. 370.

[112] *Шпет Г.Г.* Внутренняя форма слова. М., 1927. С. 217.

[113] Цит. по: *Чащина Л.* Павел Васильев: трагедия «вольного каменщика» // Вопросы литературы. 1991. № 6. С. 17–18.

[114] Цит. по: *Каплун А.И.* Стиль и архитектура. М., 1985. С. 12.

[115] Альманах «Уновис». С. 38.

[116] Цит. по: Альманах «Уновис». С. 42.

117 Цит. по: *Герман М.* Модернизм. С. 198.

118 Цит. по: *Рид Г.* Краткая история современной живописи. С. 194.

119 *Адаскина Н.* О двух пониманиях классики... С. 450.

120 *Шенталинский В.* Рабы свободы. М., 1995. С. 60.

121 *Деготь Е.* Русское искусство XX века. С. 63.

122 *Ле Корбюзье.* Градостроительство // Он же. Архитектура XX века. М., 1970. С. 29.

123 *Ле Корбюзье.* Новый дух в архитектуре // Там же. С. 71.

124 Альманах «Уновис». С. 43.

125 *Флоренский П.* Мнимости в геометрии. М., 2004. С. 53.

126 *Флоренский П.А.* Сочинения. М., 1995. Т. 2. С. 383.

127 Из выступления на защите диссертации в ИМЛИ в 1946 г. См.: *Паньков Н.* М.М. Бахтин: Ранняя версия концепции карнавала // Вопросы литературы. 1997. № 5.

128 *Мазаев А.И.* Искусство и большевизм. М., 2007. С. 129.

129 *Степанова В.* Тезисы о конструктивизме. Цит. по: *Адаскина Н.* Закат авангарда в России // Вопросы искусствознания. 1997. Вып. XI. С. 267.

130 *Костина О.В.* Московское метро (30–50-е годы) // Искусство Востока: Миф. Восток. XX век. СПб., 2006. С. 27.

131 *Турчин В.С.* По лабиринтам авангарда. С. 133.

132 *Злыднева Н.В.* Мифологема начала в позднем авангарде // От конструктивизма до сюрреализма. М., 1996. С. 146.

133 *Флоренский П.А.* Сочинения. Т. 2. С. 526, 651, 652.

134 *Тумаркин Н.* Ленин жив! СПб., 1997. С. 163.

135 Цит. по: *Пави П.* Словарь театра. М., 1991. С. 19. См. также: *Арто А.* Театр и его двойник. М., 1993.

Системообразующие концепты культуры авангарда

На современном этапе самой большой проблемой авангардоведения является нахождение должного ракурса исследования, выработка адекватной методологии, инструментария, понятийного аппарата. По сию пору даже в научном обиходе оценка авангарда как исторического феномена зачастую строится на отрицательно нагруженных характеристиках, фиксирующих всевозможные «не» и «против» относительно ценностно маркированных традиций культуры. Последним по времени высказыванием в этом смысле можно, по-видимому, считать крайне негативную и тенденциозную оценку исторического авангарда, данную автором фундаментального словаря «Стили в искусстве» В.Г. Власовым, однозначно утверждающим: «Идеология авангардизма несет в себе разрушительную силу» [1]. Сходные оценки дает деятелям авангарда и многотомный словарь «Русские писатели», которому в этом смысле составляет контраст словарь «Русская философия» (1995), отличающийся исключительной глубиной и точностью формулировок. Упомянутые подходы принадлежат скорее идеологическому полю (при этом степень справедливости оценок значения вообще не имеет) и полностью игнорируют содержательность культуры авангарда как особой поэтики. Значительно более сложной и насущной представляется задача увидеть и прочитать в подобном демонстративном отрицании сложившихся форм латентно присутствующие смыслы, направленные на обретение новой «меры мира» (В. Хлебников). Еще сложнее систематизировать способы актуализации этих смыслов в целостной идейно-художественной формации, составляющей определенный тип культуры и соответствующей ему поэтики (этой задаче, в частности, посвящена глава «Проблема авангарда: содержание, границы, понятийный аппарат» в наст. томе). Наконец, надлежит категоризировать эти смыслы в системе концептов, определяющих авангардистскую картину мира.

Понятие «концепты» не означает, что сознание представителей авангардистской эпохи обязательно конкретизировало специфичное для него мироощущение в неких отрефлектированных образах, категориях, понятиях — таковые рационализировались и вычленялись отнюдь не всегда. В применении к авангардному типу мышления в целом можно говорить скорее о специфическом комплексе мифологем, культурных архетипов, кодов, представлений, идеологем, сростков смыслов. Концептуация, категоризация и систематизация их возникает на уровне исследовательской интерпретации. В современной науке понятие «концепты» применяется широко и плодотворно, хотя и требует предварительного уточнения инструментального порядка, с которым уже сталкива-

лись исследователи. «Первое, с чем мы сталкиваемся при выборе концептуального анализа в качестве основного исследовательского подхода, это связанная с ним двусмысленность, всплывающая из двойственного понимания ключевого термина "концепт". С одной стороны, концептуальный анализ есть анализ концептов, под которыми понимаются существующие в интерсубъективном мире (т. е. как бы "объективно") культурно-ментально-языковые образования, структурирующие смысловое пространство культуры. С другой, он выступает как способ исследования, осуществляющийся при помощи концептов. В таком случае концепт есть не что иное, как теоретическая единица, конструируемая исследователем (т. е. как бы субъективно) для определенного удобства в осмыслении и систематизации материала»[2].

Однако в общем мифологическом поле эпохи авангарда сама творческая деятельность, направленная на преобразование картины мира, по необходимости сопровождалась обширнейшим теоретическим аппаратом, вызванным рефлексией этой деятельности о себе самой. Как отмечает исследовавший генезис и узус понятия «концепт» В. Зусман, проблема концепта была основательно исследована, в частности, русским философом С.А. Аскольдовым в статье «Концепт и слово» (1928)[3]. Однако, по общему правилу, при всей своей повышенной саморефлексии, авангардный тип сознания работал скорее в режиме аккумулирующего механизма, накапливающего потенциал, генетический фонд для будущих форм искусства, питаемых менее насыщенными смыслами. «Концептуально-теоретическое содержание авангардного движения обращено в будущее, современность же восприняла от него столько, сколько смогла»[4].

И все же: «Авангард, настойчиво декларирующий отказ от всякой повествовательности, сюжетики, литературности, вопреки собственным громогласным заявлениям стремительно обрастал теорией, манифестами, обширнейшим интеллектуальным и вербальным полем»[5]. Авангардистские манифесты, взятые в объеме всей мировой культуры, были столь же многочисленными и громогласными, сколь и малосодержательными; обычно они представляли собой набор общих мест, крайне невнятно сформулированных, и мало чем отличались друг от друга при всей запальчивости деклараций и по-детски упорном желании заявить о своей исключительности. «Синдром теоретизирования, столь характерный для авангарда в целом», — жестко обозначил это явление В.С. Турчин[6]. Практически любой крупный художник (а не крупный — тем более) выступал с наукообразным обоснованием собственного творчества, претендуя на новое учение о мире и искусстве; не было «-изма», не заявившего о себе манифестом (часто — только или преимущественно манифестами), впрочем, жанр авангардистского манифеста обладал самостоятельным эстетическим качеством, оказываясь своеобразным произведением искусства. «Их теории, манифесты, программы, мистификации — не побочное умствование: это то содержание, которое они стремятся зафиксировать в произведении именно как жизнь, это и их быт, и акт художественного жизнетворения одновременно», — отмечает отечественный исследователь[7].

Д.В. Сарабьянов отмечал особую потребность в словесном выражении у живописцев (при том что, как известно, писатели и поэты ориентировались на новаторские достижения именно живописцев): «Манифест — самим жестом

художнического самоутверждения, характером текста, словесной риторикой — становился образной параллелью живописного произведения и при всей самоценности — его частью. Живописец прибегал к слову и <...> не мог без него обойтись»[8]. «В результате художник становится своим собственным комментатором, пропагандистом и "мотиватором", прилагающим к своим произведениям — словно "инструкции" — теоремы, которые либо сопровождают коммуникацию (например, в виде предисловий, докладов, анализа, бесед, экспозиций, критики и т. д.), либо реализуются имманентно, 1) как вмонтированный остраняющий комментарий или 2) как конструктивный принцип, возводящий себя в ранг основного предмета презентации»[9], — пишет в своем фундаментальном труде О.А. Ханзен-Лёве. К этому можно добавить, что отмеченная тенденция к автопрезентации, самоинтерпретации, автокомментированию, созданию «самопортрета» (Н. Харджиев), носившая чаще всего интуитивный характер, и лежала в основе аффектированно девиантного поведения авангардного художника. «Истолкование было естественной частью художественного жеста»[10] носителей авангардного сознания, утверждавшего себя в новом культурном поле множественными кодами не только искусства и не только жизни, но даже и теми, что пребывали по другую сторону и искусства, и жизни. Вот эту совокупность полиморфных смыслообразов, мифологем и поведенческих стереотипов, определявших авангардистский тип творчества, и надлежит концептуализировать, формализовать в виде категорийной системы.

В сопоставлении двух вышеприведенных типов рационализации культурного дискурса нет противоречия. Один из них представляет собой факт культуры, переживаемый самими ее носителями, т. е. выступает в качестве субъекта жизнедеятельности; другой есть ее внутренняя форма, оказывающаяся объектом исследовательского подхода. Методологическая позиция автора данной работы состоит в том, чтобы рассматривать феномен авангарда в системной взаимосвязанности его разноуровневых проявлений — художественных, научных, социальных, идеологических и т. д., которые в совокупности образуют культурный текст эпохи, имеющий некую общую эпистемологическую основность. Элементы, составляющие этот текст, несмотря на свою соотнесенность или принадлежность самым разным стратам, сферам, пластам жизненного континуума, выдают явную структурную взаимосоотнесенность и даже изоморфность, что позволяет предположить наличие общей идеосферы и единого синтаксиса, управляющего данным культурным текстом. В целом поэтика авангарда представляет собой системную целостность, осознававшуюся в этом качестве и самими носителями авангардного сознания.

В наше время системный характер авангарда уже отмечался, правда, преимущественно в плане выражения, на уровне означающих величин: «В структуре визуального и поэтического языка <авангарда> можно найти целую иерархию понятий-знаков, понятий-символов»[11]. На новом этапе предстоит изучить иерархию понятий авангарда в системе культуры как целостного и самостоятельного явления, что соответствует глубинной ориентации сознания начала XX в. на некую интегральную целостность форм бытия, долженствовавшую сменить, компенсировать остро переживавшуюся раздробленность духовной и общественной жизни. На этом пути объединяющим и направляющим фактором

в развитии художественной жизни служила идея совокупного (или тотального) вида искусств — *Gesamtkunstwerk*[12]. Следует особо подчеркнуть, что авангард изначально носил интегрирующий характер, его перводвигателем была мощная духовная интенция, не только сопрягавшая в едином векторе различные формы культурной и общественной жизни, но и ориентированная на превосхождение каждой из них, в результате чего искусство стремилось стать больше чем искусством, жизнь мнилась превосходящей пределы наличного бытия, а человек наделял себя едва ли не божественной, мироустроительной природой.

Определение общих закономерностей авангардной картины мира как смыслообразующей системы, сочетающей в едином семантическом поле разнопорядковые культурные ряды, и является целью данной главы. При этом авангардистский художественно-идеологический комплекс рассматривается принципиально недифференцированно, без обращения к генезису явления и вне соотнесенности с иными формами культуры: история и география школ, направлений, течений и т. д. принадлежат иному методологическому ракурсу исследований, выделенных в данном труде в отдельный блок, а их совокупная эволюция и динамика, равно как и место авангарда в мировом культурном процессе раскрываются в соответствующих главах. Настоятельная потребность в подобного рода герменевтическом подходе уже отмечалась в исследовательской литературе последнего времени: «Сейчас становится все более очевидным, что рассматривать историю Новейшего искусства как чередование или даже сосуществование устойчивых (не столько в реальности, сколько в историографии) объединений и тенденций <...> значит подменять диалектический анализ и построение хоть приблизительных качественных иерархических структур своего рода исторической инвентаризацией»[13]. Настоящая работа продиктована стремлением дополнить традиционные историко-культурные исследования изучением своего рода «внутренней формы» авангардной культуры (если воспользоваться термином, актуализированным русской формальной школой) и выявить внутреннюю взаимосвязь составляющих ее явлений и процессов. Попутно следует отметить специфическую значимость традиционно нагружавшихся пейоративными коннотациями понятий «формальный», «формализм» в контексте авангардной культуры (применительно не только к ОПОЯЗу), ибо если это и формализм (не «формализм», а «вербализм», тонко и точно поправлял А. Ремизов), то формализм глубоко содержательный, о чем и писал Б.М. Эйхенбаум в «Теории формального метода» (1927). Содержательность эта особого рода: она проявляется в характерно авангардистской телеологичности, устремленности к трансцендентным смыслам, реализующейся через прагматику, проективность, экстериоризированную эссенциальность.

Данная глава намеренно построена по принципу методологической редукции, предполагающей рассмотрение общих закономерностей на основе наиболее продуктивных моделей. Все приведенные ниже факты, цитаты, свидетельства являются выборочными; примеры могут быть другими, более обширными и многочисленными, но в любом случае они призваны не иллюстрировать рассматриваемый процесс, а обеспечить доказательность предложенной интерпретации, вносящей дух полемичности в разговор об авангарде. Поскольку в данной работе феномен авангарда трактуется как объемная структура, включаю-

щая в себя разные сферы и аспекты общественного, художественного сознания и социальной практики, находящиеся в отношениях взаимосвязанности, автор был вынужден пойти на заведомые упрощения технического характера и выстроить изложение со значительной долей условности, детерминированной линейным характером дискурсивной логики. Этим и объясняются неизбежные взаимопересечения и переклички концептов, принадлежащих разным уровням предмета исследования.

Как уже было сказано, поэтику авангарда отличает *взаимосоотносимость* его смыслообразов, сочетание противоположностей по принципу дополнительности; почти все основные категории и понятия поэтики и онтологии авангарда сополагаются на основе *агрегатности*, *взаимодополнительности*. Уже авторы манифеста «Футуристическая живопись» (1910) провозглашали «абсолютную необходимость комплементарности, имманентно присущей (*congenito*) живописи»[14]. В более широком смысле это означает, что в авангардистском художественном сознании и практике, а вернее, в поэтике авангарда наличествует определенный набор коррелирующих констант, не связанных непосредственными ассоциативными или логическими отношениями, а подчас даже взаимопротивоположных и все же образующих некоторую соотнесенность иноформ, различные манифестации которых обладают глубокой внутренней взаимосоотнесенностью. Причем неочевидная взаимозависимость подобного рода сочетаний, как писал Ю.Н. Тынянов по поводу образности в поэзии Б. Пастернака, «оказывается более сильной связью, чем самая тесная логическая связь»[15]. В системе такого типа невыявленность в каком-либо художественно-идеологическом дискурсе одного или нескольких признаков целостности обязательно компенсируется интенсификацией других ее функций.

В силу этого принципа в поэтике авангарда оказываются взаимосоотносимыми такие полярности и такие разнопорядковые пары, как интуитивизм и рационализм, спиритуализм и материализм, иррационализм и сциентизм, деструкция и креация, беспредметность и вещественность, случайность и «сделанность», утопизм и ретроспективизм, урбанизм и фольклоризм, синтетизм и аналитизм, танатология и иммортология, гелиомахия и комплекс икарийства и т. д. Парадоксальным образом в системе новой эстетики аналитизм и синтетизм не только оказываются двумя сторонами одного процесса, но зачастую являются взаимозаменяемыми обозначениями одной и той же практики. «Синтетизм пользуется интегральным смещением планов. Здесь вставленные в одну пространственно-временную раму куски мира никогда не случайны, они скованы синтезом, и ближе или дальше — но лучи от этих кусков непременно сходятся в одной точке, из кусков — всегда целое»[16]. Еще более симптоматичным представляется феномен ретроспективизма, интересно рассмотренный Е.И. Кириченко на материале русского авангарда. Отмечая внутреннюю сложность и даже противоречивость этого явления, исследовательница пишет: «Особенность ретроспективизма не только в сознательной ориентации на прошлое, не в сознательном стремлении к реконструкции формальной системы отцов прошлого, то есть и целостности. <...> Но он тяготеет не к органической целостности модерна, а к целостности, отличающей изначально двойственные архитектур-

ные стили нового времени...» Не менее важно другое: «Широта общекультурной программы ретроспективистов обусловливает широту их подхода — они стремятся не просто к созданию архитектурного стиля, а стиля эпохи. <...> Ретроспективизм стремится к цельности, но, понимая под цельностью не только принцип, а и единство форм, он сознательно допускает любое единство, основанное на моделировании художественной системы стилей прошлого, если только оно реконструирует стиль с достаточной последовательностью. Ретроспективизм не исключает "многостилье", родственное "многостилью" эклектики, изменяется лишь масштаб единицы, где требуется сохранить единство стиля» [17]. Такой единицей теперь оказывается не тектоника, не ордер, не деталь, не декор, а город, народ, масса, в пределе — человечество. Именно поэтому в ретроспективизме ощутим некий «крен в сторону насильственной унификации, тотальности форм» [18].

Описанное выше типичное «несходство сходного» (В. Шкловский) строго терминологически может быть определено как *энантиосемия*, имманентная авангардному тексту культуры. Отличие энантиосемии от близкого ему понятия амбивалентности состоит в том, что амбивалентность (т. е. бисемия) означает конвергенцию двух разных, но однопорядковых смыслов в пределах одного и того же семантического целого — т. е. «двусмыслие», в то время как энантиосемия предполагает импликацию в одном концепте — «пучке смыслов» (О. Мандельштам) — двух или более дивергирующих смысловых кодов, относящихся к разным понятийным рядам, т. е. «противосмыслие». Таким образом, речь идет не столько об амби-, сколько о поливалентности смыслов в их множественном взаимоотражении. На практике оба принципа зачастую выступают в сочетании и взаимоналожении, что, однако, не отменяет их содержательного различия.

Эта сложная ситуация в применении к поэтике авангарда уже не раз отмечалась исследователями, но обычно категоризировалась через понятие амбивалентности (или диалогизма). К примеру, отмечая типичный случай энантиосемии, А.С. Шатских пишет: «"Черный квадрат" в высшей степени амбивалентен: это не конец или начало, а "конец/начало"» [19]. Нельзя не отметить и следующее тонкое и верное замечание: «Комплекс христологических мотивов в предельно сгущенном, обостренном виде практически сводится у русских художников начала века к двуединой форме идеи "благодать/безблагодатность". Сама по себе склонность к амбивалентности смыслов есть одно из проявлений авангардного архаизма» [20]. Еще раньше Н.А. Ястребова отмечала свойственный преимущественно искусству XX в. феномен дипластии — эвристически продуктивный «принцип объединения элементов, одновременно исключающих друг друга» [21]. Конечно, принцип антиномичной бинарности, несомненно, присутствует в авангардистской поэтике: взять хотя бы двойственное ее функционирование в режиме креации и деструкции одновременно. Однако энантиосемия, как содержательно более емкий принцип, предполагает признание за каждым явлением его, выражаясь в терминах М.М. Бахтина (по-своему концептуализировавшего смыслы и веяния авангардистской эпохи), «полифонической» сути, т. е. одновременной принадлежности множественным смысловым полям, что П. Флоренский определял в своей терминологии как совокупность «концен-

тров». Этот же принцип мироустроения подразумевался и в его работе «Мнимости в геометрии» (1922), где «новая интерпретация мнимостей заключается в открытии оборотной стороны плоскости и приурочении этой стороне — области мнимых чисел»[22]. В том же 1922 г. испанский поэт Х. Диего разрабатывает теорию «множественного образа» (imagen múltiple): «Не отражение чего-то, но кажимость, мнимость себя самого. <...> Все поверхность; ибо глубина являет себя в поверхности только когда поверхность пластична»[23]. По существу, принцип энантиосемии и есть то начало, что обеспечивает целостность «распыленной» картины мира авангардной эпохи.

Исследование авангардистской картины мира показывает, что принцип энантиосемии функционирует на всех уровнях ее состава. В частности, Е. Эткинд отмечал: «Особенность лирического героя Маяковского — в равноправии, одновременности, взаимопроникновении различнейших и, казалось бы, несовместимых аспектов внутреннего человека, <...> в нем на равных правах живут самые крайние противоположности»[24]. То, что принцип энантиосемии (или энантиоморфизма) имманентен авангардистскому типу сознания, явствует уже из того, что он декларировался самими его носителями: «Энантиосемией я называю стилистический ход, подвергающий знак выражения многим полярным, забронированным толкованиям», — заявлял представитель русского конструктивизма А. Чичерин[25]. Этот феномен был своеобразно интерпретирован уже В. Кандинским, который, полагая, что между «реалистикой» и «абстракцией» «может быть поставлен знак равенства», приходил к фундаментальному выводу: «Величайшее внешнее различие становится внутренним равенством»[26]. В другом месте Кандинский, рассматривая букву в ее совокупности абстрактной и телесной форм, подчеркивал, что составляющие каждого из аспектов «органически входят» друг в друга и «в конечном счете выражают один звук», т. е. внутренний смысл «вещи». В самом деле, одна из главных загадок авангардистской поэтики состоит в том, что именно беспредметничество, отказ от принципа фигуративности рождает интерес к «сделанности» вещи, обостренное ощущение эссенциальности формы, ее материального состава.

Образ, слово, звук предстают в своей первосущности, в явленной творимости и принципиальной незавершенности, как элементы вселенского вершения. Происходит это, по-видимому, потому, что авангардная культура, будучи мифологичной и мистериальной по своей природе, функционирует в режиме ритуала, который по необходимости наделяет творимый/пересотворяемый мир повышенным семиотическим статусом. Вообще, интерпретация авангардной культуры в соотнесенности с положениями семиотики имеет особый смысл в свете того, что сама семиотика как наука (тогда — семиология) появилась именно в авангардную эпоху, в атмосфере повышенного интереса к морфологии языка, вылившегося в возникновение структурализма и основ современной лингвистики.

Симптоматично, что в авангардной картине мира доминировала именно лингвофилософская система воззрений. «Интеллектуальные процессы, которые затронули научную, философскую и художественную мысль в начале XX в. ("языковой поворот"), послужили тем фоном, на котором стали возможны ра-

дикальные эксперименты в поэтическом языкотворчестве. Языковая тематика и проблематика вышли на первый план в описываемый период в самых разных дисциплинах: логике (Б. Рассел, Р. Карнап, Г. Фреге, Ч.С. Пирс), психологии (Л. Выготский, З. Фрейд, К. Бюлер), этнологии (Ф. Боас, Э. Кассирер), науковедении (Н. Бор, Р. Карнап) и др. Сама же наука о языке начала дифференцироваться, стремясь в то же время к единому методу лингвистических (семиотических) исследований (Ф. де Соссюр, Р. Якобсон, Я. Мукаржовский). Язык стал изучаться, с одной стороны, в отрыве от остальной действительности, как имманентное структурное образование, и с другой стороны — в тесном контакте с действительным миром (например, в трудах Бахтина-Волошинова, Л.В. Щербы, Сепира-Уорфа). Таким образом, в науке начала XX в. открылась не просто новая парадигма, но новый формат исследований — формат, определяемый языком»[27]. Симптоматично, что, по признанию Р. Якобсона, «сильнейшим импульсом изменения его отношения к языку и лингвистике» послужила «встреча с изобразительным искусством 10-х годов, и в особенности с кубизмом»[28]. Сам Шкловский обосновывал концепцию остранения именно мировоззренческими сдвигами, выражением которых и стало изменение поэтического языка: «<Хлебников, Маяковский, Каменский> требовали от вещи не столько многозначности, сколько ощутимости. Они создавали неожиданные образы, неожиданную звуковую сторону вещи. <...> Это было расширение восприятия мира. <...> С этой поэтикой связана часть работы ОПОЯЗа. Во имя ее выдвинута теория остранения»[29]. Как представляется, сама форма введенного В. Шкловским термина, вступающего в противоречие с правилами (традицией!) русского языка, удерживает весь смысл авангардной поэтики с ее принципиальной аграмматичностью, которую Ю. Тынянов интерпретировал как «*смещение* системы». И если предположение о том, что аграмматичное написание слова «остранение» обязано изначальной ошибке наборщика[30], верно, то сам факт принятия Шкловским именно ошибочного написания ключевого для него понятия имеет едва ли меньшее значение, чем введенный им термин — ведь в авангардистской поэтике ошибка выступала как частный случай «сдвиговой формы».

Как следствие сдвигологической практики объекты (в авангардистской терминологии — «вещи»), которые в «спокойной» культуре бывают встроены в иерархически структурированную модель мира, в «пограничной» культурной ситуации обретают особую семиотическую нагрузку. Их смыслы «сдвигаются» с положенных им укладом мира позиций, происходит обновление знаковости, тотальное смещение форм и смыслов, которое в русском авангарде и было концептуализировано как «сдвиг» (А. Крученых), «алогизм» (К. Малевич), а во французском — как «сдвинутость», «трансгрессия» (А. Бретон). Прием смещения, трактуемый как сознательная художественная задача, отмечает М.О. Чудакова и в отношении поэтики М. Зощенко 20–30-х годов[31]. В более широком и вместе с тем в более формальном смысле этот основной принцип авангардистской поэтики может быть обозначен термином *пермутация*, означающим не только смену и перестановку элементов текста, но и их взаимозаменяемость, поскольку авангардистская эпоха впервые в истории мировой культуры представила мир в аспекте пересозидания, подразумевающем какие угодно изменения, смещения и трансформации, причем не только в сфере ис-

кусства, но во всех областях жизни социума. В. Шкловский заявлял в статье «Ленин как деканонизатор»: «Люди, желающие понять стиль Ленина, должны прежде всего понять, что этот стиль состоит в факте перемен, а не в факте установления»[32]. Принцип пермутации, т. е. *преображения* в самом широком смысле, подразумевает смену кодов, детерминирующих определенную картину мира, ее парадигматическую основу. Собственно, принцип пермутации лежит в основе всей истории авангарда: впервые его манифестировал Г. Аполлинер в гротескной пьесе «Груди Тирезия» (1903, поставлена в 1917).

В 1918 г. Аполлинер выступил с программной статьей «Новое сознание и поэты», где кодифицировал понятие «новизны» духа эпохи в слове «изумление»: «*Изумление — могучая новая сила*»[33]. Слово «surprise», употребленное в оригинале, призвано было обозначить и причину, и результат, и свойство современного духа, о котором писал Аполлинер, которое кодифицировали сюрреалисты в концепте «ошеломляющей метафоры» и которому много позже А. Арто нашел крайнюю степень выражения в заокеанском и доцивилизационном наркотическом опьянении у индейцев тараумара — эти «stupéfiants» и позволяли ему обрести искомое состояние «stupéfaction» — все того же «изумления», ошеломления, гносеологической «сдвинутости». По сути, речь идет о характерно авангардистской трансгрессии, проявляющей себя во множестве взаимосоотносимых форм и концептов: чудесности, дикости, остран(н)ения, безумия/зауми, архаики, примитивизма, утопизма и т. д., и т. д.

С этими установками связана и повышенная семиотичность поведения творцов авангардной культуры, и маркированность визуального кода, реализующаяся в концепте «нового — *иного*, *остраненного* — видения» (включающем моменты слепоты и одноглазости как своего рода апофатические утверждения), и семиотизация звуковых, тактильных и прочих сенсорных аспектов реального мира[34], и создание нового — иного или всепланетного — языка, моделирующего состав творимой утопии. Таким образом, акцентированная жестуальность авангардистского дискурса во всей его материально-вещественной и телесной фактурности, цисфинитности делает его носителем абсолютно трансфинитных, трансцендентальных смыслов. Авангардистская энантиосемия, смыкающая полярности, *ipso facto* игнорирует рационалистски структурированную выстроенность картины мира. В картине мира авангардистской эпохи все оборачивается всем, все концы являются началами, а следовательно, эта картина мира мифологична по преимуществу; ее тотальный мифологизм вбирает в себя по принципу пермутации (который есть частный случай более общего функционирования энантиосемии) и техницистски-прогрессистские амбиции футуризма, и архаизм неопримитивизма, и сам революционаристский пафос творцов нового мира, затеявших великую мистерию преображения и духа, и бытия — того, что было обозначено поэтом как «существованья ткань сквозная». Этот реально присущий поэтике авангарда принцип позволяет соотнести друг с другом многие внешне антиномичные понятия. Так, пафос «солнцепоклонства» А.Л. Чижевского непротиворечиво совмещается с «солнцеборчеством» авангардистов именно потому, что оба концепта равно принадлежат общей парадигме космизма, выдвинувшего в русском варианте кроме Н.Ф. Федорова столь же утопически ориентированных К.Э. Циолковского и В.И. Вернад-

ского. Кажущееся произвольным соположение столь разных сфер культуры — художественной, философской и религиозной — на деле имеет под собой фундаментальную онтологическую основу, обеспечивавшую «устойчивое сочетание доминантных культурных интенций», как отмечает исследователь, прямо относящий мысль П. Флоренского к «авангардной парадигме»[35].

Метафизика русского авангарда совершенно естественным образом выросла из традиций национальной культуры, укорененных в онтологии космизма, всеединства, богочеловечества и т. д. со всеми нюансами и вариациями. В этой ретроспективе возникают совершенно неожиданные связи и генетические сцепления. Так, философ Н. Федоров, чрезвычайно интересовавшийся вопросом «о письменах», неожиданным образом оказывается предшественником А. Крученых в отношении к идее о самоценности письма: «...формы букв говорят гораздо более слов, искреннее их <...> переписчики, чаявшие блаженства в будущем, предвкушали его уже и в настоящем», — писал великий космист[36]. И совсем радикальным авангардистом оказывается К.Э. Циолковский, который мыслил преодоление земного несовершенства человека и причащение его «блаженству Вселенной» через жесткое регулирование всего и вся и «усиленный искусственный подбор, который выражается только в том, чтобы давать возможность быстро размножаться самым совершенным особям»[37]. Смесь социального дарвинизма и евгеники Циолковского, мечтавшего о подлинном фаланстере («Мысли о лучшем общественном устройстве», 1916), тоже вырастала из пристального внимания к букве («Общий алфавит и язык», 1915) как основе всемирного блага: «Не лучше ли каким-нибудь образом, незаметно, без больших усилий и жертв, ввести один общий язык для всех?»[38] По сути дела, К. Циолковский был одним из многих, кто в начале века, устремленного к «великой утопии» (В. Кандинский), так или иначе культивировал мифологему «нового человека»[39]. Еще более разительным представляется развитие предавангардных концептов (вплоть до идеального образа «человека летающего») в «учении Всемира» А.В. Сухово-Кобылина. И это только малая толика примеров, ибо не только русская, но и вся мировая культура начала века — причем далеко не только в авангардных ее формах — была охвачена небывалым пафосом «новизны», тотальности, всеобщности, пронизана утопическими идеями, научными и художественными проектами, парадоксальным образом окрашенными в трагические тона. Собственно говоря, линия космоутопических проектов (Сухово-Кобылин — Федоров — Вернадский — Ле-Руа — Тейяр де Шарден) составляет единый ряд, характеризующий новое антропное сознание в универсальном объеме.

Является общепризнанной оценка авангардной эпохи как утопической по преимуществу. Но тип, характер и этиология самого этого утопизма приобретают свои подлинные смысл и значение лишь при соотнесении с центральным мифом эпохи, и миф этот — *эсхатологический*, предполагающий преображение мира через гибель и разрушение: «космогоноэсхатологический миф», в терминологии О.М. Фрейденберг, или «творчески-активный эсхатологизм», по Н. Бердяеву. Не случайно именно в этот период Н. Бердяев рассуждал: «В глубочай-

шем смысле слова история есть творимый миф. История — то, что вечно есть, как динамика духа. Историзм должен быть применен к самим глубинам духовной жизни, а сама история понята как динамика духа, как духовная жизнь в творческом процессе»[40].

В подтверждение этого тезиса, могущего быть обширно проиллюстрированным, достаточно привести воспоминание А.Ф. Лосева о докладах П.А. Флоренского: крупный религиозный мыслитель, пришедший к своего рода «философскому авангардизму» (Р. Гальцева), страстно утверждал, что «все существующее должно быть доведено до окончательного распадения, распыления, расплавления, что покамест все старое не превратится в чистый хаос и не будет истерто в порошок, до тех пор нельзя говорить о появлении новых и устойчивых ценностей»[41]. Пожалуй, единственным авангардным проявлением, лишенным эсхатологического мотива, был сюрреализм, но в сюрреализме чрезвычайно значаща была революционаристская составляющая, вписывающаяся в эсхатологическую перспективу. Но и сюрреализм, как можно судить уже по самому термину, изначально предполагал некое трансцендирование смысла в n-измерение бытия. Целью сюрреалистического творчества А. Бретон считал достижение «подлинной жизни», лежащей за пределами рационального умопостижения.

Видимо, идея распыления мира была своего рода мировоззренческим топосом, характерным для духовного ландшафта эпохи: не случайно Н. Бердяев в эссе «Кризис искусства» (1918) постоянно возвращается к образу «космического распыления и распластования», «космического разложения», «распыления плоти мира». Проводящий типологические сопоставления духовного опыта двух пограничных культур — русской и австрийской — А.И. Жеребин отмечает: «Та и другая питаются острым предчувствием надвигающейся гибели; накануне обещанного рокового дня, когда история окончательно их отменит, они переживают небывалый расцвет, результатом которого становится превентивная отмена истории — антиципация всей культуры XX века»[42]. Такой тип культурного сознания, концептуирующий себя в отталкивании от категорий времени, историзма и проблематизирующий самое реальность, Е.Г. Эткинд обозначал понятием *этернизм*[43]. В этом смысле показательны стилистика и фразеология К. Малевича, сопроводившего свой комментарий о «Победе над солнцем» («букво-звуки Алексея Крученых распылили вещевое слово») библейской аллюзией «Завеса разорвалась...». Характерно, что именно в отрицании исторической реальности, наличной действительности и рождается утопическое «слово», уводящее в трансцендентную инобытийность, — об этом ярко свидетельствует поэтика А. Платонова с его самородным «веществом существования».

Любопытно, что к концу XX в. европейский философский дискурс вновь приходит к категории «распыления», «рассеивания» («диссеминации») образа мира, окончательно лишившегося сколько-нибудь устойчивых, структурно детерминированных оснований. В начале же века было совсем другое: «Пафос распыления, стремление выйти за "нуль форм" и творить новые миры из ничего, уподобляя свой творческий акт акту Божественного творения, был пафосом выхода человеческой мысли в космические пространства, которые она пыталась освоить и в которых искала нового, неведомого Бога»[44]. С несколько иной точки зрения можно предположить, что концепт вселенского «распыления»,

укорененный в мифосознании авангардистской эпохи, удерживал в себе в редуцированном виде представления о космологическом акте рождения нового мира. Именно эта идея и именно в 20-е годы оказалась зафиксированной в столь далекой от сферы искусства области, как астрономия, обретя свое выражение в креационистской, по сути дела, теории «большого взрыва», «расширяющейся Вселенной». Подразумевалось, что в какой-то момент (в «точке сингулярности») Вселенная представляла собой ноль пространства, ноль объема — «нуль форм», как сказал бы Малевич, наполнивший положительным смыслом по видимости негативный концепт «распыления»: «путь к единству один — распыление, а распыление не что иное, как собрание частиц элементов единого начала и действа»[45]. (Свою идею он даже проиллюстрировал «Графиком соединения "распылений"».) Этот тезис есть характерная формула авангардистской культуры, ставящая в связь, казалось бы, противоположные смыслы картины мира, складывавшейся в первой трети XX в., в изоморфности ее эпистемологических установок.

С этой точки зрения становится очевидным, что такие, казалось бы, конституирующие признаки поэтики авангарда, как деформация, слом, разрыв, распыление и прочие понятия того же синонимического ряда, являются отнюдь не главенствующими в данной системе смыслов, а всего лишь дериватами центральной миропреобразующей идеи. Ибо мифологическая система представлений, лежащая в основе авангардистской картины мира, предполагала мифологический же операционный принцип: прежде чем создать новый мир, необходимо было не просто разрушить старый, а именно вернуть его в прежнее, предшествующее порочно или превратно устроенному состояние мира, т. е. обратить его в изначальный хаос. Попутно стоит заметить, что изоморфный концепту сдвига концепт диссонанса (связанный, в свою очередь, с мотивами распыления, смерти, катастрофизма, апокалипсиса и т. д.) в авангардистской поэтике отнюдь не обладал однозначно негативными и деструктивными коннотациями.

Так, один из лидеров русского авангарда Ипполит Соколов заявлял: «В эпоху борьбы и катастроф должна быть одна только музыка диссонансов». Но какие смыслы вкладывались в это понятие? Оказывается, содержательное наполнение термина «диссонанс» в авангардистском сознании было весьма специфичным: «Диссонанс — это движение, порыв, взлет, беспокойство, прилив, страстность и напряжение, это жизнь»[46]. По этому поводу исследователь отмечает: «Диссонансные структуры в эстетике футуристов были связаны не столько с отрицанием, сколько с утверждением. Диссонанс воспринимался как форма, наиболее соответствующая самой жизни ("Диссонансами вызывается <...> жизнь", — утверждал Н. Кульбин), и сопрягался, с одной стороны, с темой зарождения новой жизни, а с другой — превращался в своего рода путь к постижению жизни. А. Крученых отождествляет диссонанс и разрушение с программным утверждением нового видения реальности ("Диссонансы, неправильное построение <...> дают движение и новое восприятие мира"). Сплавленность тем разрушения-смерти с приемами развеществления-диссонанса <...> не только подводит к ощущению мира у предела, обозначая новый метод постижения возникающей реальности в ее собственных формах — диссонансных,

"отрицательных", — именно через диссонанс и разрушение торжественно декларируется момент явления нового мира»[47]. Стало быть, речь идет не столько о разрушении традиции, ощутимой в ее поверхностном миметическом коде, сколько о создании новой системы конвенциональностей — не только художественных, но и гносеологических. И возникшая в этот период атональная система А. Шёнберга означала не только разложение собственно музыкальной гармонии, но передачу нового мировидения и создание адекватными средствами новой картины мира.

Естественно, что, будучи целостной системой культуры, авангард нес с собой свою аксиологию и собственную меру эстетического. Авангардистские арткритерии отличны от традиционных понятий художественности прежде всего тем, что деабсолютизируют само понятие прекрасного, лишая его самодостаточной значимости. «Уже в начале XX века художник оказывается, по существу, в новом пространстве культуры, где сферы искусства и творчества начинают расходиться. Перед ним открывается возможность творчества вне традиционных рамок искусства»[48]. Однако выход за пределы искусства отнюдь не означал отрицания самого понятия искусства с целью культивирования некоего «антиискусства» — такова была форма самообновления искусства, суть которого удавалось постичь немногим. Одним из этих немногих был Х. Ортега-и-Гассет, писавший в 1925 г.: «...не горячитесь, если вы хотите еще в чем-то разобраться. Нигде искусство так явно не демонстрирует своего магического дара, как в этой насмешке над собой. Потому что в жесте самоуничижения оно как раз и остается искусством, и в силу удивительной диалектики его отрицание есть его самосохранение и триумф»[49]. Эти суждения испанского философа удивительно точно совпадали с выводами, к которым объективно приходил Н. Бердяев в своей книге «Кризис искусства» (1918); в свою очередь, пресловутая «дегуманизация» искусства подразумевала примерно то же, что Кандинский еще раньше обозначал словом «духовность» (которая в его поэтике была сопряжена с примитивизмом), т. е. появление нового эстетического качества.

Вдохновлявшая авангардистские поиски идея тотального произведения искусства, странным образом совпадавшая с тенденцией к разложению образа мира, метонимически схожа с принципом жизнетворчества, присущим эстетике символизма и модерна (ар нуво), который в данном случае мог реализоваться и через жизнеотрицающие тенденции, связанные с танатологическим кодом, — важна была сама маркированность жизненного поведения, выделенность из общепринятого порядка вещей, конвенциональностей, норм. Однако основное — и кардинальное — различие состоит в том, что авангард осознает себя в принципе вне традиционных эстетических категорий, между тем как для жизнетворчества основополагающим является именно вобранный, вчувствованный, пережитый и реализованный эстетизм. Имманентный телеологизм авангарда придавал ему сходство с христианской догмой — упования на «новое небо и новую землю» сопрягались с адамическим «нареканием имен» вещности мира, т. е. созданием нового языка культуры, нового синтаксиса бытия, вообще — «миростроительством», по Малевичу.

Собственно говоря, синтаксис как упорядоченный свод правил авангардным сознанием как раз и отвергался, по поводу чего не раз делались в высшей

степени рационалистические заявления. «Синтаксис надо уничтожить, а существительные ставить как попало, как они приходят на ум. Глагол должен быть в неопределенной форме... Надо отменить прилагательное... Надо отменить наречие... Пунктуация больше не нужна... А чтобы указать направление или что-нибудь выделить, можно употребить математические символы + - × : = > < и нотные знаки», — провозглашал «Технический манифест футуристской литературы» (1912)[50]. «Затоптан синтаксис... Фразы ошибочные или неправильные, несоединимость частей меж собой, забвение уже сказанного, непредусмотрительность относительно дальнейшего, разногласие, невнимание к правилам, каскады, неправильности... смешение времен, замена предлога союзом, непереходного глагола переходным», — педантично фиксировал проявления аномативности Л. Арагон в своем «Трактате о стиле» (1928)[51]. Но именно осознанная программность всех типичных деклараций, отрицающих синтаксическую упорядоченность мироустройства, свидетельствовала о наличии определенной, пусть и не всегда отрефлектированной системы интуиций, воззрений и убеждений в отношении новой картины мира: «неправильное построение предложений... дает движение и новое восприятие мира», — утверждал А. Крученых. В. Хлебников приветствовал даже опечатки, видя в них «один из видов соборного творчества». Сознательно практиковал поэтику орфографических ошибок и опечаток бразильский писатель и поэт Ж. Освалд де Андраде. Вообще феномен опечатки, ошибки, прием осознанной случайности, будучи манифестацией общей поэтики сдвига, *иновидения*, обретали в контексте авангардистской культуры онтологический смысл. Эта мировоззренческая позиция и была концептуирована Ю.Н. Тыняновым в 1924 г. как фактор новой поэтики: «Собственно говоря, каждое уродство, каждая "ошибка", каждая "неправильность" нормативной поэтики есть — в потенции — новый конструктивный принцип...»[52]

Впервые в истории искусств художник (живописец, поэт) занимался не только, если и вовсе не искусством — он строил новый мир, который, по замыслу, должен был интегрировать искусство и жизнь, преобразить их в некую инобытийность. «Художник — это прежде всего человек, который стремится выйти за пределы человеческого», — писал Г. Аполлинер в работе «О живописи» (1909)[53], на добрые 15 лет опередив итоговые соображения Х. Ортеги-и-Гассета о так называемой дегуманизации искусства. Поэтому творческий импульс мог приобретать и отрицающие видимую реальность формы, парадигматическим примером чего может служить «Черный квадрат» (1915) того же К. Малевича. Такими парадоксальными путями в лоне искусства возникал «новый мир, рождающийся путем катастроф» (В. Кандинский). В принципе, отношение авангарда к языкам предшествующих культур носило двойственный — полемически-ассимилирующий — характер. Новая мера эстетического базируется прежде всего на соположении, совмещении двух противоположных типов мироотношения: творчество/разложение. Дадаист Хуго Балль лапидарно выразил этот центральный для авангардистской поэтики концепт в срединный момент ее эволюции — в 1915 г.: «Разложение в самый сокровенный момент творчества». Эта идея была универсальной. Так, перуанец С. Вальехо утверждал: «С революционной точки зрения понятия разрушения и созидания неотделимы друг от друга». В. Хлебников в своем творчестве прямо постулировал

поиск и утверждение «обратного духа», «обратных двойников» идей, понятий, слов, событий, но найденные противоположности он стремился объединить в одно целое («двоякоумная», «двуумная» речь) посредством своего «закона качелей». Подобного рода ситуацию на материале сюрреализма удачно прокомментировала Ж. Шенье-Жандрон: «Следует ли в данном случае *сначала* отвергнуть готовые смысловые значения — *или же* создать условия для явления нового смысла? Оба эти намерения реализуются *одновременно*, и одно является оборотной стороной другого»[54].

Любопытным примером подобного рода двусоставности авангардистского типа мышления может служить одно только название колыбели самого радикального из авангардистских течений — «Кабаре Вольтер». Придуманное его основателем, носителем противоречиво-парадоксалистского сознания, Х. Баллем, это название столь же противоречиво удерживает в себе двойную эмблематику — низового, балаганно-праздничного действа и высокоинтеллектуальной, рационалистичной мысли. Характерно, что в авангардистскую эпоху концепт театра как модели мира распадается на два полярных, но взаимосвязанных кода. С одной стороны, происходит «циркизация театра»[55], эстетика театра десакрализуется, приближается к эстетике цирка, который, со своей стороны, приобретает онтологическую функцию коллективного действа. «В цирке мы словно возвращаемся к изначальности рая, делаясь лучше, чище, терпимее. <...> К тому же цирк ближе к чистому и обновленному искусству, чем традиционный театр»[56], — писал в 1924 г. испанский эссеист Р. Гомес де ла Серна в обширном исследовании «Цирк». Такого рода идеи были общими для культурного сознания эпохи: «Самое значительное в цирке — это толпа, воодушевленная, жестокая и нежная, просто принимающая радость жеста»[57]. С этим семантическим полем связаны понятия игры, гротеска, смещения норм. Но и сам концепт «циркизации театра» оказывается производным от общего принципа пермутации всех основ, порождающего и гротескно-юмористический код авангардистской поэтики и картины мира.

С другой стороны, в театре выделяются свойства мистериальности, как раз и лежащие в первооснове природы и театра, и цирка. «Преэстетизм театральности»[58] провозглашал Н. Евреинов, писавший о необходимости «восстановить целиком карнавальное действо древнерусского языческого театра, т. е. нашу дохристианскую отечественную традицию»[59]. Мистериальность напрямую смыкалась с прекультурными ценностями в их космогонической функции: «Когда же я произношу слово "театр", мне прежде всего представляется ребенок, дикарь и все, что свойственно их творчески-преобразующей воле...»[60], ибо «жизнь — это только объект нашей творческой воли к театру нашего Духа Преображения»[61]. На этой общей основе и возникает идея «театра жестокости» Арто, понимаемого как «чистый театр», «физическая природа абсолютного жеста», возникающего на «идее действия, доведенной до крайности и до своего логического предела»[62]. Д.В. Сарабьянов отмечал, что «авангардная жестикуляция, авангардная поза, авангардный поступок — они тоже входят в систему авангарда, без них он немыслим»[63].

Положительная или отрицательная маркированность жестуального знака («Наше кабаре — это жест», — писал дадаист Х. Балль), определенного духов-

ного опыта являлась лишь факультативной конфигурацией характерно авангардистской акциональности, проявлявшейся и в индивидуальном жизненном поведении художника, и в его вербальных манифестациях, и в образе действия массового тела, — словом, во всех экстериоризированных формах ментальности эпохи. Аффектированная манера поведения, свойственная, например, Маринетти, была не просто и не только индивидуальной чертой личности, но проявлением типично авангардистского девиантного поведения — повышенная экспансивность, агрессивность, театральность самовыражения была свойственна большинству представителей авангардистского типа мировоззрения. Сама знаковая и поведенческая жестуальность свидетельствовала о целенаправленной интенциональности вовне обращенной творческой воли, подвергавшей коренной переделке и мир, и человека («Последняя цель культуры — пересоздание человечества... самую жизнь превращает она в материал, из которого творчество кует ценность», — утверждал А. Белый в 1909 г.). Правомерность применения категории жестуальности к культуре авангардистской эпохи может быть верифицирована характерным соображением П. Флоренского, размышлявшего над расширительным значением понятия «слово»: «Иначе говоря, есть собственно только один язык — язык активного самопроявления целостным организмом, и единый только ряд слов — артикулируемый всем телом»[64]. Через десять лет после этого высказывания русского богослова и философа французский реформатор театра писал: «Речь идет о том, чтобы заменить словесный язык языком, имеющим совершенно иную природу... Грамматику этого нового языка еще только предстоит отыскать. Жест в ней составляет и материю, и главный принцип; если угодно — ее альфу и омегу. Он гораздо более исходит из НЕОБХОДИМОСТИ речи, чем из речи уже оформившейся. Но обнаруживая в речи тупик, он спонтанным образом возвращается к жесту»[65]. К этому можно было бы добавить теорию и практику режиссуры Вс.Э. Мейерхольда, для которого театр был способом утверждения преимущества выразительности тела (и в особенности массового тела, и не только тела, но и вещей!) над выразительностью слова.

Вообще, обращает на себя внимание тот факт, что в авангардистскую эпоху новая культура обретает себя в средостении жанров и видов искусства, что весьма наглядным образом проявляется, в частности, в широком распространении всякого рода «кабачков», «кабаре» и пр., своеобразно сочетавших самые высокие и самые низкие сферы культуры. То был путь из «башни» в «подвал», из салона — на подмостки, означавший театрализацию самой идеи театра и перенос его принципов в жизнь, его *остранение* через демонтаж форм и мистериализацию. Таковы не только «Кабаре Вольтер» и «театр-варьете» Маринетти с его serate futuriste — в России 1910-х годов вспыхнула целая «кабаретная эпидемия»: «В 1912 году только в Москве и Петербурге одновременно поднимали занавес около 125 кабаре и театров миниатюр»[66]. По утверждению специалиста, при всем отличии русского кабаре от европейского, главное состояло в следующем: «Метой времени кабаре стало благодаря его особому положению в географии современной культуры — на границе искусства и жизни, что позволило ему отразить процессы, происходящие и в художественной сфере, и в социальной психологии»[67]. Вся двойственность авангарда, его двуобращен-

ность обязаны именно тому, что он возникает в зоне пограничья, на стыке культурных зонов — а потому его энантиосемичность дает о себе знать во множестве форм и явлений.

Неудивительно, что в сюрреализме эмблематичный статус обретает лотреамоновская формула: «Прекрасно... как неожиданная встреча на анатомическом столе швейной машинки и зонтика» («Il est beau comme ... la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie!»). Эта знаменитая и как будто абсурдная формула примечательна сразу в нескольких отношениях. Во-первых, она манифестирует заявку на категоризацию нового эстетического измерения, отличного от рационально постижимого пространства культуры. Во-вторых, сам образ анатомического стола (не столь уж и случайный) имплицирует понятие деятельности, направленной на разъятие целостности предметного мира. В-третьих, сама мифема разъятия оказывается соположенной с мифемой встречи, т. е. акта по определению конструктивного, смыслопорождающего, но и предполагающего предварительное вмешательство случайности. А «встреча» случайных, разнопорядковых элементов является основным принципом не только сюрреалистической эстетики, но и авангардистского формотворчества вообще. Так, работавший в русле общеевропейского авангарда чилиец В. Уйдобро утверждал в манифесте «Эпоха творения» (1921), что творить — «значит делать так, чтобы вещи, параллельные друг другу в пространстве, могли бы встретиться во времени, и наоборот; и чтобы, совместившись, представили бы нечто совершенно новое»[68]. В типологически общем поле, но на более раннем этапе (1915) А. Крученых разрабатывал концепцию «моментального творчества», упредившую сюрреалистскую идею «автоматического письма». Таким образом, систематически утверждавшийся и дадаистами, и сюрреалистами, и русскими авангардистами принцип случайности был проявлением общего принципа пермутации по отношению к системе закономерностей, т. е. сложившейся картине мира.

Вышеприведенная формула встречи/невстречи могла бы остаться всего лишь эпизодом истории сюрреализма, если бы она не резонировала с умонастроениями эпохи. Еще в 1911 г. К. Малевич пишет картину «Корова и скрипка», сопроводив ее комментарием на обороте холста: «Алогическое сопоставление двух форм — "скрипка и корова" — как момент борьбы с логизмом...». В 1915 г. (почти буквально повторив свои слова через год) К. Малевич формулирует по сути дела ту же идею в концепции «диссонанса наибольшей силы напряжения», подразумевающей «неожиданность встречи двух анатомических строений»[69]. Причем концепция Малевича подразумевала именно «новую красоту» в том, что на интуитивном уровне воплощало в искусстве («в вещах») «энергию диссонансов, полученных от встречи двух противоположных форм»[70]. М. Эрнст объясняет технику коллажа как «систематическое объяснение случайных или искусственно спровоцированных встреч двух и более чуждых друг другу по сути своей реальных предметов на абсолютно неподходящем для этого в данный момент уровне...»[71]. Типологический ряд примеров такого же порядка[72], вписывающийся в вышеприведенный антихронотоп, хорошо объясняется следующим интерпретационным тезисом: «Абсурдное с точки зрения здравого смысла сближение разнородного... прокламировало неявную всеоб-

щую связь явлений»[73]. Наконец, столь типичное для авангардистской поэтики сопоставление разнородных предметов, их символическая «встреча» объясняется повышенным статусом фактурности, знаковости предметов в их качестве «вещей» мира. Этот поистине парадигматический сюжет был по-своему выражен Г. Бенном: «Одна лишь встреча всем осколкам мира суждена: / мистическое их соединенье словом» (перевод Н. Пестовой).

Очевидно, что, непосредственно связанная с основополагающим для культуры XX в. принципом случайности, структурного сдвига, мифема встречи оказывается его иноформой, ставящей под сомнение механицистски-рационалистическую модель реальности и постулирует возможность существования иных измерений и иных миров, как раз и полагаемых художественно-идеологической системой авангарда. «Эстетика случайного, к которой обращаются многие художники и литераторы, связана с особой линией внутри модернистского искусства. Она прежде всего размывает жесткий стиль мышления, жесткие границы самого модернистского проекта культуры. Случай открывает в искусстве особую территорию, родственную новейшим научным исследованиям в области теории хаоса, фрактальной геометрии природы, квантовой теории и т. д. Эта модель реальности ускользает от рациональности, уклоняется от жестких схем, правил и методов, в ней размываются границы однонаправленного, линейного мышления. Однако она подчиняется своей логике и заключает внутри хаоса особый порядок. Именно такая модель реальности стала одной из постоянных составляющих в культуре XX столетия»[74].

В излюбленной сюрреалистами фразе примечательно, кроме прочего, латентное присутствие идеи *сечения*, обусловленной буквальным значением термина *dissection*: иссечение новых смыслов происходит за счет рассечения прежней смысловой целостности. «Мы рассекли объект! Мы стали видеть мир насквозь. Мы научились следить мир с конца... Таким образом мы даем мир с новым содержанием», — писал А. Крученых в 1913 г.[75] «Живописцы будетляне любят пользоваться частями тел, разрезами, а будетляне речетворцы разрубленными словами, полусловами и их причудливыми хитрыми сочетаниями (заумный язык)», — утверждали в том же году авторы манифеста «Слово как таковое»[76]. Рассекание форм и плоскостей и было основным приемом кубофутуристической поэтики. В поэтике сюрреализма идея сечения слова предполагала именно момент смыслопорождения, как это явствует из текста М. Лейриса от 1925 г.: «Рассекая любимые нами слова, не заботясь ни об этимологии, ни о принятом смысле, мы открываем их самые скрытые возможности и тайные разветвления, пронизывающие весь язык: они концентрируются в ассоциациях звуков, форм и идей»[77]. Е.Д. Гальцова проницательно замечает по поводу, казалось бы, противоположной рассечению процедуры — коллажа (где принципы соединения и разъединения вступают в отношения энантиосемии): «Будучи подвергнуты процессу фрагментации ("разрезанию"), элементы коллажа обретают не только новый смысл, но и новый, не-знаковый, безусловный статус *вещи* или *тела* (выделено мной. — *Ю.Г.*)»[78]. Что прием рассечения предметного мира был характерен для авангардного сознания следует хотя бы из пастернаковских строк, написанных уже в 1930 г., на излете авангардной эпохи: «Перегородок тонкоребрость / Пройду насквозь, пройду, как свет. / Пройду, как образ

входит в образ / И как предмет сечет предмет». (Случайно ли, что несколько ранее в том же поэтическом универсуме возникли строки: «Вокзал, несгораемый ящик / Разлук моих, встреч и разлук...»?) Еще через десять лет В. Шкловский скажет, вспоминая о Маяковском: «Он вдвинул образ в образ»[79].

Вообще, слова-концепты «сечение», «пересечение», «рассечение» были чрезвычайно характерны для понятийного тезауруса эпохи и применялись безраздельно представителями практически всех течений. «Проникая друг в друга, будут расслаиваться плоскости», — утверждал, например, К. Швиттерс в одном из мерц-манифестов[80]; о сюрреалистическом «рассечении» реальности писал и Иван Голл. И уже не кажется случайным, что одним из первых сюрреалистических образов, вдохновивших А. Бретона, был именно «человек, разрезанный окном пополам» (Первый манифест сюрреализма, 1924). В pendant к нему всплывает иллюстрация Д. Бурлюка ко второму выпуску «Садка судей» (1913), изображающая человечка в цилиндре (автора?), словно рассеченного на части. Как полагает автор исследования, посвященного архетипическим мотивам спектакля «Победа над солнцем», характерный мифообраз разъятия тела подразумевал «*переход в новое состояние, восхождение на иную духовную высоту, к иной целостности*», «при всей кажущейся деструктивности этого образа» он являл собой «метафору перехода от множественности к новому единству»[81]. В этот же ряд естественно встает и бунюэлевский образ рассеченного глаза с его двойственной семантикой обыкновенного мировидения — стало быть, речь шла не более и не менее как о сечении тела мира, подлежащего перестройке, переиначиванию, реструктуризации.

Здесь можно наблюдать любопытный случай реализации в частном художественном приеме общей онтологической идеологемы «распыления» мира: смыкание происходит в центральном для авангардистской картины мира концепте «сдвига», остранения, оказывающемся изоморфным другому, не менее адекватному сфере идей эпохи понятию: «в языке того времени у "остранения" обнаруживается близкий синоним — "диссоциация" <...> расщепление ассоциаций, непременно лежащее в основе всякого творчества. "Остранение" оказывается не изолированным понятием, оно включено в богатую традицию, продолжателями которой были не только формалисты»[82]. Более того: этот момент включен в синхронную ему универсальную типологию идей, где он обретает массу коррелятов, например: «порой чувствуешь страшную тревогу, замешательство, как бы обеспокоенность, неудобство. Тут точней всего подойдет французское слово "dépaysé" — отстраненный. Ты словно отстранен, потеряв связь с окружающим. Но рухнуло не вовне, а в тебе самом», — это фрагмент из «Смерти и воскресения» Х. Ортеги-и-Гассета[83]. Позднее понятие «dépaysement de la sensation» («сдвиг в ощущении») было специально разработано Бретоном в качестве одной из ведущих категорий сюрреалистской эстетики. Собственно говоря, лексема «dépaysement» и буквально, и этимологически в точности соответствует понятию «остранение» как в значении *ино*видения, так и в значении *ино*земства, т. е. в общем смысле подразумевает иноязычие, инаковость, анаграмматизм.

Однако в начале века диссоциация прежнего, устойчивого образа мира отнюдь не являла собой однозначно деструктивный процесс, что объективно удо-

стоверял русский философ, предметом исследований которого был именно «кризис искусства»: «Истинный смысл кризиса пластических искусств — в судорожных попытках проникнуть за материальную оболочку мира, уловить более тонкую плоть, преодолеть закон непроницаемости <...> Человек не пассивное орудие мирового процесса и всех происходящих в нем разложений, он — активный творец... Космическое распластование может лишь способствовать выявлению и укреплению истинного ядра "я". Человеческий дух освобождается от старой власти органической материи... Новое искусство будет творить уже не в образах физической плоти, а в образах иной, более тонкой плоти, оно перейдет от тел материальных к телам душевным. То, что происходит с миром во всех сферах, есть апокалипсис целой огромной исторической эпохи, конец старого мира и преддверие нового мира»[84]. На первый взгляд, двуобращенный концепт сечения/диссоциации может показаться проявлением деформирующей мир тенденции авангарда. Однако более внимательный исследовательский взгляд прочитывает в этих проявлениях как раз позитивную, смыслоутверждающую тенденцию. Как было отмечено в отношении самого широкого спектра авангардных искусств «классического этапа», — «будь то живопись, скульптура или пространство вербальных текстов», — «идея развернутой сферы», «рассечение морфем и лексем», вообще, раскрытость, разверстость, любые «ментальные проекции рассеченной сферы, которые от акта препарированности не только не утрачивают, но еще больше акцентируют свои свойства быть шаровым пространством», принадлежат именно перспективе «обретения нового смыслового целого»[85]. Таким образом, характерно авангардистская диссоциация образа мира с непременностью подразумевала свою противоположность — тотальную интеграцию в некоем *ином* измерении бытия, что и порождало, собственно, как сам прием, так и различные практики инодействования, сдвига.

Любопытно, что концепт сечения, очевидно обусловивший поэтику и практику кубизма, имплицитно содержал в себе и свою противоположность — идею совмещения (как аналитизм имманентно подразумевал синтетичность). Так, журнал «Nord—Sud» (1917–1918) одним своим названием, обязанным пересекавшей Париж с севера на юг линии метро, воспроизводил идею (пере)сечения; однако программно был ориентирован на снятие временного антагонизма между культурами прошлого и будущего.

Впоследствии М. Элиаде убедительно показал, что системообразующая тенденция к тотальному разрушению есть импликация универсального мифа «обновления мира», требующего отмены истории и вообще исторического времени, поскольку «новое творение не может совершиться, пока этот мир не будет окончательно разрушен. Речь идет ... об уничтожении старого мира с тем, чтобы воссоздать мир *in toto*». (Ср. у Маяковского: «Будет день! / Пожар всесветный, / чистящий и чадный» и у В. Каменского: «Я горю неизбывным пожаром / мирового строительства». Характерный призыв к раздуванию мирового пожара «на горе всем буржуям» имел глубоко мифологическую основу, поскольку в нем актуализировалась мифологема *экпиросиса* — всемирного пожара, необходимого для обновления мира космического катаклизма[86]). Это «возвращение вспять» предполагает «восстановление первоначального времени, которое единственно способно обеспечить тотальное обновление Космоса,

жизни и общества». Причем, как утверждает М. Элиаде, и «наша современность в секуляризированной, мирской форме еще сохраняет эсхатологическую надежду универсального обновления, осуществляемого или определенным социальным классом, или даже какой-нибудь партией или отдельной личностью»[87].

Поэтому, взятая в широком смысловом объеме, вся авангардная эпоха может рассматриваться как акт великой *мистерии* в нераздельности ее интуитивно-чувственных и историко-социальных аспектов, когда творчество понималось как Творение. «Понимание творчества как некоего вселенского акта — всетворчества, — преобразующего мир, в котором будут жить под приматом творческого начала, характерно в равной степени для религиозных философов и авангардистов, несмотря на различия в понимании Духовного», — полагает отечественный исследователь[88]. Создатель «мерц-искусства», своего рода извода концепции Gesamtkunstwerk, К. Швиттерс, делавший буквально помоечные предметы «такими же равноправными факторами, как и краска», в качестве фактурного овеществления новой, идеализированной картины мира, так мотивировал появление своего приема: «Я писал, прибивал, склеивал, сочинял и осваивал мир... Во мне было как бы отражение революции, не такой, как она была, а такой, какой она должна была быть»[89]. «Искусство, религия <...> идут в одну и ту же область надматериального царства идеального духа, совершенствуя лик свой в зеркальном отражении материала материи <...> становятся высшими категориями над научным миром...»[90] — писал К. Малевич, выражая общие упования на торжество нового духа, способного преобразить мир.

В 10-е годы XX в. мысль о четвертом или даже пятом измерении владела умами как мыслителей, так и художников — представителей самых разных культур, на эту тему существовала масса специальных и популярных публикаций. Это было больше, чем поветрие или мода, — четвертое измерение стало реальной проблемой, разрабатывавшейся не только на уровне популярных спекуляций, но и в естественнонаучном плане: так, в продолжение и в подтверждение специальной теории относительности, выдвинутой А. Эйнштейном в 1905 г., Г. Минковский создал в 1908 г. математическую модель четырехмерного пространства, кодифицировавшую, по сути дела, новую картину мира. В русской, а затем и в англосаксонской культурах гуляким резонатором идей, разлитых в духовной атмосфере эпохи, служили метафилософские трактаты П.Д. Успенского, и прежде всего его «Tertium organum», вышедший впервые в 1911 г. В этом труде, своеобразном компендиуме популярных идей того времени, философ формулирует тезисы о «начале перехода к новому типу и новому ощущению пространства», о выработке «чувства четырехмерного пространства», о «космическом сознании» и «рождении сверхчеловека», живущего «духовной жизнью» в результате «победы духа» в «живой Вселенной» с «ощущением мировой гармонии», «единства всего» и с «чувством общности во всем» при «торжестве сверхличного начала». Подобного рода тезисы, чрезвычайно популярные в авангардистской среде, непосредственно способствовали выработке авангардистской мифологии. Только в контексте предельного самораскрытия навстречу некоей новой всемирной духовности, «революции Духа», можно понять обостренное переживание современниками авангардистской эпо-

хи проблемы *быта*, который даже не столько отвергался, сколько онтологизировался и мифологизировался (отсюда и акцентуация проблемы «литературного быта»), составляя необходимый противовес одухотворенности нового мирочувствия. «Быт <...> означал нечто большее, чем домашняя жизнь, и даже представал ее антитезой», — пишет исследователь [91].

Приняв за исходную точку тезис о мифогенности эпохи и эсхатологичности ее мировидения, следует принять и вытекающий отсюда принцип двойственности эсхатологического типа мировидения. Н. Бердяев убежденно писал: «...мыслить о конце мы можем лишь двойственно и антиномически. Конец есть событие духовное, происходящее во времени. Когда мы проецируем конец во время этого мира и объективируем его в истории, то конец двоится и он одинаково может представляться пессимистическим и оптимистическим, разрушительным и созидательным. Поэтому неизбежна хилиастическая надежда. Поэтому эсхатологизм может и должен быть активным и творческим. Через противоречия и конфликты происходит возврат к первоначальному, но в полноте, с обогащением пережитым творчеством. <...> Эсхатологическая перспектива не есть только перспектива неопределимого конца мира, она есть перспектива каждого мгновения жизни. В каждое мгновение жизни нужно кончать старый мир, начинать новый мир» [92]. Только в рамках эсхатологического мифа может быть объяснимо парадоксальное сочетание апокалиптических и мессианских мотивов, оптимизма и трагизма, жертвенности и профетизма, катастрофизма и утопизма, пронизывающих духовную атмосферу эпохи. Далее в логической развертке возникают следующие две фундаментальные для рассматриваемого предмета закономерности.

Во-первых, имманентная эсхатологическому мифу двойственность определяет дуалистичный характер всех мифологем, составляющих картину мира авангардной эпохи. Находящиеся между собой в отношениях соотносимости и взаимообратимости, эти внешне антитетичные мифологемы, в свою очередь, являются внутренне дуальными единствами, т. е. представляют собой отмеченный выше энантиоморфичный тип семантики. Во-вторых, глубокая мифогенность авангардной эпохи естественно предполагает оперирование ритуалистичными процедурами, необходимыми для материализации экзистенциальных, гностико-спиритуалистических категорий (Абсолют, Дух). По мере обмирщения и социализации миф превращается в систему конвенционализмов, становится светской литургией, новым каноном, инструментом манипулирования обществом, что и приводит авангард к внутренне обусловленному вырождению в собственную противоположность, к антиномичному себе изводу. Таким образом, в этом случае также срабатывает принцип энантиоморфизма, всегда обращенного к собственной противоположности.

Именно в силу собственной двойственной природы духовный комплекс авангардной эпохи направлен не только на деструкцию культуры: основной пафос его состоит в исключительной, непреложной и абсолютной *креативности*, осуществляемой через сдвиг, смещение, пермутацию всей картины мира. «Я всегда считал себя не разрушителем, но только строителем», — утверждал, например, Г. Аполлинер, один из основателей мирового авангарда [93]. В связи с

этим необходимо специально и отчетливо оговорить, что укоренившееся представление об авангарде как о некоем всеотрицающем, нигилистическом проявлении анархического произвола является наукообразным мифом, игнорирующим сложность реального положения дел. Однозначность этого тезиса выражена, в частности, в утверждениях А. Якимовича о тотальной «субверсивности» и «деструктивной креативности» радикального авангарда[94]. Все же с бóльшим основанием можно говорить о *«креативной* деструктивности» авангарда, ибо креативная направленность авангарда, как и всякая подлинно инновационная практика, не могла осуществляться иначе, как через деструкцию: оба процесса представляли собой две стороны одного явления. Особенно это относится к русскому авангарду, вписанному в особую систему координат, зиждившуюся на глубоко укорененных национальных традициях. Остро чувствовавший переходность, кризисность эпохи Н. Бердяев писал: «...творческий катастрофизм должен прийти к жертвенному отрицанию искусства, но через искусство и внутри самого искусства. Жертва культурой во имя высшего бытия будет сверхкультурной, а не докультурной и внекультурной, она оправдает высший смысл культуры и искусства как великого ее проявления»[95]. В эту же пору (1912) В. Кандинский постулировал двуединый характер современного произведения искусства, включающего в себя два процесса: «1. Разрушение материальной, лишенной души жизни 19 века... распад и самоликвидация отдельных частей» и «2. Построение духовной, душевной жизни 20 века, переживаемое нами»[96], состоящих, по сути, в отношениях взаимодополнительности.

Эта установка была актуальной на всем поле культуры исторического авангарда. В 1924 г. близкий к дадаистам Ж. Рибмон-Дессень писал: «Разрушать. Только не систематический скепсис, он ничего не разрушает. А полное таинственности разложение значений и ценностей, которые оставляет нам мир словно мглистую пыль, сквозь которую проникает взгляд и которую пронизывает телесное прикосновение»[97]. (В этом высказывании присутствует характерная связка мотивов разложения/сечения — креации.) С. Великовский справедливо отмечал, что во всех подобных случаях «переход от классических орудий работы в культуре (приемов мышления, исследования, сочинения) к орудиям неклассическим сопряжен со сменой положения самого мыслителя (исследователя, живописца, повествователя). Всякий раз он теперь размещает себя не у самого средоточия единственной из возможных истин, а допускает и другой угол зрения. Истина заведомо рисуется многогранной совокупностью, не доступной ни одному из обладателей отдельных дробных истин — частичных ее слагаемых. Повсюду пробивает себе дорогу особое, относительно-дополнительное видение бытия и осваивающей бытие личности»[98]. Убедительную характеристику авангардистской культуре дает современный исследователь, видящий в ней «эстетику трагического рождения», что, по-видимому, вполне согласуется с ее стихийной и утопической революционностью в социально-историческом аспекте и с ее утверждением материально-энергийного становления в аспекте онтологическом»[99].

Эта парадигматическая установка актуализировалась в авангардистском тексте на всех уровнях. Так, в поэтике ОБЭРИУ явственно проступает мифологический архетип: разбрасывание предмета на части, дробление, столкнове-

ние предметов, которое затем приводит к их обновлению и приобретению ими нового действительного смысла... Эта система предполагает высокую степень интенциональности создания (построения, конструирования) текста»[100]. Язык культуры, какой бы способ выражения он ни обретал, был основным способом регуляции мира — от зауми с ее разложением естественного языка до марровских попыток выстраивания филологической «суммы» в русле новой мифологии; от имяславия с его метафизикой имени до, казалось бы, немотивированного сталинского обращения (уже в поставангардистскую эпоху) к вопросам языкознания, где он излагал, по сути, свои воззрения на общественное устройство. Симптоматичным в сталинском выступлении было то, что государственный иерарх озаботился вдруг не собственно вопросами языкознания — его мишенью были романтические мечтания Н.Я. Марра (который, впрочем, и настаивал на развитии языковой картины мира от множества к единству) о будущем всемирном языке, что на новом историческом этапе уже противоречило реальной политике власти.

Повышенное внимание к языку, к графической форме словесного текста и к звуковой стороне речи в 20–30-е годы нашли характерное выражение в интересе к детской литературе, которая оказалась своего рода моделью культуры своего времени. Характерно, что особую — энантиоморфично выворотную — значимость проблема литературы для детей приобрела именно в постреволюционной России. С одной стороны, государственно регулируемое книгоиздание детской литературы приобрело совершенно фантастический масштаб, с другой — была объявлена тотальная война волшебным сказкам. Это означало, что детская литература расценивалась именно как новый текст новой культуры. В то же время обращение художников слова к детской литературе — от Крученых до обэриутов и Чуковского — диктовалось и сугубо творческими установками.

«Только детские книги читать, / только детские души лелеять», — писал О. Мандельштам еще в 1908 г. К «детскому» взгляду на жизнь и на искусство призывали и Вламинк, и Матисс и многие другие. Характерно, что повсюду постулирование детского мировидения шло рука об руку с интересом к примитивному искусству. «Так хорошо быть диким, первобытным, чувствовать себя наивным ребенком, одинаково радующимся и самоцветному жемчугу и блестящим камешкам, чуждым и равнодушным к установившимся ценностям их»[101], — писал в 1913 г. В. Матвей, страстный поклонник примитивного искусства, выражая характерно авангардистский тип мироотношения. Происходило культивирование образа, состояния детства в самом широком смысле, что на рациональном, отрефлектированном уровне объяснялось осознанием необходимости формировать человека новой генерации едва ли не с чистого листа и в этом смысле коррелировало с поэтикой примитивизма; на более глубоком уровне процесс имел прямо противоположную мотивацию: обращение к *мифологеме детства* означало апелляцию к доколлективистскому и доиндивидуальному, даже дорациональному началу в человеке, наиболее интимно связанному с архетипом будущего — еще одна внутренняя противоречивость авангардной культуры, совмещавшей примитивистские и утопистские мифологемы. Вряд ли то было только стремление к некоему опрощению или бегству от цивилиза-

ции — скорее всего таким образом человечество, стремившееся к точке первоначал на филогенетическом уровне, моделировало эту ситуацию на уровне онтогенетическом, в судьбах своих представителей. По-видимому, наиболее ярким примером жизнетворческого моделирования «детского», а одновременно и «дикарского» состояния в реальной практике было жизненное поведение дадаистов, которые, однако, проявляли искреннюю заинтересованность и судьбами человечества, и конкретными социально-политическими реалиями, и перспективой грядущей «мировой революции». «Бурные события наглядно свидетельствуют о несостоятельности человеческих политических действий и насущной необходимости преобразования мира новым человеком», — писал в 1917 г. Р. Хаусман [102].

Здесь возникает решительное несогласие с мнением такого авторитетного исследователя авангардного искусства, как Г. Рид, который принципиально исключал из сферы «современного искусства» творчество примитивистов, с одной стороны, и деятельность пропагандистски ориентированных художников (русских и мексиканских) — с другой [103]. Однако в обозначенном выше контексте иначе выглядят не только внутренний смысл примитивистского мироотношения, но и пресловутое превращение поэта-лирика в политически ангажированного «горлана-главаря». Обращение Маяковского к формам массовой культуры и общая политизация его творчества могут и должны рассматриваться не как вульгарный компромисс художника с властью, а как проявление закономерного для авангардного сознания стремления к расширению возможностей художественного языка за счет вовлечения в сферу искусства элементов *иного измерения*, относящихся к сфере декларируемой «Революции Духа» — мифологемы, без учета которой невозможно понять, в частности, поэму «Двенадцать» А. Блока. «Миф о революции духа, по-видимому, главный авангардистский миф революционной эпохи, легший в основу большинства футуристических проектов утопического миростроительства», — считает А. Крусанов. «В той или иной степени этой идеологии придерживались все деятели авангардистского движения, утверждавшие примат творческой воли над какими бы то ни было другими законами развития искусства» [104]. Революция социально-политическая и революция в искусстве составляли единое целое, и их эволюция была подчинена общим закономерностям. Потому и революция большевиков была для Маяковского лишь предтечей «революции *иной*», которая «грядет». Но в своем реальном воплощении мифологема революции духа требовала жертв и забирала жизни.

Как ни парадоксально, оборотной стороной основного мифа эпохи — мифа строительства нового мира — был *танатологический комплекс*, изначально встроенный в утопистски-космистский проект авангарда. Как и другие составляющие авангардистской картины мира, концепт смерти обладает энантиосемичной двойственностью, обозначая одновременно свою противоположность — танатофобию, стремление к преодолению смерти, равно как и законов природы (времени, истории, пространства) вообще. В 1919 г. Хлебников писал в работе «Наша основа»: «Таким образом меняется и наше отношение к смерти: мы стоим у порога мира, когда будем знать день и час, когда мы родимся вновь, смотреть на смерть как на временное купание в водах небытия» [105]. Подлинный

культ смерти сопровождал и творчество и жизненные судьбы представителей авангардного искусства, что в высшей степени проявлялось в опыте испанской и французской культуры того времени (см. соответствующие главы в наст. изд.).

Теоретические построения той эпохи также трактовали смерть как онтологическую проблему, подлежащую разрешению, как некий недолжный, ошибочный, подлежащий исправлению атрибут бытия — здесь достаточно только упомянуть религиозно-философские концепции представителей русского космизма, Н.Ф. Федорова в первую очередь. Его ученик и последователь К. Циолковский утверждал (уже в 1933 г.), что жизнь есть животное существование организованной материи, которая должна быть преобразована в «высший разум», поскольку «жизнь возможна лишь в высшей форме. Все высшие жизни атома сливаются в одно субъективное непрерывное блаженное бытие. <...> Отсюда вывод: теперешняя краткая и мучительная жизнь совершенно ничтожна в сравнении с посмертной жизнью» [106]. Эти же мысли проводились им в статье «Радость смерти» (1933). «Смерть — это лишь другая, невидимая и не освещенная нами *сторона жизни*, — пишет в 1925 г. Р.-М. Рильке, словно дополняя русского космиста. — Мы должны попытаться достигнуть высшего сознания нашего бытия <...> Истинная жизнь простирается на *обе* области <...> *нет ни этого, ни того света, но лишь одно огромное единство*». И настойчиво подчеркивает: «Утверждение жизни и смерти в "Элегиях" становится единством» [107].

Исследователь русской философской танатологии замечает: «Первое десятилетие XX в. отмечено приоритетным влиянием этой темы, в частности, в литературе; параллельно философская публицистика культивирует апокалипсис культуры, образ Антихриста, эсхатологические пророчества. В 1910 г. выходит альманах "Смерть" с обзором литературной танатологии, а еще раньше "Группа литературного распада" с позиций почти марксистского иммортализма подвергает критике декадентски-богемное любование смертью». В продолжение обзора автор статьи рассматривает метафизику детства как встроенную в танатологический комплекс альтернативу смерти, ибо: «В детях дана субстанция жизненности и онтологическая иллюстрация бессмертья» [108]. Однако в авангардистской танатологии именно *жертвенность*, *виктимация* интуировались как залог будущего, посмертного инобытия, поэтому мифологема смерти парадоксальным образом сочеталась с мифологемой детства. Достаточно привести пример В. Маяковского с его сакраментальным «Я люблю смотреть, как умирают дети», где мотив заклания младенца выступает как эквивалент самозаклания («Связь тем детоубийства и самоубийства несомненна», — отмечал Р. Якобсон в связи с поэтикой Маяковского) и смерти мира в метафизическом ритуале новой космогонии, в котором поэт выступает в качестве инициатической жертвы (ср. гротескную повесть Г. Аполлинера «Убийство поэта», 1916). Поэтика же сюрреализма предполагала подлинный культ самоубийства. Этот мотив глубоко связан с основным космогоническим мифом, так как в мифомышлении семантика детоубийства как жертвоприношения коррелирует с семантикой мирового пожара, обновляющего вселенную. Видимо, не случайно универсальный «миф о юноше-сыне» (В. Топоров) актуализируется в эту эпоху в индивидуальной мифологии столь разных поэтических личностей, как Е. Гуро и Г. Мистраль, равно скорбевших по мнимому сыну.

Но и сам танатологический комплекс претерпевал в художественно-идеологической системе авангарда ту же эволюцию, что и другие ее составляющие. В начале 1930-х А. Введенский манифестировал уже совсем иное мироотношение: «Лежит в столовой на столе / труп мира в виде крем-брюле / Кругом воняет разложеньем». Окончательное и отвратительное умирание мира свидетельствует написанный уже в 1937 г. безнадежно абсурдистский «Потец».

Таким образом, в авангардистской картине мира танатологический код, содержащий в себе целый спектр основных мифологем, является стержневым, выступая реверсом кода трансформационно-пермутационного. Танатологический код включал в себя компоненты героизма, мученичества, жертвенничества, трансцендентности, *иммортализма* (неслучайна организация в 1922 г. петроградской «Северной группы биокосмистов-иммортализтов») с такими их дериватами, как *икарийский комплекс* с соответствующими ему мифологемами *авиатора*, авиации, комплекса падения, взлета, птицы (сокола), акробата, циркача и т. д., и т. д. Помимо прочего, испытание, соприкосновение со смертью, ритуальное, по сути, причащение ей были для авангардной личности способом легитимации *иного*, вненормативного типа поведения как одного из аспектов тотальной пермутации. Танатологический код авангардистского текста культуры был множественным, содержал в себе одновременно целый «пучок смыслов», реализующийся в характерной метафорике, построенной по принципу семиотической инверсии.

В целом идея смерти была парадигматична для умонастроений эпохи и коррелировала с соответствующей социально-исторической проблематикой. Смерть демиурга/искупителя мыслилась как залог его воскрешения и массового спасения адептов. «После смерти Ленина, или Его, за нас умершего, ленинисты должны следовать Ему и пасть в дальнейшем за Него, чтобы приобщиться к Нему»[109], — писал К. Малевич в 20-х годах. В акте смерти высшего (и не только) существа смыкались концы и начала. «Это не смерть — то, что мы пережили сейчас, это — апофеоз, это — превращение живого человека, которому мы недавно еще могли пожать руки, в существо порядка высшего, в бессмертное существо», — возглашал А. Луначарский[110]. «Могила Ленина — колыбель человечества!» — гласил характерный плакат. (О двойственности мотивов смерти/преображения см. ниже.)

Но менялась мировоззренческая парадигма, менялась картина мира. В этом новом образе мира повседневное существование в условиях омассовления социума лишается ощущения подлинности, а посему, согласно Хайдеггеру («Бытие и время», 1927), единственным гарантом обеспечения ценности индивидуальной жизни предполагается модус «бытия-к-смерти», сопровождаемый острым переживанием метафизического страха, тревоги, тоски, заброшенности, богооставленности. (Совсем не случайно в 1919 г. у Б. Пастернака вырвались слова: «А в наши дни и воздух пахнет смертью».) Соотношение сознания индивидуального и сознания массового транскрибируется Хайдеггером в категориях *Angst* и *Furcht* — страх онтологический и страх бытовой. Эта ситуация была настолько универсальной, что Г. Рид, говоря о 1910-х годах, посчитал возможным обобщить: «Метафизическая тревога — глобальное состояние человечества»[111]. Двойственность танатологического кода авангардистской картины мира,

реализуемого как процесс, была интерпретирована уже в 1929 г. М. Хайдеггером через понятие «ничтожения»: «Это отталкивание-отсылание к ускользающему сущему в целом, отовсюду теснящее нас при ужасе, есть существо Ничто: ничтожение. Оно не есть ни уничтожение сущего, ни итог какого-то отрицания. <...> Ничтожение не случайное происшествие, а то отталкивающее отсылание к ускользающему сущему в целом, которое приоткрывет это сущее в его полной, до того сокрытой странности как нечто совершенно Другое — в противовес Ничто»[112].

Таким образом, личность авангардистской эпохи, типологизируемая как поэт-творец-демиург, по необходимости выступает в роли заложника Другого в мире «ускользающего сущего», где вместо высшей субстанции выступает Ничто, а сам человек подвергается последовательной и систематичной трансформации, неизбежному «ничтожению» в процессе реализации прогрессистско-революционаристского проекта, проходя через практики деиндивидуализации, омассовления, машинизации и связанный с этими процедурами ритуал «очищения». Логическим следствием этого процесса является поэтика абсурда, где вывихнутым оказывается уже даже не слово как носитель нового образа мира, но сам его субститут — машина. «Традиционным является сравнение героев драмы абсурда с автоматами, но вернее будет сказать — со сломанными автоматами. Они не могут функционировать, так как не взаимодействуют нормально с внешним миром»[113].

Характерную связку мотивов «машины, города, сражения» в сочетании с темами поверженного, жертвы и аэроплана отмечает Н. Гурьянова[114]. Своеобразную развертку этой многоаспектной мифологемы в мифологическом поле детства можно наблюдать на примере «Мойдодыра» Чуковского, где механизированное тело Мойдодыра предстает как улучшенная версия человека, несущая в себе идею очищения. В этом же стихотворении воплощена и мифологема «восстания вещей» против несовершенного человека. Аэроплан был еще романтизированной версией утопических интенций (Летатлин), кентаврическим соединением человека и машины; паровоз и автомобиль (вариант — «стальной конь») оказались носителями не столько идей технического прогресса, сколько нового мифологизма: «Пусть широкогрудые паровозы, эти стальные кони в сбруе из труб, пляшут и пыхтят от нетерпения на рельсах», — писал Ф.Т. Маринетти, а его товарищ по движению Дж. Балла дал своим детям имена Пропеллер и Свет. Можно вспомнить и монструозный образ Ф. Пикабиа «Ребенок-карбюратор» (1919). Один из теоретиков той поры писал: «Мы должны относиться к машине не как к чему-то мертвому, чему-то механическому, но как к чему-то одушевленному, органическому, живому. Более того, машины нашего времени в большей степени живы, чем люди, построившие их»[115]. Зловещее преобажение органики в механику особенно ярко и последовательно воплощено в творчестве М. Эрнста, в таких работах, как, например, «Немного больная лошадь» (1920) или «Слон Целебес» (1921), тем более показательных, что речь идет о трансформации сугубо анималистских мотивов. В этом контексте ритуальное для авангардистской эпохи воспевание жертвы в стихотворении «Товарищу Нетте, пароходу и человеку» (1926) кодифицирует сакральную идею преображения, где место человекобога заступает пароход. По мысли исследовате-

ля, «Маяковский уповал в "Про это" на буквальное, телесное бессмертие в технологическом раю...» [116].

Уже на этом примере выявляется неразрывная связь танатологического и входящего в него виктимационного кодов с концептом иммортологии, структурировавшим всю художественно-идеологическую и даже социально-политическую ткань авангардной эпохи. Здесь логика исследования выводит на масштабную тему культа смерти и похорон в стране строителей нового мира — культа, нашедшего свое беспрецедентное воплощение в мавзолее вождя. Достаточно будет привести одно соображение А.А. Панченко, имеющее непосредственное отношение к затрагиваемой проблематике: «Речь идет, таким образом, не столько о воспроизведении каких-либо ритуальных образцов, сколько о конструировании (! — *Ю.Г.*) нового, *невиданного* погребального обряда» [117]. Сознание носителя авангардистского сознания, человека той эпохи вообще было расколотым, расщепленным. Современный исследователь отмечает, что «творческое преобразование жизни и превращение искусства в факт реальности в 20-е годы содержали в своей основе острое противоречие. Люди конструировали окружающий их мир, но одновременно сами становились его частями, подчиненными действующим в этой карнавальной среде законам» [118]. Этим, в частности, объясняется столь характерная и вроде бы беспричинная маета платоновских (и не только!) персонажей, их неукорененность в действительности, которую они сами же и стремятся построить в сверхчеловеческих, но тщетных усилиях. Ведь не только жизнь обращалась в смерть, не только личность втягивалась в массу — двусмысленными оказывались все значимые операционные действия. Так, «строить» на языке эпохи означало не только «созидать», «возводить», «сооружать», но и совершать минус-действия — такие как рытье пресловутого котлована, «строительство» шахт, метро (с их выворотной пространственно-тектонической семантикой), каналов, водохранилищ, т. е. некоторых «выемок»-разрушений в прежде целостном теле мира. К этому же типу «пересотворения» тела мира относится и идея поворота вспять и соединения рек. Дело преобразования мира включало в себя как прибавление качества, так и вычитание «ненужного» материала (в том числе и человеческого) из суммы унаследованной социально-природной данности. При этом в авангардистском мироотношении акцентированная органическая составляющая парадоксально сочеталась с покушением на самое органику, на состав мира.

Направленность творческой воли на тотальное пересозидание всего мироустройства, вселенский размах, космизм, утопизм, претензии на овладение новыми измерениями бытия и обретением власти над временем, историей, самой смертью сочетались — в полном согласии с принципом дополнительности, явившимся одним из фундаментальных открытий авангардной эпохи, — с повышенным вниманием к микроформам сугубо земного мира, к его элементарному составу, к «животно-земляному» началу (Р. Якобсон), ко всему природному, *органичному*, животно-растительному, первородному, к первоматерии жизни, к архаической, дорациональной, а значит, и прелогической, за-умной атомарности.

Симптоматично общеизвестное внимание поэтов к образцам творчества детей, душевнобольных, к глоссолалии сектантов и т. п., вообще — к способам

иновидения и инописьма. В этот же ряд встает и мифологически маркированное отношение к женщине, никогда не обретавшей в авангардистской аксиологии адекватной своей природе интерпретации. И брутальный мизогинизм маринеттиевских воззваний, и гипертрофированный феминизм бретоновских манифестов и сюрреалистической поэтики в своей трансгрессии настолько выходят за рамки общепринятого, что могут рассматриваться в качестве агрегатных интерпретаций некоего инвариантного образа, восходящего к мифологеме Великой Богини, матери всего сущего.

Ощущение жизни как мистерии, действа по необходимости стимулировало обращенность к *архаическим* формам и жанрам искусства. «ЗНАК ПРИМИТИВА СТОИТ НАД ЕВРОПЕЙСКИМ ИСКУССТВОМ» — скептически свидетельствовал Ю. Тынянов в 1922 г.[119] К концу десятилетия Н. Пунин делал более оптимистический вывод: «Примитив есть стимул как бы к новому возрождению художественной Европы, во всяком случае, к ее глубокому обновлению. <...> Примитив, наконец, дал современному художнику ту жизнерадостную силу и мощную выразительность художественного языка, которые характеризуют искусство нашего времени...»[120] Но так было в Европе. В периферийных культурах, для которых была все еще актуальной задача самостроения, примитивизм оказывался мощнейшим, первичным культуростроительным фактором. В бразильском национальном варианте авангарда — так называемом модернизме — «примитивизм» выполняет роль аксиологического центра в становлении понятия национализма, оказываясь «той нормативной и методологической ценностью, которая позволяет осуществить пересмотр национальной культуры на основе осознания собственно бразильской реальности»[121].

Отторгая всю мировую культуру во имя созидаемой культуры завтрашнего дня, авангардисты обращаются в поисках опоры к докультурным, дорациональным первоэлементам архаического бытия, единственно способного обеспечить абсолютную — «адамическую» — чистоту культуростроительного материала. «Простая, бесхитростная красота лубка, строгость примитива, механическая точность построения, благородство стиля и хороший цвет, собранные воедино творческой волей художника-властелина, — вот наш пароль и наш лозунг»[122]. Примитивистские тенденции авангарда были обусловлены вовсе не появлением в Европе экзотических образцов «примитивных» культур, породивших так называемый афростиль, — таковые, собственно, и были замечены только потому, что отвечали повсеместной потребности в причащении архаической стихийности бытия, управляемого лишь первобытным чувством ритма и обрядовой единокупности, трибального коллективизма. Западноевропейские художественные музеи начала века обладали уже неплохими коллекциями образцов «примитивных» культур, значение которых в общественном сознании стремительно возрастало благодаря интенсифицировавшимся фольклорно-этнографическим экспедициям. Несколько иначе дело обстояло в России, где архаика, особенно античные мотивы, составляла мощный культурный субстрат предавангардного искусства.

В России авангард вдохновлялся не столько африканскими скульптурами (В. Матвей, возможно, единственное исключение, хотя и он интересовался лубком и культурой Русского Севера), сколько собственной архаикой: Стравинский и Хлебников[123] — самые яркие тому примеры. Особенно разительно про-

явление патриархально-утопических и религиозных мотивов в творчестве «бубнововалетцев»: Н. Гончаровой и М. Ларионова, культивировавших поэтику примитива и утверждавших приоритет предметного мира. В Германии мифологизированный тезис «*Blut und Baden*» («Кровь и почва») становится основой национальной (националистической) идеологии. В Испании, где теллурическая составляющая никогда не ослабевала, в 20-е годы «обращенность вспять» принимает двойную форму: в виде культа «золотого века» национальной литературы и в виде мифологизации национального природно-этнологического ландшафта. Даже итальянский футуризм с его культом механистичности и техницизма парадоксальным образом выстраивает свою систему будущего мира и будущего человека на основаниях первобытной стихийности, иррационализма и витализма. В Испанской Америке и в Бразилии художественное сознание включало в свою орбиту культуру автохтонных жителей. В самых разных культурах наблюдалось практически одновременное обращение к примитивным, изначальным формам бытия, в которых предполагалось обрести первозданную цельность мировосприятия, призванную заполнить духовный вакуум, образовавшийся после того, как психологизм и интеллектуализм дискредитировали себя в качестве культурообразующих факторов. Поэтому в авангарде столь ощутима и выпукла материальная вещественность мира, шероховатая, первозданно-необработанная фактура письма: пластического, литературного, вообще — текста жизни.

Весьма показательно разительное пристрастие авангардистов к *анималистским* мотивам. Процесс деиндивидуализации, деперсонализации и дегуманизации человека оборачивался антропоморфизацией и, более того, — онтологизацией мира животных. В этом смысле живопись Филонова составляет пластический аналог поэзии Заболоцкого; в свою очередь, «Лицо коня» («Столбцы») просвечивает в записи Пришвина о редкостности дара «видеть лица у диких животных и растений». Дар этот был в высшей степени присущ Хлебникову, певцу «восстания природы», своеобразно проявлялся в работах «лучистов» Ларионова и Гончаровой («Петух», «Голова быка»), ярко отразился в скульптуре «Тюлень» (1913) А.С. Голубкиной, явившей собой «некий надмировой феномен, своеобразный эстетический эйдос, вобравший сразу два начала, стихийное — материальные элементы неодушевленной природы, и душевное — мыслящую субстанцию, и одновремено как бы вознесенный над обеими, существующий в мире верховных идейно-поэтических ценностей» [124].

Подлинный культ зверя пронизывает поэзию И. Сельвинского (практиковавшего одновременно идеограмматически-цифровой код); «Звериные истории» есть у Ф. Кафки; «Бестиарий» — у Аполлинера; «Звериные рассказы» характерны для поэтики «Серапионовых братьев», стремящихся «делать вещи»; Асеев, Есенин и Маяковский с его «звериками» оказываются в одном ряду с П. Нерудой — издателем журнала «Зеленый конь». И отнюдь не случаен тот факт, что А. Крученых обратился к теме «Маяковский и зверье», где проследил эволюцию от интимно-животной человечности к агрессивно-бездушной «технизации». Уместно вспомнить и картины М. Шагала, писавшего с детей субъективности: «Похоже, в то время корова была главным действующим лицом в мире. Кубисты рассекали ее на куски, экспрессионисты терзали кто во что горазд» [124].

В свою очередь, поэтическая энергийность «красного коня» Петрова-Водкина, ориентированного на русскую сакральную традицию, единосущностна серии «синих», «красных» и «желтых» коней Ф. Марка, писавшего: «Есть ли для художника более занимательная мысль, чем вообразить себе, как отражается природа в глазу животного? каким видит мир лошадь? или орел, овца или собака?»[126] Эта же мысль ощущается и в небольшой сюите П. Элюара «Животные и их люди, люди и их животные» (1920) и во «Внутренних животных» (1920) пуэрто-риканского поэта-авангардиста Л. Палеса Матоса. Бразильские авангардисты с чрезвычайной серьезностью отождествляют всю нацию то с черепахой, то с тапиром. Наконец, остается только назвать — поскольку эта огромная тема заслуживает обстоятельного рассмотрения — образ быка у испанского поэта М. Эрнандеса, в котором содержится квинтэссенция авангардистского художественного сознания. Эрнандесовский «бык» — это символ экзистенциальной тоски и одновременно творческого начала, неразрывной взаимосвязи смерти и жизни — ср. «Песнь смержизни» чилийца В. Уйдобро:

Смерть — это что-то
вроде жизни, все зависит
от того, как ты ее творил.

В этом пристрастии, так же как и в обращении Пикассо к образам быка, минотавра, фавна, сказывалась жажда воссоздания абсолютных ценностей Золотого века, причащения примитивно-животворному началу. «Эта земляная тема <...> дана в поэзии Маяковского и Хлебникова в сгущенном физиологическом воплощении (даже не тело, а мясо); ее предельное выражение — задушевный культ зверья и его животной мудрости»[127]. Таким же преломлением всеобщих утопических тенденций было неосознанное воссоздание в искусстве *примитивистски-теллурического* начала как первоосновы бытия. Спасительной основой выступал в каждой национальной культуре собственный ли, экзотический ли, но непременно почвенически-примитивный субстрат — древнегерманский, праславянский, цыганский, индейский, африканский, — преобразовывавшийся в мифопоэтическом мышлении художника эпохи тотальной пермутации в коллективный образ народного эпического героя, мифологему национального Я, переходящий в магистральную тему народа как носителя высшей человеческой или даже надчеловеческой истины. В результате теллурическая доминанта дублируется своей противоположностью — икарийско-солярной составляющей, равно принадлежащей мифопоэтическому типу сознания, оперирующему двуобращенными мифообразами. Сходным образом, в большевистском политическом бестиарии солярному образу орла противопоставлялись акулы, волки, свиньи, собаки и пр. с соответствующими атрибутами и эпитетами. Эта клиническая «терминология» заслуживает самого серьезного внимания, поскольку обнаруживает совершенно мифологическое разделение небесной и хтонической сфер в по-своему метафизичной картине мира.

Сама заумь с ее трансрациональными интенциями была изоморфна как архаическому опыту, дорациональным способам восприятия, так и «трансфинитности» «расширенного», устремленного в космос зрения, «супремации» жизни

в чистое бытие — бытие «как таковое». Б.М. Эйхенбаум трактовал приверженность к «заумному языку» как стремление «к предельному обнажению "самоценности"» слова «стиховой речи» («Теория формального метода», 1927). Как образно писал О. Мандельштам, «бывают такие эпохи, когда человечество, не довольствуясь сегодняшним днем, тоскуя по глубинным слоям времени, как пахарь, жаждет целины времен»[128]. Соответственным образом, тяготение к *архаике* и *примитивизму*, находившим едва ли объяснимое иными причинами воплощение в мрачно-красочном физиологизме русских художников (П. Филонов, ослиохвостовцы и др.) и поэтов (вначале — В. Нарбут и М. Зенкевич, затем — И. Терентьев, обэриуты, Н. Заболоцкий), сопровождающееся териологическими мотивами (где антропоморфизация природного мира оборачивалась зооморфизацией человека), анимализмом («Признаки "остранения" мира через зверя» — Ю. Тынянов), — все это также свидетельствовало о поиске изначальных первооснов, интуитивном воссоздании утопии Золотого века и т. п. Эта тенденция особенно ярко сказалась в феномене русского неопримитивизма с его естественной опорой на стадиально предшествующий этап неорусского стиля, который развивался в рамках культуры модерна. Чрезвычайно схожие процессы одновременно происходили в немецкой культуре, на культурном поле, простиравшемся от экспрессионизма до «новой вещественности».

Но русский неопримитивизм, равно как и типологически родственное ему увлечение примитивом в европейском искусстве, составляли подсистемную компоненту более широкой *теллурической* константы авангардистской поэтики. Все еще не привлекший к себе внимания интерпретаторов, теллуризм в 10–20-е годы XX в. был универсальным явлением в мировой культуре; как духовный комплекс, он был шире узко тенденциозного почвенничества и таких факультативных проявлений, как немецкая *Heimatliteratur*, комплекс *Blut und Boden* или «новокрестьянская поэзия» в русской литературе 20-х годов. Теллуризм включал в себя устремленность ко всему истинному, подлинному, изначальному, примитивному в этимологическом смысле слова, ко всему, что составляло самоидентификационную основу субъекта культуры и что вошло, в частности, в поэтику немецкоязычного и скандинавского экспрессионизма. Это была тяга к миру простых, надежных, извечных, а потому и совершенных вещей (сюда легко вписывается акмеизм), мифологизирующая обращенность к миру земли, животных, растений, вообще — *органике*, а также к собственной традиции и универсальной архаике. Характерно высказывание О. Вальцеля: «Экспрессионизм (т. е. современное искусство. — *Ю.Л.*) сознает, что у него существуют предки, что он не вступает в мир как нечто неслыханно новое. Он находит себя в примитивной религиозности, у египтян, ассирийцев и персов, в готике, у старонемецких художников, у Шекспира»[129]. Несколько раньше ту же мысль и почти теми же словами высказывал К. Эдшмид в своей речи «Экспрессионизм в поэзии» (1917). Таким образом, поэтика примитивизма означала прежде всего поиск и актуализацию корневых, архетипических моделей.

Однако в силу внутренней логики примитивизм включал и идеалистическую устремленность к утопии, к мифообразу Золотого века. Обе тенденции смыкались в мифологическом коде первоначалия бытия, выводящем к концепту вселенскости, космизма. Об этом ярко свидетельствуют рассуждения К. Эд-

шмида в той же речи, где теллуризм и космизм оказываются взаимообратимыми категориями: «человек простой, безыскусный... отдается природе, он часть ее. <...> Он понимает мир, он сросся с землей. <...> Вот он стоит перед нами, абсолютно первозданный... Он часть космоса, вернее, космического чувства» [130]. Взаимообратимое сочетание примитивистско-теллурической и утопико-провиденциалистской мифологем наблюдается и в феномене русского скифства. Любопытный случай представлял собой русский биокосмизм («вулканизм»), лидер которого Александр Святогор проповедовал иммортализм, воскрешение павших за правое дело, всеземную и межпланетную солидарность, торжество революции духа, «эры бессмертия и бесконечности» и т. п. На этом направлении собственно эстетические вопросы решались с позиций утилитарности, подчиняясь общим практическим задачам подчинения космоса: «Нам нужен новый синтаксис, построенный на параллельности, пересечении, параболичности космических рядов. Нам нужны предложения, творимые по принципам геометрии. Ведь грамматика только неудавшаяся математика. Мы решили быть Лобачевскими в грамматике» [131].

Самое любопытное состояло в том, что «интерпланетаризм» биокосмистов легко и непринужденно включал в себя теллурическую составляющую, получившую у них наименование «бестиализм», а также концепт массовидности, парадоксально сочетающийся с гипертрофированным эгоцентризмом и еще несколько специфических для авангардистского комплекса концептов. «Согласно Святогору, биокосмизм — "это упругие мускулы и краснощекое здоровье <...> мы уподобляемся ликующему зверю. <...> Мы даже хорошо не знаем, что прежде — зверость или биокосмизм. Вернее — это один упруго смотанный клубок. Жажда личного бессмертия — это звериная, пышущая жаром любовь к себе. <...> Это зоркость благородного хищника. Это быстрота птицы, переходящая в быстроту космического мотора. Вот почему мы провозглашаем звериность, бестиализм. Нужно ощутить в себе зверя, взыграть и возликовать. Нужно учиться абсолютному нюху у пса, инстинкту у насекомых, хозяйственному добродушию у медведя, гедонизму у ящерицы, победе над темными силами у петуха. Но это особый зверь. Глубоко этический, высоко эстетический, аристократический зверь. А не какое-нибудь животное. Прежде всего аристократизм, но который обращается к массам, к человечеству. Радость ликующего зверя — вот точка отправления и стимул нашего движения"» [132]. Этот пассаж из статьи (1922) лидера, в общем-то, маргинального движения, слабо проявившего себя в художественной практике, заключает в себе тем не менее целую формулу авангардистской философии, выражающей к тому же еще и принцип ее строения: «один упруго смотанный клубок».

Концепт «примитивности» искусства был внутренне сложен, противоречив и включал в себя по принципу агрегатности соотносительные коды авангардистской поэтики. Так, итальянские авторы манифеста «Футуристическая живопись» (1910), в частности, декларировали: «Вы думаете, мы сумасшедшие. Наоборот (! — *Ю.Л.*), мы — примитивы нового, совершенно измененного мироощущения» [133]. В книге «О новых системах в искусстве» (1919), сопровождавшейся эмблематичным изображением черного квадрата, К. Малевич, как всегда, тезисно и категорично постулировал: «В наш век примитивного в ис-

кусстве не может быть, ибо мы перешли через примитив первобытного изображения и кажущаяся примитивность есть новый подход — <к> контрпримитивному движению. В своей сути оно имеет обратное движение — разложение, распыление собранного на отдельные элементы, стремление вырваться от порабощения предметной тождественности изображения <...> к непосредственному творчеству. Я хочу быть делателем новых знаков моего внутреннего движения, ибо во мне путь мира... <...> Получается как бы распыление всех добытых богатств на элементы для нового образования тела»[134]. Как можно видеть, концепт «примитивности» (по крайней мере, в малевичевской трактовке) включает в себя одновременно идеи «разложения, распыления» мира и целенаправленного обновления его творческой волей. Еще более разительно соположение концептов *зверя, числа* и *языка* в поэтике Хлебникова: «В черновой записи Хлебникова начала 20-х годов "Что я изучил" (*V, 274*) на первом месте — "звери", потом "числа" и "азбука"»[135].

Как уже не раз отмечалось, такого рода обратимость смыслов была имманентна всем категориям авангардистской системы, в которой она могла приобретать самые неожиданные — в силу внутренней перестановочности — проявления. По этому поводу Д.В. Сарабьянов справедливо отмечал, что «авангард настаивает на отрицании непосредственно предшествующих традиций. Он изобретает новые традиции, находит новые традиции в примитиве, где угодно, но непосредственную линию движения, ведущую к нему, отрицает. И это тоже *программное* отрицание»[136]. Характерное авангардистское словотворчество, активное, даже агрессивное отношение к слову, к языку вообще, к его составляющим — звукам, знакам — не было проявлением некоей игровой установки, намеренно направленной на деформацию, слом, не было самодостаточным штукарством, созданием бессмысленных и уродливых форм — «гримасой эпатажа и оригинальничанья», как характеризует творчество великого русского первопроходца современное авторитетное издание[137]. Если говорить о русской культуре — которая является во всех отношениях модельной для прояснения авангардистских смыслов, — то здесь проблемы языка на протяжении полустолетия, от религиозной философии имяславия до сталинского «учения о языке», имели серьезнейшее феноменологическое значение; им отдали дань виднейшие русские философы, видевшие в языке носителя глубоких метафизических смыслов. Г. Тиханов полагает даже, что вся современная теория литературы в силу глубоких историко-культурных закономерностей родилась в регионе Восточной и Центральной Европы (Россия, Богемия, Венгрия и Польша)[138]. Особую остроту *проблема языка* приобрела для философской мысли именно в эпоху становления авангардистской картины мира.

«Интерес к философским проблемам языка П.А. Флоренского (1882–1937), С.Н. Булгакова (1871–1944) и А.Ф. Лосева (1893–1988) не был случаен, поскольку в русской философии начала века проблема слова считалась едва ли не основной проблемой мировоззрения»[139]. В то же время, как считает исследователь, концепция языка, развиваемая в трудах этих философов, «относится к лингвистической ветви философии всеединства», т. е. связана с концептом космизма («слово космично в своем существе», — С.Н. Булгаков), будучи опре-

делена «установкой на цельное познание мира». С другой стороны, имя вещи есть также и субстанция вещи (П. Флоренский), а стало быть, владение именем (словом) есть залог владения миром: «Достаточно сказать имя, чтобы воление обратило человека в круговорот мира»[140]. Итак, онтологизированное слово оказывалось средством и способом (орудийную функцию имени вещи постулировали и А.Ф. Лосев, и П. Флоренский) понимания и покорения мира и человека в его составе как микрокосмоса по отношению к макрокосмосу. Вся эта ситуация может быть резюмирована в одной фразе П. Флоренского: «В языке, как таковом, заложено объяснение бытия»[141]. В контексте выдвинутой в данной работе концепции, предполагающей нахождение в противоположностях авангардной картины мира общего смысла, представляется чрезвычайно показательным другое соображение философа: «Слово есть онтологическая изотропа»[142], т. е. средство, обеспечивающее совмещение двух любых «точек» бытийного пространства.

Онтологизация слова как целостного концепта бытия не только не исключала пристального внимания к атомарному составу художественной формы, но строилась на таких микроэлементах культуры, которые никогда ранее не были предметом эстетического внимания. Новый космос создавался даже не из слов и не из букв, а из *звуков*, *графем* и их элементов, которым придавалось едва ли не сакральное значение в творимой литургии. Важно подчеркнуть, что этими элементами были не столько идеограммы, по определению обладавшие закрепленной семантикой, сколько именно графемы, лишенные собственного значения и тем самым обретавшие некий трансцендентный смысл. Эту ситуацию формульно выразил представитель самого радикального из авангардистских направлений — дадаизма — Х. Балль: «Синтаксис распался. Буквы разбросаны и снова собраны кое-как. Языка больше нет <...> его нужно изобретать заново»[143]. Поэт, таким образом, брал на себя функцию онометета, творца имен, т. е. уподоблял себя первочеловеку, нарекавшему имена всему сущему в изначальном мире.

Необходимо было освободить слово от рационально-утилитарного груза значений, предоставить ему свободу (маринеттиевское «слова на свободе» было точной и удачной концептуальной находкой), т. е. возможность претвориться в самостоятельную, новую, совершенную реальность, освобожденную от всех прежних координат — времени, истории, земного тяготения. Материалом авангардистского творчества оказывалось не смыслонаполненное Слово, а слово, свободное от вложенного в него культурой смысла, семантически стерильный знак, который, однако же, в новом контексте обретал коннотации адамической первородности, изначальной, превербальной, дорациональной эссенциальности и в этом качестве оказывался изоморфным своей антитезе (как *natura naturata — natura naturans*) — внеположному антропной культуре природному, стихийно-первозданному началу. «Это было возвращение в первозданный хаос <...> в зыбкую аморфную субстанцию еще не налившегося смыслом слова»[144]. Поэтому творимое авангардистским сознанием слово оказывается «самоценным» (А. Белый), «самовитым» (В. Хлебников), живопись — «самособойной» (К. Малевич), слово берется в его изначальности — «как таковое», «живописная форма» также рассматривается «как таковая»; поэт-первотворец именует

себя «Я таковичъ» (Хлебников); позже и театр рассматривается «как таковой» (Н. Евреинов). Примечательно, что теоретические установки формальной школы также подразумевали отношение к поэтическому языку как к интровертивной функции, к вербальному выражению — как самоценной «обращенности на само себя» (Г.О. Винокур). В полном соответствии с законами мифомышления, знак приобретал свойства иконичности, становился материальным воплощением «самособойного» смысла.

Причем недостаточно сказать, что в поэтической системе авангарда происходит разложение смыслонаполненного слова, сопровождающееся автономизацией визуальной и фонической формы, и замена его символом, цифрой, графемой: слово (или пластически оформленный образ мира) не просто дезинтегрируется — оно редуцируется к первоэлементам состава мира, кристаллам его бытийных смыслов, концентрированных до абсолюта. В этом смысле наиболее показательным представляется опыт дадаизма и русской зауми. Практика тотальной пермутации была далеко не однозначной: она включала в себя как дезинтеграцию, так и синтез новых форм и смыслов, — достаточно обратиться к процессам словотворчества, происходившим вослед новаторским акциям в области пластики. Распыление, разложение, атомизация культурного дискурса не означали самодовлеющего нигилизма — напротив, именно поиск первосущностей, устремленность к проторечи свидетельствовали о стремлении обрести/изобрести новый, тотальный, абсолютный язык культуры. Показательно утверждение Н. Бурлюка: «Слово связано с жизнью мифа и только миф создатель живого языка»[145]. Характерна творческая эволюция Хлебникова: от опытов по выработке «словаря частиц» к «азбуке ума» и в дальнейшем — к провозглашению «звездного языка». Причем типичная для авангардистского типа мышления тенденция к выработке нового, универсального языка подразумевала непременную опору на некие праформы, этимоны, «корнесловие». «Лингвистика, наука, изучающая все языки, другого приложения, кроме выработки общего языка для всех народов, и иметь не может»[146], — провозглашал русский космист Н. Федоров, призывавший — в полном соответствии с принципом энантиосемии — к прогрессивно-регрессивному приближению к «праотеческому» языку, долженствующему возвратить человека в его естественное, природно-космическое лоно.

Космичности мышления соответствовала космичность языка с его аффектированно акультурной неправильностью, нарочитой деформацией, формально-смысловой «сдвинутостью». Причем сознательно операционный подход к объекту творческой деятельности вопреки распространенному мнению, отягощенному традицией миметических критериев, вовсе не сводится к понятию экспериментаторства. В искусстве поиск — это не эксперимент, а всякий раз акт творчества. Самоочевидный факт действования на глубоко онтологическом уровне подкрепляется свидетельством самого действователя, крупнейшего представителя авангардного типа сознания: «Никогда, — заявлял Пикассо в 1923 г., — я не делал опытов, не экспериментировал <...> Просто новые мотивы неизбежно требовали и новых методов»[147]. Сама системность авангардной поэтики ставит понятие «эксперимента» в типологический ряд целеориентированной практики сдвига. Авангардистский язык тяготеет к некоему абсолюту, который пре-

восходил бы все ограничения, налагаемые национальными, узуальными, жанрово-видовыми и прочими конвенционализмами: «Мы отправлялись от мира ономатопей с тем, чтобы достигнуть мира зауми, абстрактного, игры духа... Мы бросали вызов, желая перевернуть мир, переделать землю, и превозносили новый дух» (Илья Зданевич)[148]. Это язык 4-го (или n-го) измерения, где время и пространство, вербальные и невербальные средства выражения оказываются единосущностными и взаимообратимыми (что и приводит к потере логических связей), поэтому он неподвластен традиционному синтаксису художественного текста, будь то словесный, пластический или музыкальный дискурсы. Это язык тотальности, он оперирует одновременно средствами всех искусств и претендует на проговаривание самого текста жизни, в том числе и общественного, управляемого новым, «сдвигологическим» принципом и потому обретающего гротескные, де- и транс-формационные манифестации. «4-я форма отношений к объекту — в искажении, как выход из тупика», — утверждал А. Туфанов.

Эта позиция диктовала и теорию и практику специфически авангардистской творческой деятельности, подразумевающей трансформационное отношение к миру как к объекту. Инструментальный подход к материалу лежит в основе нового мышления: принцип «сделанности» в живописи утверждает Филонов, «построенность» текста книги постулирует Эль Лисицкий, метод «креасьонизма» в литературе провозглашает Уйдобро, «творянами» именует новых людей Хлебников, понимание искусства как приема и самоцельность формы постулируют исследователи-словесники, архитектуру и смежные виды искусств захватывает эстетика конструктивизма. Из области искусства творческий подход проецируется в жизнь, преобразуется в социальную телеологию. «Жизнь стала искусством», — писал В. Шкловский в 1923 г. «Искусство есть способ пережить делание вещи, а сделанное в искусстве не важно», — утверждал он в статье «Искусство как прием». В авангардистской аксиологии категория творчества (делания, приема, созидания, конструкции) оказывалась выше категории искусства как сферы прекрасного, обретая самодовлеющий статус, категоризируемый С. Великовским в тезе «прием как смысл».

Позднее стало очевидно, что *сдвинутый* текст жизни, трансформированная волитивной интенциональностью действительность, в свою очередь, стремится деформировать весь общественный дискурс — в том числе и собственно языковой узус. В России об этом свидетельствовали не только появление пресловутого «новояза», но и проведенная реформа орфографии, и тотальное увлечение косноязычными именами, названиями и акронимами, и введение массы неологизмов, варваризмов, и повальное переименование всего и вся, означающее смену картины мира. В. Хлебников, по воспоминаниям Ю. Анненкова, восторгался непроизносимостью первых советских аббревиатур, видя в них реализацию заумного языка; в восхищение они приводили и Д. Бурлюка, усматривавшего в акронимах типа «СССР» «алфавитацию словес».

Сама реальность переиначивалась людьми, выступавшими не под своими именами, а под псевдонимами, что представляется своеобразным преломлением общеавангардной поэтики: «Каждый псевдоним, подсознательно, — отказ от преемственности, потомственности, сыновности», — писала М.И. Цветаева[149]. Однако искусственно творимый текст культуры в своей утопической ори-

ентации воспроизводил именно до-искусные, архетипические модели мира — «сюжеты, связанные с основным мифом». Для опознания таких примордиальных сюжетов требуются определенные аналитические процедуры, связанные с их реконструкцией. «Тогда "бессмысленные", ономатопеические и т. п. тексты как бы преображаются: они оказываются точной записью соответствующих мифологем»; — отмечают исследователи по поводу так называемого детского фольклора [150]. В этом контексте приобретает особую значимость сам эволюционировавший характер реноминаций: ведь до того как некто Иосиф Джугашвили (бывший уголовник Чопур, что по-грузински значит «грябой») сделался *Сталиным*, он назвался *Кобой*, взяв себе имя персидско-грузинского «царя-коммуниста» Кобы-Кобадеса [151]. (Кстати, в биографии Сталина симптоматична постоянная самосоотнесенность с библейской ономастикой [152].) Новый псевдоним, возникший в 1912 г., отвечал новым тенденциям эпохи с ее характерной «стальной» символикой, коррелирующей, в свою очередь, со специфической мифологемой «нового человека»: «В тот период это означало не столько личную характеристику, сколько характеристику направления», — писал Л.Д. Троцкий [153], вообще обостренно ощущавший маркированность имени, в частности Андрея Белого [154]. Не случайна и обостренная реакция носителей псевдонимов на псевдонимы-пародии (Клим Чугункин). В рамках того же мирочувствия А. Лентулов утверждал, что «Бурлюки» — это не фамилия, а определение.

Кстати, пристрастие революционных деятелей, переустроителей жизни, к псевдонимам, т. е. переделке собственного имени, странным образом коррелировало с идеями русской философии имени [155]. Нельзя не отметить, что использование псевдонимов в ту пору было приметой времени в мировом масштабе. В случае сталинского псевдонима симптоматична двойственная мифоориентация: с одной стороны, на образ героя нартского эпоса Сослана, тело которого было из чистой стали (булата), а с другой — на органико-машинную образность новой эпохи: ведь и партия виделась вождем «сколоненной из стали» (характерна и стилистическая корявость, обязанная не только изначальной иноязычности автора высказывания); ср.: «гвозди б делать из этих людей». Очевидно, что и в том, и в другом акте реноминации, соответствующей парадигме авангардной эпохи, имела место неосознанная апелляция к архетипике, причем противонаправленного свойства. Очень знаменательна эта фигура смыкания и взаимоперехода архетипической семантики с новейшей идеей машинизированного человека, который, в свою очередь, выводит к смежным сросткам смыслов — и так до тотальной соотносимости всех концептов в единой парадигме авангардистской картины мира.

Существенен и сам механизм обращения к мифологическим стратам. Механизм этот уже был убедительно проанализирован в применении к литературе. «Неосознанное повторение мифа идет, однако, в творчестве Клюева рука об руку с сознательной ориентацией на миф. <...> Клюев осознанно концептировал свою личность и свою судьбу мифопоэтически, пользуясь для этого стилизациями мифа и подлинными мифологическими мотивами» [156]. Очевидно, то же самое можно сказать и в отношении большинства деятелей авангардистской эпохи. Эпос, фольклор, архаика, опора на устойчивые мифологемы, самоидентификация с сакральными образами либо же (или даже одновременно) обраще-

ние к примитивистским началам — вся эта аксиология статики была необходимым и непреложным условием выстраивания принципиально иной, гипердинамичной картины мира. Да и самый концепт «футуризм» возник не сам по себе, а в отталкивании от понятия «пассеизм», которым Маринетти обозначил все «прошлое» искусство. Новый культурный текст не возникал из ничего — он творился на основе прочнейших претекстов, и чем радикальнее было слово, тем больше оно содержало рефлексов древнейших времен.

Итак, текст мира необходимо было «распылить», разложить до первооснов, до первоматерии, до прелогического знака, до звука, с тем чтобы постичь их «космическое значение» (С. Булгаков), ибо в начале было не *Слово* — в начале была *Буква*: «Буква есть та первоматерия, в которой и из которой образует себе тело слово, идея; она всеобща, изначальна так, как всякая простая краска или число». Поэтому всякий творимый наново иноязык, подобный заумному, «есть абсолютный язык, совпадающий во всех своих подробностях со строением космоса», т. е. он «космичен». А подвергнутое аналитической дезинтеграции слово абсолютизируется в ином качестве — оно становится в буквальном смысле шифром мира, космологическим кодом. «Слово есть самая реальность, словом высказываемая, — не то, чтобы дублет ее, рядом с ней поставленная копия, а именно она, самая реальность в своей подлинности, в своем нумерическом самотождестве»[157], — писал П. Флоренский, в чем с ним солидаризировался С. Булгаков: «Если достаточно серьезно смотреть на онтологическую природу слова... нельзя принципиально отрицать возможности, что слова и образующие их буквы имеют, так сказать, несколько измерений, в частности, поучительна не только их физиология — слово, но и анатомия — буквы, и в скелете слова можно вычитать смысл, не словесный, но иной, ему эквивалентный, цифровой». Причем «цифры, быть может, тоже суть вещи-числа, как и слова суть вещи-идеи, а то и другое суть символы бытия»[158].

Вышеприведенное высказывание примечательно тем, что оно принадлежит философу и богослову, а не художнику или поэту авангардистского склада, для которых был в высшей степени характерен акцент на онтологической природе начертанного знака, произнесенного звука — «речезвука». В. Каменский, активно работавший с буквографизмами, глубоко чувствовавший их материальную пластику и фактуру, писал: «Буква есть идеально-конкретный символ зачатия мира (слова)... Каждая буква — строго индивидуальный мир, символическая концентрация которого дает нам точное определение внутренней и внешней сущности»[159]. Таким образом, буква (или слово) перестает быть носителем данного ей прежней культурой смысла и оказывается криптограммой, закодированным посланием современникам, вестью о новом строе бытия. «Разгадка слова — в букве <...> Она — символ, содержащий идею слова, (имя), фоническую форму и начертательную <...> Тело слова — буква <...> Каждая буква — уже Имя. Словесность — творческое сочетание имен <...> Важная своеобразность буквы. Каждая буква — нечто, непохожее на весь остальной мир», — заявлял теоретик кубофутуризма Н. Кульбин[160].

В. Кандинский, утверждавший, что «буква оказывает воздействие», подчеркивал: «...это воздействие двояко: 1. Буква воздействует как целесообраз-

ный знак. 2. Она воздействует сначала как форма и затем как внутренний звук этой формы, но самостоятельно и совершенно независимо. Для нас важно, что два этих взаимодействия между собой не связаны, и в то время как первое — чисто внешнее, второе наделено внутренним содержанием»[161]. Вот это «внутреннее содержание» буквы как чистого знака, которое Кандинский называл обычно «звуком» (или «звучанием») художественного выражения, а Малевич именовал «звуковой нотой», и составляло приоритет для всех авангардистов. Но если имя, буква, знак, звук выступают в качестве кода мира, то, естественно, образуемый ими текст не может быть ничем иным, как криптограммой, не доступной пониманию и даже исключающей таковое. В этом и состоит онтологическая сущность авангардистского артефакта — его непонятность, неуразумеваемость, трансрациональность свидетельствуют о его тяготении к миру космоса, природы, natura naturans, а не к миру искусничества, natura naturata.

Предполагалось, что чем непосредственнее, «примитивнее» будет внешняя оформленность «внутренней сущности», тем значительнее ее художественная ценность. Хлебников и Крученых прямо утверждали, что «почерк, своеобразно измененный настроением, передает это настроение читателю, независимо от слов. Так же должно поставить вопрос о письменных, зримых или просто осязаемых, точно рукой слепца, знаках»[162]. Здесь обнаруживается двойственная сущность онтологического восприятия буквы как знака в поэтике авангарда: «космическое значение» «буквы как таковой» оказывается напрямую связанным с ее насыщенностью теллурическими, архаическими, примитивными компонентами, удерживающими в себе вне- и надкультурные, универсальные, природно-целостные смыслы. Примат плотски-вещественного чувства творимого слова объяснял парадоксальное совмещение рукописной и афишной стилистики авангардистских текстов. Об этом наглядно свидетельствуют знаменитые «самописные» книги русских авангардистов, по-своему реализовывавшие всеобщую тенденцию к воплощению унаследованного от прошлого века идеала синкретического вида искусств. При этом строение типично авангардистской «вещи» (чем бы она ни была) аналогично строению авангардистского слова как модели мира. Так, само слово «Летатлин» своим морфемным составом уже выражает идею конструкции соответствующего артефакта — символа авангардистской утопии.

В авангардистской поэтике установка на материальное, графическое воплощение, даже овеществление знака (*слова, буквы, цифры*) в метаграфемике обретает такую же значимость, как и установка на его нематериальное, фоническое выражение, на устную речь, звуковое слово — обе ипостаси манифестировали онтологическую сущность как бы впервые сотворяемых письмен. Так, Маринетти прямо связывал притягательность ономатопеи с «растущей любовью к материи». Итальянские футуристы культивировали некую синтезную графико-словесную форму в изобретенном ими, а вернее, доведенном до логического конца жанре *Tavole parolibere* («Словободные картины»), представляющем собой вербально-визуальные композиции, направленные на «симультанную многовыраженность мира». Та же взаимосвязь утверждалась и русскими кубофутуристами: «Мы стали придавать содержание словам по их начерта-

тельной и *фонической характеристике* <...> считая частью неотделимой произведения его помарки и виньетки творческого ожидания... в почерке полагая составляющую поэтического импульса»[163]. В этой связи интересно наблюдение Г. Стайн в ее очерке о Пикассо, обнаружившей важность фактора каллиграфии для становления основной манеры художника, причем каллиграфии, открытой ему именно русским искусством.

Л. Лисицкий призывал к трактовке «слова как изображения» с временным измерением «слова как звука»[164]. В этой связи представляется мировоззренчески мотивированным парадоксальное внешнее сходство концептуально фундированных, обдуманно спроектированных композиций parolibere и совершенно бездумных, буквально наобумных сочетаний слов и образов в популярной сюрреалистической игре в «кадавры», равно как и мнимо спонтанного «автоматического письма» — так или иначе, но свободно расположенные графические элементы свидетельствовали о полной свободе внутреннего, духовного жеста. Вот почему вышеприведенные тезисы перекликаются с соображением А. Крученых о том, что «произведения теперь можно писать не только из одних гласных или согласных, но и из одного только звука, причем разнообразие и оттенки даются различным его начертанием, различными буквами!»[165]. Прекрасной иллюстрацией этому заявлению может служить «Das i-Gedicht» (1921) К. Швиттерса — «стихотворение», состоящее из одного знака, одновременно и графемы и фонемы.

Автор авангардистского произведения словно бы стремился продемонстрировать нарочитую адамическую наивность, своего рода вещее неведение о правилах и нормах создания культурного текста. Именно поэтому авангардистское сознание стремится идентифицировать себя с архаичным, первобытным, примитивным мировоззрением. Именно поэтому К. Швиттерс именует (квалифицирует!) свой опус, долженствовавший представить собой сплав фоники и графики, не как-нибудь, а именно «Ursonate» («Прасоната»), и к тому же сопровождает его программной статьей «Моя соната в празвуках» (1927) — характерно авангардистской теоретической самоинтерпретацией. Важно подчеркнуть, что обращение к архаике подразумевало не только чисто художнический интерес к фактурно-пластическим формам, но прежде всего глубинное стремление вжиться в мифологему «нового человека», к иноформе «первочеловека», нарекающего имена вещам. «Перед нами стоит задача дойти до нового основного состояния, до новой первобытности», — писал в 1922 г. дадаист Р. Хаусманн в статье с характерным названием «Оптофонетика»[166]. Ставшая в европейских искусствах настоящим поветрием повсеместная имитация именно негритянского культурного дискурса (пластики, речи, музыки) свидетельствовала не об увлечении экзотикой (это было на стадиально предшествующем этапе развития искусства), а о подсознательных теллурических интуициях, о стремлении ощутить наибольшую близость к природному, докультурному, почти животному состоянию человека и «нулевой» степени культуры, позволяющей сотворять новый язык в его самых изначальных, жестуально-звуковых формах.

«Звуки в стихотворении должны ощущаться почти физиологически... — писал В. Шкловский. — Это танец, это движение рта, щек, языка и даже пище-

провода, легких»[167]. Но акт словотворчества предполагал по определению сотворение и нового человека и нового мира: «так как мы произносим звучащие смыслы словес, так творили нас некогда: произносили со смыслом; наши звуки — слова — станут миром: творим человеков из слов; и слова суть поступки... В громе говоров — смыслы огромного слова», — писал А. Белый в книге «Глоссолалия»[168]. Как справедливо было отмечено, подобного рода творения «уместнее всего назвать попыткой фонетической реконструкции праязыка»[169]. В этом контексте представляется показательным перевод стихотворения Маяковского на старославянский язык, сделанный Р. Якобсоном специально для публичного выступления, но выполненный на бумаге древнерусским каллиграфическим уставом[170], что подразумевало осознанную валоризацию графико-фонической фактуры слова. Еще интереснее опыт *автоперевода* метафольклорной поэмы «Мóлодец» М. Цветаевой — поэта с ярко выраженной волей к созданию некоего «иного» языка, — на французский, с сохранением принципов индивидуального языкотворчества. Чуткие к звуковой фактуре слова дадаисты даже намеревались дать своему журналу название «ТАТЛИН», которое звучало вполне интернационально.

В авангардистскую эпоху стремление говорить «иными языками и иными устами» (I Кор 14, 21) стало парадигматичным: практически все пишущие так или иначе впадали в своего рода глоссолалию, пытаясь создать новые слова на известных и не известных, существующих и не существующих языках. В 1921 г. О. Мандельштам отмечал: «Ныне происходит как бы явление глоссолалии. В священном исступлении поэты говорят на языке всех времен, всех культур. <...> Внезапно все стало достоянием общим. Слово стало не семиствольной, а тысячествольной цевницей, оживляемой сразу дыханьем всех веков. В глоссолалии самое поразительное, что говорящий не знает языка, на котором говорит. Он говорит на совершенно неизвестном языке»[171]. Стихи на «негритянских» языках в начале века писали многие; собственно, и само течение негризма в Латинской Америке было стимулировано парижской модой (см. главу «Авангард в Испанской Америке»). Характерно, однако, что и Т. Тцара, и Р. Хюльзенбек, также выступившие с «негритянскими стихами», сами воспринимали их в более широком обновленческом контексте. Т. Тцара прямо писал: «Уже в 1914 году я пытался освободить слова от их значения и применить их таким образом, чтобы стихотворение приобрело некий новый, глобальный смысл с помощью тональности и слышимого контраста»[172]. Сходные мысли высказывал в 1916 г. и Малевич, призывавший к свободному распределению «буквенных звуковых масс в пространстве».

Опыты по созданию поэзии с ярко выраженной фонетической и графической фактурой по принципу «сдвигологической» пермутации предпринимались на всем пространстве авангардистской культуры. Парадигматическими в этом отношении являются «Слова на свободе» (1912) Ф. Маринетти, которые он называл «графическими аналогиями» (analogia disegnata), идеографические опыты Фр. Канджулло, «шумозаписи» («Rumorgrafia. Scritura dei rumori», 1915) Ф. Деперо, «Печатный станок» (1914) Дж. Баллы (обретший и фонетическую постановку) и мн. др. К этим опытам примыкает и Л. Руссоло с его «искусством шумов» (1913), трактуемых как «абстрактные элементы искусства». Яркими

примерами могут служить «Шесть звуковых стихотворений» (1916) Хуго Балля с его знаменитым, графически маркированным «Караваном», «звуковые» (они же числовые) стихотворения К. Швиттерса 20-х годов, а также его визуально-графические вещи в стиле «мерц-поэзии». В 1924 г. публикует свой манифест о «Пиктопоэзии» сюрреалист В. Браунер. В этот же ряд вписываются и «стихотворения» А. Туфанова, выполненные в манере изобретенной им «фонической музыки», имитирующей фонику и графику иностранных языков. Особенно любопытным представляется случай Э. Паунда, предпринявшего попытку «сдвиго-логического» написания самого слова «культура»: *Kulchur* вместо *Culture*. Примечательно, что отметившая этот казус исследовательница выделяет в вортицистской поэтике Паунда следующие взаимообусловленные моменты: первичность энергийной формы — увлечение китайской идеографикой — пафос гигантизма — потребность в эпическом произведении[173]; эта парадоксальная связка понятий в своей совокупности и составляет типично авангардистский концептуальный ассортимент.

С этой точки зрения представляется эмблематичной почти случайно прозвучавшая в дадаистском кругу фраза о том, что необходимо «принять позицию иностранца, который слышит стихи, но не понимает языка, на котором они написаны»[174]. Но отнюдь не случайно типично дадаистский текст (даже программного характера) отличается необычайно высокой частотностью иноязычных инкорпораций, которые, будучи по природе «чужим словом», в данном контексте выполняют функцию слова «своего», т. е. именно соответствующего авангардистской поэтике девиантности. В это же время крупнейший латиноамериканский авангардист, реализовавший себя в основном в Европе, чилиец В. Уйдобро утверждал, что «необходимо писать на неродном языке», что и делал перуанец С. Моро, писавший, даже вернувшись на родину, стихи на французском. В 1927 г. испанец Р. Гомес де ла Серна создал серию «Ложных романов», стилизованных под русскую, немецкую, американскую, негритянскую, китайскую и японскую фактуру. Это была общая авангардистская практика: можно вспомнить и дадаиста У. Мерина, выступавшего с «японскими» стихами, и заумника А. Крученых, писавшего стихи на «японском», «испанском» и «еврейском» языках, и теоретика «многовой поэзии» И. Зданевича с его драмой «Янко крУль албАнскай» (1916) из пенталогии «аслаабльчья пИтерка дЕйстф», и В. Каменского с его «персидскими», «татарскими» и «негритянскими» песнями. Позже пытались создать иероглифический словарь и «чинари». И если Хлебников и Крученых утверждали принципиальную и сугубую русскость заумного «корнесловия» как опыта реконструкции праязыка, то в этом как раз и проявлялась их установка на вос-создание некоего «иноязыка». Характерно, что, как отмечает исследователь, в поэтической системе Хлебникова «происходит трансформация сознания поэта в человека иного национального мира»[175]; при этом возникает ассоциативная цепь: инокультурность — ретроспективизм (архаика) — инобытие — смерть, оказывающаяся ключом всей композиции.

Еще более интересен случай В. Кандинского, художника, наделенного несомненным даром слова, который не только написал свой знаменитый трактат «О духовном в искусстве» именно на немецком языке, но и осознанно вводил в

русское искусство «немецкий акцент», а в немецкое — русский[176]. Феномен Кандинского вообще в высшей степени показателен в аспекте культурной промежуточности: будучи польских корней, он с детства говорил на немецком языке, которым тем не менее владел далеко не в совершенстве (два года книга не могла быть издана ни на немецком, ни на русском по причине языковых отклонений); его становление проходило в атмосфере культурного пограничья — недаром Н. Харджиев утверждал в своих воспоминаниях: «Он был здесь <в России> иностранец». Аналогичным образом вносил «русский акцент» в свое творчество Блез Сандрар, не только создавший поэму «Проза о транссибирском экспрессе» с включением русской тематики, но и сознательно инкорпорировавший в свои произведения множество русских слов. Возможно, фактор межили двукультурности — во всяком случае культурного и языкового пограничья — обусловил специфику стиля мышления и выражения К. Малевича, генетически принадлежавшего польскому национальному субстрату. По-своему показателен и опыт межкультурного и межвидового сотворчества, реализованный в практике Баухауза (1919–1925), собравшего в своих мастерских крупнейших мастеров европейского авангарда. Франкоязычными авторами были и чилиец Уйдобро, и итальянец Маринетти — здесь упоминаются только эти две фигуры именно потому, что в преимущественно интер- и транснациональном авангардном континууме оба художника сохранили принадлежность национальному культурному контексту. Как представляется, в этом смысловом поле только и объясним феномен появления слова «дада», возникшего в скрещении различных языков и культур и не имеющего никакого закрепленного значения. Явленный символ авангардистского принципа пермутации, слово «дада», не обозначающее ничего конкретного, хотя и означающее одновременно множество разных вещей, отрицающее все и вмещающее в себя все смыслы, выступает своего рода словесным эквивалентом живописному «Черному квадрату», что представляется вполне логичным.

Сам транснациональный характер авангардистского движения, развивавшегося в атмосфере плодотворных международных и межкультурных взаимосвязей и взаимовлияний («Искусство было интернациональным как никогда», — вспоминал Н. Харджиев), в атмосфере полиглоссии (достаточно вспомнить разноязычный журнал «Вещь», 1922), по необходимости подразумевал релятивизацию и смещенность языковой нормы, наличие инокультурного «акцента». Так, по свидетельству современника, одной из отличительных черт Пражского лингвистического кружка, интернационального по составу участников, был неизбежный иностранный акцент, вне зависимости от языка общения. Этот феномен языковой и культурной интерполяции коррелировал с принципом «затрудненной формы» («чтоб писалось туго и читалось туго»), в нем опосредованно проявлял себя основной для авангардистской поэтики прием сдвига. Наконец, нельзя не упомянуть о неудавшемся намерении советской власти (1918) латинизировать сам русский язык, которое все-таки реализовалось в латинизации письма некоторых народов советской России. В общем смысле, творение на ином, не «родном» языке становилось общим принципом нового искусства, замещающего привычный для восприятия язык языком иноприродным по отношению к самому искусству. Так, М. Дюшан в 1913 г. ставит перед собой за-

дачу «делать произведения, которые не были бы искусством», что по сути означает создание новой иконической системы, где оторванный от легитимированного культурной традицией смысла знак обретает самодовлеющее, самоценное значение.

Онтологизация знака как элемента нового культурного языка распространялась и на цифру, число. Приведенные выше соображения С. Булгакова о числе как символе бытия находят полный параллелизм в размышлениях другого представителя имяславия — П. Флоренского, утверждавшего «необходимость изучать числа, — конкретные, изображенные числа, — как индивидуальности, как первоорганизмы, схемы и первообразы всего устроенного и организованного. Эта задача расширяется также и на числа трансфинитные, на трансфинитные типы порядка, где самое основание системы счисления может быть трансфинитно; но острота вопроса — именно в этой **изображенности** числа, в его познавательной воплощенности, хотя бы оно и было сверх-конечным»[177]. Вообще, *нумерология* является одной из основных составляющих авангардистской поэтики и картины мира. При этом смысл «изображенности числа» мог быть весьма различным. Так, если Н. Бурлюк, во многом следуя Маринетти, видит в знаке (вернее, цифровом символе) всего лишь декоративный элемент («Я понимаю кубистов, когда они в свои картины вводят цифры, но не понимаю поэтов, чуждых эстетической жизни всех этих ∫, ~, +, §, ×, ♀, ♁, √, =, >, Δ и т. д. и т. д.»[178]), в чем ему следует Эль Лисицкий (ср. название статьи от 1924 г.: «$\sqrt[1924]{+\infty-}$ = NASCI»), то в поэтике, например, В. Хлебникова, В. Каменского, В. Маяковского, А. Введенского, Д. Хармса и русских «конструктивистов» число оказывается подлинной «мерой мира», т. е. не только художественным, но и жизненным кодом. Естественно, нумерологический код определял особенности поэтики не только русских авангардистов — достаточно вспомнить «стихотворение» Р. Хаусманна и Й. Баадера «dadadegie», помещенное на обложке журнала «Der dada» (1919). Представляется далеко не случайным, что великая книга О. Шпенглера, вышедшая в 1918 г., открывалась именно главой «О смысле чисел», непосредственно вслед за которой следовали «Проблема мировой истории» и «Макрокосм». Но десятью годами раньше Хлебников уже говорил: «...слова суть лишь видимые числа нашего бытия», а в 1915 г. и вовсе предположил, что в будущем язык слова будет заменен цифрой. Показательно и утверждение В. Кандинского, относящееся к 1914 г.: «Последним абстрактным выражением в каждом искусстве является число»[179]. Даже в начале 30-х годов А. Введенский все еще размышляет: «...это было что-то безусловно окончательное и единственное и состоявшееся и настоящее. И это в моем понимании тоже становится числом. Это можно покрыть числом один»[180]. Для авангардистской поэтики очевидна не только релевантность нумерологического кода, но и системная связь его с повышенным статусом квантора как логического оператора (категории «я», «мы», «все», «множество» и т. п.) — связь несомненная, но трудноообъяснимая. Симптоматично, что величина квантора возрастает в соответствии с хронологическим вектором — от концепта индивиду-

ального «я» до концепта массовидного тела (любопытна фиксация кванторной линейки у Маяковского: «1, 2, 4, 8, 16, тысячи, миллионы»).

Естественно задаться вопросом: почему именно нумерологический код выступает в авангардистской картине мира не просто ее атрибутом, но сущностно объяснительным критерием? И здесь опять следует обратиться к мифологической основе авангардного типа сознания, а также принять во внимание, что в устной и письменной традиции мировых культур число вообще магично. В авангардистской поэтике, как уже было показано, различия между графикой и семантикой цифры (числа) и буквы нивелируются, зато актуализируется их магический смысл, поэтому число оказывается аналогично имени, счет — именованию, т. е. созданию нового смысла. Таким образом, число (а также и знак числа и знак вообще) сакрализуется, становится носителем онтологических значений. Этим, в частности, объясняется тот факт, что в авангардистской поэтике принцип чета, соответствующий онтологически равновесной картине мира, уступает место принципу нечета (со всеми его смысловыми дериватами), соответствующему неравновесной, *сдвинутой* картине мира. А следовательно, любой знак в своем графическом оформлении (обычно утрированном) оказывался *знаком как таковым*, семантически маркированным шифром. Вот почему в художественном творчестве и в философской рефлексии многих деятелей авангардистской эпохи нумерология соотносительна концепту знака вещи как эссенциальному шифру мира. В дальнейшем мифологема вещи обретает самодовлеющее значение в поэтике «Новой вещественности» и в русском абсурдизме, свидетельствуя о новых смыслах изменившейся картины мира.

Таким образом, и *фонический*, и *графический*, и *нумерологический* коды оказываются взаимозависимыми и взаимообратимыми элементами общего семантического поля. Естественно, в этот ряд входит и *типографика*. Эль Лисицкий представлял «визуальную книгу будущего» в виде синтеза «слова как изображения» и «слова как звука». Типологически сходны и приемы, с помощью которых выполнены тот же «Транссибирский экспресс» и «Танго с коровами» В. Каменского. Французский поэт в соавторстве с художницей Соней Делоне создал в 1913 г. так называемую симультанную книгу, которая была выполнена в виде одного большого складывающегося листа, который позволял увидеть весь набор сразу, симультанно, в пространственной развертке. В 1914 г. В. Каменский изготовил пятиугольную книжицу «железобетонных поэм», названную им «Танго с коровами», которая представляла собой крайний случай совмещения визуальной (или «леттристской») поэзии с живописной, графической и нумерологической «фактурой», где стилистика камерно-интимистского, индивидуальной выделки рукописного «самописьма» сливалась с типично площадной поэтикой афишно-плакатной провокации. Еще более показателен опыт создания «графических книг» А. Мишо, «в которых реальный (алфавитный) текст мог быть заменен идеографическими композициями, визуально имитирующими пространство текста или проникающими в него»[181]. В дальнейшем эта тенденция проявилась в опытах создания «симультанной», «звуковой», визуальной и далее — «конкретной поэзии» середины XX в.[182], поэтика и само название которой, по-видимому, и восходят к «железобетонному» (concrete) письму рус-

ского авангардиста. В этом типологическом ряду знаменитые «Каллиграммы» Г. Аполлинера, созданные в период 1913–1916 гг., выглядят довольно скромной «авантюрой».

Само по себе фигурное письмо не составляло большой новации — оно было известно с древнейших времен, широко практиковалось в античности и в эпоху барокко [183] и возникало обычно в моменты исторических переломов; фактическое значение идеограмм как знаков культуры всегда детерминировано конкретными обстоятельствами эпохи. Знаменитые аполлинеровские «Каллиграммы» оказались столь знаменитыми и вызвали столько подражаний не потому, что были абсолютным новаторством, а потому, что именно такой опыт поэтического письма оказался востребованным эпохой, ее художественным сознанием. Авангардистский способ «сдвинутого» письма, в отличие от предыдущих опытов, означал не игровую форму рефлексии культуры о самой себе, но стремление обновить самое «культуру» (как девальвированную форму бытия человека) путем ориентации на мир первозданности, природную органику. Синкретическое слияние в авангардистском тексте графики и фоники было латентной апелляцией к архаическим слоям культуры, к магико-ритуальным практикам и, в конечном счете, корреспондировало с примитивистской составляющей.

Существует великое множество описаний видовых манифестаций этого общего комплекса, и все же, как представляется, наиболее удачная и всеобъемлющая характеристика существа рассматриваемого явления принадлежит И.И. Иоффе, предпринявшему в 1933 г. опыт рассмотрения стилевой целостности различных проявлений определенных культур. Пространность предлагаемого фрагмента искупается его емкостью и парадигматичной ценностью:

«Слово идеографическое, оторванное от действия, стало элементом действия, и его звук получил вещественный динамический характер — как само мышление.

Отбрасывая психологизм, конструктивисты * изучают самые мускулы слова, его биомеханику и в этой мускульной энергии слова видят его сущность — связь с действием. Стихийный процесс обновления литературного языка <...> конструктивисты стали разрешать сознательно, выдвинув технологию речи, лабораторное изучение словесного материала. Конструктивисты, стремясь к живой устной речи, с особой настойчивостью изучают моторно-звуковые свойства речи. Они изучают дополнительные тембровые смыслы, ощущая дикцию и интонацию как существенные факторы смысла. Смысл и звук сливаются воедино, в одно расширенное значение. Тембровые смыслы они изучают на чисто звуковом жесте. Их интерес к детской речи, к речи дикарей, к чисто биологической артикуляции, все фоноопыты, заумь, звукоподражание — лаборатория звуковой динамики и звуковой выразительности слова.

Вместе с тем конструктивисты стремятся от книг к живому действию, к пониманию слова как элемента живого акта <...> Они восстанавливают докнижные жанры — мистерии, поэмы, оды — так же как вовлекают в литерату-

* В понятии «конструктивизм» автор соединяет творчество таких разных художников, как Сезанн, Пикассо, Малевич, Хлебников, Стравинский, выражающих, по существу, авангардистский тип художественного мышления.

ру первобытную феодальную и простонародную речь с ее утраченными внелогичными смыслами. Они называют себя примитивистами, так как исходят как бы от сырья <...> Они — изобретатели, лабораторные мастера, обогащающие, совершенствующие выразительные средства речи. <...> Они восстают на знаки препинания, которые являются самым резким проявлением причинно-следственного механистического понимания речи <...>

Но вместе с отрицанием эмпиризма, вместе с функционалистическим мышлением они не знают тем, ограниченных местом и временем; темы всегда пересекают, пронизывают друг друга, охватывают землю в целом, человечество, космос. Вместе с отрицанием психологического индивидуализма и пониманием человека-коллектива, человека-массы, объединенных одним интеллектом, охваченных единой эмоцией, развернутые темы их необходимо превращаются в поэмы, говорящие о жизни народов, о движении масс.

Серьезными и высокими темами для этих развернутых произведений являются: инженерия, энергетика, победа человека над космическими силами, власть инженерного интеллекта, управляющего вселенной, сама первозданная природа и человек в его стихийных, биологических инстинктах, подчиненных организующей мысли. Комическим является все лишенное и биологической силы, и интеллекта, эмпирическое, подчиненное, зависимое бытие. Здесь возрождается <...> противопоставление волевого, властного, биологически сильного и красивого — уродливому, косному, беспомощному» [184].

Как уже отмечалось, деформирующее начало, лежащее в основе авангардистского типа мышления, мировоззрения и соответствующей поэтики, имеет двойственную природу. С одной стороны, оно, несомненно, обязано глобальным эпистемологическим сдвигам, произошедшим в мировой культуре на рубеже XIX–XX вв. и обусловившим смещенный, децентрализованный образ мира и соответствующих его интерпретаций. С другой, отчасти обязанной первой, — смещенная, деструктурированная картина мира была результатом не только разложения центростремительной, антропоцентристской парадигмы, но и возникновения новых, космистски ориентированных тенденций, ощущения человеком выхода за пределы ставшей тесной ему цивилизации и слиянности с миром природы. Полем столкновения этих по видимости противонаправленных, но единосущностных принципов становилось и наука, и искусство, и социальная жизнь человека, тяготевшая к преобразованиям на новых основаниях. Показательна мысль К. Циолковского, высказанная в работе с характерным названием «Идеальный строй жизни» (1917): «Тут революционный дух направлен не на человека, а на природу» [185].

Для авангардистского типа сознания характерным было «восприятие мира как Органического целого, мира без хаоса, с динамической саморазвивающейся системой явлений, имеющих определенные законы, по которым суммируется все многообразие частей в *единое целое* <...> Целостное мировоззрение предполагает синтез не только человека и природы, но и искусства и науки» [186]. Вектор слияния с мировой органикой выводит на целый ряд взаимосвязанных концептов: это и «космическое сознание», присущее авангардистской ментальности, и стремление творить, сообразуясь с законами природного мира, а не с ра-

цио- и логоцентристским строем цивилизации, и теллуризм с анималистской и примитивистской составляющими, и ориентация на синтез форм, совокупно-целостное творение (в продолжение идеи Gesamtkunstwerk), и, наконец, совмещение всех аспектов человеческого и внечеловеческого бытия в идее абсолюта, воплощенного в Нуле.

Именно эта идея постулировалась К. Малевичем в начале 20-х годов. «Сущность природы неизменна во всех изменяющихся явлениях», — писал художник, и выводил следующую формулу: «Бог, Душа, Дух, Жизнь, Религия, Техника, Искусство, Наука, Интеллект, Мировоззрения, Труд, Движение, Пространство, Время = 0»[187]. Но проставленный Малевичем огромный ноль, в тексте соизмеримый по величине с колонкой перечисленных понятий, означает не отрицание, а утверждение бесконечности, космической всеобъемлемости бытия, в которую должны быть вписаны и искусство, и жизнь человека и творимые им по законам мироустройства высшие, т. е. супрематические формы жизнеискусства, устремленные к абсолютному совершенству.

Подобного рода идеи вводились не только таким склонным к теоретизированию художником, как Малевич, — они были общими и проявлялись опосредованно даже и тогда, когда сам художник не делал специальных деклараций на этот счет. В 20-е годы проникнутый пафосом миропреображения К.Ф. Юон писал в «Автобиографии»: «Искусство перестает быть только запечатляющим свое время памятником или только радостью и украшением жизни — оно способно своими открытиями, своими внутренними законами <...> оплодотворить самыми неожиданными сторонами любые научные дисциплины <...> Использование открываемых искусством истин должно со временем получить самое широкое и точное научное приложение к жизни. С другой стороны, конечно, и наоборот, весь научно-естественный мир может самым решающим образом оплодотворить поступательное движение в искусстве»[188]. Большинство же деклараций носило предельно аффирмативный характер (вообще, утвердительность была отличительной чертой тех, кто и называл себя Утвердителями Нового Искусства): «Явления эстетических форм должны быть рассмотрены в ряду явлений форм всей природы», — писал, например, Д. Бурлюк[189]; «Законы творчества — законы природы», — постулировал Н. Кульбин[190]. Еще более показательны те случаи, когда указанные принципы манифестировались не в форме деклараций, а входили в состав художественного универсума, определяли поэтику творчества. Так, в творческой манере К. Петрова-Водкина неоклассицистская тенденция совмещалась с архаико-примитивистским стремлением к проникновению в «бытие природы», восстановлению «вещественности цвета и формы». А странная, завораживающая и не очень внятная поэзия Н. Заболоцкого оказывается совершенно естественной и словно бы единственно возможной, будучи помещена в контекст органической школы русского авангарда.

Ярчайшим примером совмещения таких начал, как органика, примитив, архаика, но и космизм с противоположными им мотивами войны, апокалипсиса, с принципами «сделанности», творческой воли художника, направленными на создание мифообраза эпического героя, оказывается двухчастная поэма художника П. Филонова «Пропевень о проросли мировой», написанная, по словам А. Крученых, «ритмованной сдвиговой прозой». Эта поэма, воспевающая

казненного народного героя Ваньку Ключника языком, близким хлебниковским словотворческим опытам, отчасти иллюстрирована автором в специфической стилистике «конкретно-абстрактного» (Дж. Боулт). Само понятие «прóросли мирóвой», которое Филонов связывал с введенным им принципом «сделанности», в его поэтике (включающей и словесное, и пластическое искусства) означало «органическое развитие отдельной художественной темы. Другими словами, картина должна была развиваться точно так же, как растет все живое в природе»[191]. Любопытно, что принцип «сделанности» постулировал Рильке в применении к творчеству Родена, непостижимым образом сопрягая его с концептами вещи, сдвинутой формы и космизма: «контуры вещи должны располагаться по направлению к нескольким поверхностям, склоненным друг к другу, иначе вещь не внедрится в пространство по-настоящему, словно бы не будет им признана в своем космическом суверенитете»[192]. Столь же показательна в этом смысле и позиция Ф. Деперо, издавшего совместно с Дж. Баллой манифест «Футуристическая реконструкция вселенной» (1915) и разрабатывавшего попутно идеи о создании «пластических шумодвигательных инсталляций (complessi plastici motorumoristi)».

С другой стороны, поэтика зауми, словесно-синтаксического сдвига («канона сдвинутой конструкции», — Д. Бурлюк), разложения слова на первоэлементы, обращения к глоссолалии, к мистике и метафизике бессмыслицы также оборачивалась в едином поле утопико-космицистских устремлений острым чувством «слова как такового», «буквы как таковой», материально-вещественной «фактуры слова», «графической жизни письмен», почерка, рукописной книги («самописьмо», — Крученых) как творчески выраженной воли художника — демиурга создаваемого им текста. Именно поэтому всякие попытки перевода трансрационального дискурса на язык рациональной критической мысли представляются некорректными, если не комичными — опыты «сдвигологического» творчества могут быть интерпретированы только в аспекте поэтики сдвига.

В ту пору «шершавым» был не только язык плаката (художественный язык плаката непосредственно предшествующей эпохи, проникнутой стилистикой модерна, отличался интимистской комфортностью) — генетически связанные с поэтикой сдвига «шершавость», шероховатость, «занозистость» (А. Крученых), «прием “остранения” вещей и прием затрудненной формы» (В. Шкловский), «прием затрудненного восприятия» (Р. Якобсон) означали вовсе не эмпирически беспомощные «корявость, слюнявость, кривожие, косноязычие», как полагал К. Чуковский, на деле интуитивно исповедовавший ту же поэтику. Совсем напротив, сдвинутое слово было космологичным, оно прямо выводило на космистские амбиции: «Давая н о в ы е с л о в а, я приношу новое содержание, где в с е стало скользить (условность времени, пространства и проч.)», — утверждал Крученых[193]. В этом высказывании примечательна не только актуализировавшаяся в ту эпоху идея относительности времени/пространства, но и чисто художественное преломление этой идеи в понятии *текучести* как мировоззренческой и материально-пластической категории: «Концепции нетленного и бессмертного мы противопоставляем в искусстве концепцию становящегося, тленного, переходного и эфемерного», — заявлял Маринетти[194]. Образ «кажу-

щегося, каплеобразного времени» (М. Матюшин) обретает свое теоретическое обоснование в построениях А. Туфанова, в поэтике Д. Хармса и фигуративное воплощение в иллюзионизме С. Дали. «Я люблю шершавые, недоделанные, неоконченные вещи», — выстраивал характерный понятийный ряд Ю.Н. Тынянов в 1930 г. Еще более важным представляется выдвинутое Крученых понятие *фактуры* (словесной, звуковой, смысловой, синтаксической и т. д.), непосредственно связанное с его же понятием *сдвига* (столь же многосмыслового).

В творческом и теоретическом опыте авангарда понятие «фактура» является одним из ключевых, но содержательное наполнение его чрезвычайно неопределенно: оно простирается от сугубо материального значения красочного слоя в его самоценности (Д. Бурлюк, К. Малевич) и расширительной трактовки поэтики творчества («тембр живописи», — М. Ларионов) до концепции «нематериальных фактур» разных видов искусства (В. Матвей) и художественного образа мира (Н. Пунин). В дальнейшем эта концепция ведет к разработке идеи дематериализации цвета и насыщения его онтологическими смыслами. Интересные соображения по поводу дематериализации цвета в поэтике немецкого экспрессионизма были высказаны Н.В. Пестовой, отметившей в этой связи явление «"синтетосемии" — одновременной многозначности, которая вызывает усложнение смысла, не исключающего и другой трактовки, в которой метафора цвета характеризует "способ движения материи"» [195]. (Очевидно, что «синтетосемия» обозначает род явлений, весьма близких тому, что было определено выше через понятие энантиосемии.) Столь же сходным с понятием фактуры оказывается и имманентное немецкому экспрессионизму понятие текстуры как результата рассыпания структуры и формы языкового очуждения [196]. И все же, при всех типологических схождениях и аналогиях, каждая культура была ориентирована на свой образ мира. По справедливому соображению отечественного исследователя, именно «различие в понимании фактуры картины» определило расхождение путей развития русской и французской ветвей авангарда (по крайней мере в том, что касается пластики): «Кубизм оставался в рамках фигуративности, русский авангард решительно эволюционировал в направлении беспредметного творчества» [197]. Сходные соображения по поводу соотношения предмета и беспредметности в русском и западном искусстве высказывает и Д.В. Сарабьянов [198].

У самого А. Крученых в его декларации «Фактура слова» (1923) определение центрального понятия подразумевает прежде всего «делание слова, конструкцию», что выводит к таким основным понятиям поэтики авангарда, как *сделанность* и *прием* в модальности *сдвига* и *остранения*. Сюда же примыкают уже упоминавшиеся концепты *графизмов*, *типографики*, почерка, метаграфемики вообще. Таким образом, уже в понимании автора термина концепт *фактура слова* имеет расширительное значение определенной структуры культурного текста. В самом общем смысле в авангардистской поэтике понятие «фактура» означала некую субстанцию вещественного состава мира, его редуцированную к изначалию сущность — независимо от того, претворялась ли она в цвете, звуке или жесте в их синкретическом единстве. Звук тоже оказывался своего рода фактурой, хотя и нематериального свойства. Фактор материальности или нематериальности не имел существенного значения: авангардистский

текст, будучи сдвинутым, смещенным, а следовательно, и десемантизированным и, в пределе, дерационализированным, требовал для своей легитимации в культурном поле сверхвыразительности «фактуры», что и приводило к форсированности выражения в обоих направлениях: пластическом (материальном) и фоническом (нематериальном). Сущность этого явления как типичной манифестации принципа «начала» хорошо выразила уже не раз цитированная Н.В. Злыднева: «К той же редукции можно отнести и обнажение фактуры в живописи, введение до-живописного (незагрунтованный открытый холст и т. п.) или вне-живописного как пограничного пред-состояния (введения букв и надписей в живописное произведение). В стилевом выражении "начало" может быть обозначено как выбор языка примитива, цитат из африканского искусства или первобытной скульптуры»[199].

«Фактура» — это запечатленный образ мира, и характер этого отображения (текстура, поверхность, графика) являет собой лишь частный случай более общего спектра значений. Важно то, что понятие фактуры соединяло в себе несоединимые начала — материальное и имматериальное; примитивизм сливался с космизмом, архаизм — с будущничеством, эсхатологический конец мира — с эсхатологическим же началом всего. И в конечном счете в концепте *фактуры* как единицы нового художественного мышления оказывался имплицированным концепт *тотальности* соответствующей картины мира.

Поскольку авангардистский дискурс по определению дерационализирован, он поддается декодировке и концептуализации только в совокупности всех своих манифестаций и изнутри своей собственной системы ценностей. С этой точки зрения обретает свой смысл даже то, что Малевич декларировал как «нуль форм», а Тынянов фиксировал как «нулевой речевой материал», десемантизация которого («разрывы, расселины, перелеты»), по его мнению, лишь подчеркивает «крепость конструктивного фактора»[200]. Так, когда в 1924 г. Ман Рэй публикует «немое» стихотворение под названием «Без названия», состоящее из ровно выстроенных, имитирующих строфическую и словесную мерность, но словно бы замазавших текст начерно линий, то этот акт отрицания художественного и вообще естественного языка означает в то же время поиск альтернативного способа выражения, утверждение через отрицание, своего рода «поэтический» аналог «Черного квадрата». В 1913 г. эгофутурист Василиск Гнедов предложил миру «Поэму конца», не содержащую ни единого слова, исполнение которой требовало полного молчания и осуществлялось одним негативно маркированным «ритмо-движением». Сходным образом, И. Стравинский заявлял о своем ощущении «вещественности» музыкальных интервалов.

В этом же ряду, но на другом полюсе находится написанное Л. Арагоном в 1920 г. «стихотворение» «Самоубийство»: состоящее из расположенных в порядке наборной кассы букв алфавита, оно призвано декларировать исчерпанность художественного языка. Созданные в 1922 г. «Алфавит с конца» К. Швиттерса и его же «стихотворения из числительных» (Zahlengedichte) демонстрируют уже типичный прорыв за пресловутый «нуль форм» и поиски нового смысла. Ярким подтверждением особой смыслонаполненности десемантизированных и делексикализованных моделей поэтического творчества, создававшихся в этом типологическом ряду, может служить миниатюра А. Крученых

«Высоты» (1913), формально изоморфная буквенным стихотворениям Л. Арагона и К. Швиттерса, но обладающая исключительно конструктивным пафосом, о чем свидетельствует подзаголовок «вселенский язык». Так или иначе, все опыты подобного рода не были абсолютно негативистскими актами — они обретали в контексте авангардистской поэтики своего рода «отрицательную семантику» или, так сказать, минус-валентность «звукового жеста» (в терминологии русских формалистов), к которому обращался и А. Белый в своей «Глоссолалии» (1922): «...звук я беру здесь как жест <...> жест утраченного содержания <...> образные импровизации мои суть модели для выражения нами утраченной мимики звуков»[201]. Принцип взаимообратимости отрицательного и положительного значений проявлял себя и в пластических искусствах: «Пространство больше не противостояло "скульптурной" массе, оно перестало окружать инертный объем, *пустое* (пространство) становилось взаимозаменямо с *полным* (объемом)»[202].

Оба антиномичных концепта — неоформившегося дорационального слова и слова материально выраженного и смыслонаполненного (столь пристально рассмотренные О. Мандельштамом) — были исполнены одинаковым ощущением онтологизма слова как первоматерии нового мира: «Художник увидел мир по-новому и, как Адам, дает всему свои имена»[203]. О такого рода поэзии писала Цветаева в статье «Искусство без искуса»: «Еще не искусство, но уже больше, чем искусство. Такие вещи часто принадлежат перу женщин, детей, самоучек — малых мира сего»[204]. Первозданность творимого имени и обусловливает его «занозистость», «шероховатость» («По словам прошел крепкий наждак», — М. Кузмин); слово материализуется в своей визуально-графической и фонической непосредственности, естественности, оприроднивается и одновременно овеществляется, буквально становится вещью: «и слово племя тяжелеет / и превращается в предмет» (А. Введенский). Бессмысленное с точки зрения обыденного сознания, здравого смысла («Это слова с нереализованным смыслом»[205]), слово обретает максимальную конкретность, материальную весомость: «...слово, освобожденное от утилитарных функций, реализует свою независимость и, таким образом, само становится предметом», — констатирует исследователь бессмыслицы в поэтике обэриутов[206]. Но еще в 1916 г., на заре дадаистского движения, Х. Балль утверждал: «...здесь слово само стало делом». Видимо, в силу этого общего принципа и Кандинский предпочитал «называть так называемое (sic! — *Ю.Г.*) "абстрактное" искусство конкретным». Поэтому беспредметное искусство (пластика и заумная словесность) парадоксальным образом само превращалось в предмет, оказывалось эссенциально нагруженной во всей своей материальной выраженности вещью. «Искусство потребовало освобождения от символики смыслов», — писал в 1921 г. Б. Эйхенбаум. «Вещи взбунтовались, захотели одеться плотью и быть ощущаемыми»[207]. Со временем онтологизированные концепты *фактуры* и *вещи* обретают коннотацию материальной предметности, выражая представление о преимущественно объектном, волитивном мироотношении.

В авангардной культуре концепт *вещи* является одной из основных категорий. Прежде всего, «вещь» широко входит в понятийный аппарат искусства.

А. Стригалев отмечает, что в московском научно-художественном обиходе «к весне 1921 года сложилась теоретическая концепция "вещизма", по которой любое произведение в любой области искусства рассматривалось и расценивалось как "вещь" с точки зрения формального и профессионального совершенства»[208]. В литературе и пластических искусствах 20-х годов *вещи* уже «жизнедействуют» и начинают замещать людей, в результате чего происходит «опредмечивание человека в вещь» (Е. Штейнер). Таким образом, изначальное «распыление» и распредмечивание мира оборачивается новым опредмечиванием, ведущим принципом становится конструктивность, предметом искусства — «факт»: достаточно упомянуть «Литературный факт» (1924) Ю.Н. Тынянова, лефовский сборник «Литература факта» (1929). Апокалиптическое *восстание вещей*, предвиденное Хлебниковым в поэме «Журавль» (1909) и развитое позднее Маяковским, станет затем характерологической доминантой всего русского авангарда. Правда, хлебниковский «Журавль» слишком многосложен: вся поэма представляет собой развернутую энантиосемичную метафору, имплицирующую в протомашинизированном образе комплекс икарийства.

Иначе, много трагичнее, звучал мотив *вещи* в творчестве М. Цветаевой, болезненно-остро ощущавшей «вещественность плоти», «существенность вещи», «вещественность сути». В отношении русской поэзии было справедливо отмечено: «Увлечению "овеществленным словом" отдали дань многие поэты рубежа веков и более позднего времени. (В частности, "осязаемая" фактурность поэзии характерна для русских поэтов — Пастернака, Ахматовой, Мандельштама, для каждого по-своему)». Причем этот интерес к «вещи» и «вещности» «не иссякал вплоть до 30-х годов»[209]. Но уже для Цветаевой «вещь» была больше, нежели только предмет интереса; она прямо писала: «...обусловливающее вещь свойство больше самой вещи, шире ее, вечнее ее, единственная ее надежда на вечность»[210]. Концепт *вещи* в поэтике авангарда и вообще в авангардистской картине мире был не эстетической, но онтологической категорией, что дает повод исследователю ставить проблему «вещного кода», характерного для эпохи авангарда[211]. «Вещный код» был категорией универсальной, проявлявшей себя на всем пространстве авангардистской культуры. В частности, его функционирование отмечено на примере творчества испанского поэта Х. Гильена, крупнейшего представителя «поколения 27-го года». «Гильен не персонифицирует вещи, а прозревает их глубинное бытие, в чем-то более основательное, чем человеческое. <...> Вещь становится ... субстанцией самого стиха. Она не просто существует (описывается) в пространстве стиха, а является его первоэлементом, самим стихом»[212]. В мировой культуре начала XX в. понятие вещи полнилось воистину бытийным смыслом, который на редкость глубоко ощущал Р.-М. Рильке, посвятивший концепту вещи целый гимн в своей работе о Родене (1907). В вещи виделась им «особенная, почти отчаянная серьезность», означавшая «нечто длительное, очередную ступень возвышения»[213].

В 1922 г. Эль Лисицкий и И. Эренбург предпринимают в Берлине издание журнала «Вещь», ставившего своей задачей «международное обозрение современного искусства». Ориентация журнала была подчеркнуто интернационалистской (его верстка была разноязычной) и синтетической: «Вещь будет изучать примеры *индустрии*, новые изобретения, *разговорный* и газетный

язык, *спортивные жесты* и пр. как непосредственный материал для всякого сознательного мастера наших дней. <...> Общими силами рождается *новый коллективный* международный стиль»[214]. Характерно, что в публикациях журнала декларативно сополагались концепты вещи, языка, жеста и массы. В Испании поэтизации окружающих человека вещей посвятил себя Р. Гомес де ла Серна, сказавший: «Когда я понял, что люди стали заводными игрушками, я полюбил вещи». В Германии 20-х годов понятие «вещественности», а затем «новой вещественности» (*Neue Sachlichkeit*) стало характеристикой всей эпохи, как об этом пишет автор подробного исследования, проводящий параллели между деятельностью одноименной группы художников и творчеством Л. Фейхтвангера, Э.М. Ремарка, И. Бехера и практически большинства ведущих мастеров культуры[215]. Что же означала для художественного сознания того времени эта повышенная семантизация вещности мира?

В начале авангардистской эпохи в различных видах искусств наблюдается сильнейшая нагрузка на текст, на пластику, на материальную фактуру произведения. Образно говоря, слово стало плотью, но перестало быть логосом — оно материализовалось в *вещь*. «Любите существование вещи больше самой вещи и свое бытие больше самих себя, — вот высшая заповедь акмеизма», — писал Мандельштам в «Утре акмеизма» (1919)[216]. Мандельштам не случайно искал опору в эллинизме, ставя это внеисторически трактуемое им понятие в качестве образца для современной культуры. Но даже и в субъективной интерпретации поэта эллинизм не лишен своих сущностных свойств: ведь это и архаика, и теллуризм, и синтез культурных традиций, и театральность, и драматизм бытия, но также и игра, и эстетизм, и совмещенность утонченности с простотой — т. е. все то, что было релевантно для современной ему культуры. А.Н. Толстой был художником совершенно иного склада, но его поэтика плотской чувственности принадлежит той же телесно-вещественной, жестуальной парадигме.

Итак, возникает «вещь». Случайно ли, что концепту вещи посвятил свое знаменитое эссе М. Хайдеггер, отчеканивший: «Вещью веществится мир»? Правда, в эссе Хайдеггера, написанном уже гораздо позднее, «вещь» в оригинале именуется другим словом — *Ding*. И все же на онтологическом уровне важны не семантические оттенки, а значимость самого понятия. В этом смысле предметно означенные *Ding-Gedichte* Рильке совершенно адекватны парадигме авангардной поэтики. В поэтике авангарда концепт вещи обретал поистине онтологический статус. Это уже не артефакт, не продукт искусства, напротив — сама жизнь становится формой и предметом «творческого преображения», сам человек, бывший *Homo faber*, превращается в объект преобразования, идентифицирует себя с вещью. Творчество больше не есть искусство в его традиционном понимании — как самодовлеющее производство моделей мира — творчеством становится пересозидание самого мира. М. Хайдеггер напрямую приравнивал «попытку явить и выразить в слове вещность вещи» с «творческой сутью творения»[217], с бытийственной сущностью мира в его «самозамыкании» и «возвращении назад»: «Творение восставляет свой мир и составляет землю». То есть вещность состава бытия предполагает его имманентную теллуричность: «Восставление, воздвижение мира и составление земли суть две сущностные черты бытия творения творением»[218].

Этот процесс сопровождался выработкой нового типа образности, где художественный язык переставал быть средством выражения духовной реальности и становился самой творимой реальностью. Вот почему столь ощутимо материален, плотен, вязок, затруднен, даже косноват язык художника 1920-х годов, составляющий универсальную теллурическую константу. Таков был не только язык художника, но и сам тип мышления и мировидения, ярким свидетельством чего является стилистика самого немецкого художника, обнаруживавшего в собственно словесной фактуре, в вещественности корнесловия запечатленные смыслы бытия. В стремлении осознать смысл бытия в категориях самого бытия творцы новой эпохи делают предметом искусства, его средством и даже целью прежде внеположный ему вещественный состав мира, с восторженным ужасом наблюдая, как при этом деиндивидуализируется и соответственно дегуманизируется сам образ субъекта творческого деяния — и художественного, и исторического, — сопровождаясь эрозией элементарной человеческой душевности, чувства «другого». Против такого исхода и предупреждал, собственно, тот же Хайдеггер, указывавший: «Нам нужно избегать только одного — поспешного превращения вещи и творения в разновидности изделия»[219]. В результате закономерного эволюционного процесса, который претерпела авангардная эпоха, в последнем акте великой драмы концепт вещи теряет свой изначальный бытийный смысл и наделяется прагматикой бытовой утилитарности: «Искусство бытовой вещи» — характерное название книги Д. Аркина, вышедшей в 1933 г. С другой стороны, как полагает Г. Рид, именно тенденция, обозначенная «Новой вещественностью» (или «Новой объективностью»), позволила пластическим искусствам остаться в рамках фигуративности, обеспечив свободное развитие абстрактным направлениям творчества под эгидой «новой субъективности».

Характерно, что в авангарде вещью оказывается не произведение искусства, идентифицируемое с миром, космосом, бытием, но репрезентирующий его отдельный фрагмент, графема, буква, знак. Маяковский не только назвал свою эпико-космогоническую поэму «150 000 000» *вещью* — он сменил ее первоначально дискурсивное название (вариантов было несколько) на графически-цифровое. Через пять лет появляется «Процесс» Кафки, где индивидуальная целостность имени редуцируется в одной букве: Йозеф К. Миры Маяковского и Кафки полярны, но оба принадлежат единому «пучку смыслов» и оба говорят о преобразовании индивидуального Я в безымянность массы. Индивидуализированность имени сменяется деперсонализированностью знака.

Понятие вещи, отнюдь не случайно обретшее философское преломление в феноменологических интерпретациях Э. Гуссерля и М. Хайдеггера, содержит в себе целый ряд взаимосоотносимых, но внешне разнопорядковых и даже противоречивых мотивов. «Но что же такое вещь? — задавался вопросом Ортега-и-Гассет. — Вещь — это часть вселенной, в которой нет ничего абсолютно обособленного, застывшего, не имеющего подобий <...> Каждая конкретная вещь есть сумма бесконечного множества отношений»[220]. По мысли Ортеги, через вещь человек приобщается к миру вечных сущностей. А поиск изначальных, абсолютных, чистых форм бытия и составлял смысл всех авангардистских начинаний.

«Мы — поэты нового мироощущения и нового искусства. Мы — творцы не только нового поэтического языка, но и созидатели нового ощущения жизни и

ее предметов. Наша воля к творчеству универсальна: она перехлестывает все виды искусства и врывается в жизнь, охватывая ее со всех сторон», — провозглашалось в Декларации обэриутов. «Ощущать мир рабочим движением руки, очищать предмет от мусора стародавних истлевших культур», — такой видели свою творческую задачу обэриуты, предлагая «метод конкретного материалистического ощущения вещи и явления»[221]. Однако при этом в сознании современника концепт вещи по принципу энантиосемии может означать «чистое отношение» (Ортега-и-Гассет), редуцироваться в «"чистые" формы искусства, его чистый язык <...>, отскобленные от толстого слоя слишком материальной материи» (Кандинский). Этим, кстати, объясняется и сильнейшая неоклассицистская струя в поэтике авангарда, декларативно перечеркивавшего классическое наследие мировой культуры. Ведь утопия предполагает запредельный образ классически гармоничного и упорядоченного мира. Но образ этот, будучи утопичным и ахроничным, диктует стратегию алогичности, т. е. пермутации, определяющей характер авангардистской картины мира.

Поскольку в авангардистской картине мира все смыслы смещены, выброшены из своих ячеек и не равны себе, то возникает и новый тип соотношений между смыслом и объектом, равно как и между субъектом и объектом, когда субъект оказывается объектом собственного действия. Так и смысл теперь не предстоит вещи — он и есть сама вещь. В результате прежде смыслоносное слово (или пластически воплощенный смысл) превращается в чистый знак, в жест, в идеограмму, одновременно и овеществляясь и дематериализуясь. Точно так же прежде индивидуальное сознание становится ничейным — и одновременно всеобщим, массовым, коллективным. Человек воспринимается — и воспринимает себя — как знак, как идеограмма, как буква в новом тексте культуры, обладающем своим синтаксисом и своей грамматикой, подчиняясь общей парадигме «сдвига», «сдвинутого слова»: «Сдвиг — стиль современности», — утверждал А. Крученых.

С принципом пермутации, остранения, новой формы, а через них — и со всеми остальными агрегатными им концептами — связан концепт *нового* или *иного зрения*, что, как справедливо полагает исследователь, «было формой заумного видения»[222]. В этом новом типе субъектного мироотношения было существенно, как писал В. Шкловский, «создание особого восприятия предмета, создание "виденья" е г о, а не "у з н а в а н ь я"» («Искусство как прием», 1917). Уже не раз было отмечено, что в новой картине мира перцептивно созерцательное *смотрение* уступает место активно-трансформационному *видению*. «Отсюда и мотив всматривания, вглядывания в предметы и вещи, столь часто встречаемый у Стайн», — отмечает Е. Петровская. «Незыблемости Языка как свода нормативных предписаний она противопоставляет гибкий и избирательный *взгляд*. Вот почему условием создания "портрета" является включение этого взгляда... в язык. Именно "взгляд" столь враждебен грамматике, требуя ее демонтажа. "Взглядом" творятся приуроченные к случаю грамматические правила, не имеющие применимости универсальной»[223]. И если взгляд на мир «подстриженными глазами» был у А. Ремизова обусловлен чисто индивидуальными обстоятельствами (дефект зрения), так же как и у близорукого Н. За-

болоцкого, равно акцентировавшего мотивы зрения и слепоты, то «открытые глаза» В. Кандинского, «знающий глаз» П. Филонова, «голые глаза» А. Введенского, «утренние глаза» В. Каменского, «новое зрение» и смотрение «чистыми глазами» В. Хлебникова (творчество которого Ю.Н. Тынянов назвал «словесным зрением»), «удвоенное зрение» Ф.Т. Маринетти (ср. его «умноженный человек»), «распяль глаза» А. Крученых, «Полутораглазый стрелец» Б. Лившица, группа «Зорвед» во главе с М. Матюшиным, проповедовавшим «расширенное смотрение», «дополнительное зрение» Б. Эндера, «живое смотрение» К. Петрова-Водкина (разработавшего принцип «сферической перспективы»), «широко раскрытые глаза» В. Шершеневича или, наоборот, «непротертые очки» С. Третьякова, специальная статья «Глаз» в «Критическом словаре» журнала «Докюман», а также призывы «взирать бессмертным взглядом» (К. Эдшмид), «смотреть новыми глазами» (Х.Л. Борхес авангардистского периода), «видеть свободными глазами» (О. де Андраде) и т. д., и т. д., — все это было более чем метафорой. «Новое зрение... оказалось новым строем слов и вещей», — констатировал Ю.Н. Тынянов[224].

Подобные устойчивые выражения-концепты были формой выражения той картины мира, о которой поэт возгласил: «Я одинок, как последний глаз / идущего к слепым человека» (поэтический образ, вбирающий в себя жизненно-конкретный образ Д. Бурлюка, не единожды обыгранный Маяковским). На этом фоне особую значимость приобретают такие, казалось бы, частные казусы, как эпизод с разрезанием глаза в «Андалузском псе» (1928), снятом Л. Бунюэлем и С. Дали, или странный идефикс сюрреалиста В. Браунера, буквально напророчившего собственное одноглазие своей манией изображать лица, лишенные глаза либо же с деформированными глазами; хорошо известен фотопортрет Б. Пере с пылающим глазом. Кубистически рассеченный глаз устремлен на зрителя в «Портрете И. Клюна» (1913) К. Малевича. В этот же ряд встает иллюстрация М. Эрнста к сборнику «Повторения» (1922) П. Элюара, изображающая вынутое глазное яблоко с продетой сквозь него хирургической ниткой (впоследствии М. Эрнст еще не раз обращался к образу глаза). «Художник здесь добивается одного — донести до нас жизнь, увиденную под самым острым углом, наделенную глубочайшей бессознательностью и осмысленностью разом. Впервые открывшаяся жизнь, реальность под новым углом зрения <...> Чудесный мальчик с пустыми глазницами и ты, проклинающий мир старик в очках, осязаемые, как правда», — писал о картинах М. Кислинга А. Арто[225]. В этом контексте и знаменитый «Старый еврей» (1903) Пикассо (известный как «Нищий старик с мальчиком»), равно как и «Ужин слепца» (1903) «голубого периода» приобретают дополнительные, надживописные смыслы.

Очевидно, слепота полагалась своего рода инновидением, если, например, Де Кирико в 1914 г. разрабатывает образ слепого поэта, К. Бранкузи в 1916 г. выставляет на обозрение «Скульптуру для слепых», а фотохудожник П. Стренд в этом же году создает монументальный образ-икону «Слепая». «Сюрреалистический художник и оказывается добровольным слепцом, готовым выколоть себе глаза, чтобы обратить свой внутренний взгляд к образам, недоступным физическому зрению — будь это сновидения или столь часто появляющиеся в сюрреалистических текстах призраки»[226]. Для сюрреалистов образ глаза вооб-

ще был каким-то наваждением, представая «общепринятой эмблемой сюрреализма» (И. Кулик), — достаточно вспомнить «Глаз» («Ложное зеркало», 1928) Р. Магритта с проплывающими в нем облаками. «Глаз существует в диком состоянии», — утверждал А. Бретон в работе «Сюрреализм и живопись», постулируя суверенность стихийно-автоматического творчества, позволяющую невидимое сделать видимым. Скандальная «История глаза» (1928) Ж. Батая по существу отрицает за органом зрения изначальную функциональность, но зато превращает его в некую концентрацию стихийной, культуроотрицающей органики. Впрочем, мотив «глазоубийства» на мифологическом уровне коррелирует с еще более характерным для авангардистского типа сознания мотивом солнцеборчества, обладающего, в свою очередь, целым пучком космогонических коррелятов (ср. у Маяковского: «Крикнул аэроплан / и упал туда, / где у раненого солнца / вытекал глаз»).

Вышеуказанной образности изоморфен двойственный мотив слепоты (незрячести) у О. Мандельштама. Вообще же, для мифомышления «представление о том, что избыток зрения равнозначен слепоте, вполне закономерно»[227]. Характерно, что в метафизике К. Малевича архетипической природы «слепота» художественного творчества означала присутствие интуитивно-подсознательного начала и расценивалась положительно. Физически полуслепой А. Ремизов интерпретировал свой дефект как поэтический дар: «Мои подстриженные глаза развернули передо мной многомерный мир лун, звезд и комет, и блестящие облака, аура вокруг живых человеческих лиц <...> "Подстриженные глаза" еще означает мир кувырком, евклидовы аксиомы нарушены, из трех измерений переход к четырем. Эти глаза подняли меня в мир сновидений, а также открыли дорогу в подземную глубь черной завязи жизни»[228]. Концепт *нового (иного) видения* мира подразумевал отказ от рационалистического познания его и метафизическое стремление к интеграции с природно-космическим бытием на внекультурных основаниях, к растворению в «распыленной» тотальности, сопрягающей вещную и духовную материи. Е. Бобринская справедливо отмечает: «Отказ от перспективы как от рационалистической схемы, иллюзорной и ложной, искажающей органику зрения, упрощающей и деформирующей живую картину реальности, был одним из центральных моментов в новых моделях зрения. С этой точки зрения авангардистский "разрушительный" пафос можно рассматривать как попытку вернуться к первичной, естественной модели видения»[229]. В. Каменский совершенно точно выражал позицию художника нового типа, когда писал: «Он страстно жаждет увидеть природу новыми глазами, глазами наивного ребенка, глазами дикаря»[230]. Вполне очевидно, что в концепте «инозрения» также оказываются поставлены в энантиоморфную взаимосвязь основные концепты авангардистской поэтики (см. выше о концепте сечения/рассечения/диссоциации). В сущности, принцип «затрудненного зрения», равно как и принцип «затрудненного чтения» реализовал общеавангардистский принцип затрудненного восприятия, обусловленный тотальной поэтикой сдвига, пермутации.

Вообще, мотив измененного (или отмененного) зрения архетипичен и свидетельствует о провидческой функции поэта-творца. «Поэтическая деятельность связана со зрением, с ясновидением, с прорицанием», — отмечается в

связи с устойчивостью этих мотивов в творчестве Хлебникова, что, как справедливо подчеркивается, «может ассоциироваться с *началом* творения»[231]. То, что концепт «иного видения» отсылает к космогоническому началу («Создание произведения есть мироздание», — В. Кандинский), представляется тем более несомненным, что сама мифологема «глаза» или «зрения/видения» имплицирует в себе активное, магически-преобразующее мироотношение. «Я киноглаз... Я создаю человека, более совершенного, чем созданный Адам, я создаю тысячи разных людей по разным предварительным чертежам и схемам... Я — глаз механический», — писал Дзига Вертов в 1918 г. В этом характерно декларативном заявлении-манифесте присутствуют в столь же характерной агрегатной связи, помимо концепта глаза, и концепт усовершенствования человека, и его утысячерения, и его машинизации. И совершенно не случайно на излете авангардистского движения творчески наполненная мифологема видения трансформируется в свою противоположность — так, в поэтике Д. Хармса она связывается с мотивом исчезновения[232]. Так или иначе, в культуре авангардной эпохи мифологема поэта продолжала соответствовать своей основной функции пророка, провозвестника грядущего мира, что и порождало специфическую семантику *вестничества*.

Приведенная выше формула Маяковского, в которой поэт-провидец противополагает себя, свое гипертрофированное Я безликой массе «слепых», примечательна и в другом отношении: здесь значимы образ *Я* и образ *массы* — два взаимосоотносимых в мифопоэтическом сознании авангардистской эпохи концепта. Образ художника-творца («всечеловек» К. Малевича, «утысячеренный человек» М. Цветаевой, не говоря уже об «умноженном человеке» Маринетти и «тотальном человеке» В. Уйдобро) вписывался в парадигматическую для духовного климата эпохи «религию человекобожия и самообожения» (С. Булгаков). В этом контексте традиционная — и полагающаяся безусловной — привязка осознанного самоукрупнения творческой личности к ницшевскому стереотипу, восходящему к романтической эстетике, выглядит факультативной и недостаточной. Именно мультипликация частно-человеческого Я подразумевает — в отличие от субъектно замкнутой мифологемы «сверхчеловека» — не гигантизм индивидуальности, но слипание трибально-роевого многоликого Я в общий надличностный мифообраз, принадлежащий одновременно и теллурико-архаическим и утопическим горизонтам. Удивительным образом герои романов итальянца Ф. Маринетти «Футурист Мафарка» (1910), бразильского писателя М. де Андраде «Макунаима» (1928) и серба Р. Петровича «Бурлеск господина Перуна бога грома» (1919, опубликован в 1921), если ограничиться только этими примерами, оказываются созданными по одной и той же модели всевременной сверхличности. Дело здесь в том, что идеология и мифология авангарда, как и любое мировоззрение, включающее в себя элементы телеологии или утопизма, по неизбежности выдвигает образ конечного, совершенного, тотального, универсального и т. п. человека. Авангард же утопичен по самой своей природе, и мифологема космизированного всечеловека, вбирающая в себя субъективно-личностное, индивидуально-интимное начало, представляет собой не столько продолжение, сколько отрицание, антитезу гипертрофированного ин-

дивидуализма самодостаточной ницшеанской личности, принадлежащей иной культурной парадигме. Мифообраз авангардистской личности возникает не *изнутри*, но *извне* личностного Я, что и обусловливает принципиально иной, инвертированный по отношению к прежнему, тип мироотношения:

Слава тебе, миллиардоголовый
Поджигатель миров — Герострат! [233]

Парадоксальным образом Я авангардистского сознания внеличностно, оно не совпадает с индивидуально-психологической самостью — отсюда и раздробленность, расщепленность образа личности, соответствующей столь же смещенному, «распыленному» образу мира, но отсюда же и планетаризм, космизм этого Я в его соотнесенности с безмерностью наново творимого мира. «"Владимир Маяковский" означает не только имя автора, не только название художественного произведения, не только имя какого-то собирательного "я" футуризма, а гораздо шире — это, подобно квадрату Малевича или хлебниковскому Лицу, имя мировой энергии, но в отличие от них это имя собственное, имя живого человека, имя осуществления смысла в реальной личности и судьбе» [234]. В применении к творчеству К. Малевича об этом феномене хорошо сказала А. Шатских: «...его Человек — доисторически-архаическая мифологема, в ней представлен Человек доличностный, до-персональный. Самоидентификация супрематиста с этой мифологемой парадоксальным образом трансформирует до-личностного Человека в сверх-личностного, и авторское Я, слившееся с космосом, обретает форму сверхличностного всеобъемлющего субъекта» [235].

Титанизм авторского Я вырастал из ощущения поэтом своей равновеликости с Творцом вселенной, вернее, своей ему альтернативности или даже превосходства. Творческая личность выступала в роли спасителя, Сотера в мистерии спасения/пересотворения мира. Отсюда и вызывающий, шокирующий массовое сознание «слепых» эгоцентризм и одновременно ощущение собственной ответственности за судьбу масс, концентрирующейся в индивидуальной, персонализированной судьбе творца новой истории, отвергающего и прежнюю историю, и прежний мир, и все прежнее мироустройство, причем во вселенском, космическом масштабе. В этом контексте эгофутуризм предстает не столько полукомическим эпизодом истории русского авангарда, сколько версией типологически общей тенденции мифологизации поэтического Я, драматически реализовавшейся в мифологизированном автобиографизме Маяковского, его поэтической реализации собственного имени. «Заглавие было не именем сочинителя, а фамилией содержания», — писал Б. Пастернак. В свое время Троцкий проницательно оценил автомифологизацию Маяковского: «Чтобы поднять человека, он возводит его в М-го. Как грек был антропоморфистом, наивно уподобляя себе силы природы, так наш поэт, Маякоморфист, заселяет самим собою площади, улицы и поля революции» [236]. Через поэта сказывалась действительность: это был, по выражению Цветаевой, «заказ множества Маяковскому: скажи *нас*».

Мифологизированный образ поэта оказывался больше его индивидуальности: «Я — Всепоэт», — возглашал В. Уйдоброе. Поэт мифологизировал собственный образ, вправляя его в жизненный текст и тем самым подчиняя себя не-

умолимой логике последнего. Вызывающая самоподача Маяковского означала понимание им семантичности своего жизненного образа как символа массового сознания, жаждавшего воплотиться в эпической мифологеме — не случайно первоначальными вариантами названия поэмы «150 000 000» Маяковского были: «Воля миллионов», «Былина об Иване», «Иван Былина. Эпос Революции». Воссоздание образа эпического героя (Разина, Пугачева) происходило в творчестве основных выразителей умонастроений эпохи — достаточно назвать Есенина, Багрицкого, Цветаеву, Хлебникова, Каменского. Причем образ вовсе не обязательно оказывался нагруженным «положительным» смыслом — именно поэтому произошла спонтанная ценностная переакцентуация в «Улялаевщине» Сельвинского. Смысл эпизации был совершенно в другом, и прав исследователь, отмечающий у Каменского «введение в поэму фольклорного сознания как одной из основ вселенского устройства», отчего и «стремится поэт к единению, а иногда и отождествлению себя и героя»[237]. То же самое можно сказать и в отношении испанцев Ф. Гарсиа Лорки, Р. Альберти, М. Эрнандеса и латиноамериканцев Н. Гильена, П. Неруды, С. Вальехо, В. Уйдобро. Характерно повсеместное обращение к поэтике «сказа», эпическому жанру поэмы, «песни», в том числе и в англоязычной поэзии — «Cantos» Паунда. Причем ориентация на эпически архаизированную поэтику подразумевала одновременно и культ «сдвинутого» слова и реализацию архаико-примитивистской тенденции, исключающей присутствие субъектно-личностного начала.

Вместе с тем неустойчивость авангардистской картины мира и неукорененность человека в собственном Я отливаются в характерных мифообразах цирка, площадного действа, массовой жестуальности, прямо вытекающих из театрального мироощущения и эстетики жизнетворчества предшествующей эпохи. В новых обстоятельствах зыбкость символистских смыслов материализуется, трансцензус оказывается дискредитированным, мир — обезбоженным, и ответственность за мироустроение падает на человека. Лишенный полноты и цельности мир порождает в рефлектирующем сознании образы, связанные с понятиями всеобщей сдвинутости, неустойчивости, динамизма, но вместе с тем и провоцирует онтологическую озабоченность поисками иных, космического масштаба, мирооснований, лежащих за пределами умопостигаемой данности. Автор входящей в данный труд работы Т.В. Баланюва справедливо отмечает характерную для авангардного мироощущения связь коллективного «мы» со сферой бессознательно-иррационального.

Воспевание «пафоса множества» подразумевает чувство единения с человеческой массой, солидарности с универсальным товариществом, в котором преображается маленькое индивидуальное «я». Императив массы был самоочевиден, отличия пролегали в отношении к данности: безоглядному самогипнозу заклинаний типа «Единица — вздор, / единица — ноль» противополагалась стоическая неколебимость индивидуального сознания: «Сомневающийся... / — не стержень / ли к нулям?» (Цветаева). Поэтому слияние с массой несет с собой жертву самоотречения личности; возникает дихотомия «трагического» и «эпического» человека: «Эпическое идет на общую потребу и в круговую поруку жизни преимущественно <...> трагическое же — социально, как почин сдвига и вещая тревога»[238]. Здесь следует сказать о том, что в авангардистской картине

мира произошла валоризация таких взаимосвязанных, но не синонимичных концептов, как *общность*, *коллективизм*, *интернационализм*, *солидарность*, *товарищество*, *масса*, *коммунитарность* вообще. Нет ничего удивительного в том, что выросшая на богатой почве западного социального утопизма идеология коммунизма в начале XX в. оказалась универсально значимой — она была впитана, как губкой, общественным сознанием, подготовленным к этому комплексом факторов общекультурного характера: Мир, как живой организм, зачал коммунизм, потому что был к нему приуготовлен всем своим развитием. В России мифологема нового — всеобщно-тотального — человека, расширяющая общетипологический концепт *массы*, имела за собой целую традицию, включающую в себя философию всеединства, соборности и русского космизма (из которых уже в среде философов-экспатриантов возникла идея «симфонической личности»). «Вся острота проблемы в том, что нужно и общество, и личность принять онтологически-космически»[239], — писал Н. Бердяев в книге «Смысл творчества» (1916).

Особенно ярко и своеобразно эволюция идеи личности индивидуальной в мифообраз личности коллективной претворилась в религиозно-мистической философии символиста Вяч. Иванова. Если в 1906 г. в статье с характерным названием «Предчувствия и предвестия» он только смутно предполагал, что «мистический сверхиндивидуализм перебрасывает мост от индивидуализма к принципу вселенской соборности, совпадая в общественном плане с формулой анархии»[240], то в 1916 г. в работе с не менее красноречивым названием «Легион и соборность» уже убежденно утверждал: «Итак, личность законом этого мира обречена на умаление и истощение <...> Есть неложные признаки, указывающие на то, что индивидуалистическое разделение людей — только переходное состояние человечества, что будущее стоит под знаком универсального коллективизма <...> человеческое общество, ставя своим образцом Легион, должно начать с истощения онтологического чувства личности, с ее духовного обезличения. Оно должно развивать, путем крайнего расчленения и специализированного расчленения, функциональные энергии своих сочленов и медленно, методически убивать их субстанциальное самоутверждение <...> Соборность есть, напротив, такое соединение, где соединяющиеся личности достигают совершенного раскрытия и определения своей единственной, неповторимой и самобытной сущности, своей целокупной творческой свободы, которая делает каждую изглаголанным, новым и для всех нужным словом»[241]. Со своей стороны, такой философски мыслящий художник, как К. Малевич, утверждал в 1919 г.: «Таким образом, устремления к коллективу — поступь великой систематизации личности с ее сокровенными "я" [в] порядок единоличия мирочеловеков, наступит "ВСЕ-Я" коллектив всего индивидуализма. Это будет наивысшей точкой сути мира, завершение в огромном "я" миллионов единиц, приобщение всего к образу "существа", явившегося через коллективное единство, наступает совершенство единоличия и единовещия или, может быть, вещи отпадут, ибо будут ничем другим как неразрывным организмом "всечеловека" единосущего, всесильного и всемогущего, всезнающего»[242]. Этот тип я-коллективной личности Б. Пастернак поначалу обозначил как «сверхчеловеческий-коллективный [стиль] Маяковского».

Имманентный авангардистской картине мира концепт массового тела составляет предмет отдельного рассмотрения[243]. Массовое тело — это, по словам Э. Канетти, «единое существо о пятидесяти головах, сотне рук и сотне ног, двигающихся все как одна в одном и том же порыве» (ср. «многомиллионнорукое тело», «миллионноголовое тело» в «Мы» Замятина), — оказывалось в 1920-е годы, как отмечает Е. Бобринская, органичным строем формирования советской «коллективной личности»[244]. О том, что массовидный код не был исключительным фактом советского мифосознания, свидетельствует тот же Э. Канетти, писавший в 1935 г. о «стремлении человека раствориться в некоем более высоком разряде животного мира, в массе, потерявшись в ней до такой степени, словно человека-одиночки вообще никогда не существовало...»[245]. В данном контексте симптоматичен оксюморонный (или, скорее, энантиосемичный) коррелят танатологического и массовидного кодов, нагляднее всего проявлявшийся в ритуальном причащении живого массового (принципиально деиндивидуализированного) тела советских парадов мертвому телу исключительной, надчеловеческой индивидуальности. В этом же корреляте просматривается целый пучок бинарных пар: живой — мертвый, механистичный — органичный, массовый — индивидуальный и т. д.

Очевидно, что все упомянутые — коррелирующие, но дивергирующие между собой — концепты являются дериватами одной инвариантной для авангардистской картины мира мифологемы — «космического человека», принадлежащего концептуальному полю всеединства, соборности (которому в немецком философском тезаурусе соответствует не менее, если не более, емкий концепт *Alleinheit*). Взаимоотносимость перечисленных концептов, составляющих единый «пучок смыслов», представляет собой сюжет для отдельного рассмотрения. На данном этапе достаточно отметить, что, будучи разными манифестациями общего, только что обозначенного концептуального поля, такие кванторы, как «масса» (Х. Ортега-и-Гассет), «мирослиток» (К. Малевич), «легион», «сонм», «толпа», «хор», «община» (Вяч. Иванов), с одной стороны, и гипертрофированное Я творческой, миропреобразующей личности — с другой, являются не противоположностями, но энантиоморфичными развертками одного и того же мифологического комплекса «будущего человека». Буквальная реализация этого мифообраза и была сверхзадачей авангардного искусства: так, С. Третьяков решительно заявлял, что, «не создание новых картин, стихов и повестей, а производство нового человека с использованием искусства, как одного из орудий этого производства, было компасом футуризма от дней его младенчества»[246].

Комплекс *личностной мегаломании* закономерно связан с двумя взаимообращенными мифологемами: а) богоборчество (вариант — *гелиомахия*) и б) *виктимация, икарийский комплекс*. Мотив солнцеубийства настолько явственен в образной системе авангарда, что не нуждается в специальных иллюстрациях. Представляется существенным рассмотреть его взаимосвязанность со смежными мотивами-мифологемами, уже отмечавшуюся исследователем как «"распадение" единого у Аполлинера образа авиатора-гимнаста-Христа на отдельные образы-"осколки" в пьесе Крученых (авиатора, Путешественника по всем векам, силача и т. д.)»[247]. Знаменитая «Победа над солнцем» (1913), явившаяся

плодом совместного творчества А. Крученых, К. Малевича и М. Матюшина, оказывается совершенно модельной репрезентацией авангардистской эсхатологии. Достаточно сказать, что в этой постановке впервые появляется в качестве элемента словесно-музыкальной и сценографической системы малевичевский «Черный квадрат» как символ победы над солнцем и обетование «всех возможностей». Но победа над солнцем обретается ценой ритуальной жертвы — падения аэроплана. Примечательно, что павший с высот авиатор тут же предстает живым — в этом эпизоде отражен не менее характерный для авангардистского мышления *двойственный мотив смерти-воскрешения*: «чтобы, умирая, воплотиться», «воскреси» и т. д. Р. Якобсон отмечал: «Будущее, воскрешающее людей настоящего... — это сокровеннейший миф Маяковского». С учетом же парафразирования авангардистской поэтикой христианской идеологии и образности (которой она постоянно питается), становится очевидным, что двойственный лейтмотив богоборчества/виктимации есть не что иное, как обмирщенный, вывернутый вариант христианской идеи кеносиса, подвергшейся процессу пермутации.

Все эти и производные от них мотивы — отрицание времени, мифология *иммортализма* (в русской культуре также имеющая особую и мощную традицию), *мифологема войны*, а также мифообраз *перво- или всечеловека*, выступающие в структурной взаимосвязанности, — были имманентны авангардному типу сознания в универсальном контексте. Каждая из входящих в указанный комплекс мифологем обладала собственной системой смыслов. Так, солярному архетипу предстояло претерпеть в авангардистском сознании радикальные изменения. «По мере отвоевания вселенной менялась в революционной поэзии и семантика *солнца*, неуклонно набиравшая положительные приметы — ср. у Хлебникова ("Свобода приходит нагая...") и В. Каменского, а также у Есенина ("Небесный барабанщик", "Пантократор") [и т. д.] <...> Смещение оценок заметно уже в дореволюционных текстах Маяковского, — так, в поэме "Война и мир" солнце сперва возводится в нейтральный чин "сурового арбитра" мировой бойни, а затем отогревает воскресших (причем в тех же стихах оно уже демонстративно противопоставлено "старушечьему" времени) и, наконец, заливает своим светом обновленную землю. <...> Ко времени "Необычайного приключения" рабочий союз с солнцем был уже закрепившейся темой. В начале 1919 г. Есенин в "Пантократоре", сперва пригрозив светилу: "О, какими, какими метлами / Это солнце с небес стряхнуть?", затем дружески уговаривает его: "Сойди, явись к нам красный конь! / Впрягись в земли оглобли"»[248]. Однако двойственность образа солнца, восходящего в русской культуре к символистской и постсимволистской поэтике («Будем как солнце»)[249], не отменяет его эсхатологического содержания в поэтике авангарда: так, в частности, метафора «В сто сорок солнц закат пылал» представляется реминисценцией соответствующей нумерологической топики Откровения.

Любопытно, что в русском искусстве образ собственно России особенно активно разрабатывался в мифологизированном аспекте (в пластике и в словесности) в период примерно 1900–1914 гг., а с началом войны, как ни странно, националистическая тематика пошла на убыль, уступив место (если исключить ура-патриотическую продукцию) наднациональной мифологеме войны, тема-

тике «мирового пожара» и давно вызревавшим апокалиптическим чувствованиям. С другой стороны, «метафизика России» претворилась в сниженное «расейское» почвенничество, в свою очередь обретшее двоякое преломление в неопримитивистской призме: деревенское и городское, но в равной степени исполненное лубочной поэтики и стилистики. Причем обе магистральные тенденции могли выступать в двуединой соположенности. Так, для Н. Гончаровой и христианские (часто апокалиптические), и крестьянские сюжеты обладали равной значимостью и привлекательностью и решались в одном и том же примитивистском ключе. (Нечто подобное наблюдалось и в творческой эволюции Малевича.) Следует, однако, оговорить, что в подобных случаях речь шла не об аутентичном, «низовом», примитиве, но о примитивизаторской тенденции, своего рода сознательном «опримитивливании». Не было то и стилизацией, поскольку стилизация есть прерогатива «остывших» фаз искусства. Работа в поэтике примитива была для художника своего рода причащением изначальности, первозданности форм и чистоте чувствований.

Особо значимой семантикой в данном мифокомплексе была нагружена фигура *авиатора*: «В создании конвенционального пространства футуристического мифа акцент ставится на мифологию личности, обобщенный портрет футуриста, дающий возможность причислить будетлян к "новым людям новой расы". Объектом их самоидентификации становится авиатор. Скорость полета аэроплана служит футуристам эталоном современного восприятия мира; особенности этого восприятия они кладут в основу принципов нового художественного языка. В поэтике футуризма понятие авиатора наделяется смыслом метафоры властелина Времени и Пространства»[250]. Неудивительно, что с авиатором ассоциирует себя поэт — демиург нового мира; однако еще более характерно, что авиатор входит в авангардистскую поэтику не столько в качестве покорителя неба, сколько в ипостаси поверженного героя («изображение аэроплана почти всегда связывается с темой падения, а зачастую и гибели летчика»[251]), что порождает целый *комплекс икарийства*. Аполлинер прямо утверждал: «Пока самолеты не заселили небо, сказание об Икаре было лишь предположительной истиной. Сегодня это уже не сказание»[252]. Мифологема эта воплощена во множестве художественных образов — взять хотя бы «Небесные птицы» Р. Магритта с изображением самолетов.

Так, в универсальной авангардистской мифопоэтической системе возникает образ-символ сокола («Высокол» В. Уйдобро), который в мифологической традиции принадлежит верхнему уровню мирового древа, т. е. обладает верховной онтологической значимостью. Обреченный на судьбу Икара, авангардистский сокол родствен героическим образам *Зангези* Хлебникова, *Егорушки* Цветаевой, *Безумного волка* Заболоцкого, автобиографического героя Каменского («Поэт — мудрец и авиатор /... Из жизни создал я поэмию»), сопричастен горькому скепсису обэриута А. Введенского в его «Священном полете цветов»: «И ты, орел-аэроплан, / сверкнешь стрелою в океан...», изоморфен образности Хармса, Малевича, Шагала, П. Филонова («неболетун синевы»). У того же Уйдобро поэт-летун обречен на длящееся падение в бездну бытия и конечную гибель, что в поэме «Высокол» чисто графически выражается «перекашиванием»,

трансформацией и последующим распадением слова на элементарные дословесные частицы.

Мифологема авиатора настолько значима для авангардистского сознания и настолько многоаспектна, что ее рассмотрение требует отдельной работы. В общих чертах в этой связи можно отметить следующее. Этот приоритетный для авангарда миф в первую очередь связан, конечно, с образом первочеловека нового мира и новой эпохи. То, что образ авиатора воспринимался в мифопоэтическом аспекте более, чем в плане достижений технического прогресса, следует хотя бы из пылкого призыва К. Малевича: «Да здравствует авиатор новой езды, плавания и летания, отвергший колесницу старого времени»[253]. Взаимосвязанность «сакральных символов» (утро, небо, орел, самолет, фюрер/вождь) с идеей жертвенности как основных концептов эстетики тоталитарного кино отмечала М. Туровская еще в 1997 г.[254] Авангардистский «первочеловек» — он же культурный герой — интегрирован в *n*-измерение космоса (еще одна приоритетная мифологема), по отношению к которому он является одновременно завоевателем, покорителем и мучеником, жертвой. Русский мыслитель, совершенно чуждый авангарду, писал: «Человек создает аэроплан, думая только о технической его полезности ... и не знает того, что дух побуждает его строить крылья вовсе не для земных его целей, а как раз для того, чтобы ему оторваться от земли и воспарить над нею; что уже тайно созрела в нем мечта и вера о вознесении в иные миры и что аэроплан — только слабое начало осуществления этой мечты, уже окрепшей в нем и уверенной: дай срок, некогда взлечу навеки и бесследно утону в эфире!»[255]

Преодолевший плен земного тяготения и путы цивилизации, авиатор принадлежит внеземному пространству, он существо природно-космичное; однако человек-мотор, он вписывается в ту разновидность мифологемы «нового человека», что связана с механистичностью, с машинизацией живого, одушевленного существа, с превращением его в Голем. Здесь в первую очередь возникает созданный Маринетти в его романе «Футурист Мафарка» (1910) образ механического летающего человека, воплотителя будущего человечества, взмывающего навстречу солнцу. Через несколько лет, уже в военную эпоху, содержание этого образа насыщается трагическим смыслом. Мифологема поэта-авиатора, столь часто обретавшая жизнетворческое воплощение, с предельной выразительностью оказалась явлена другим итальянцем — Г.Д'Аннунцио, который не только отправился добровольцем на войну и стал командиром летного звена, но еще и лишился в бою глаза (!). «На невидимых крыльях герой-пилот возвращает на родину бескровное тело принесенного в жертву поэта», — писал он в своем поэтическом романе «Ноктюрн» (1921). В общем смысле, комплекс *авиатор–Икар–орел–сокол* являет собой совокупную мифологему, непосредственно связанную, одной стороны, с солярным мифом, а с другой — с имманентным авангардному сознанию концептом виктимации (жертвоприношения и самопожертвования), развившимся в разветвленный танатологический комплекс. Что же до образа собственно орла (синекдохи образа авиатора), то, составляя, с одной стороны, часть характерного бестиария авангардистской поэтики, он также подвергается смыканию с продуктом авангардистской мегаломании: образами Я, Поэта, великана, вождя и т. д.

Мифологеме икарийства — включавшей в себя как идею смерти, так и веру в преодоление смерти — оказывается подчинено не только художественное сознание поэта и не только его собственный жизненный образ, но и вся атмосфера, весь тип бытия авангардной эпохи, проникнутой мартирологической мифологией и соответствующими художественными и жизненно-поведенческими практиками. «Поэт — искупительная жертва во имя грядущего подлинно вселенского воскресения»[256], — заметил Р. Якобсон в отношении жизни и творчества Маяковского, но эта мысль справедлива применительно ко всему «поколению, растратившему своих поэтов», и шире — к авангардистскому типу личности вообще. Во всех мировых культурах поэт ощущал себя креатором нового мира, выражая в своем творчестве и в своей личности основной модус эпохи во взаимообратимости двух его аспектов: творения и гибели одновременно, прораставших в мифологему вселенской войны.

По сути дела *мифологема войны*, также имманентная авангардному сознанию, является редуцированной версией основного мифа эпохи — тотального эсхатологизма. Война (реальная) была мировой, но образ ее существовал в сознании современников задолго до самого исторического события и интерпретировался не иначе как через картину вселенской катастрофы, обновительного космогонического акта, всемирного пожара, уничтожающего прежнее мироустройство. Существует устойчивое мнение, что характерно авангардистская поэтика и философия сдвига, деформации вызваны ощущением раскола, трагизма, внесенного в общественное сознание современников Первой мировой войной. Дело, однако, в том, что и сама война как социокультурный феномен была результатом глубоких сдвигов в общественном сознании, в духовном климате и политическом ландшафте эпохи, в мироощущении современников, в исторических обстоятельствах, наконец. Характерные мотивы вселенского катастрофизма, машинно-механистического кошмара, угнетающего личностное самобытие, определяют творчество мирискусника М. Добужинского от лондонского цикла 1906 г. до «Городских снов» (1918), находящих образно-пластическую параллель в искусстве экспрессиониста Дж. Энсора. «Старый Петербург и новая Европа как-то неожиданно уместились на кончике его пера», — отмечал по поводу творчества М. Добужинского его современник[257].

И, кстати, именно эти два примера как минимум ярко доказывают, что определяющим в картине мира авангардистской эпохи и, соответственно, в поэтике авангарда был именно принцип *смещения* перспектив, ракурсов, точек зрения и, как следствие, прием сечения формы объемов, поверхностей. Отсюда, в частности, следует, что собственно кубизм всего лишь реализовал и легитимировал одну из ведущих тенденций авангардистской поэтики. Возникшие еще на рубеже веков представления о смещении казавшихся незыблемыми принципов мироустроения породили не только сдвиги в общественном сознании — они обусловили появление самой поэтики «сдвига» или пермутации, определившей новую картину мира. Особенно ярко двойственный — разрушительно-созидательный — смысл войны проявил себя в поэтике итальянского футуризма[258], где, впрочем, концепт войны подвергался значительной эстетизации. «Мы должны снова проснуться для обновленного, терпкого переживания ми-

ра, — писал один из деятелей итальянской культуры, — <...> для переживания мира как могущества, ритуала, жертвоприношения»[259]. В этом широком идейно-философском контексте шокирующие тезисы Маринетти «Война — единственная гигиена мира» и пр.) предстают весьма поверхностными и факультативными казусами, всего лишь принадлежащими общему типологическому полю. Здесь мы наблюдаем характерный пример совмещения/наложения концептов мирового пожара, очистительной эсхатологии, тотальной войны и т. п. Как отмечает исследователь феномена русской утопии, «в блоковское время огонь впервые стал приобретать эстетически положительный оттенок. Россия (да, пожалуй, и весь мир вместе с нею) шла к этому фону такими неуклонными и быстрыми путями, что огненные образы входили в художественные тексты какими-то таинственными предвестьями задолго до русско-японской войны 1904–1905 годов и до первой русской революции»[260].

Следует отдать должное смелости и правоте отечественного специалиста в следующем утверждении: «Война в поэтике авангарда имела мало общего с конкретикой мировой войны, разразившейся в 1914 г. <...> Семантика понятия "война" в новом искусстве достаточно сложна — это в большей степени метафора, нежели сюжет. Оно было неразделимо связано с пониманием новаторства, идей разрушения старых форм во имя созидания нового. Борьба направлений в искусстве настойчиво ассоциировалась с войной — вплоть до устойчивых форм риторики в манифестах начала 1910-х годов...»[261] В русской культуре мифологема войны «как очистительной, жертвенной мистерии»[262] составляла часть «скифского мифа», вписываясь, таким образом, в энантиосемичный *утопико-теллурический комплекс*. Характерным примером здесь может служить гравюра О. Розановой «Война» (1916), изображающая какую-то игривую нимфу. Но ведь и знаменитые аполлинеровские опыты в идеографической поэзии, названные им «Каллиграммами», были для него самого «книгой военного времени», не случайно получившей подзаголовок «Стихотворения Мира и Войны». Сама по себе война вообще является мощнейшим мифогенным фактором, актуализирующим в сознании ее участников и современников древнейшие архетипы, обычно всплывающие в массовом сознании еще накануне, в преддверии самого события, и окрашивающие горизонты эпохи в катастрофические тона. А в ситуации, когда искусство претендует на то, чтобы быть средством преобразования жизни, и осмысляет это преобразование в терминах универсальной, всемирной битвы, апокалипсиса, мирового пожара, происходит неизбежная реализация метафоры.

Со всеми необходимыми историческими оговорками и отсылками объективный исследователь вынужден отмечать, что в предвоенной Германии было укоренено «понимание *войны* как философемы позитивного свойства», а литературу заполонил пьянящий бум военной тематики[263]. Н. Бердяев не случайно замечал: «Нынешняя мировая война начата Германией как война футуристическая. Футуризм из искусства перешел в жизнь и в жизни дал более грандиозные результаты, чем в искусстве»[264]. Столь же неслучайно А. Крученых именует свою серию коллажей, созданных в 1915 г., не иначе как «Вселенская война Ъ» (характерна кодификация безгласным «ером»); другие работы, созданные им в соавторстве со сподвижниками, получают столь же апокалиптические назва-

ния: «Мирскóнца» (1912), «Взорваль» (1913–1914), инвертирующие образ мира самим денормирующим способом его обозначения. Таким образом, есть основания полагать, что Первая мировая война оказалась в определенном смысле реализацией предшествовавшей ей в умах современников мифологемы войны, подобно тому как в дальнейшем были реализованы многие другие латентные смыслообразы. Примечательно, однако, что практически одновременно теми же самыми культурными героями — носителями идеи мировой войны — провозглашалось и создание «всемирного» языка, долженствующего объединить вселенную на новых основаниях. Показательно и то, что самый антивоенный роман эпохи (правда, «На западном фронте без перемен» появился в 1929 г.) настойчиво выделяет мотив возникающего перед лицом тотальной смерти товарищества, «прочное и конкретное чувство общности».

В данной работе, представляющей собой подступы к изучению поэтики авангарда, удалось рассмотреть лишь часть концептов и мифологем, составляющих авангардистскую картину мира. Ограниченность объема не позволила представить целостную систему понятий, сополагающую в общем философско-идеологическом поле такие концепты, как космизм, утопизм, категории пространства и времени, концепция авангардистской личности во взаимосоотносимых аспектах гипериндивидуализации/деиндивидуализации, онтологизированный концепт быта, мифологему театра (культура цирка, балагана, действа и т. д., и шире — культ театральности), подробно остановиться на авангардистской танатологии, нумерологии, развернуть соотношение концептов масса—коллектив, креативность и жертвенность, выяснить вопрос о двуединой («каино-авелевой») сущности субъекта авангардной эпохи, рассмотреть концепт массового тела в соотнесенности с другими концептами, проанализировать отличие авангардистского принципа жизнестроительства от театрально-игрового жизнетворчества символизма и модерна, наконец, исследовать целый ряд вопросов поэтики авангарда. Вся эта проблематика составляет предмет отдельного изучения.

Тем не менее можно подытожить, что авангардистская картина мира как система концептов, кодов и мифологем представляет собой гетерогенную, но структурно взаимообратимую целостность полиморфного типа, обладающую общестилевыми признаками, все компоненты которой находятся в отношениях агрегатности, взаимосоотносимой дополнительности, энантиосемии. В этом смысле представляется показательным такое яркое и высоко оцененное зарубежными современниками свидетельство эпохи, как роман Б. Пильняка «Голый год» (1921), созданный в характерно оксюморонном жанре «оптимистической трагедии» и представляющий собой художественную литургию, построенную на фоническом, графическом и нумерологическом кодах. Конечно, в любой системной целостности ее компоненты взаимосоотносимы по определению. Но парадигма авангардистской эпохи подразумевает иной уровень системности, в котором взаимосоотносимыми предстают элементы разнопорядковых сфер — в полном соответствии с новым взглядом на природу вещей, который был сформулирован Н. Бором в его исследованиях 20–30-х годов и еще раньше заявлен в книге П. Флоренского «Мнимости в геометрии» (1922), декларировавшей от-

крытие «оборотной стороны плоскости». И если в чисто теоретическом отношении принцип дополнительности (взаимообратимости, энантиосемии и т. п.) применим к любому достаточно сложному объекту, то как порождение определенной культуры он является методом, позволяющим исследовать данную культуру в системе ею же выдвинутых понятий. Поэтому культура авангардной эпохи позволяет современному исследователю интерпретировать ее именно как системную целостность, определенную стилевую формацию, включающую в себя все разнообразие явлений культурной, социальной и политической жизни. И расшифровка кода авангардистской парадигмы может помочь адекватному постижению многих реалий художественной, общественной и политической жизни XX в.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Власов В.Г.* Стили в искусстве. СПб., 1995. Т. I. С. 38. Резкость суждений автора доводит его до грани некомпетентности, свидетельством чего может служить следующая фраза из той же статьи «Авангард, Авангардизм»: «Всем теченим авангардистского искусства действительно свойственна подмена духовного содержания прагматизмом, эмоциональности — трезвым расчетом, художественной образности — простой гармонизацией, эстетикой форм, композиции — конструкцией, больших идей — утилитарностью» (С. 37).

[2] *Филатова А.* Концепт интеллигенция в смысловом пространстве современной русской культуры // Логос. 2005. [Вып.] 6. С. 206.

[3] См.: *Зусман В.* Концепт в системе гуманитарного знания // Вопросы литературы. 2003. № 2.

[4] *Малинина Т.* Формула стиля. Ар Деко: истоки, региональные варианты, особенности эволюции. М., 2005. С. 191.

[5] *Герман М.* Модернизм: Искусство первой половины XX века. СПб., 2003. С. 16.

[6] *Турчин В.С.* Л.И.Жевержеев и художники «Союза молодежи» // Вольдемар Матвей и «Союз молодежи». М., 2005. С. 233.

[7] *Смирнов Л.* Год Малевича // Наше наследие. 1989. [Вып.] II. С. 113.

[8] *Сарабьянов Д.В.* Русская живопись: Пробуждение памяти. М., 1998. С. 107.

[9] *Ханзен-Лёве Оге А.* Русский формализм. М., 2001. С. 67, 68.

[10] *Герман М.* Модернизм. С. 199.

[11] *Гурьянова Н.* Ольга Розанова и ранний русский авангард. М., 2002. С. 117.

[12] См. об этом явлении, напр.: *Гофман И.* Gesamtkunstwerk как главная движущая идея искусства XX столетия // Москва–Берлин / Berlin–Moskau, 1900–1950. М., 1996.

[13] *Герман М.* Модернизм. С. 15.

[14] Futurismo & Futurismi. Milano, 1986. P. 506.

[15] *Тынянов Ю.Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 185.

[16] *Замятин Е.И.* О синтетизме // Избр. произв. М., 1990. С. 212.

[17] *Кириченко Е.И.* Русская архитектура 1830–1910-х годов. М., 1982. С. 356–359.

[18] Там же. С. 360.

[19] *Шатских А.С.* Малевич после живописи // Малевич К. Собр. соч.: В 5 т. М., 2000. Т. 3. С. 8.

[20] *Злыднева Н.В.* «Свет фонарный» и лезвие луча: (К проблеме доизобразительного в живописи) // История культуры и поэтика. М., 1994. С. 203.

[21] *Ястребова Н.А.* Дипластия и эстетическое сознание // Актуальные вопросы методологии современного искусствознания. М., 1983. С. 329.

[22] *Флоренский П.А.* Мнимости в геометрии. М., 1991. С. 25.

[23] *Diego G.* Imagen (1922). Málaga, 1989. P. 145.

[24] *Эткинд Е.* Там, внутри: О русской поэзии XX века. СПб., 1997. С. 292.

[25] От символистов до обэриутов. Поэзия русского модернизма: Антология. Кн. 2. М., 2002. С. 212.

[26] *Кандинский В.В.* К вопросу о форме // Избр. труды по теории искусства. М., 2001. Т. 1. С. 220.

[27] *Фещенко В.В.* Языковой эксперимент в русской и английской поэтике 1910–30-х гг.: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2004. С. 13.

[28] См.: *Бессонова М.* К вопросу о «сдвигологии» смыслов в кубизме Пикассо и Брака и творчестве русских кубофутуристов // Искусствознание. 1/99. С. 239.

[29] *Шкловский В.* О Маяковском // Шкловский В. Собр. соч.: В 3 т. М., 1974. Т. 3. С. 81.

[30] См.: *Тульчинский Г.Л.* К упорядочению междисциплинарной терминологии. Л., 1980. С. 241.

[31] См.: *Чудакова М.О.* Поэтика Михаила Зощенко. М., 1979.

[32] Леф. 1924. № 1. С. 35.

[33] *Аполлинер Г.* Новое сознание и поэты // Писатели Франции о литературе. М., 1978. С. 58.

[34] См. об этом: *Байбурин А.К.* Семиотизация мира в ритуале // Байбурин А.К. Ритуал в традиционной культуре. СПб., 1993.

[35] *Грякалов А.* Русский космизм в пространстве интерпретаций // Философия космизма и русская культура. Белград, 2004. С. 49.

[36] Цит. по: *Эпштейн М.* Фигура повтора: философ Николай Федоров и его литературные прототипы // Вопросы литературы. 2000. № 6.

[37] *Циолковский К.Э.* Живая Вселенная (1918) // Вопросы философии. 1992. С. 152.

[38] *Циолковский К.Э.* Космическая философия. М., 2001. С. 13.

[39] См. об этом: *Бобринская Е.А.* Новый человек в эстетике русского авангарда 1910-х годов // Бобринская Е.А. Русский авангард: истоки и метаморфозы. М., 2003.

[40] *Бердяев Н.А.* О творческом историзме // Наше наследие. 1991. [Вып.] IV. С. 132.

[41] *Лосев А.Ф.* Послесловие // Хюбшер А. Мыслители нашего времени. М., 1962. С. 317.

[42] *Жеребин А.И.* Философская проза Австрии в русской перспективе. СПб., 2004. С. 6.

[43] *Эткинд Е.* Там, внутри. С. 13.

[44] *Юшкова О.А.* Представители русского авангарда и религиозно-философской мысли о смысле творчества // Русский авангард в кругу европейской культуры. М., 1994. С. 51.

[45] *Малевич К.* Разум и природоестество // Собр. соч.: В 5 т. М., 2004. Т. 5. С. 171.

[46] *Соколов И.* Скрижаль века // Русский экспрессионизм. М., 2005. С. 446.

[47] *Вязова Е.* Иконография города у кубофутуристов // Искусствознание. 1/99. С. 256–257.

[48] *Бобринская Е.А.* Русский авангард: истоки и метаморфозы. С. 283.

[49] *Ортега-и-Гассет Х.* Дегуманизация искусства // Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М., 1991. С. 255.

[50] Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. М., 1986. С. 163.

[51] Цит. по: *Андреев Л.Г.* Сюрреализм. М., 1972. С. 69.

[52] *Тынянов Ю.Н.* Литературный факт // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 263.

[53] *Аполлинер Г.* О живописи // Пространство другими словами. Французские поэты XX века об образе в искусстве. СПб., 2005. С. 26.

[54] *Шенье-Жандрон Ж.* Сюрреализм. М., 2002. С. 15.

[55] История советского театра: Очерки развития. Л., 1933. Т. I: 1917–1921. С. 137.

[56] *Gómez de la Serna R.* El circo. Madrid, 1968. P. 219, 221.

[57] *Арнольд С.* Цирк–Вещь: Междунар. обозрение совр. искусства. Берлин, 1922. № 1–2. С. 25.

[58] *Евреинов Н.Н.* Театр как таковой. М., 1923. С. 26.

[59] Цит. по: История советского театра... Т. I. С. 215.

[60] *Евреинов Н.Н.* Театр для себя. Ч. I: К философии театра. Пг., 1916. С. 37.

[61] *Евреинов Н.Н.* Театрализация жизни. М., 1922. С. 7.

[62] *Арто А.* Театр и его двойник. М., 1993. С. 92.

[63] Выступление на «Круглом столе» // Вопросы искусствознания. 1995. № 1–2. С. 70.

[64] *Флоренский П.* Указ. соч. С. 260.

[65] *Арто А.* Указ. соч. С. 119, 120.

[66] *Тихвинская Л.* Повседневная жизнь театральной богемы Серебряного века: Кабаре и театры миниатюр в России. 1908–1917. М., 2005. С. 6.

[67] Там же. С. 16.

[68] *Huidobro V.* Obras Completas. Santiago de Chile, 1964. T. I. P. 693.

[69] *Малевич К.* От кубизма к супрематизму // Собр. соч.: В 5 т. Т. 1. М., 1995. С. 32.

[70] Там же. С. 50.

[71] *Эрнст М.* Биографические заметки // Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кёльне: Тексты, иллюстрации, документы. М., 2002. С. 406.

[72] См.: *Балашова Т.В.* Французская поэзия XX века. М., 1982. С. 48–50.

[73] *Ковтун Е.* «Победа над солнцем» — начало супрематизма // Наше наследие. 1989. [Вып.] II. С. 123.

[74] *Бобринская Е.А.* Проблема границ искусства в русском авангарде конца 1910-х — начала 1920-х годов: Автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. М., 2005. С. 40.

[75] *Крученых А.* Новые пути слова // Русский футуризм. М., 1999. С. 54.

[76] *Крученых А., Хлебников В.* Слово как таковое // Русский футуризм. С. 48.

[77] Цит. по: *Гальцова Е.* Лаборатория авангардистской мысли: «Критический словарь» журнала «Документы» // Превратности выбора: Антологии и словари в практике сюрреализма и авангарда. М., 2004. С. 62.

[78] *Гальцова Е.Д.* Дадаистский коллаж и его параллели в литературной теории русского авангарда (А. Кручёных, И. Терентьев, И. Зданевич, С. Шаршун) // Русский авангард 1910–1920-х годов. С. 276.

[79] *Шкловский В.* О Маяковском. М., 1940. С. 37.

[80] Цит. по: Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кёльне. С. 366.

[81] *Губанова Г.И.* Мотивы балагана в «Победе над солнцем» // Русский авангард 1910–1920-х годов и театр. СПб., 2000. С. 164.

[82] *Светликова И.Ю.* Истоки русского формализма. Традиция психологизма и формальная школа. М., 2005. С. 82, 85.

[83] *Ортега-и-Гассет Х.* Этюды об Испании. Киев, 1994. С. 119.

[84] *Бердяев Н.* Кризис искусства // Философия творчества, культуры и искусства. М., 1994. Т. II. С. 410–414, 413–414.

[85] *Злыднева Н.В.* Об одной пространственной модели авангарда «на излете» // Русский авангард в кругу европейской культуры. С. 384, 385.

[86] Интересные наблюдения, сделанные В. Паперным в связи с актуализацией мотива «сжигания прошлого», носят ограниченно эмпирический и односторонний характер. См.: *Паперный В.* Культура Два. М., 1996. С. 42–44.

[87] *Элиаде М.* Аспекты мифа. М., 1996. С. 60, 46, 50.

[88] *Юшкова О.А.* Указ. соч. С. 46.

[89] Цит. по: *Фомин Д.В.* Курт Швиттерс о коллаже, беспредметном искусстве и русском авангарде // Русский авангард 1910–1920-х годов. С. 188.

[90] *Малевич К.* Из книги о беспредметности // Собр. соч.: В 5 т. Т. 5. М, 2004. С. 208.

[91] *Мазаев А.И.* Искусство и большевизм. М., 2007. С. 120.

[92] *Бердяев Н.А.* Опыт эсхатологической метафизики // Русские философы: Антология. М., 1993. С. 70, 71.

[93] *Аполлинер Г.* Лирика. Письма к любимой. М, 1999. С. 430.

[94] См., напр.: *Якимович А.К.* О «порядке» и «хаосе» в искусстве XX века: (Деструктивная креативность в новейшей культуре) // Кануны и рубежи: Типы пограничных эпох — типы пограничного сознания. М., 2002.

[95] *Бердяев Н.* Смысл творчества // Философия творчества, культуры и искусства. М., 1994. Т. I С. 233.

[96] *Кандинский В.В.* К вопросу о форме. С. 232.

[97] *Рибмон-Дессень Ж.* Бойня безвинных // Седельник В.Д. Дадаизм и дадаисты. М., 2009.

[98] *Великовский С.* К философии приема // Вопросы литературы. 1985. № 3. С. 123.

[99] *Дуганов Р.В.* Велимир Хлебников: Природа творчества. М., 1990. С. 132.

[100] *Цивьян Т.В.* К технике построения абсурдистского текста // Русский авангард в кругу европейской культуры. М., 1994. С. 374, 375.

[101] Цит. по: *Иньшаков А.Н.* В. Марков и его «Принципы нового искусства» // Вольдемар Матвей и «Союз молодежи». С. 105.

[102] Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кёльне... С. 275.

[103] См.: *Рид Г.* Краткая история современной живописи. М., 2006.

[104] *Крусанов А.* Русский авангард. М., 2003. Т. II, кн. 1. С. 316.

[105] *Хлебников В.* Наша основа // Собр. соч.: В 3 т. СПб., 2001. Т. 3. С. 253.

[106] *Циолковский К.Э.* Космическая философия. С. 220, 221.

[107] *Рильке Р.М.* Ворпсведе. Огюст Роден. Письма. Стихи. М., 1971. С. 303, 304.

[108] *Исупов К.Г.* Русская философская танатология // Вопросы философии. 1994. № 3. С. 110, 111.

[109] *Малевич К.* Из книги о беспредметности. С. 214.

[110] *Луначарский А.* Ленин: (Очерки). М., 1924. С. 15.

[111] *Рид Г.* Краткая история современной живописи. С. 217.

[112] *Хайдеггер М.* Что такое метафизика? // Хайдеггер М. Время и бытие. М., 1993. С. 22.

[113] *Сальникова Е.В.* Английские предтечи абсурда // Театр абсурда. СПб., 2005. С. 35.

[114] См.: *Гурьянова Н.* Ольга Розанова и ранний русский авангард. М., 2002. С. 124–128.

[115] Цит. по: *Штейнер Е.* Авангард и построение нового человека: Искусство советской детской книги 1920-х годов. М., 2002. С. 181.

[116] *Вайскопф М.* Во весь логос: Религия Маяковского. Москва; Иерусалим, 1997. С. 151.

[117] *Панченко А.А.* Культ Ленина и «советский фольклор» // Одиссей-2005. М., 2005. С. 349.

[118] *Гуськов Н.А.* От карнавала к канону: Русская советская комедия 1920-х годов. СПб., 2003. С. 49.

[119] *Тынянов Ю.Н.* Записки о западной литературе // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 131.

120 Цит. по: *Лапина Е.В.* О влиянии «примитивного» искусства на европейский авангард начала XX века: (Критический анализ концепции Роберта Голдуотера) // Искусствознание Запада об искусстве XX века. М., 1988. С. 154.

121 *Castro S.* Teoría e política do modernismo brasileiro. Petrópolis, 1979. P. 111.

122 *Шевченко А.* Неопримитивизм. М., 1913. С. 9.

123 См.: *Адаменко В.* Игорь Стравинский и Велимир Хлебников: мир первоэлементов художественного языка // Примитив в искусстве: Грани проблемы. М., 1992.

124 *Махов Н.М.* Скульптура А.С.Голубкиной. Онтология и мистика художественного метода. М., 2000. С. 143.

125 *Шагал М.* Моя жизнь. СПб., 2007. С. 165.

126 Цит. по: Pintura moderna. Expresionismo. Pintura metafísica. Surrealismo. Madrid, 1977. P. 55.

127 *Якобсон Р.* О поколении, растратившем своих поэтов // Вопросы литературы. 1990. № 11–12. С. 87.

128 *Мандельштам О.Э.* Слово и культура // Собр. соч. М., 1991. Т. 2. С. 224.

129 *Вальцель О.* Импрессионизм и экспрессионизм в современной Германии (1890–1920). Пб., 1922. С. 89.

130 *Эдшмид К.* Экспрессионизм в поэзии // Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западно-европейской литературы XX века. М., 1986. С. 307.

131 Цит. по: *Крусанов А.* Русский авангард. Т. II, кн. 1. С. 388–389.

132 Там же. С. 391.

133 Futurismo & Futurismi. P. 506.

134 *Малевич К.* О новых системах в искусстве // Собр. соч.: В 5 т. М., 1995. Т. 1. С. 161, 162.

135 Цит. по: *Арензон Е.Р.* «Задача измерения судеб...» К пониманию историософии Хлебникова // Мир Велимира Хлебникова. М., 2000. С. 524.

136 Выступление на «Круглом столе» // Вопросы искусствознания. 1995. № 1–2. С. 70.

137 Ст. «Крученых А.Е.» см.: Русские писатели: Биографический словарь. М., 1994. Т. 3. С. 170.

138 См.: *Тиханов Г.* Почему современная теория литературы возникла в Центральной и Восточной Европе? // Новое литературное обозрение. № 53 (2002).

139 *Безлепкин Н.* Философия языка в России. СПб., 2001. С. 324.

140 Там же. С. 326.

141 *Флоренский П.* Сочинения: В 4 т. М., 1999. Т. 3(1). С. 140.

142 Там же. С. 262.

143 Цит. по: *Дудаков-Кашуро К.В.* Экспериментальная поэзия в западноевропейских авангардных течениях начала XX века. Одесса, 2003. С. 62.

144 *Лившиц Б.* Полутораглазый стрелец. М., 1991. С. 96.

145 *Бурлюк Н.* Поэтические начала // Русский футуризм. С. 5.

146 *Федоров Н.Ф.* Сочинения. М., 1982. С. 612.

147 Цит. по: *Пикассо.* Сборник статей. М., 1957. С. 11.

148 Цит. по: *Васильев И.Е.* Русский поэтический авангард XX века. Екатеринбург, 2000. С. 38.

149 *Цветаева М.И.* Пленный дух // Собр. соч.: В 7 т. М., 1994. Т. 4. С. 264.

150 *Судник Т.М., Цивьян Т.В.* К реконструкции одного мифологического текста в балто-балканской перспективе // Из работ московского семиотического круга. М., 1997. С. 222.

151 См.: *Похлебкин В.* Великий псевдоним. М., 1996.

152 См. об этом: *Вайскопф М.* Писатель Сталин. М., 2002.

153 Цит. по: *Гюнтер Х.* Железная гармония: (Государство как тотальное произведение искусства) // Вопросы литературы. 1992. Вып. I. С. 40.

154 См.: *Шенталинский В.* Осколки Серебряного века // Новый мир. 1998. № 6.

155 См. об этом: *Смирнов И.* Самозванство и философия имени // Звезда. 2004. № 3.

156 *Полякова С.В.* О внешнем и внутреннем портрете в поэзии Клюева: (К вопросу об архетипичности поэтического языка) // Полякова С.В. «Олейников и об Олейникове» и другие работы по русской литературе. СПб., 1997. С. 316.

157 *Флоренский П.* Сочинения: В 4 т. Т. 3(1). С. 263.

158 *Булгаков С.* Философия имени. [Б.м.], 1997. С. 52, 54–55.

159 *Каменский В.* Его-моя биография великого футуриста. М., 1918. С. 123.

160 Что есть слово: (II-я декларация слова как такового) // Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания. М., 1999. С. 45.

161 *Кандинский В.В.* К вопросу о форме. С. 221.

162 *Хлебников В.* Буква как таковая // Собр. соч.: В 3 т. СПб., 2001. Т. 3. С. 176.

163 Садок судей II [Предисловие] // Русский футуризм. С. 42.

164 Цит. по: Альманах Уновис. № 1. М., 2003. С. 25 (факсим. изд.).

165 *Гурьянова Н.* Указ. соч. С. 80.

166 Цит. по: *Дудаков-Кашуро К.В.* Экспериментальная поэзия в западноевропейских авангардных течениях начала XX века. С. 92.

167 *Шкловский В.* О заумном языке: 70 лет спустя // Русский литературный авангард: Материалы и исследования. Тренто, 1990. С. 255.

168 *Белый А.* Глоссолалия: Поэма о звуке. Томск, 1994. С. 8, 5.

169 *Дудаков-Кашуро К.В.* Указ. соч. С. 92.

170 *Янгфельдт Б.* Якобсон-будетлянин. Stockholm, 1992. С. 126.

171 *Мандельштам О.Э.* Слово и культура. С. 227.

172 Цит. по: Альманах Дада. М., 2000. С. 170.

173 См.: *Чухрукидзе К.* Pound & £. Модели утопии XX века. М., 1999.

174 Альманах Дада. С. 137.

175 *Тартаковский П.И.* «Колумб новых поэтических материков» // Мир Велимира Хлебникова. М., 2000. С. 586.

176 См. об этом: *Турчин В.С.* Немецкий акцент в русском авангарде // Русский авангард 1910–1920-х годов и проблема экспрессионизма. М., 2003.

177 *Флоренский П.* Пифагоровы числа // Соч. М., 1995. Т. 2. С. 643.

178 *Бурлюк Н.* Поэтические начала. С. 56.

179 *Кандинский В.В.* О духовном в искусстве [Приложения] // Избр. труды по теории искусства. Т. 1. С. 192.

180 *Введенский А.* Полн. собр. произведений: В 2 т. М.; 1993. Т. 2. С. 85.

181 *Шамшинов С.* Метод чтения живописи (Анри Мишо) // Искусство versus литература: Франция–Россия–Германия на рубеже XIX–XX веков. М., 2006. С. 443.

182 См. об этом: Экспериментальная поэзия // Избр. статьи. Кенигсберг; Мальборк, 1996.

183 См. об этом, в частности: *Сазонова Л.И.* Поэзия русского барокко. М., 1991.

184 *Иоффе И.И.* Синтетическая теория искусств. М., 1933. С. 440–442.

185 *Циолковский К.Э.* Указ. соч. С. 96.

186 *Повелихина А.* Теория Мирового Всеединства и Органическое направление в русском авангарде XX века // Органика. Беспредметный мир Природы в русском авангарде XX века. М., 2000. С. 9, 11.

187 *Малевич К.* Супрематическое зеркало // Собр. соч. М., 1995. Т. 1. С. 273.

188 Цит. по: *Мазаев А.И.* Искусство и большевизм. С. 239–240.

189 *Бурлюк Д.* Фрагменты из воспоминаний футуриста. СПб., 1994. С. 154.

190 Цит. по: *Бобринская Е.А.* Русский авангард: истоки и метаморфозы. М., 2003. С. 168.

191 *Боулт Дж.Э.* Павел Филонов и русский модернизм // Мислер Н., Боулт Дж.Э. Филонов. Аналитическое искусство. М., 1984. С. 72.

192 *Рильке Р.М.* Указ. соч. С. 145.

193 *Крученых А.* Декларация слова как такового // Крученых А. Стихотворения. Поэмы. Романы. Опера. СПб., 2001. С. 18.

194 *Маринетти Ф.* Футуризм. СПб., 1914. С. 79.

195 *Пестова Н.В.* Немецкий литературный экспрессионизм. Екатеринбург, 2004. С. 91.

196 Там же. С. 77.

197 *Иньшаков А.Н.* Ларионов и Малевич: лучизм и супрематизм // Н.С.Гончарова и М.Ф.Ларионов. Исследования и публикации. М., 2003. С. 10; *Он же.* Проблема нового в искусстве футуризма, дадаизма и конструктивизма // Русский авангард 1910–1920-х годов: проблема коллажа. М., 2005.

198 *Сарабьянов Д.В.* Русская живопись: вид сбоку // Сарабьянов Д.В. Русская живопись: Пробуждение памяти. М., 1998. С. 81.

199 *Злыднева Н.В.* Мифологема начала в позднем авангарде // От конструктивизма до сюрреализма. М., 1996. С. 146.

200 *Тынянов Ю.Н.* Поэтика. История литературы. Кино. С. 262.

201 *Белый А.* Глоссолалия. С. 3.

202 *Наков А.* Русский авангард. М., 1991. С. 34.

203 *Крученых А.* Декларация слова как такового. С. 17.

204 *Цветаева М.* Собр. соч.: В 7 т. М., 1994. Т. 5. С. 356.

205 Тыняновский сборник: IV Тыняновские чтения. Рига, 1990. С. 275.

206 *Жаккар Ж.-Ф.* Даниил Хармс и конец русского авангарда. СПб., 1995. С. 105.

207 *Эйхенбаум Б.М.* Судьба Блока // Об Александре Блоке. Пг., 1921. С. 52–53.

208 *Стригалев А.* Искусство и производство // Москва–Париж. 1900–1930. М., 1981. С. 74.

209 *Батракова С.П.* Художник переходной эпохи (Сезанн, Рильке) // Образ человека и индивидуальность художника в западном искусстве XX века. М., 1984. С. 74, 72.

210 *Цветаева М.* Наталья Гончарова // Собр. соч.: В 7 т. М., 1994. Т. 4. С. 107.

211 *Цивьян Т.В.* К семантике и поэтике вещи: (Несколько примеров из русской прозы XX века) // AEQUINOX. MCMXCIII. М., 1993.

212 *Пигарёва Т.И.* Хорхе Гильен. Поэтика времени и пространства: Автореф. ... дис. канд. филол. наук. М., 2002. С. 13, 11.

213 *Рильке Р.М.* Указ. соч. С. 138.

214 Вещь. Берлин, 1922. № 1–2. С. 3.

215 См.: *Турчин В.С.* «Новая вещественность» — искусство потерянного поколения // Советское искусствознание. 1990. Вып. 26.

216 *Мандельштам О.Э.* Собр. соч. Т. 2. М., 1991. С. 324.

217 *Хайдеггер М.* Исток художественного творения // Зарубежная эстетика и теория литературы. XIX–XX вв.: Трактаты, статьи, эссе. М., 1987. С. 274.

218 Там же. С. 286, 287.

219 Там же. С. 275.

220 *Ортега-и-Гассет Х.* Адам в раю // Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. С. 61, 71.

221 Ванна Архимеда. Л., 1991. С. 457, 459.

222 *Деготь Е.* Русское искусство XX века. М., 2002. С. 49.

223 *Петровская Е.В.* Словарь раскрепощенных ритмов // Стайн Г. Автобиография Элис Б. Токлас; Пикассо; Лекции в Америке. М., 2001. С. 599.

224 *Тынянов Ю.Н.* О Хлебникове // Тынянов Ю.Н. Литературный факт. М., 1993. С. 235.

225 *Арто А.* Выставка Кислинга // Пространство другими словами: Французские поэты XX века об образе в искусстве. СПб., 2005. С. 39.

226 *Кулик И.* Выколотый глаз сюрреализма. http://www.projectclassica.ru/index.htm. 30.07.2004.

227 [*Иванов В.В.*] Глаз // Мифы народов мира: Энциклопедия. М., 1980. Т. 1. С. 306.

228 Цит. по: *Кодрянская Н.* Алексей Ремизов. Париж, 1959. С. 96.

229 *Бобринская Е.А.* Проблема границ искусства в русском авангарде конца 1910-х — начала 1920-х годов. С. 46.

230 Цит. по: *Бобринская Е.А.* Русский авангард: истоки и метаморфозы. С. 41.

231 *Леннквист Б.* Мироздание в слове: Поэтика Велимира Хлебникова. СПб., 1999. С. 28.

232 См.: *Костюк В.* К вопросу об истоках: Елена Гуро и обэриуты // Александр Введенский и русский авангард. СПб., 2004. С. 102.

233 Цит. по: *Семенова С.* Русская поэзия и проза 1920–1930-х годов. Поэтика — Видение мира — Философия. М., 2001. С. 17.

234 *Дуганов Р.В.* Велимир Хлебников. С. 132.

235 *Шатских А.С.* Малевич после живописи // Малевич К.С. Собр. соч.: В 5 т. М., 2000. Т. 3. С. 46.

236 Цит. по: *Якобсон Р.* О поколении, растратившем своих поэтов // Вопросы литературы. 1990. № 11–12. С. 76.

237 *Поляков М.Я.* Василий Каменский и русский футуризм // Каменский В. Танго с коровами. Степан Разин... М., 1990. С. 589.

238 *Иванов Вяч.* Два лада русской души // Вопросы литературы. 1993. Вып. IV. С. 35.

239 *Бердяев Н.* Смысл творчества // Бердяев Н. Философия творчества, культуры и искусства: В 2 т. М., 1994. Т. 1. С. 259.

240 *Иванов Вяч.* Собр. соч. Брюссель, 1974. Т. II. С. 89.

241 Там же. С. 256, 257, 260.

242 Альманах Уновис № 1 (факсим. изд.). С. 66.

243 См. об этом отчасти: *Гирин Ю.Н.* Авангард как стиль культуры // Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века. М., 2002; *Бобринская Е.А.* «Философия коллективизма» в советской живописи 1930-х годов // Бобринская Е.А. Русский авангард: истоки и метаморфозы. М., 2003.

244 См.: *Бобринская Е.А.* Русский авангард: истоки и метаморфозы.

245 *Канетти Э.* Ослепление. М., 1992. С. 424.

246 *Третьяков С.* Откуда и куда? (Перспективы футуризма) // Леф. 1923. № 1. С. 195.

247 *Поляков В.* Книги русского кубофутуризма. М., 1998. С. 56.

248 *Вайскопф М.* Во весь логос: Религия Маяковского. С. 136–139.

249 См. об этом: Максим Горький и проблема «детей Солнца» (1990-е годы) // Долгополов Л. На рубеже веков. Л., 1977.

250 Альманах Уновис № 1. С. 86.

251 *Поляков В.* Книги русского кубофутуризма. С. 144.

252 *Аполлинер Г.* Новое сознание и поэты. С. 59.

253 *Малевич К.* К вопросу изобразительного искусства // Собр. соч. М., 1995. Т. 1. С. 222.

254 *Туровская М.* Кино тоталитарной эпохи // Творчество-1997. С. 20, 22.

255 М.О.Гершензон в письме Вяч. Иванову, см.: Переписка из двух углов // Иванов Вяч. Собр. соч. 1979. Т. III. С. 409.

256 *Якобсон Р.* О поколении, растратившем своих поэтов. С. 79.

257 *Маковский С.* На Парнасе Серебряного века. М., 2000. С. 304.

258 См. об этом главу «Футуризм и авангардная культура Италии» ниже.

259 Цит. по: *Бобринская Е.А.* Футуризм. М., 2000. С. 8–9.

260 *Егоров Б.Ф.* Российские утопии. М.; СПб., 2007. С. 298.

261 *Гурьянова Н.* Указ. соч. С. 118, 123.

262 *Бобринская Е.А.* Русский авангард: истоки и метаморфозы. С. 49.

263 *Пестова Н.В.* Немецкий литературный экспрессионизм. С. 68–69.

264 *Бердяев Н.* Кризис искусства. С. 414.

Примитивистская составляющая авангардизма

Введение

Авангардизм весь соткан из противоположностей. Может быть, самая зримая из них — та, что придает названию этой статьи почти оксюморонный характер. Авангардисты устремлены в будущее, идут впереди всех, в авангарде развития искусства. Примитивизм же неизбежно подразумевает движение вспять, к истокам, архаике. Никогда еще в истории культуры искусство не совершало такого резкого рывка «вперед», так радикально не порывало с предшествующей традицией, и никогда еще оно при этом так далеко не оглядывалось «назад», в прошлое, ко временам первотворения искусства. Вместе с тем в авангардизме такое одновременное противонаправленное движение отнюдь не питалось духом противоречия: во всяком случае, многие самые радикальные новаторы, будучи и самыми радикальными примитивистами, ничего противоречивого в своих художественных установках не усматривали. Да и в нынешнем, дистанцированном во времени восприятии их творчество видится органически цельным.

Рассмотрение примитивистской составляющей авангардизма осложняется рядом обстоятельств как исторического, так и методологического характера.

Сложности возникают уже при определении самого предмета разговора — настолько оказываются размыты ключевые термины и понятия. Поэтому разговор о примитивизме по необходимости придется начинать с уяснения терминов.

Термин «примитивизм» в качестве искусствоведческого понятия был впервые зафиксирован в семитомном «Новом Ларуссе», опубликованном между 1897 и 1904 годами. Энциклопедическая статья гласила: «Примитивизм. Изящные искусства. Подражание примитивному искусству» (Imitation des primitives). Казалось бы, короче и яснее не скажешь. Однако видимая простота обернулась изрядной путаницей из-за исторической изменчивости и неопределенности понятия «примитив». Его трактовка непосредственно сказывалась на общих представлениях о примитивизме. Впервые определение «примитивное» в сфере культуры применил Дж. Вико в трактате «Новая наука» (1725), где искусство, не подчиненное классицистическому канону, характеризовал как «примитивное». Исходный пренебрежительный смысл слова был несколько смягчен немецкими романтиками, применявшими определение «примитивное» по отношению к средневековому искусству, которое им представлялось детски-наивным, непосредственным и грубоватым в сравнении с утонченной ренессансной живописью. Но этот негативный оттенок определения «примитивное»

сохранялся в течение всего XIX в. Между тем сфера представлений о примитивном искусстве неуклонно расширялась как во времени, так и в пространстве. В первой половине XIX в. примитивным, как это нынче ни покажется удивительным, воспринималось китайское и японское искусство — на том основании, что оно не знало прямой перспективы, классической светотени и лепки объемов. К тому же разряду относилось древнеегипетское искусство, а вслед за ним вообще архаическое искусство; не будет преувеличением сказать, что всякая традиция, выходившая за рамки антично-возрожденческой линии, воспринималась «примитивной». Одновременно представления о «примитивном» охватили европейскую современность, когда это понятие распространилось на фольклор, включило в себя лубок, живопись наивов, детский рисунок, многообразные формы так называемой третьей культуры. И наконец, уже в начале XX в. в лоне авангарда свершилось знаменательное «открытие» африканского, полинезийского, индейского искусства.

Оно-то и было воспринято многими художниками, а вслед за ними рядом искусствоведов как подлинно «примитивное», что дало удобную возможность предельно конкретизировать понятия «примитив» и соответственно «примитивизм». К каким аберрациям приводит подобного рода конкретизация, наглядно свидетельствует монументальный двухтомный труд «Примитивизм в XX веке» (Нью-Йорк, 1994)[1]. Авторский коллектив фактически исходит из ограничения понятия «примитив» трибальным искусством народов Африки, Америки и Полинезии, что приводит к соответствующей интерпретации примитивизма в его исторических и стилистических параметрах. Точкой отсчета этой тенденции объявляется 1907 год, когда Пикассо написал «Авиньонских девиц», а сам примитивизм трактуется как прямое или косвенное воспроизведение исключительно образцов трибального искусства, преимущественно скульптуры. Принцип отбора чрезвычайно жесткий: в разряд примитивистов попадают лишь те художники, кто выказал интерес и пристрастие к трибальному искусству и так или иначе использовал особенности его стилистики в своем творчестве. Авторы двухтомника проделали поистине колоссальный труд, обнаружив и указав подлинные прототипы многочисленных образов, форм и художественных решений самых различных художников-авангардистов.

Закономерным, однако, при таком подходе стало полное отсутствие в книге даже упоминаний о русском авангардизме, в частности объединениях «Бубновый валет» и «Ослиный хвост», и о таких ярчайших представителях примитивизма XX в., как Гончарова, Ларионов, Малевич, Машков, Лентулов и др. Между тем только в России примитивизм оформился в относительно устойчивое движение, и не случайно именно в русле этого движения возник термин «примитивизм» — речь идет о книге художника и теоретика живописи А. Шевченко «Неопримитивизм. Его теория. Его возможности. Его достижения» (М., 1913). Русские примитивисты выпали из рассмотрения по той простой причине, что в своем творчестве они ориентировались не на африканскую или полинезийскую скульптуру, а на совершенно иные прототипы — лубок, вывеску, народную игрушку, ярмарку, балаган и др. Эту установку подтверждает и вышедшая в 2003 г. обширная антология, посвященная примитивизму XX в., где также принципиально отсутствует русский раздел[2].

Но даже в пределах избранного круга явлений и художников подобная трактовка примитивизма представляется достаточно поверхностной, не способной вскрыть всей глубины и значимости примитивистской составляющей авангардизма. Если ориентацией на прототипы первобытной скульптуры можно объяснить работу художника с фигурами и объемами, она никак не способна дать понимание его работы с пространством и цветом. Примитивизм авангардистов неизбежно сужается до копирования, заимствования, усвоения, стилизации — тогда как на самом деле он означал глубочайшую, коренную перестройку всей художественной системы, радикальное обновление художественных средств живописи и скульптуры. Это была настоящая революция в пластических искусствах.

Упомянутый труд стал самым весомым доказательством неправомерности узкого подхода к пониманию примитива и соответственно примитивизма. Если «примитивистская революция» в изобразительном искусстве происходила не только под воздействием первобытной скульптуры, но также иных форм и жанров искусства, то эти формы обязательно должны войти составной частью в понятие «примитив» — даже если при этом оно получается непомерно широким и расплывчатым. Действительно, что может быть общего у столь разнесенных хронологически, географически и стилистически явлений, как трибальное искусство, древняя иберийская скульптура, наскальная живопись, детские рисунки и рисунки шизофреников и питавшие русский примитивизм скифские каменные бабы, икона, купеческий портрет конца XVIII — первой половины XIX в., живопись наивов, лубок, вывеска, роспись подносов, народная игрушка, балаган, задники фотоателье, фотографический портрет?

Пожалуй, только две черты могут роднить эти разнородные явления. Если рассматривать эти явления сами по себе, то все они находятся за границами учено-артистического профессионализма, причем не только чисто формально, но и стилистически — речь, разумеется, идет о той стилистике, которая господствовала в пластических искусствах непосредственно до «примитивистской революции». Эта граница чрезвычайно важна для понимания как примитива, так и примитивизма. Примитив существует за пределами «верхней», элитарной культуры — сколько бы он к ней ни тяготел в искусстве так называемых наивов. Примитивизм создается исключительно в сфере учено-артистического профессионализма. В живописи и в музыке эта грань определима достаточно легко, исходя из факта наличия или отсутствия профессиональной выучки у художника или композитора. Поэтому обращение профессионального деятеля искусства к примитиву носит сознательный характер, подчинено определенной художественной задаче и неизбежно включает в себя момент стилизации. Примитивизм есть лишь один из возможных модусов самовыражения художника, это всегда выбор ориентации. Примитив же во всех своих формах и жанрах — искусство спонтанное, как правило не знающее стилизаторства, отражающее единственно возможную ориентацию данного художника, что чаще всего обусловлено его близостью или принадлежностью к фольклорной традиции.

Вторая черта, объединяющая все многообразие форм примитива, черта, особо значимая именно в контексте проблематики данной работы, — их специфическое восприятие художниками-авангардистами начала XX в. Внутренние

контуры примитивизма выявляются из особого отношения художника к произведениям «низового» искусства, которые воспринимаются как объекты высочайшей эстетической ценности и предмет для подражания. Автор первой масштабной монографии о примитивизме в живописи Р. Голдуотер все приемы примитивистской стилизации сводит к единой тенденции, обозначая ее термином «симплификация» (опрощение): «Иными словами, художник-примитивист исходит из той предпосылки, что чем дальше он возвратится назад — исторически, психологически или эстетически — тем более простыми предстанут вещи, и именно в силу своей простоты они воспринимаются более интересными, более важными и более ценными»[3]. Это мнение, в целом верное, требует некоторой корректировки: «простым»-то как раз художник считает затертый академический канон, а произведения примитива он воспринимает как сложные, эзотерические, полные глубочайших смыслов; и потому, формально упрощая художественный язык, он на самом деле стремится его усложнить, нередко приходя к иной искусственности и изощренности.

Изучение примитивистской составляющей авангардизма осложняется также и тем, что даже в пластических искусствах, по отношению к которым чаще всего используется понятие «примитивизм», никогда не существовало такого декларированного направления — с манифестами, ясно очерченной эстетической программой и, за исключением России, со сложившимся содружеством художников. И тем более его не было в литературе. Кажется, ни один из видных художников, композиторов, литераторов XX в. из тех, кто прочно ассоциируется с примитивизмом, не объявлял себя примитивистом, но вместе с тем эти понятия глубоко укоренились как в критике, так и в общих представлениях об искусстве прошлого столетия. Из сказанного можно заключить, что примитивизм — это явление гораздо более широкое, нежели многочисленные авангардистские «-измы», оно охватывает различные школы и направления, проявляется на разных уровнях и приближается к понятию макростиля эпохи. В этом отношении в высшей степени справедливы слова Тынянова о том, что «знак примитива стоит над европейским искусством»[4]. Более того, на предварительный взгляд нет, пожалуй, ни одной яркой манифестации примитивистской составляющей авангардизма, которая так или иначе не обнаружилась бы за его пределами, даже в искусстве реалистического направления.

Вместе с тем — и это следует подчеркнуть особо — примитивистская тенденция, глубоко присущая авангардизму в целом, вовсе не обязательна для его отдельных проявлений. Это наблюдается не только на уровне отдельных фигур, которые не имеют ни малейшего отношения к примитивизму ни идеологически, ни эстетически (например, Дали, Маяковский), но также в рамках отдельных течений. Насколько дадаисты и сюрреалисты привержены примитивизму в декларациях и в литературном творчестве, настолько же далеко они отстоят от него в живописи; и наоборот: если некоторые художники-экспрессионисты весьма радикально используют примитивистские приемы, то многое, о чем пойдет речь в этой главе, совсем не применимо к поэзии экспрессионизма. Нейтральное понятие «составляющая», вынесенное в название главы, и призвано указать свободный, необязательный характер присутствия данной тенденции.

Примитивистская составляющая авангардизма проявилась в различных искусствах — ярче всего в живописи и скульптуре, в музыке, балете и литературе. Поскольку каждое искусство имеет собственный художественный язык, собственные средства выразительности, в каждом из них примитивизм проявлялся по-своему. Это, однако, не исключает наличия неких общих тенденций, лежащих в идеологических и эстетических основаниях авангардистского искусства в целом и его примитивистской составляющей в частности. Возможности автора не позволяют профессионально рассмотреть это явление в музыкальных искусствах, поэтому исследование будет сводиться к двум разделам, посвященным пластическим искусствам и литературе.

Должен был произойти колоссальный сдвиг в общественном сознании и в художественном мышлении для того, чтобы «примитивное» искусство, в течение столетий вызывавшее небрежение со стороны профессиональной художественной элиты и ученых, вдруг стало восприниматься образцовым, объектом для подражания. Еще в последней трети XIX в. европейские путешественники по Африке описывали африканскую скульптуру определениями «грубая», «непристойная», «ужасная» «смешная»: «Там стояла смешная карикатура на человека»; «Посреди деревни возвышался деревянный идол — чудовищная и непристойная репрезентация женской фигуры»[5]. Еще в 70–80-е годы XIX в. антропологи рассматривали трибальное искусство исключительно как этнографический объект и определенный технический навык (Э. Тэйлор, А. Хадсон, С. Рид, Г. Семпер); и лишь в 90-е годы появились знаменательные работы А. Хейна (1890, 1891) и А. Ригля (1893), в которых образцы примитивного искусства впервые изучались в качестве эстетических объектов. Этот сдвиг в общественном сознании и в эстетическом мышлении, конечно же, не произошел в одночасье в 1906 г. с открытием африканской скульптуры — то был растянутый на полтора десятилетия процесс поиска и выработки нового художественного языка в лоне постимпрессионизма и авангардизма. Открытие африканской скульптуры ознаменовало лишь кульминационную стадию этого процесса.

Он происходил под одновременным воздействием различных факторов — социальных, мировоззренческих, эстетических. Научно-техническая революция на глазах одного поколения изменила облик и устои европейской цивилизации. Нынче эти открытия и достижения не покажутся столь значительными, однако современниками они воспринимались совсем иначе. Ведь в течение нескольких десятилетий сменились некоторые базовые параметры человеческого быта, сохранявшиеся в предшествующие тысячелетия, такие как: самый быстрый способ наземного передвижения и транспорта — конь, морского путешествия — парусник; несбыточная мечта о полете; единственный источник освещения — огонь; средство дальней коммуникации — письмо, доставленное по земле или воде; средство воспроизведения натуры — работа художника и т. п. Новые средства транспорта, авиация, радио, электричество, фотография и прочие новшества ознаменовали поистине грандиозные перемены, которые рождали всеобщее ощущение перелома времен, наступление новой эры. Это ощущение ясно выразил Н. Бердяев: «В мир победоносно вошла машина и нарушила веко-

вечный лад органической жизни. С этого революционного события все изменилось в человеческой жизни, все надломилось в ней. Это событие <...> означает вступление в новый мировой эон»[6]. И не случайно понятие «новый» становится самым расхожим определением (скорее, эпитетом) той переходной эпохи: «новый мир», «новое искусство», «новая вещественность», «новая женщина», «новый негр»...

Авангардизм отличает крайне обостренное чувство слома времен — оттого он и выразил эсхатологические умонастроения эпохи наиболее полно и в самых парадоксальных и агрессивных формах. Собственно, эта эсхатология и лежит в основе неизбывной двойственности авангардизма, его способности сочетать несочетаемое, двигаться одновременно в противоположных направлениях. Чувство конца и начала времен и порождает характерный для авангардизма способ конструирования по сути своей катастрофической картины мира в нерасторжимом единстве оппозиций смерть/жизнь, хаос/космос, старое/новое, разрушение/созидание. Эти антиномии так или иначе присутствуют во всех авангардистских манифестах и чаще всего в открытом и акцентированном виде.

Изначальная двойственность, свойственная ощущению слома эпох, побуждала смотреть одновременно и в будущее, и в прошлое — но не в исторически обозримое прошлое, какое авангардисты отметали небрежным жестом руки, а в некое изначальное прошлое. Мифическое время первотворения оказалось созвучно эпохе новой космогонии; столь остро переживавшие начало «нового» времени, авангардисты могли найти аналогию своей эпохе лишь в изначальном времени. Их пассеизм отличается от пассеизма всех предшествующих направлений в искусстве не только его неразрывной связью с «футуризмом», но также своим совершенно особым внутренним качеством. Действительно, не говоря о романтическом Средневековье, даже Овидиев Золотой век (опорная примитивистская мифологема, благополучно дожившая до эпохи символизма) — это пусть мифическая, но все же историческая эпоха. Авангардизм же стремится уйти вообще за грань исторического времени, к умозрительной точке начала времен, к эпохе первотворения, когда созидались первосущности, изрекались первослова. Все это порождало и стимулировало интерес к архаичному, первобытному искусству.

Авангардистский пассеизм чреват парадоксальным восприятием времени: еще одно совмещение несовместного. С одной стороны, всеобщее ощущение ускоренного движения истории: «Бесконечно ускорился ритм жизни, и вихрь, поднятый этим ускоренным движением, захватил и закрутил человека и человеческое творчество» (Бердяев[7]). Авангардисты опять-таки с особой остротой чувствуют это ускорение: движение, динамика — лейтмотивы их манифестов. С другой стороны, отождествление двух космогонических эпох — условно говоря, «первой» и «новой» — порождает ощущение свершившегося цикла, возвращает человека в исходную точку, тем самым погружая его в циклическое мифологическое время. «...Мы стоим сегодня, как и полторы тысячи лет назад, на рубеже двух великих эпох, переходного времени для искусства и религии, стоим перед фактом смерти великого старого и прихода на его место нового и неожиданного, — писал экспрессионист Франц Марк. — Мы живем,

убежденные в том, что сможем возвестить первые знаки нового времени»[8]. Безумная динамика оборачивается извечной статикой, столь зримо воплощенной в авангардистской пластике. В попытке догнать, а то и обогнать стремительное время художник парадоксальным образом обращается к атемпоральности — времени до времени. Оттого так притягательны становятся произведения трибального и архаичного искусства, воспринятые как знаки довневременности.

Впрочем, это тяготение к атемпоральности, равно как пробудившийся интерес к архаике, к дорационалистическому сознанию, далеко выходит за рамки авангардистских устремлений. Оно возникает на фоне кризиса позитивизма с его незыблемой верой в поступательное развитие истории, в благотворность научно-технического прогресса и в возможности рационального познания и переустройства мира. Открытия физики (теория относительности, принцип дополнительности и пр.) разрушали представления о соответствии формы предмета его сущности и о познаваемости мира, что опять же стимулировало стремление интеллектуалов к поиску незыблемых сущностей, способных стать опорой мятущемуся сознанию, — и эти праосновы могли быть обнаружены в том числе и в архетипах первобытного менталитета. Характерен в этом отношении фрагмент из статьи Г. Бара «Экспрессионизм» (1916): «Подобно тому как примитивный человек из страха перед природой искал убежища в самом себе, так и мы должны бежать от "цивилизации", готовой пожрать наши души, — заявлял австрийский драматург и критик. — Подведенные "цивилизацией" на грань уничтожения, мы обнаруживаем в самих себе силы, не подлежащие уничтожению»[9]. Теория Юнга о «коллективном бессознательном», имевшая большое влияние на культуру XX в., актуализировала понятие архетипа, придав ему вневременную протяженность и устойчивость; и тому же способствовала «теория пережитков» Фрезера. Благодаря блестящим трудам этих и других ученых, древность вторгалась в современность и обретала явственность, так что ее присутствие оказывалось возможным разглядеть за тонкой завесой повседневности.

В немалой степени примитивистская тенденция питалась иконоборческой философией Ницше, Фрейда, Шпенглера. Ницше низверг европейских богов, сотряс казавшиеся незыблемыми устои этики и морали, отринул условности цивилизации, воззвал к голосу расы, крови — его проповедь, в сущности глубоко примитивистская, духовно сформировала целое поколение выдающихся культурных деятелей Европы и Америки. Фрейд продемонстрировал слепую силу инстинкта и относительность, подчас иллюзорность власти разума — тем самым он, как никто, другой способствовал развитию иррационализма и антиинтеллектуалистской тенденции в культуре XX в. Шпенглер в «Закате Европы» нанес смертельный удар по европоцентризму, составлявшему в течение двух тысяч лет основу европейского менталитета и понимания истории. «Мы, люди западноевропейской культуры, — писал ученый, — представляем исключение, а не правило. "Всемирная история" есть *наш*, а не "общечеловеческий" образ мира»[10]. Теория Шпенглера обосновывала наличие совершенно иных образов мира, типов сознания, культур, столь же равноценных и правомерных, как и все прочие. Тем самым Шпенглер теоретически обосновал тот модус восприятия

других культур и, в частности, произведений примитивного искусства, который стал характерен именно для XX в.

Впервые прочувствованное и осознанное ускорение истории порождало в общественном сознании эпохи не только исторический оптимизм, но также страх будущего и то специфическое умонастроение, какое М. Элиаде позднее определил как «ужас истории». А после мировой войны, которая повлекла за собой разочарование в ценностях западной цивилизации, позитивистская вера в прогресс рухнула в одночасье.

Известная работа М. Элиаде «Миф о вечном возвращении» была опубликована в 1949 г., но она как нельзя лучше характеризует кризисное состояние общественного духа первых двух десятилетий XX в. и во многом объясняет европейскую моду на «примитивное». Ученый сравнивает духовную ситуацию современного человека с его иллюзорной верой в свободу делать историю и абсолютной незащищенностью перед историей — с духовной ситуацией архаического человека, который выстраивал свое бытие на архетипическом повторении действий, совершенных другими (предками), и ежегодно участвовал в повторении космогонического созидательного акта и потому был способен отменить историю с помощью периодической отмены времени и коллективного возрождения. «В сущности, — пишет Элиаде, — если представить себе подлинную перспективу жизни первобытного человека <...>, то, хотя она и протекает во времени, человек, тем не менее, не ощущает его бремени, не замечает необратимости событий». Сам собою напрашивается вывод о преимущественном положении архаического человека: он «безусловно, имеет право считать себя в большей степени *творцом*, нежели современный человек, который, по собственному убеждению, является творцом всего лишь истории. <...> Архаический человек участвовал в космогоническом акте — акте творения по определению. То есть он был творцом в космическом плане, поскольку имитировал эту периодическую космогонию»[11]. В любом случае несомненно, что «ужас истории» (которая в XX в. оказалась по количеству жертв ужаснее, чем когда-либо прежде) заставлял западного человека особо оценить, как это продемонстрировал сам Элиаде, примитивное сознание с его атемпоральностью и архетипичностью, с его завидной стабильностью, противостоящей зыбкому, хрупкому современному миру.

Таким образом, примитивистская составляющая авангардизма вызревала отнюдь не в замкнутых рамках «-измов», а в более широком контексте веяний и умонастроений эпохи. Вместе с тем авангардисты первыми ясно уловили эти веяния и воплотили их в художественную практику. Любопытно отметить, что, характеризуя образ мышления архаического человека, Элиаде фактически определяет ту интеллектуальную и творческую стратегию, какую интуитивно выработали авангардисты. Художник жаждет ощутить себя демиургом, превратить свое творение в космогонический акт — а это можно сделать, лишь нащупав некую абсолютную и недвижную точку во времени. Это нулевое время хаоса, который творческим усилием художника разрушителя-зиждителя должен превратиться в космос.

Авангардистское обостренное ощущение порогового времени, времени конца и начала, ярче всего проявляется в отношении к культурной традиции.

Ни одно из предшествующих направлений в искусстве не было исполнено такого пафоса разрушения по отношению к предшественникам, не было заряжено такой мощной, такой всеохватной деструктивной энергией. «То, что происходит с искусством в нашу эпоху, не может быть названо одним из кризисов в ряду других. Мы присутствуем при кризисе искусства вообще, при глубочайших потрясениях в тысячелетних его основах», — с этой констатации начинает Бердяев свою статью «Кризис искусства». Авангардистские манифесты поднятся призывами разрушить до основания всю предшествующую традицию (подразумевается традиция «ученого», «музейного» искусства), которая представляется абсолютно исчерпанной, а то и гроша ломаного не стоящей. «Мы стоим на обрыве столетий!.. Так чего же ради оглядываться назад? <...> Да здравствуют... высокие идеалы уничтожения всего и вся! <...> Мы вдребезги разнесем все музеи, библиотеки» (Первый манифест футуризма). «...Дадаизм... рвет на части все понятия этики, культуры и внутренней жизни...» (Дадаистский манифест 1918 г. [12]). «Только мы открыли, что человек 20-го века, влача тысячелетний труп (прошлое), согнулся, как муравей, влачащий бревно. Только мы вернули человеку его рост, сбросив вязанку прошлого (Толстых, Гомеров, Пушкиных). <...> Все свободы для нас слились в одну основную свободу: свободу от мертвых...» (Хлебников [13]). Как видно, эта убежденность опять-таки проистекает из обостренного переживания порогового времени: ведь поместив себя в изначальное время, художник не может признавать предшественников. Таково sine qua non абсолютной свободы сотворения. Демиург начинает с нуля; космогонический акт есть сотворение из ничего, на пустом месте.

Однако авангардистская деструктивность (в отличие от постмодернистской) не есть самоцель и даже не средство созидания и, тем паче, самовыражения. Это некое первичное условие для созидания — необходимость расчистить строительную площадку от мусора. Строить на голом месте планируется нечто принципиально новое; однако где взять для этого строительный материал? Радикально менять предшествующую традицию учено-артистического профессионализма? Но это невозможно, коль скоро традиция объявлена несостоятельной; да ее попросту больше нет, она отринута, сметена. Эта духовная ситуация и заставляет художника-авангардиста искать «строительный материал» для «нового здания» за пределами этой традиции. А за ее пределами, если не считать восточного искусства, давно освоенного салонным экзотизмом, оказывается великое множество разнообразнейших пластических форм, начиная от искусства палеолита и кончая рисунками шизофреников и заборными надписями. И чем дальше эти формы отстоят от академизма и профессионализма, тем более они кажутся самобытными, инаковыми, тем больше они привлекают художника заложенными в них возможностями. Эти формы пластики в большинстве своем противостоят античко-ренессансной традиции по базовым параметрам — таким как пространственные построения, композиционные решения, соразмерность фигур и частей тела, живописная передача объемов, работа с цветом, мазком, материалом. Тем самым они воспринимаются художником одновременно как зримо воплощенная деструкция предшествующей традиции и как набор принципиально новых конструктивных элементов, пригодных для строительства здания новой традиции на «голом месте».

Примитивизм в изобразительном искусстве авангардизма

История формирования авангардистского примитивизма, если быть точным, начинается с постимпрессионизма — живописи Поля Сезанна, Винсента Ван Гога и, конечно, Поля Гогена, которого иногда называют «отцом примитивизма». Далеко не случайно работы этих художников вызывали повышенный интерес Пикассо, Матисса, Вламинка, Дерена и русских участников объединения «Бубновый валет», а «открытию» африканской скульптуры непосредственно предшествовали большие ретроспективы работ Гогена в 1906 г. (227 картин, не считая скульптуру) и Сезанна в 1904 и 1907 гг. (220 работ). Сезанн и Ван Гог не обнаруживали ни малейшего интереса к примитивному искусству (а первый при этом не выносил живописи Гогена), но в их работах наметились некоторые тенденции, воспринятые и развитые авангардистами.

Что касается Сезанна, то речь идет о внутренней ауре архетипичности, присущей его работам, его стремлении выявить в каждой вещи ее родовое, обобщенное начало, свести предметность к чистым элементарным формам. Эта сознательная установка нашла выражение в его знаменитом девизе: «Трактуйте природу посредством цилиндра, шара, конуса...» [14] Не случайно сами кубисты считали Сезанна своим «предтечей». Предметный мир Сезанна недвижим, это мир застывших, неизменных сущностей. «Если предметы и вступают в пространственные отношения, то это отношения форм и их элементов на плоскости, но отнюдь не самих предметов», — отмечает Г.Г. Поспелов. И он же дает следующую глубокую характеристику творческого метода Сезанна: «...Сезанновские столы и салфетки, бутылки и яблоки не только написаны в единой фактуре, но как бы и состоят из *единой материи, в которой мы словно ощущаем материю первичного формирования природы*» [15].

Если же говорить о Ван Гоге, то в контексте данной проблематики необходимо отметить следующие черты его творческой манеры. Ван Гог, наряду с Тулуз-Лотреком, первым начал использовать цветной контур, который обособлял формы, схематизировал их и превращал в колористические знаки — эта тенденция дойдет до своего логического завершения в творчестве Клее и Миро. Далее, его пастозный мазок передает физическое ощущение материала, из которого сотворяется искусство. Впоследствии принципы «верности материалу» и открытой «материальности» произведения станут основополагающими в творчестве авангардистов. И еще один важный момент: при такого типа работе с материалом, когда кладка мазков напоминает лепку, особый акцент получает сам процесс живописания, иначе говоря, действо живописи, которое разворачивается на глазах у зрителя. Этот акцент будет в высшей степени присущ и работам авангардистов, особенно русских.

Гоген первым из художников перенес примитивистскую идеологию (имеется в виду ценностное противопоставление «дикаря» «цивилизованному» человеку) в сферу искусства, где до сих пор ей не было места, и это был принципиально важный шаг в развитии примитивизма. В интервью, данном накануне отъезда из Франции на Таити, он заявил, что уезжает из Европы, чтобы «создавать простое, очень простое искусство <...>, чтобы погрузиться в девственную природу, не видеть никого, кроме дикарей, жить их жизнью, не имея иной забо-

ты, кроме как спонтанно выражать, как это делает ребенок, возникающие в сознании образы и делать это лишь примитивными средствами искусства, единственно подлинными и годными средствами»[16]. Чрезвычайно важна сама установка — создавать искусство иными, примитивными художественными средствами.

Эту беспрецедентную для того времени декларацию художник перевел и в план жизнестроительства, совершив по сути своей примитивистский, но также и предавангардистский поступок. Действительно, его отъезд из Европы на Таити, а затем на Маркизовы острова означал отказ от европейской интеллектуальной ауры, «физический» разрыв с традицией, которую авангардисты будут уничтожать всеми доступными средствами. Гоген прокламировал и духовный разрыв с традицией, ведь себя как художника он оценивал с принципиально новой, по сути примитивистской позиции. В одном из последних писем он заявлял: «Да, это правда, я дикарь. И цивилизованные люди подозревают это, поскольку в моих работах нет ничего более удивляющего, обескураживающего, чем это присутствие "дикаря-вопреки-самому-себе" (ce malgré-moi-le-savage). Вот почему они столь неподражаемы»[17]. Фактически Гоген утверждает новую, можно сказать, девиантную шкалу ценностей в искусстве: произведение оригинально тем, что в нем присутствует спонтанно проявляющийся «дикарский» дух, т. е. тем, насколько оно выламывается из «ученой» традиции.

Однако порвать с этой традицией не на словах, а на деле, т. е. в самом живописании, оказалось неизмеримо сложнее. В целом Гоген остается в лоне западноевропейской традиции: его эклектичная (в смысле многосоставная) живопись в большой мере создана напластованиями неявных заимствований — в ней слышны отголоски Джотто, Домье, Дега, Сезанна. Главное же, его творчество развивалось в русле европейского экзотизма, который всегда отличался эклектичным сочетанием заимствованной тематики и орнаментики с родным стилем. Считавший «примитивным» восточное и египетское искусство, Гоген представлял своих таитянок то в буддийских позах («Мы молимся тебе, Мария»), то в египетских («Базарный день»), и даже идол, изображенный в картине «Откуда мы», не имеет ничего общего с полинезийским искусством и являет условные европейские представления о языческом идоле.

Вместе с тем было бы неверным сказать, что примитивистская установка Гогена совсем не нашла воплощения в его манере. В его картинах явно просматриваются тенденции к отказу от глубокой перспективы, к уплощению пространства и уплощению фигур. Главная же примитивистская черта его стиля видится в том, что он одним из первых художников начал работать большими массами неразработанного однородного цвета, тем самым предвосхитив открытия фовистов. Гораздо дальше на пути примитивизма Гоген продвинулся в скульптуре. Самый яркий образец нового пластического языка представляет работа «Деревянный цилиндр с Христом на кресте» (1891–1892). Форма скульптуры, напоминающая фаллос, выражает убежденность художника в фаллическом происхождении всех религий — эту идею он неоднократно высказывал в своих письмах и заявлениях. Решенное в примитивистской манере схематичное распятие прихотливо вписано в вязь полинезийских декоративных элементов, и эти столь отстоящие друг от друга культурные пласты сочетаются

в гармоническом единстве. Тем самым чисто художественными средствами утверждается идея единого корня всех культур, который обнаруживается в зоне инстинктивного, элементарного. Скульптурная пластика Гогена, несомненно, произвела огромное впечатление на Пикассо, Матисса и Дерена — об этом свидетельствуют относящиеся к 1907 г. их собственные скульптурные работы, явно подражательные Гогену. По-видимому, именно Гоген настроил их на восприятие африканской скульптуры.

И все-таки первым «настоящим» примитивистом, как представляется, следует считать не Гогена, а Эдварда Мунка. Это заявление покажется неожиданным, так как художника принято считать предтечей экспрессионизма, и к примитивизму его никто не относил, тем более что и сам он, насколько известно, не испытывал ни малейшей тяги к дикости и примитиву. В поиске максимальной экспрессии, выразительности Мунк прибегал к тем художественным приемам, которые оказались в высшей степени характерны для авангардного примитивизма (их анализу будет посвящен специальный раздел статьи), и он первым из художников оказался примитивистом (скорее, не подозревая о том) не на словах, а на деле — в глубоко новаторской стилистике своей живописи.

Примитивистские тенденции в его творчестве обнаруживаются еще за несколько лет до знаменитого «Крика» (1893). В картине «Вечер на Карл-Йоханштрассе, Осло» (1889) явственно проступает стремление к обобщению фигур и превращению лица в маску — что получит отчетливое выражение в работе «Меланхолия» (1891). Но более всего поразительна картина «Купающиеся девочки» (1892), глядя на которую, невозможно поверить, будто она не написана кем-то из объединения «Синий всадник», — Мунк словно заглянул на четверть века вперед. Плоскостное пространство; плоские монохромные фигуры, приближенные к силуэтам и предстающие как своего рода эзотерические знаки; шокирующие изломы и диспропорции в фигурах — утоньшенные, неестественно изогнутые руки без кистей; отсутствие деталей, предельная обобщенность; нарочито грубая техника; наконец, запечатленный образ первородного, протеичного, несформированного мира, в «водах» которого плавают некие эмбрионы — все эти приемы и художественные решения войдут в тезаурус авангардного примитивизма.

Картина «Крик», провозвестница экспрессионизма, — еще один важный шаг в утверждении чисто примитивистской эстетики. И не случайно при характеристике картины французский искусствовед, старательно избегающий термина «примитивизм», фактически устанавливает ее принадлежность данной идейно-стилевой тенденции: «Эта живопись не способна сообщить свои чувства тихим голосом или шепотом, она нуждается в абсолютно элементарной форме выражения. Ясная мысль или логичная членораздельная речь не могут избавить ее от испытываемых мук. Остается только единственное освобождение, какое дает человеку инстинкт, унаследованный от первобытного бытия, — освобождение в крике» [18]. Композиционный центр холста — голова, венчающая неестественно изогнутую, деформированную фигуру. Голова вместе с тем лишена волос и ушей, и абрисом, равно как и цветом, напоминает череп, и это впечатление усиливает непрописанное лицо, едва намеченное условными деталями, подобно тому как оно воссоздается в трибальной скульптуре или на дет-

ских рисунках: две окружности — глаза, две точки — нос, округлость — рот. Голова-череп — это знак первосути, архетипа. Есть у образа и другой смысл, о чем говорил Мунк, вспоминая историю создания картины: «Я прогуливался с двумя друзьями вдоль улицы — солнце зашло, небо окрасилось в кроваво-красный цвет — и меня охватило чувство меланхолии. Я остановился, обессиленный до смерти, и оперся на парапет; над городом и над черно-голубым фьордом, как кровь и языки огня, висят тучи: мои друзья продолжали свою дорогу, а я стоял пригвожденный, дрожа от страха. Я услышал ужасающий, нескончаемый крик природы»[19]. «Крик», помимо прочего, это и выражение катастрофического состояния бытия, рушащегося в своих основах. Чрезвычайно значимым, однако, становится характерное для авангардизма вообще и примитивизма в частности восприятие природы как некоего силового поля, мощной энергетики, способной воплотиться в человеке и радикально деформировать его образ. Тенденция к деперсонализации, чисто знаковому изображению черт лица и превращению лица в маску (или в череп) отчетливо обнаруживается и в ряде работ Мунка 1894 г., таких как «Страх» или «Роза и Амелия». В последней поражает степень диспропорциональности фигур (ширина голов вдвое меньше ширины плеч) и уподобленность лиц деревянным маскам, как будто списанным с африканских. Эти факты лишний раз доказывают, что поворот к примитивизму, созидание новой эстетики произошли вовсе не под воздействием трибальной скульптуры, а намного раньше.

Примитивистская тенденция отчетливо обнаруживается и в творчестве фовистов до 1907 г. Немаловажная деталь: еще до открытия африканской скульптуры Вламинк собирал народные куклы, Матисса интересовали детские рисунки и живопись Анри Руссо — т. е. очевидна их внутренняя тяга за пределы ученого искусства, обусловленная поисками нового художественного языка. Еще в матиссовских пейзажах 1901–1902 гг. наблюдается тенденция к свертыванию пространства и передаче природных объектов цветовыми пятнами и простейшими неразработанными формами. На Осеннем салоне 1905 г. впервые заявившие о себе фовисты повесили среди своих работ картину Руссо «Проголодавшийся лев». Хотя работа Руссо представляла собой совершенно иной тип художественного языка, это был знаменательный культурный жест: наивная живопись выдвигалась в качестве эталона новой выразительности.

В фовистский период, как бы вторя Гогену, Матисс видит задачу искусства в том, чтобы «с возможно большей непосредственностью и простейшими способами передать то, что относится к сфере чувств». Открытия Матисса в сфере работы с цветом — очень важный шаг в направлении примитивизма: скрупулезно проработанному, разложенному на тончайшие нюансы цвету импрессионистов противопоставлены чистые, первичные, элементарные цвета, поданные большими однородными пятнами. «Исходный пункт фовизма, — заявлял Матисс, — решительное возвращение к красивым синим, красивым красным, красивым желтым — первичным элементам, которые будоражат наши чувства до самых глубин»[20]. В этом высказывании принципиальной значимостью насыщены слова «возвращение» и «первичные элементы», которые выдают тягу к первоначальному, элементарному — поскольку именно оно способно оказать самое сильное эмоциональное воздействие. С лета 1906 г. Матисс ищет новые

художественные решения, пытаясь совместить эстетику Сезанна, которого он понимал лучше, чем кто-либо в его время, с детским рисунком и народными традициями. Эти метания отражены в двух натюрмортах — «Натюрморт с геранью», под Сезанна, и «Розовые луковицы» (оба 1906). Второй решен в открыто примитивистской манере: плоскостное пространство, отсутствие светотени, грубо обрисованные луковицы — скорее знаки предметов, нежели сами предметы. Столь же различаются две версии «Юного моряка» (1906) — сезаннистская и выполненная в лубочной манере.

«Авиньонские девицы» Пикассо тоже не взялись вдруг и ниоткуда — они стали закономерным следствием длительного творческого процесса. Интерес к наивному искусству у Пикассо обнаружился с конца 90-х годов, когда художник случайно нашел в лавке старьевщика картину Руссо. Между прочим, Руссо регулярно выставлялся с 1886 г. в Салоне Независимых, так что «открытие» Пикассо видится не таким уж случайным — просто до него надо было «дозреть». Пикассо стал заходить к таможеннику со своими друзьями — эти визиты носили характер паломничества. По предположению М. Бессоновой, серия детских портретов, написанных Пикассо весной и летом 1901 г., создана под влиянием Руссо: у изображенных детей деформированные тела, укороченные ноги и непропорционально большие головы[21]. Знаменитая «Девочка на шаре» (1905) выдает тягу художника к архетипичности — картина построена на противопоставлении первоэлементов бытия: мужское начало/женское начало, куб/шар, тяжесть/невесомость, земное начало/небесное начало.

После того как Пикассо увидел в Лувре выставку древнего иберийского искусства, в его творчестве начался кратковременный «иберийский период» (1906), заложивший основы принципиально нового художественного языка. Его работа «Две сидящие женщины» (1906) представляет собой совершенно новый подход к изображению натуры, иное понимание красоты, эстетики, пространства — собственно с нее, а не с «Авиньонских девиц», начинается настоящий Пикассо-примитивист. Отсутствие перспективы, плоскостное решение пространства и фигур — эти приемы станут своего рода каноном примитивистского стиля, равно как и отказ от проработанной детали. Землистого цвета фигуры, написанные без полутонов, как будто вылеплены из глины и воспроизводят архаическую иберийскую керамику. Грубый черный контур (еще один устойчивый примитивистский прием) делает фигуры совсем плоскими, как бы наклеенными на плоское же пространство. Изображение частей тела носит чисто условный, знаковый характер: лица — абрис глаз, вертикальная черточка носа и горизонтальная — рта, как на детских рисунках; груди — две окружности с точками внутри; кисти рук, стопы — почти прямоугольной формы с грубо намалеванными линиями, обозначающими пальцы. Все это в совокупности призвано воплотить новый эстетический идеал, инаковое представление о женской красоте. Приземистые ню с отсутствующими выражениями неказистых лиц-масок, с укороченными ногами и утолщенными икрами ног, с ладонями и стопами, формой напоминающими лопаты, бесконечно далеки от обнаженных красавиц от Рубенса до Мане. От этой работы остается всего лишь шаг до «Авиньонских девиц». Смена примитивистских ориентиров Пикассо позволяет представить его эволюцию как движение в глубь времен, к первоистокам: от

наивной живописи (современность) к иберийской скульптуре (архаика) и, наконец, к африканской скульптуре, которая воспринималась внеисторично, как знак первоначального искусства, о чем будет сказано ниже.

Невозможно объяснить, почему пресловутое «открытие» африканского искусства свершилось именно в 1906 г., а не годом раньше или годом позже. Это было бы объяснимо, если бы именно в этом году трибальное искусство стало известно в Европе или его впервые увидели художники. Напротив, все обстояло совсем иначе. По всей Европе функционировали десятки этнографических музеев или этнографических отделов при национальных музеях: Кунсткамера в Петербурге (основана в 1714, открыта в 1719), Британский музей (основан в 1753 г., с 1823 г. там экспонировалась ацтекская скульптура), этнографический музей в Гамбурге (1850), Лейпциге (1870), Риме (1875), Париже (1879), Кембридже (1881), Флоренции, Милане и Турине (1885), Цюрихе (1888). В 1889 и в 1900 гг. африканское и полинезийское искусство экспонировалось на Всемирных выставках в Париже. И даже коллекционировать африканские маски начал еще с 1904 г. Андре Левель. Невозможно допустить, что Пикассо и художники его круга, неоднократно посещавшие парижский музей Трокадеро, не видели трибального искусства. Они его видели, но до поры до времени попросту не замечали, вернее, в духе того времени даже не принимали его за искусство. Должен был произойти некий важный сдвиг в их сознании, художественном мышлении и восприятии, чтобы они его вдруг заметили и оценили; и этот сдвиг был подготовлен предшествующим, почти двадцатилетним процессом развития западноевропейского искусства.

Вламинк старательно приписывал себе честь «открытия» африканской скульптуры: рассказывал, как летом 1905 г. он писал на пленэре, усталый зашел в бистро, набитое матросами, увидел на полке за баром три африканские маски и был потрясен их внутренней силой. Он упросил владельца бара продать ему маски, повесил их у себя над кроватью — и тогда «негритянское искусство открылось мне во всем своем примитивизме и великолепии. <...> Оно изменило мое видение. Мне открылись самые глубины моего существа»[22]. Потом, по словам Вламинка, к нему в мастерскую зашел Дерен, увидел маски над постелью, тоже был поражен и уговорил друга продать ему одну маску. Ее увидели Пикассо и Матисс — и сцена потрясения вновь повторилась. В настоящее время аргументированно доказано, что на самом деле африканскую скульптуру открыли в 1906 г. практически одновременно Матисс, Дерен и Вламинк, они и приобщили к ней Пикассо. Вместе с тем в рассказе Вламинка есть один важный и психологически точный момент: негритянское искусство открывается во всем своем величии, будучи вырванным из этнографического контекста и экспонированным в мастерской. Действительно, этот момент остранения, переноса в иное семантическое поле и позволил воспринять трибальную скульптуру в качестве искусства, с неизбежными при этом смысловыми аберрациями. Эти особенности его восприятия сами по себе чрезвычайно значимы, поскольку выводят к некоторым важным содержательным константам авангардистского примитивизма.

Как раз незадолго до «открытия» африканской скульптуры в художественной среде зародился интерес к искусству палеолита — но этот интерес не идет

ни в какое сравнение с последующим «бумом» трибального искусства. Палеолит не давал тех необходимых смысловых акцентов, какие отыскивались в трибальном искусстве. Эти явления принципиально отличаются тем, что искусство палеолита — это археология, нечто давно отжившее, похороненное, тогда как трибальное искусство — живое, актуальное. И как живой самовоспроизводящийся художественный организм, оно наглядно являет альтернативу западноевропейской «исчерпанной» традиции, предлагает реально функционирующие новые художественные средства, представляет существующее в современности иное видение мира — т. е. дает художнику-авангардисту тот самый «строительный материал», какого он так взыскует. Другой пункт отличий состоит в том, что искусство палеолита — европейское по происхождению, т. е. оно лежит в основании той самой традиции, которую авангардист отметает небрежным жестом руки. Напротив, трибальное искусство существует не только «сейчас», но и, что не менее важно, не «здесь» — вовне европейской традиции. Это не обломки фундамента снесенной традиции, это совсем новый, взятый извне строительный материал.

Авангардистский примитивизм в его западноевропейской версии был накрепко связан как с давними традициями европейского экзотизма, так и с новыми веяниями антиевропоцентризма. Именно под влиянием последнего в начале XX в. сменилась не только тематика западноевропейского экзотизма (японо-китайская ориентация XIX в. — на африканскую, полинезийскую и индоамериканскую), но радикально изменился сам тип экзотизма. Если раньше экзотизм всегда представлял собой весьма поверхностное модное поветрие, не выходившее за рамки тематики и орнаментики, то в XX в. он подчас глубоко проникал в сознание художника, что сопровождалось сдвигами в самой эстетической системе. С другой стороны, если раньше элементы экзотизма вовлекались в сферу европейской стилистики (как это продемонстрировал Гоген), то теперь художник научился воспринимать их «остраненным» взглядом, как чужие, эзотерические культурные объекты. Такая способность к остранению стала характерной чертой авангардизма.

Будучи искусством живым и действенным, африканская скульптура воспринималась вместе с тем столь же древней, как искусство палеолита. Общепринятым было мнение, будто она не знала эволюции, т. е. существовала в некоем временном вакууме, воспроизводя первоначальные прототипы. Французский искусствовед Эли Фор, который впервые в мировой практике включил раздел об искусстве Африки и Океании в свою четырехтомную «Историю искусства» (1912), заявлял, что только в тропиках и на Крайнем Севере «люди, живущие в современности, сохранили практически нетронутым дух своих самых отдаленных предков»[23]. В 1917 г. Аполлинер говорил, что датировка африканской скульптуры невозможна, а ее происхождение он возводил к египетскому искусству. Три года спустя Андре Сальмон в работе «Негритянское искусство» (1920) категорически утверждал, что «негритянское искусство предшествовало всем прочим искусствам»[24]. Эту же точку зрения разделял русский художник и искусствовед В. Марков (В.И. Матвей), автор, наверное, самой глубокой работы той поры об африканской скульптуре (1919): «Даже самые поздние изделия почти в неприкосновенности сохранили старые традиции», —

писал он; а про свою коллекцию масок говорил, что это «лишь верхушки, оазисы великого искусства, отдаленное эхо оригинального языка»[25].

Будучи воспринято таким образом, трибальное искусство, с одной стороны, являло собой абсолютную противоположность позитивистскому историцизму; а с другой — оно предстало как оживший архетип и как осязаемое воплощение того первоначального времени, куда помещал себя художник-авангардист. Тому способствовали и характерные формы трибальной скульптуры, своей видимой простотой, абстрактностью, схематизмом противостоящие восточному искусству — усложненному, нарративному, литературному. Африканская скульптура являет как бы голую сущность, чистый архетип, первоэлемент культуры. Это касается в том числе и ее эмоциональной однозначности: она выражает одно простейшее чувство в предельно концентрированном виде. На самом деле трибальная скульптура с присущими ей утилитарными функциями воспроизводила сильную эмоцию (страх, гнев, отчаяние) с целью ее «отогнать», превозмочь, но эти этнографические тонкости были неведомы художникам-авангардистам. Вообще следует отметить, что отсутствие конкретных этнографических, искусствоведческих знаний о примитивном искусстве развязывало художникам руки, позволяя им интерпретировать его с полнейшей свободой.

Переворот в восприятии африканского искусства в лоне западноевропейской художественной среды и искусствоведения совершился почти моментально и принял характер бурного увлечения, сопровождавшегося подчас завышенными оценками. Примечательно, однако, что эти оценки не распространялись на Африку и африканскую культуру в целом и отнюдь не избыли расистских клише. Так, упомянутый Эли Фор очень скептически относился к самим африканцам; известный английский искусствовед Роджер Фрай, автор первых статей об африканском искусстве (1910), удивлялся, что народы, создавшие столь великих художников, не создали культуру в европейском смысле слова; а Мариус де Зайас, автор работы «Африканская скульптура и ее влияние на современное искусство» (1916), заявлял, что африканцы умственно не превосходят ребенка европейского происхождения, поскольку мозг у них меньше размером, чем у европейца. Эти факты лишний раз говорят о том, что африканская скульптура послужила средством самостроения европейской культуры и ментальности.

Примитивизм начался в авангардной живописи, но очень быстро захватил другие искусства, прежде всего музыкальное и хореографическое, которые, в свою очередь, оказывали воздействие на пластические искусства. Поэтому невозможно хотя бы вкратце не упомянуть ключевые события и имена этих сфер культурной жизни. Начать по справедливости следует с массовой культуры, которая воспринималась профессиональными композиторами в качестве примитива и послужила основой для примитивистской стилизации. Одним из проявлений примитивистской тенденции в массовой культуре можно небезосновательно считать танго, покорившее Европу буквально за пару лет (начиная с 1910 г., когда оно стало известно в Париже от аргентинских эмигрантов) и ознаменовавшее революцию в парном бытовом танце. Еще в 1914 г. аргентинский посол во Франции возмущенно отзывался о танго как о непристойном

танце, характерном для публичных домов и трактиров низшего пошиба. Да, именно оттуда пришло танго с его примитивно обнаженной чувственностью и открытым эротизмом и, нарушив благопристойную дистанцию вальса, приблизило партнеров вплотную друг к другу. Вряд ли такая мощная экспансия самой «низовой» культурной формы в аристократический салон была возможна до того, как в Европе заявили о себе новые тенденции экзотизма, связанные с модой на примитивное искусство. Вслед за танго Европу завоевали афроамериканские музыкальные формы — блюз, соул, джаз, регтайм и др.

В профессиональном музыкальном искусстве примитивистская тенденция наиболее ярко воплотилась в творчестве Б. Бартока, который использовал древнюю квартово-пентатонную основу венгерской крестьянской песни и разрабатывал тему варвара («Варварское аллегро», 1911), и в творчестве И. Стравинского, автора балетов «Петрушка» (1911), «Весна священная» (1913), «Свадебка» (1922). Постановка «Весны священной» в Париже труппой Дягилева стала эпохальным событием в истории балетного искусства, открыв новый язык танца, возрождающий архаические обрядовые модели. В этот ряд также вписываются М. Равель, Мануэль де Фалья и крупнейшие латиноамериканские композиторы: Э. Вила-Лобос, М. Понсе, С. Ревуэльтас. Джазовую стилистику в «серьезной» музыке впервые использовал Эрик Сати в 1917 г.; год спустя Стравинский включил темы танго и регтайма в сюиту «История солдата». Вокруг Сати сложился кружок единомышленников, среди них Ф. Пуленк, А. Онеггер, Д. Мийо, которые давали концерты в галерее Поля Гийома — крупнейшего парижского «дилера» примитивного искусства. Знаменательным событием в культурной жизни Парижа стала постановка балета «Сотворение мира» (1923) по мотивам африканской мифологии. Музыку балета написал Мийо, обильно использовав стилистику джаза; автором сценария стал Блэз Сандрар, издавший в 1921 г. антологию негритянской поэзии; хореографом и исполнителем главной роли был Жан Бёрлин. Он мечтал создать «негритянский балет» еще с 1919 г., а в 1920 г. исполнял в театре комедии на Елисейских Полях сольный танец под названием «Негритянская скульптура». Художником (задник, сцена, костюмы) был Ф. Леже, который специально для этого делал зарисовки африканской скульптуры в этнографических музеях.

Таким образом, авангардисты, зачинавшие примитивизм, и в частности «африканизм», очень быстро оказались в русле широкого культурного течения. Вслед за кубистами (Пикассо, Жорж Брак, Хуан Грис) к трибальному искусству обратили взоры экспрессионисты, участники группы «Мост» (1905–1906), Эмиль Нольде, Карл Шмидт-Ротлуфф, Эрих Хеккель, Эрнст Людвиг Кирхнер и члены объединения «Синий всадник» (1911–1912) Василий Кандинский, Франц Марк, Огюст Макке и Хайнрих Кампедонк. Если высокие оценки Кандинского африканской скульптуры никак не сказались на его творчестве, то увлечение трибальным искусством отчетливо ощутимо в работах 1911–1912 гг. Марка, Шмидта-Ротлуффа, Нольде и Кампедонка. Последний систематически ходил в этнографический музей и зарисовывал образцы трибальной скульптуры — как еще десятилетием раньше усердный учащийся ходил в музей изящных искусств и копировал работы великих мастеров. Речь, впрочем, идет не только о буквальном воспроизведении объектов трибального искусства, как в работах

Нольде «Натюрморт с масками» и «Экзотические фигуры» (обе 1911). В примитивном искусстве экспрессионистов привлекали сила, витальность, собственно экспрессия, к чему они сами так стремились в своем творчестве, а главное, новые художественные средства. «Я полагаю самоочевидным, — писал Марк Огюсту Макке, — что мы скорее найдем средства возрождения нашего художественного чувства именно в этих холодных истоках художественного сознания, нежели в культурах, уже прошедших тысячелетний цикл развития, как в японской или в итальянском Возрождении»[26]. В работах названных художников многие черты примитивизма, о которых речь пойдет ниже, присутствуют в самом ярком выражении. Следует отметить к тому же, что экспрессионисты шире, чем кубисты, понимали примитивное искусство, испытывая интерес не только к трибальной скульптуре, но также к детскому и народному творчеству и к средневековому искусству.

На рубеже 10-х годов интерес к примитивному искусству проявляли такие художники, как Константин Бранкузи, Амедео Модильяни, Жак Липшиц, Якоб Эпштейн. Формально они не входили в авангардистские объединения, но были тесно связаны с авангардистами, а главное, работали в русле авангардизма и внесли свой вклад в формирование эстетики примитивизма. Бранкузи изучал народное искусство родной Румынии и категорически отрицал воздействие на свое творчество африканской скульптуры; мало того, он даже уничтожил свою первую деревянную скульптуру, когда критики соотнесли ее с «африканизмом». Вместе с тем, хотел он того или нет, его агрессивно-примитивистская скульптура, несомненно, напоминает о трибальных идолах, будь то африканские или какие-либо иные. Речь, стало быть, опять-таки идет не о конкретных источниках, а о типе эстетики. Это относится и к Модильяни, который познакомился с Бранкузи в 1909 г. и был потрясен его работами. По свидетельству современников, Модильяни мог часами говорить о негритянском искусстве, но в своих скульптурных портретах явно африканские элементы (чрезвычайно удлиненный овал лица) легко сочетал с древнегреческими (изображение волос) и с древнеегипетскими. А в его глубоко самобытной живописи, не лишенной отчетливых черт примитивизма (уплощение фигур и пространства), конкретные источники вообще почти не просматриваются. Липшиц, в свою очередь, был поклонником Модильяни и испытал его сильное влияние, заметное в работах 1912–1913 гг. Он также увлекался африканской скульптурой, но отрицал ее прямое воздействие на свою скульптуру: «Для меня это было не прямое влияние и не источник вдохновения, я хотел просветиться и обогатить свой творческий дух»[27]. Североамериканец по происхождению, Якоб Эпштейн в 1902 г. приехал в Париж учиться в Эколь де Боз-Ар. Завсегдатай музея Трокадеро, он за три года до фовистов открыл для себя африканскую скульптуру и начал собирать ее. Но, что характерно, это никак не отразилось на его творчестве того периода: сначала он ориентировался на древнегреческие образцы, затем на древнеегипетские и лишь с 1912 г., познакомившись с Бранкузи и Модильяни, начал ваять скульптуры в открыто примитивистском духе, иногда буквально воспроизводящие африканские модели.

Из итальянских художников-футуристов определенный интерес к примитивному искусству испытывали Карло Карра и Луиджи Руссоло, что нашло до-

вольно поверхностное отражение в их работах. В целом же можно констатировать, что Италия прошла мимо увлечения «африканизмом»: многие итальянские художественные деятели, в том числе Г. Д'Аннунцио, оценивали его как моду и отзывались о нем крайне пренебрежительно. Живопись итальянского футуризма противостоит примитивистской тенденции, хотя следует отметить, что Умберто Боччони, Джино Северини и другие, задавшись целью передать на плоскости движение, парадоксальным образом делали это примитивными средствами наскальной живописи — путем совмещения различных фаз движения по принципу мультипликации. В футуризме — наверное, самом парадоксальном и противоречивом движении авангардизма — примитивистская тенденция наиболее отчетливо проявилась в отношении к языку и в работе со словом, о чем будет сказано в разделе о литературе.

В отличие от футуристов, дадаисты не просто проявляли повышенный интерес к трибальному искусству — «африканизм» стал едва ли не главной сценической составляющей их шумных сборищ в Цюрихе (1916). В дадаистских «представлениях» особую роль играли более или менее приближенные к оригиналу копии африканских масок, их изготовлял из различных материалов румын Марсель Янко; Рихард Хюльзенбек, сходивший с ума по африканской музыке, завел тантамы и колотил в них, когда Тристан Тцара и другие, напялив на себя маски Янко, пели собственного сочинения «африканские» песни и плясали. Примечательна также серия фотоколлажей Ханны Хёх, построенная на сочетании частей женского тела с фрагментами африканской скульптуры. Жан Арп, вспоминая начала дадаизма, писал: «Мы испытывали тягу к элементарному искусству, которое, как мы полагали, спасет человечество от яростного сумасшествия нашего времени. Это искусство вдохновляло нас утвердить новый миропорядок, способный восстановить баланс между небом и адом»[28]. Как видно, в дадаистской тяге к примитиву смешались и «ужас истории», усилившийся вследствие Первой мировой войны, и потребность сломать прежний миропорядок вкупе с его эстетической системой, и страстное стремление найти основания новой эстетики. Дадаисты вслед за экспрессионистами расширили представления о примитиве. Янко вспоминал: «Самым подлинным искусством мы считали не только искусство первобытных народов, но также детские рисунки и рисунки шизофреников. Мы даже пришли к замыслу устроить выставку творчества душевнобольных»[29]. Именно эта последняя разновидность примитива в наибольшей степени повлияла на живопись дадаистов (ее сюжеты), тогда как первые две в ней почти не ощутимы; если же говорить о стиле, художественных средствах, то они крайне далеки от примитивизма. Такое несоответствие программной установки и творческой практики сплошь и рядом встречается в авангардизме.

Повышенный интерес к трибальному искусству, творчеству детей и шизофреников в полной мере восприняли наследники дадаистов — сюрреалисты. Такой интерес диктовался самими основами их эстетической программы и художественной практики — речь идет о погружении в глубины подсознания по фрейдистскому маршруту и об автоматическом письме. Сюрреалисты воспринимали примитивное искусство как иррациональное выражение подсознательных импульсов; к тому же огромное значение они придавали магической функ-

ции первобытного искусства. Не случайно поэтому на сюрреалистических выставках произведения такого рода фигурировали наравне с «сюрреалистическими объектами». Сюрреалисты были внимательными читателями антропологических трудов Дж. Фрезера, З. Фрейда («Тотем и табу», 1913), Л. Леви-Брюля, автора концепции дологического мышления дикаря («Ментальные функции в низших обществах», 1910; «Примитивная ментальность», 1922); а Батай и Лейрис профессионально занялись этнологией. Кроме того, Бретон, Элюар, Тцара, Эрнст, Паален и Матта стали ревностными собирателями произведений трибального искусства. В 1931 г. из-за финансовых затруднений Бретон и Элюар продали свою совместную коллекцию, которая по каталогу насчитывала 312 предметов, из них 134 из Полинезии, 124 из Америки, 30 из Африки, остальные из прочих регионов.

Приведенные цифры наглядно отражают эстетические предпочтения сюрреалистов. Действительно, полинезийское и американское первобытное искусство они явно предпочитали африканскому, и потому на «Сюрреалистической карте мира» остров Пасхи был изображен размером с Африку. Тому есть свои объяснения. Существенные различия между формами африканского трибального искусства, с одной стороны, и полинезийского и американского — с другой, соотносятся с различиями между кубизмом и сюрреализмом. Африканская скульптура, в отличие от полинезийской, монохромна, тактильна, антропоморфна, портретна, чисто визуальна; полинезийская и индоамериканская — полихромна, живописна, фантастична, нарративна. Кубисты склонны к бессюжетности, чистой визуальности, скульптурности, работе с формой; сюрреализм с его культом сновидения — искусство по преимуществу нарративное и фантастичное. Если африканское искусство коренится в ритуале, то полинезийское и индоамериканское — в мифе, оно более хтонично, ближе к природе, а сюрреализму как раз было свойственно тяготение к мифологии и к теллуризму. Наконец, характерное для полинезийского искусства использование в скульптуре различных материалов соотносилось с принципами сюрреалистического коллажа и ассамбляжа.

Как и в случае с дадаизмом, интерес к примитиву и даже коллекционирование в минимальной степени сказались в творческой практике ведущих художников-сюрреалистов. Живопись Дали, Магрита, Эрнста по своей стилистике абсолютно противоположна примитивизму. Впрочем, в своей скульптуре Макс Эрнст проявил себя образцовым примитивистом — многие его работы представляют собой прямые реплики трибальной скульптуры.

Вместе с тем из лона сюрреализма вышли четыре выдающихся представителя авангардного примитивизма (хотя все четверо порвали с сюрреализмом): итальянец Альберто Джакометти, каталонец Жоан Миро, швейцарец Пауль Клее и кубинец Вифредо Лам. Первый с 1928 г. участвовал в группе сюрреалистов-раскольников, издававших журнал «Докюман», куда входили Массон, Деснос, Арто, Лейрис и Батай. В зрелом творчестве Джакометти отчетливо выделяются три периода. Для первого (1925–1930) характерны знаково выделенные в пространстве одиноко стоящие вертикальные фигуры, застывшие и неподвижные. Затем художник переходит к горизонтальной скульптуре, подрывая тем самым основы скульптуры, которая базируется на вертикали, равно как

и основы восприятия человеческого тела, возвышающегося над землей. Горизонталь — знак земли, хтонического начала, первоосновы. Скульптура этого периода утрачивает фигуративность и превращается в эзотерические знаки. В 1935 г. Джакометти решительно порвал с сюрреализмом, назвал свое предшествующее творчество «мастурбацией» и начал работать с натурой. Миро участвовал в первой выставке сюрреалистов в Париже в 1925 г., но впоследствии, вернувшись в Барселону, отдалился от сюрреализма и начал вырабатывать собственную манеру письма. Его стиль, рожденный из стремления к индивидуализации, удивительным образом совпадает со стилем живописи Пауля Клее, участника той же выставки, который быстро отошел от художественных группировок, вел замкнутый образ жизни и разрабатывал свой собственный стиль совершенно независимо от Миро. Непредвиденное сходство двух столь ярких художественных индивидуальностей объяснимо тем, что оба работали в русле примитивизма и оба основой для примитивистской стилизации взяли детский рисунок и наскальную живопись. В. Лам приехал в Париж в 1938 г.; здесь он познакомился с сюрреалистами и с Пикассо, который оказал на него значительное влияние. Но стиль своей живописи он радикально сменил на примитивистский лишь с возвращением на Кубу в 1942 г. Его эволюция типична для многих латиноамериканских художественных деятелей, которые европейский экзотический «африканизм» перевели в способ постижения собственного национального культурного мира. Бретон и Лейрис считали, и не без основания, что Лам глубже, чем кто-либо из профессиональных художников, выражает примитивное мировидение. «Он сохранил в себе все богатые ресурсы примитивного мировосприятия и благодаря своему происхождению имеет уникальную возможность выражать его инстинктивно, оставаясь в то же время эмоционально глубоко вовлеченным в социальное самосознание нашей эпохи...» — писал о нем Бретон [30].

Особняком от авангардистских объединений эпохи стоит английский скульптор Генри Мур, чистый авангардист в творчестве, обогативший примитивизм глубоко самобытными биоморфными формами в их своеобразном соотнесении с пространством. Мур был, кажется, единственным из авангардистов, кто более всего ценил доколумбово искусство ацтеков и майя: он изучал его в Британском музее, где делал зарисовки.

Совсем на иных основаниях, чем в Западной Европе, развивался примитивизм в лоне русского авангардизма. Как справедливо отмечал Д. Сарабьянов, в «ориентации на национальное наследие была одна из особенностей русского примитивизма. Если французские и немецкие художники в поисках примитива чаще всего пускались в дальние путешествия — в Полинезию, Африку, увлекались искусством негров, Южной Америки, то русские мастера прежде всего обратились к отечественному лубку, вывеске, народной игрушке, иконе и т. д.» [31]. Действительно, эти различные ориентации обнажают самое существенное отличие авангардизма западноевропейского от русского (и латиноамериканского, что явственно демонстрирует пример В. Лама, а также писателей-участников сюрреалистического движения А. Карпентьера и М.А. Астуриаса). Если западноевропейский авангардизм устремлен прежде всего к постижению

абстрактной сущности, чистого архетипа, то в русском и латиноамериканском культурных контекстах этот импульс переводится в план постижения национальной сущности, корней национальной культуры. То была вполне сознательная установка, о чем свидетельствуют недвусмысленные высказывания русских художников. В частности, среди «общих принципов», сформулированных Михаилом Ларионовым для выставки «Мишень», значились следующие: «5) Мы стремимся к Востоку и обращаем внимание на национальное искусство. 6) Мы протестуем против рабского подчинения Западу, возвращающего нам наши же и восточные формы в опошленном виде и все нивелирующего»[32]. Как видно, русский авангардный примитивизм вместе с самоидентификационным пафосом приобрел и полемический антизападный оттенок, характерный для периферийных культур европейского круга (в латиноамериканской культуре этот оттенок ощутим столь же отчетливо).

Исходный образец для примитивистской стилизации решающим образом влиял на характер и тон авангардистского примитивизма. Выше говорилось о том, как воспринималось трибальное искусство в западноевропейской художественной среде: воплощение первоэлемента, голой сущности, чистого архетипа, явленного из-за морей «одряхлевшей» Европе. Совсем иначе воспринималась живая стихия «третьей культуры», окружавшая русского художника, который буквально на каждом шагу сталкивался с образцами примитива в его разнообразнейших проявлениях, от игрушки и расписного подноса до купеческих фотографий и задников фотоателье. Это обстоятельство определило не только особую стилистику русского авангардного примитивизма, но также его сюжетику и настрой.

Что касается стилистики, то в ней очень легко просматриваются чисто национальные жанры примитива: икона (Наталья Гончарова. Серия «Евангелисты», 1911), лубок (Михаил Ларионов. «Солдат на коне», 1910–1911), купеческий портрет (Аристарх Лентулов. Автопортрет, 1915; портреты Ильи Машкова), вывеска и расписной поднос (натюрморты Машкова и Петра Кончаловского), народная игрушка (Ларионов. «Офицерский парикмахер», 1909) и другие, часто во взаимных сочетаниях. Следует отметить, что художники с самого начала очень вольно обращались с прототипами: усваивая какие-то базовые черты народной эстетики, они не столько стилизуют, сколько перевоссоздают исходные жанры примитива в контексте профессионального искусства, придавая им иное звучание. При этом в большинстве работ (за исключением картин Гончаровой) явно ощутима скрытая ирония по отношению к жанровому прототипу — чего, как правило, не заметишь в работах западноевропейских примитивистов. Стилизаторство бубнововалетцев оказывается сродни скоморошеству, столь присущему духу объединения в целом.

Говоря о сюжетах, следует отметить общую тенденцию к «сниженным» сюжетам и приемам, наиболее ярко воплотившуюся в творчестве Ларионова («Солдатская серия», 1911). Западноевропейскому авангардному примитивизму эта тенденция в целом не была свойственна, что опять-таки объяснимо его направленностью и иным отношением к исходному образцу. Западноевропейский авангардист тщится постичь трансцендентную тайну (человека, искусства, мироздания) и потому «упрощение» становится для него обрядом очищения и

возвышения. Как правило, художник старается избавиться от детали, чтобы представить объект в наиболее обобщенном виде. Попытка понять национальные основы при использовании «низовых» культурных форм сама собою предполагает «погружение» в стихию народной жизни, обращение к самым «простецким» сценам и сюжетам. Отсюда — фабульность, еще одна отличительная черта русского авангардного примитивизма. Установка на фабульность была вполне осознанной, о чем свидетельствуют, например, высказывания на этот счет Ларионова, который ценил восточное искусство за то, что оно приводило «фабулу к живописной форме»[33]. А фабула подразумевает особый акцент на детали и ту степень конкретизации, которая решительно отличала русскую версию примитивизма от западноевропейской.

Все это сказалось и в особом тоне или настрое русского авангардного примитивизма. В своем глубоком исследовании творчества художников «Бубнового валета» Г. Поспелов справедливо утверждает, что «*интонации праздника были в сфере городского народного изобразительного искусства вообще преобладающими на протяжении широкой эпохи с XVII по начало XX века...*». И далее убедительно и на многочисленных примерах ученый доказывает, что при ориентации на формы городского посадского примитива эти праздничные интонации естественным образом вошли в творчество художников «Бубнового валета». Таким образом, в основе русского авангардного примитивизма, его формирования и развития лежало «живое увлечение московского живописца *образом народного праздника, городским и посадским фольклором в его театрализованном целостном обличье*»[34]. Как отмечает Г. Поспелов, даже сами выставки художников этого круга («Бубновый валет», декабрь 1910 — январь 1911; «Ослиный хвост», 1912; «Мишень», 1913) носили характер театрализованного, балаганного, площадного действа. Подобная установка предопределила еще одну характерную черту русского авангардного примитивизма — бурлящую стихию юмора, нередко переходящего в гротеск, отчетливо выраженное игровое начало. Примитивизм в его западноевропейском варианте по преимуществу неподдельно серьезен — это относится даже к работам Миро и Клее, вряд ли способным вызвать улыбку: «детские каракули» поданы как эзотерические знаки. Русский же примитивизм вобрал в себя весь спектр комического, включая фарс, пародию, балаган, скоморошество, иронию и самоиронию (Машков. «Автопортрет и портрет Петра Кончаловского», 1911). Особо отчетливо эта комическая струя проявилась в творчестве Ларионова, где иногда принимала шокирующие, эпатажные формы выражения («Венера и Михаил», 1912).

Зададимся вопросом: насколько на формирование русского примитивизма повлияли западноевропейские художественные тенденции? В октябре 1906 г. Ларионов побывал в Париже, где выставлялся в русском отделе Осеннего салона. Вряд ли он узнал о случившемся летом того года «открытии» африканского искусства, но на выставке он видел упоминавшиеся ранее работы Пикассо и Матисса 1906 г., в которых обнаружилась примитивистская тенденция. Вместе с тем в творчестве самого Ларионова эта тенденция обозначилась еще в импрессионистский период («Купальщицы на закате», 1904); но явственно она заявила о себе после поездки в Париж, в картине «Мужской парикмахер»

(1907), за которой последовала уже открыто примитивистская вещь «Офицерский парикмахер» (1909). Видимо, в становлении русского авангардного примитивизма нельзя отрицать определенного западного импульса; однако не следует и преувеличивать его значения, тем более что русский примитивизм имел самородные импульсы, будучи в большой степени порожден реакцией на изыски художников «Мира искусства» и «Голубой розы». В любом случае этот импульс (скорее импульс духовной атмосферы эпохи, нежели конкретных мастеров) в России был моментально переведен в плоскость освоения национальной действительности.

Если в начале 1910 г. Гончарова говорила о необходимости следовать открытиям «новейших французов», то два года спустя она произнесла свои знаменитые слова: «Искусство моей страны несравненно глубже и значительнее, чем все, что я знаю на Западе... Я заново открываю путь на Восток, и по этому пути, уверена я, за мной пойдут многие». Речь, разумеется шла не о восточном экзотизме: «Мой путь — к первоисточнику всех искусств, к Востоку», — уточнила художница[35]. Гончарова, более чем кто-либо из художников ее круга, была одержима «мифом истока» и «мифом скифства», составившим столь значимую тенденцию в русской предреволюционной культуре[36], и потому ее художественные искания парадоксальным образом оказались ближе всего к исканиям западноевропейских примитивистов. В отличие от прочих бубнововалетцев, она не была ориентирована на посадский примитив, и, по-видимому, оттого ее творчеству совсем не свойственна стихия комического, столь характерная для Ларионова, Кончаловского, Машкова и Лентулова, а затем Шагала. Гончарова воплощает первородность; ее крестьяне и даже евангелисты кажутся вылепленными из глины — плоть от плоти земли, ее полотнам свойственны «интонации патетической суровости, настоящие "дикость" или даже "истовость" примитивного мироощущения»[37].

Наряду с упомянутыми художниками в обозначенных выставках 1910–1913 гг. принимали участие Давид Бурлюк, Александр Шевченко, Артур Фонвизин, Кирилл Зданевич, Марк Шагал, Казимир Малевич — каждый из них прошел этап увлечения примитивизмом и каждый придал примитивистской стилистике собственные индивидуальные черты. Примечателен пример Шагала: в 1910–1914 гг. он жил в Париже, не только был в курсе всех новейших течений, но и стал одним из видных участников парижского интернационального авангардного движения, испытал некоторое влияние экспрессионизма и кубизма. Вместе с тем в его творчестве отчетливо проявились характерные черты русского авангардного примитивизма, такие как ведущая роль фабульного начала, тяготение к сниженным сюжетам, повышенное внимание к бытовой детали, мощная стихия комического, приводящего к гротеску и поэтике абсурда. По-иному интересен пример Малевича, который прошел примитивистский этап в 1911–1912 гг., а после открытия супрематизма стал антипримитивистом в своих декларациях. Один из немногих среди авангардистов, Малевич не видел в трибальном искусстве ни особой притягательности, ни даже собственной эстетики: «Дикарь, — заявлял он, — стал родоначальником натурализма», а искусство Возрождения лишь развивает линию, намеченную в первых произведениях дикаря. Примитивным Малевич считает всякое миметическое искусство,

будь то «дикарское», крестьянское или высокопрофессиональное, и это для него — «ложное понимание искусства»[38].

По необходимости беглый обзор развития авангардного примитивизма в пластических искусствах, вобравший в себя лишь самые крупные имена и явления, показывает, что примитивистская стилистика различается, как минимум, на трех уровнях: национальном; по ориентации на жанровый прототип примитива; на уровне индивидуальном. Последний, разумеется, дает наибольшие различия, ведь авангардизм, при всех его тенденциях к объединениям, к серийности, к деперсонализации, представляет гораздо более широкий и разнообразный спектр индивидуальных стилей, нежели любое из предшествующих направлений в искусстве. Можно ли и нужно ли в таком случае давать общую стилевую характеристику примитивизма? Можно — поскольку общие стилевые параметры примитивизма вместе с набором определенных художественных приемов, безусловно, существуют, отчего дилетант, не искусствовед, с первого же взгляда способен почувствовать в картине или в скульптуре примитивистскую составляющую. И нужно — поскольку искусствоведам эти приметы примитивизма кажутся настолько самоочевидными, что никто не взял на себя труд свести их воедино. Понятие же «симплификация», предложенное Р. Голдуотером, не способно раскрыть ни разнообразия, ни внутреннего смыслового наполнения примитивистских приемов. Их удобно характеризовать, привязав к ряду базовых параметров — таких как пространство, объемы, время, цвет, фактура, творческий процесс, репрезентация объектов, эстетический идеал.

Античный художник великолепно владел светотеневой лепкой объемов на плоскости (фаюмский портрет, римская мозаика), но совершенно не умел передавать глубину пространства. Прямая перспектива, великое открытие искусства Возрождения, начиная с этой эпохи стала главным опорным элементом европейской традиции профессиональной живописи и собственно тем параметром, который отделяет европейский учено-артистический профессионализм от традиции примитивного искусства. Примитив, будь то наскальная живопись, икона, лубок и в большинстве своем картины наивов, не знает, да и не приемлет прямой перспективы; и не случайно именно отсутствие перспективы позволяло европейским художникам XIX в. относить к примитиву утонченное искусство Востока. Плоскостность воспринимается как неотъемлемая черта примитива, но также и как противоположность сложившейся ученой традиции; и потому отказ от прямой перспективы и от глубокого пространства становится основой основ авангардного примитивизма — черта, объединяющая всех его представителей поверх их национальных и индивидуальных различий.

Эта своего рода «война с пространством», начатая еще постимпрессионистами и триумфально продолженная фовистами и экспрессионистами группы «Мост», ожесточенно ведется «по всем фронтам» — в области композиции, рисунка и цвета. Особенно ясно это видно не в натюрморте, портрете или фигурной композиции, а в наименее предпочтительном жанре авангардного примитивизма — в пейзаже, как раз и предполагающем отображение глубокого пространства. Взять ли «Сиену» Кончаловского (1912), «Гурзуф» Лентулова (1913) и его же городские пейзажи или работы Шагала — везде наблюдается

решительный отказ как от линейных, так и от цветовых перспективных построений. В пейзажах абсолютно доминирует горизонталь, либо вертикаль, либо окружность, а диагонали, способной хотя бы намеком обозначить глубину пространства, художник сознательно избегает. Что касается цвета, то художники столь же сознательно нарушают основополагающий закон перспективных построений: снижение цветовой интенсивности и размывание контура по мере удаления предмета. Напротив того, очень часто цветовая интенсивность задних планов нарастает, тогда как переднего — намеренно ослаблена (в натюрмортах и фигурных композициях в том числе); то же самое наблюдается и с контурами предметов. В результате пространство уплощается и как бы «запрокидывается» на зрителя, а объекты превращаются в цветовые формы, прихотливо распластанные на плоскости.

Но самая решительная победа над пространством была одержана в жанре натюрморта Матиссом за счет поистине революционного приема, когда художник отказался хотя бы намеком обозначить тень стоящего или лежащего на плоскости предмета («Букет», 1907; «Фрукты, цветы», панно «Танец», 1909; «Девушка с тюльпанами», 1910, и др.). Как только предмет лишился теневой опоры и «завис» на плоскости, разрушились все связующие элементы пространства, которое утратило не только планы и глубину, но и саму структуру и превратилось в набор цветовых пятен. Этот прием акцентировал русский художник Давид Штеренберг, живший в Париже до 1917 г. Он намеренно помещает предметы на светлую плоскость стола или тарелки, чтобы подчеркнуть полное отсутствие тени и абсолютно обособить сами предметы и сегменты пространства друг от друга. Нарочитая плоскостность его работ усугубляется еще одним сильным приемом, рожденным в лоне авангардизма, — совмещением двух ракурсов: на плоскость (стола, тарелки, подноса) дается вид сверху, а на предмет, стоящий на ней, — сбоку. Наряду с отсутствием теней двойной ракурс в самих основах подрывает логику организации пространства.

Но чаще всего авангардисты применяют самый незамысловатый и действенный прием уничтожения пространства — когда попросту заменяют (можно сказать, отменяют) его чисто условным неразработанным фоном, как, например, в «Авиньонских девицах» Пикассо или в портретах Модильяни. В знаменитом «Танце» Матисса фон подчеркнуто одноцветен, что придает картине декоративный характер. Отсюда, в сущности, недалеко до абстракции, при том что и объекты, помещенные на этот фон, обретают условный, знаковый характер. Было бы, наверное, натяжкой соотносить абстрактную живопись с примитивизмом, однако нельзя не учитывать, что абстракционисты победоносно завершили ту «борьбу с пространством», которая началась в русле примитивистской тенденции авангардизма. И не случайно основатели и теоретики абстракционизма Кандинский и Малевич оба в своем творчестве отдали дань примитивизму.

Абстракционисты довели до логического конца и ту тенденцию к развеществлению живописи, которая обозначилась опять-таки в русле авангардного примитивизма. Отмена перспективы сопровождалась столь же последовательной борьбой с объемами, когда отказ от светотеневой проработки, от блика и рефлекса приводил к открыто плоскостному, нередко монохромному изобра-

жению предметов и фигур. Утрачивая объем и массу, объекты утрачивали вещественность, превращались в цветовые пятна, знаки предметов. Условность предметного мира нередко подчеркивается жестким, грубо проведенным цветным или черным контуром (Алексей Явленский. «Натюрморт», 1911): призванный обозначить и разделить предметы, он лишь подчеркивает независимость заключенных в него цветовых пятен и обобщает форму. Плоские предметы и фигуры, помещенные в плоское же пространство, создают впечатление декоративного панно или детской аппликации (Гончарова. «Подсолнухи», 1908–1909). Следует, правда, отметить, что эта тенденция проявлялась не столь абсолютно, как отказ от прямой перспективы. Московские «сезаннисты» Машков и Кончаловский мастерски лепят объемы в своих натюрмортах, но с легкостью переходят к открыто плоскостным решениям в пейзажах и в портретах.

В работах примитивистов образ пространства преобразуется и в своих глубинных эстетических основах. Идеологический примитивизм предшествующих веков, а также в большой степени живопись наивов реализуют себя в природном пространстве, которое противопоставляется неприродному городскому пространству как гармония дисгармонии. Главная характеристика природного пространства предшествующих веков как раз и заключается в его абсолютной гармоничности. Авангардистскому художественному образу пространства, в том числе и в русле примитивистской составляющей, в целом не свойственно противопоставление природного — неприродному, сельского — городскому, хотя русские примитивисты являют приверженность к деревенским, крестьянским сценам. И все-таки, даже и в русской версии примитивизма природные реалии и рукотворные вещи не разнесены по обе стороны идеологической границы, а существуют вместе, в некоей слиянности, целокупности. Важное свойство авангардистского, в том числе примитивистского образа пространства состоит в том, что оно вынесено за рамки оппозиции гармония/дисгармония. Нельзя сказать, будто оно дисгармонично — сама эта категория к нему попросту неприменима. Образ строится на иных оппозициях, которые можно обозначить как видимое/сущностное, фрагментарное/цельное, случайное/архетипичное. Видимый мир может быть неупорядочен, фрагментарен, но через щели нескладно составленных фрагментов просматривается иное пространство — не божественное, небесное, потустороннее, как у символистов, а здешнее, ощутимое, но качественно иное. Это, собственно, и не пространство, а некое силовое поле, образованное первородными силами, готовыми в любой момент вырваться наружу.

Преобразуя образ пространства, примитивисты столь же решительно преобразуют и образ времени в его художественном воплощении. Выше говорилось об особенностях восприятия времени художником-авангардистом, который помещает себя в точку начала времен, аналогичную «первой» эпохе сотворения. Смыкание двух космогонических эпох в мифологический цикл подразумевает отмену объективной, «документированной» истории, что находит прямое и косвенное выражение в пластике. Напрямую это проявляется в том, что исторический жанр, вообще историцизм, авангардисты изгоняют за пределы своего искусства; если же историцизм сохраняется, то в деструктивном, пародийном качестве, и символом его становится усатая Джоконда Марселя Дю-

шана. Куда значительнее отмена объективного времени проявляется в трактовке настоящего — ведь картина, если она написана не в историческом жанре, претендует быть запечатленным моментом настоящего, материальным воплощением взгляда и восприятия художника.

Примитивисты, особенно западноевропейские, всеми силами стараются вырвать настоящее из потока исторического времени. Ведь оно означает изменчивость, а примитивист работает с первоэлементами, неизменными сущностями — это строительный материал новой традиции. Примету времени создает деталь: одежда, прическа, интерьер, архитектура. Западноевропейские примитивисты стремятся к максимальному обобщению образа, что достигается прежде всего отказом от детали, способной жестко привязать сцену к историческому настоящему. Изгоняются не только детали быта и окружающей среды, но и детали человеческого тела, как о том будет сказано далее. Персонаж изымается из конкретного пространственно-временного контекста и помещается вне времени и пространства — в силовое поле извечности. Это время настоящего, совпадающего с изначальным прошлым.

Внеисторичность в целом свойственна и русской версии примитивизма, хотя, в отличие от западноевропейской, в ней ощутим повышенный интерес к живой бытовой детали. Но эта деталь призвана скорее обозначить национальное пространство, но не историческое время. И отчетливее всего это свойство проявляется в живописи самого «бытописательного» художника русского авангардизма — Шагала. Действительно, его работы 10-х годов накрепко привязаны к местечковому еврейскому быту и переполнены бытовой деталью. Но как далеки они от историзма русских бытописателей предшествующего столетия или даже от стилизованного историзма художников «Мира искусства»! Атмосфера фантастики и гротеска преображает быт; в мире, где нет ничего невозможного, деталь приобретает характер вневременного символа. Совершенно справедливым представляется суждение Д. Сарабьянова: «Конкретные эпизоды происходят у него в некоем безвременье или, вернее, надвременье. Категория времени истолковывается художником так, чтобы не возникало никаких помех художнической фантазии. Процесс постижения шагаловских картин происходит в таком временном измерении, которое мы могли бы назвать "свободным" временем»[39].

Примитивистское художественное пространство и время в определенной степени создаются за счет колористических решений. Художники Возрождения установили в области цвета канон, закрепленный впоследствии в академической живописи в сумме неукоснительных правил: цвет требует тонкой нюансировки, нельзя давать большие массы локального цвета, использование спектральных цветов строго ограничено, строжайше запрещено наносить на холст чистый черный и неразведенные белила и т. д. Икона и средневековая живопись воспринимались искусством примитивным во многом именно из-за их колористических решений, отвечавших собственным канонам. «Революция» в области цвета, начатая Гогеном и триумфально продолженная фовистами, была завершена примитивистами. Использование больших масс локального цвета становится общим и характернейшим приемом авангардного примитивизма, особенно в живописи Матисса и Модильяни; а до логического конца эта тен-

денция очень быстро будет доведена в супрематизме Малевича и в неопластицизме Тео Ван Дусбурга и Пита Мондриана. «Черный квадрат» (1915) Малевича, помимо бесчисленного множества смыслов, заключенных в картине, содержит в себе и «чисто колористический» вызов ненавистному академизму нарочитым использованием только двух и запретных цветов — чистых белого и черного.

Впрочем, колористические решения примитивистов и их «наследников» абстракционистов имеют целью далеко не только слом канона. Прежде всего локальный цвет является одним из действенных средств уплощения пространства, предметов и фигур, ведь глубокое пространство и объемы создаются в том числе и цветовой нюансировкой. Большие массы локального цвета сами по себе предстают как живописные плоскости — именно так их воспринимал Малевич: «На смену натуре приходит живописная плоскость, самостийные живые формы. <...> Всякая живописная плоскость живее всякого лица, где торчат пара глаз и улыбка». И призывает: «Дальше, к освобождению краски, к пространству и самоцели цвета: его супрематии»[40]. Кроме того, открытый цвет имеет отношение и к примитивистской художественной концепции времени. Он воспринимается как самостоятельное семантическое поле, заключающее в себе понятия элементарного и сущностного, которые для большинства авангардистов синонимичны. Используя локальный цвет, художник выявляет первоосновы живописи, обнажает сокрытые историей и условностями архетипы и одновременно закладывает фундамент новой традиции. Наконец, работа открытым цветом откладывает отпечаток и на творческий процесс: абсолютно свободный, не скованный никакими условностями, художник-примитивист, как дикарь или ребенок, любуется чистыми первородными цветами, пробует их «на вкус», наносит их на холст как ему в голову взбредет.

Работа с цветом отражает и совершенно новое, выработанное в лоне авангардного примитивизма ощущение фактуры, материала и творческого процесса как такового. В примитивном искусстве художников привлекало обостренное ощущение материала — об этом писал Генри Мур: «Один из важнейших принципов искусства, столь ясно воплощенный в примитиве, — это верность материалу; примитивный художник показывает инстинктивное понимание материала, его правильного использования, его возможностей»[41]. У примитивистов цвет не является вспомогательным материалом для создания образа — он становится самой фактурой. То же относится и к мазку, который еще в творчестве Ван Гога приобретает самостоятельное значение и несет в себе образ.

Примитивное искусство, в особенности скульптура Океании, научило авангардистов сочетать в произведении разнородные материалы, в том числе и самые «низменные», подручные, «не достойные» высокого искусства. Коллаж как таковой не был изобретением авангардизма: еще в Средние века художники практиковали вкрапление в красочный слой драгоценных камней, не говоря об окладах икон, представляющих собой тот же коллаж. Но одно дело драгоценности и совершенно другое — влепить в живописный слой кусок грубой ткани, как это сделал Пикассо в натюрморте 1912 г. Это был вызов традиции, эпатаж — но также призыв раздвинуть рамки искусства и открыть его двери любым материалам. И новые материалы хлынули на картины — обрывки газет,

веревки, перья, тряпки... Любопытно свидетельство дадаиста Янко о том, как он изготовлял свои маски из всего, что попадалось под руку. «Тем самым, — пишет он, — я поступал как художник из Океании, который, делая маски, не заботился о долговечности материалов и использовал самые непрочные материалы, вроде ракушек и перьев»[42]. Такая беспечность в отношении материалов и технологии была свойственна многим авангардистам, по причине чего живопись начала XX в. в целом сохранилась хуже, чем искусство пяти предшествующих веков и требует большей реставрации. Под несомненным воздействием трибального искусства Океании в лоне авангардизма сложился еще один яркий художественный прием — ассамбляж, сборная скульптура из различных частей и материалов.

Примитивистская работа с материалом, в частности коллаж и ассамбляж, придавали совершенно особую интерпретацию творческому процессу, который в работах примитивистов предстает спонтанным и обнаженным. Негласный закон классической живописи предписывал скрывать технику, черновую работу — абсолютной ценностью обладал лишь результат, и чем меньше в картине угадывался процесс, тем выше она ценилась. Импрессионисты первыми начали смешивать краски прямо на холсте, придав видимость и спонтанность процессу живописания. В картинах Сезанна и Ван Гога уже явственно заметны движения руки, ритмы мазка, кладка красочных слоев. Примитивисты переносят акцент с результата на процесс: как пишет Г. Поспелов, «перед глазами у зрителя развертывался поток живописания, как будто вовлекающий в свое движение не только зрительский глаз, но и сами изображенные неподвижные предметы»[43]. Этот акцент вообще характерен для примитива — искусства обнаженного художественного приема. Не случайно именно это качество отмечали в трибальной скульптуре художники-авангардисты. Так, Нольде писал: «Примитивные народы начали создавать произведения искусства руками, ощущая пальцами материал. Их работы воплощают радость сотворения вещи»[44]. Эта «радость сотворения», будь то ваяние или живописание, выплескивается наружу и в работах авангардных примитивистов. При этом художники не только не скрывают чернового процесса работы, но иногда намеренно обнажают его, оставляя непрописанными фигуры, сохраняя фрагменты подмалевка или чистого холста. Поэтому картины примитивистов часто производят впечатление «недоделанных» или «сделанных кое-как».

Наиболее полно черты авангардистского примитивизма воплощаются в способах репрезентации человека: наряду с пространственными построениями, фигуры стали основным объектом примитивистского экспериментаторства, своего рода средоточием новаторских художественных приемов. Выше упоминалось о стремлении примитивистов к максимальному обобщению образов — сильнее всего эта установка проявляется именно при изображении человека. И диктуется она прежде всего отчетливо выраженной тенденцией к деперсонификации образа, которая стала ведущей в авангардном примитивизме и в конечном счете привела к абстрактной живописи и скульптуре.

Индивидуальный облик человеку придают в первую очередь черты лица и его выражение — и не случайно именно лицо, средоточие личностности, а через нее историзма, стало объектом «массированной атаки» примитивистов. Уже

в ранних работах Матисса («Дама на террасе», 1906) и Пикассо («Клоун с мальчиком», 1905) наблюдается тенденция к минимальной прорисовке черт лица, к их чисто условному обозначению. В работах Пикассо той поры («Мальчик с лошадью», «Комедианты») использована предстоятельная композиция, фигуры помещены в условное пространство, взоры персонажей устремлены мимо зрителя, в какие-то запредельные дали, а лица приобретают отсутствующее выражение. Отсюда недалеко до отсутствия выражения.

Решающую роль на пути деперсонификации образа сыграла африканская маска. Прежде всего она подсказала художникам принципиально новые способы изображения лица. В своей работе об африканской скульптуре В. Матвей отметил как одну из ее особенностей умение примитивного художника одной символической деталью, будь то раковина, перо, отверстие, прорезь, обозначать части лица. Эта, по его выражению, «фиктивная форма» становится «пластическим символом» той или иной части лица. «Искусство негров, — пишет Матвей, — обладает прямо неисчерпаемыми богатствами пластических символов; нигде нет реальной формы, формы совершенно произвольны, обслуживают реальные интересы, но пластическим языком». И далее отмечает: «Этот язык, трудно постижимый и утерянный современной культурою, очень ценится художниками нового направления»[45]. Действительно, авангардисты заимствовали у трибальной скульптуры (а также у некоторых других жанров примитива, включая детский рисунок) эти «фиктивные формы», или «пластические символы», и стали с их помощью изображать лица и другие части тела: два темных пятна — глаза, вертикальный мазок — нос, горизонтальный — рот, две полуокружности — груди и т. п. Такое нарочито грубое, упрощенное, схематичное изображение призвано лишь обозначить лицо и при этом лишить его индивидуального выражения.

Второе, что западноевропейские художники заимствовали у африканской маски, — разительные диспропорции частей лица, а также нарочито искаженные формы: все это ясно видно на лицах «Авиньонских девиц»: увеличенные глаза, уменьшенный лоб и рот, удлиненные носы. Если лица трех правых фигур еще подобны женским, то две левые — уже вне пола и естества. Известно, что Пикассо переписал две левые фигуры после визита в Трокадеро, когда он вдруг проникся африканским искусством, и это «озарение» сказалось в том, как радикально он исказил пропорции и черты лиц: сдвинул на разные уровни глаза, удлинил и искривил носы, рот свел до точки, убрал подбородок — в общем, получились уже не лица, а маски.

И третье, что позаимствовали примитивисты у трибальной скульптуры, — собственно маску как таковую, маску как способ репрезентации человека, как эстетический и онтологический символ. Случайно это получилось или было сделано сознательно, но после переработки «Авиньонских девиц» в картине, при обычном движении зрительского взгляда слева направо, выявляется внутренний «сюжет» превращения лица в маску. Этот сюжет представляет вообще доминирующую тенденцию авангардного примитивизма. В русле примитивистской эстетики лица персонажей — условно прорисованные, диспропорциональные, застывшие, часто лишенные индивидуальности, с отсутствующим выражением — уподоблены маскам. Это относится и к тонко проработанным

портретам Модильяни: глаза без зрачков — взгляд, обращенный то ли в никуда, то ли в себя, — призваны скрыть индивидуальность. Лица-маски то и дело встречаются и в русской версии примитивизма (Гончарова. «Сбор винограда», 1911; Лентулов. «Две женщины», 1910; Малевич. «Крестьянки в церкви», 1911), хотя русские авангардисты в минимальной степени испытали воздействие трибальной скульптуры. Превращение лица в маску — внешнее проявление другого «сюжета», который также прочитывается в картине Пикассо: движение от видимого к сущностному, от исторического к архетипическому.

Маска воспринимается и в символическом ключе: с одной стороны, она становится действенным средством отгорожения: от всего исторически-изменчивого, от индивидуального, от психологизма — в этой функции маска «скрывает». С другой стороны, она воспринимается столь же эффективным средством выявления в человеке родового начала: маска «открывает», обнажает. Но тем самым она радикально трансформирует человека, вырывая его из потока исторического времени, возвращая его в первоначальное время вне времени, обращая его в мифологический план. Собственно утилитарная, ритуальная функция трибальной маски и состояла в том, чтобы преобразовать человека в миф. Между прочим, это хорошо сознавали дадаисты, когда устраивали свои «представления» с «африканскими» масками, сработанными Янко. Хуго Балль пишет о странном эффекте: каждая маска, когда ее надевали, начинала диктовать свои жесты, телодвижения, танцы, манеру пения и говорения. «Динамизм маски был необорим, — вспоминает он. — Что нас больше всего привлекало в тех масках, так это их способность представлять не подверженные изменению характеры и эмоции»[46].

Превращение лица в маску было лишь промежуточным этапом в эволюции авангардного примитивизма. Закономерным следствием установки на деперсонализацию образа, на выявление в человеке родового начала стало вообще «изъятие» лица. В живописи этот прием последовательно используется в работах Макке, где лица крупно представленных персонажей обозначаются просто светлым цветовым пятном. Еще отчетливее он акцентирован в авангардистской скульптуре, где стал своего рода «каноном жанра». В ранних работах Архипенко, Бранкузи, Липшица, еще воспроизводящих формы человеческого тела, лица уже принципиально отсутствуют — часто это непроработанные плоскости с едва обозначенным выступом носа или без него.

Сходные тенденции и приемы наблюдаются и при изображении человеческого тела. Прежде всего следует отметить сознательное и подчас кричащее нарушение пропорций человеческого тела в пластике западноевропейского авангардного примитивизма. Любой учащийся художественной школы назубок знал: длина головы относится к длине тела как один к семи, ширина головы равна ширине плеча, длина кисти равна длине лица, от макушки до талии и от талии до пятки приблизительно равное расстояние и т. п.; и с эпохи готики вплоть до фовизма никто не осмеливался замахиваться на эти святая святых. Тот радикализм, с каким западноевропейские примитивисты (но не русские) взялись перекраивать человеческую фигуру, во многом, безусловно, продиктован уроками африканской скульптуры. Действительно, она явила художнику возможности невиданных, поистине чудовищных диспропорций: так, напри-

мер, у вытянутых фигурок из Танзании длина головы может соотноситься с длиной тела в пропорции один к тридцати; у других скульптур голова может быть шире тела и размером с тело; руки и ноги бывают как угодно укорочены или непомерно удлинены и т. п.

Авангардистский прием нарушения пропорций, опробованный Пикассо еще в работах «иберийского стиля», был решительно заявлен в «Авиньонских девицах» и тут же подхвачен экспрессионистами, которые увидели в нем особые возможности для выразительности. В их пластике так называемая экспрессивная диспропорция породила два типа фигур: тонкие, вытянутые, с уменьшенными головами (Вильгельм Лембрук) и приземистые, коротконогие брахицефалы (Эрнст Барлах). Использовали этот прием, хотя в меньшей степени, и русские авангардисты: увеличенные головы и укороченные ноги в работе Гончаровой «Сбор винограда» (1911), ноги и руки разной длины у фигур ларионовского цикла «Времена года» (1912). До крайнего выражения прием диспропорциональности был доведен в творчестве Джакометти, который, создавая свои непомерно тонкие вытянутые фигуры с крохотными головами, несомненно, вдохновлялся танзанийской скульптурой.

Во всем этом, конечно, присутствовали моменты стилизаторства и эпатажа, но они не были главными. Диспропорция привлекала художников и скульпторов совершенно новыми открывшимися принципами свободной работы с формой, массами — особенно в скульптуре. И в этом опять-таки состоял важный урок африканской скульптуры. В ту эпоху никто так ясно не осознал и не выразил своеобразия эстетики трибального искусства, как В. Матвей. Имеет смысл процитировать следующий фрагмент его замечательной книги, который столь же точно характеризует африканскую скульптуру, как и авангардистскую:

«Негр любит свободные и самостоятельные массы; связывая их, он получает символ человека. Он не гонится за реальностью, его истинный язык, игра масс, и выработал он его в совершенстве. Массы, которыми он оперирует, элементарны, это — тяжести.

Игра тяжестями, массами у художника-негра поистине разнообразна, бесконечно богата идеями и самодовлеюща, как музыка.

Многие части тела он сливает в одну массу и получает таким образом внушительную тяжесть; сопоставляя ее контрастным путем с другими тяжестями, он добивается сильных ритмов, объемов, линий.

Надо подчеркнуть основную черту в игре массами, тяжестями: массы, соответствующие определенным частям тела, соединяются произвольно, не следуя связям человеческого организма. <...>. Каждая масса сохраняет свою самостоятельность»[47].

В авангардистской пластике была доведена до логического конца и тенденция к обобщению человеческой фигуры в целом. Поначалу она проявилась в отказе от детали: пальцы рук и ног обозначаются условными черточками, но и они вскоре станут излишними, и тогда кисть и стопа будут изображаться просто одним размашистым мазком (Нольде. «Танцовщицы», 1912). Фигуры тяготеют к силуэту (Матисс. «Танец», «Музыка», 1910; Ларионов. «Времена года», 1912), одновременно подвергаются радикальным искажениям, приобретая все более условный характер, пока в живописи Клее и Миро не предстанут чисты-

ми эзотерическими знаками. Это уже своего рода иероглифы, призванные обозначить воплощения бессознательного, голые сущности, чистые архетипы. Эти знаки, как правило, абсолютно обособлены, самодостаточны, что подчеркнуто и колористическими решениями, и даже когда они соприкасаются или налагаются друг на друга, они не теряют своей автономности. Каждый — «вещь в себе» и сама для себя, своего рода «самостоятельные массы»: таковы и должны быть «элементарные частицы», заложенные в основаниях мышления, культуры, бытия. Миро и Клее радикально фрагментируют образ мира, разлагая все сущее на первоэлементы.

В живописи Лама тенденция к обобщению фигур, напротив того, приводит к своего рода синтезу всего сущего в единой «биологической массе». Его зооморфные и антропоморфные формы («Джунгли», 1943) символизируют нерасторжимую связь растительного, животного и человеческого миров: это обобщенный образ жизни как таковой. Художественный мир Лама протеичен: одно свободно перетекает в другое, и как бы ни множились формы, они не теряют единства — вещи еще не отделились друг от друга, органический мир еще пребывает в первородной эпической целостности. В творчестве Лама нашла, быть может, самое яркое воплощение одна из ведущих тенденций авангардного примитивизма, которая заключается в том, что художник представляет мир несформированным, пребывающем в процессе становления, как во времена первотворения. Искаженные пропорции лица и тела, размытые контуры, предельно обобщенные образы, странные биоморфные формы — все это воспринимается как явленное зарождение сущностей и объектов, еще находящихся в эмбриональном состоянии. Такое впечатление часто поддержано и нарочито грубой техникой письма: живописная непроработанность — есть зримое выражение мифологемы первозданности.

В скульптуре приемы примитивистской диспропорции вместе с тенденцией к обобщению фигур в конечном счете приводят к замене тела эзотерическим знаком и чистой формой. Быстрота, с какой совершается эта эволюция в творчестве ряда скульпторов-авангардистов, сама по себе свидетельствует о неумолимой внутренней логике такого развития. Так, работа Бранкузи «Поцелуй» (1908), при всем ее примитивистском отказе от детали и обобщенности, еще воспроизводит формы человеческого тела и сохраняет изысканность ученого искусства. Деревянная скульптура «Первый шаг» (1913) — знаковое название — становится шагом к вопиющей диспропорции и к сближению с трибальной скульптурой: круглая, без волос и ушей голова, на лице обозначена лишь щель рта, одна неестественно изогнутая рука, яйцевидное тело, короткие толстые обрубки ног без ступней. Это нескладное бесполое существо призвано обозначить эмбриональное состояние мира, в лоне которого и вместе с которым оно совершает свои первые шаги прочь от первородного хаоса. Вместе с тем это еще человеческое существо с ясно обозначенными частями тела.

Но уже в работе «Мадам L.R.» (1914–1918) скульптор решительно выходит за пределы фигуративности, и лишь название указывает на то, что объектом изображения является человек: части тела сведены к неким первоэлементам и представлены в виде простейших форм: ноги — массивная подставка, тело — вертикальная ось, на которой крепится параллелепипед (руки) и шарообразная

нашлепка (голова). Это даже не эмбрион, а скорее сперматозоид — отдаленный прообраз человеческого существа. Абсолютная застылость этой фигуры, характерная для примитивистской скульптуры вообще, ее автономность в пространстве, выделенность в отдельное семантическое поле заставляют воспринять ее как нечто неизменное — голую сущность.

Такая же мгновенная эволюция от фигуративности к абстракции наблюдается в творчестве Липшица. Если в его примитивистской работе «Мать и ребенок» (1914) обобщенные формы остаются в пределах антропоморфизма, то «Разъемная фигура» (1915) — уже чистый символ, абстрактный тотем, скорее эзотерический предмет, а не фигура. И вновь — абсолютная статика вне времени и пространства, соответствующая понятию о незыблемом архетипе. Впоследствии Липшиц окончательно перейдет к абстрактной скульптуре — игре с пространством, пустотами, массами, но его первородные формы останутся примитивистскими по своей глубинной сути. Джакометти также начал с обобщения формы: одна из его первых примитивистских скульптур «Пара» (1926) представляет сущность полов: овал — женщина, трапециевидная фигура — мужчина. Затем последует серия одиноко стоящих застылых диспропорциональных фигур, абсолютно абстрагированных от мира и словно погруженных в бесконечное переживание своей самодостаточности. С начала 30-х годов его скульптура утрачивает всякую связь с человеческим телом: загадочные возлежащие формы — это то ли хтонические символы, то ли смутные материализованные страхи, мечты и желания, всплывшие откуда-то из самых глубин подсознания (фаллический «Неприятный объект», 1931). Генри Мур начинал с прямого подражания трибальной скульптуре («Стоящая женщина», 1923), но логика диспропорции и обобщения постепенно все дальше уводила его от фигуративности, пока не привела к воспроизведению чистых биоморфных форм.

Абстрактная скульптура зародилась в лоне авангардного примитивизма под воздействием трибальной скульптуры, стала закономерным следствием развития примитивистской тенденции в пластике и сохранила с ней внутреннюю связь. Те художественные особенности африканского искусства, о которых говорил В. Матвей, абстрактная скульптура довела до крайности и перевела в план принципиально новой эстетики. «Самостоятельные массы», окончательно утеряв связь с человеческим телом, стали самодостаточным объектом воспроизведения, их сочетания подчиняются лишь прихотям фантазии художника, а «игра тяжестями» превращается в эстетическую самоцель. Но ведь масса, объем, тяжесть, пустота, линия, конфигурация — это первичные элементы пластического искусства, и получается, что, вычленяя их в самостоятельно значимые компоненты, художник работает с первичной материей искусства.

Радикальные изменения в способе репрезентации объектов обозначили коренной слом прежнего эстетического идеала; этот слом начался да и сильнее всего проявился именно в русле авангардного примитивизма. Деструкция прежнего эстетического идеала для авангардистов была вполне осознанным, целенаправленным действом, нередко намеренно акцентированным в художественной практике. «Голубая обнаженная» Матисса, написанная в 1907 г., — издевательская реплика на «Большую одалиску» Энгра и на «Олимпию» Мане — картины, незадолго до того выставленные в Лувре. Чарующим обнажен-

ным красавицам Энгра и Мане противопоставлена грубо намалеванная грязноватым лиловым тоном лежащая на земле некрасивая женщина с удлиненным торсом, как у африканских скульптур; а в очертаниях ее тела доминируют изломы и углы. Притом фигура дана в характерном для примитивного искусства условном развороте, когда изображение анфас сочетается с профильным: торс и нижняя часть тела обнаженной повернуты друг к другу под таким неестественным углом, как будто принадлежат разным фигурам. (В таком же условном развороте изображен «Отдыхающий солдат» Ларионова, 1911.) В упомянутой скульптуре Бранкузи «Первый шаг» обрубок на месте правой руки — явный намек на Венеру Милосскую. В творчестве Ларионова издевка над прежним эстетическим идеалом сначала проявится в работе «Цыганка» (1906), где образ женщины соседствует с изображением свиньи, а затем перерастет в самозначимый мотив: таковы эпатажная работа «Венера и Михаил», «Еврейская Венера», «Эскиз Молдаванской Венеры» (1912).

В основе классического идеала красоты, идущего от античности, лежат гармоническая соразмерность частей тела и лица, плавные линии, мягкие формы и непременно одухотворенность, подразумевающая, среди прочего, ясно выраженное индивидуальное начало. В христианской традиции высшим воплощением женской красоты предстает Богоматерь, мужской красоты — Христос: образы отторженные от земного, плотского, приближенные к небесному началу. Они диктуют норму красоты и в светской живописи: телесное предстает одухотворенным даже на полотнах Рубенса.

Свой эстетический идеал авангардные примитивисты выстраивают совсем на иных основаниях. Нельзя сказать, будто они переиначивают прежний идеал, заменяя минусы на плюсы, — они попросту отметают прежние критерии красоты и вводят новые, которые к пресловутой «красоте» вообще не имеют отношения. К новому эстетическому идеалу все традиционные критерии оказываются неприменимы: ни гармония, ни соразмерность, ни одухотворенность, ни индивидуальность, ни само понятие «красота»; и даже понятие «идеал» в данном контексте становится несколько условным, подлежащим замене на нейтральное «объект».

Прежде всего надо отметить, что важнейшим свойством нового эстетического идеала становится совершенно особое качество, которое можно определить понятием «инаковость». Прежнее понятие красоты устанавливается в круге «своего», т. е. родственных, понятных, общеупотребительных критериев; это любое человеческое «я», спроецированное в область идеального. Приближение идеала к зрителю было сознательной установкой художника, отчего и религиозных персонажей он нередко обряжал по современной ему моде. Примитивистский — пусть остается идеал — в этом смысле глубоко отторжен от обычного человека и обыденного сознания, сформированного жизненной конкретикой. Примитивизм и начался с восприятия и усвоения «иного», будь то совершенно чуждое европейской традиции африканское искусство или столь же чуждая русскому учено-артистическому профессионализму народная традиция. Усвоение иных эстетических систем изначально наложило отпечаток на примитивистский идеал, представив его иным и отдалив его от зрителя в некую умозрительную сферу. Об этом говорит хотя бы тот факт, что московская широкая

публика (среди нее и носители народной традиции) осталась глубоко равнодушна, а то и откровенно враждебна к экспериментам примитивистов. Но дело не только в этом. Примитивистский взгляд взыскует в человеке «другого», сокрытого наслоениями истории и повседневности, некое «родовое существо», индивидуумом не восчувствованное. Но, перешагивая барьеры индивидуальности и пространственно-временной конкретики, примитивисты парадоксальным образом эти барьеры обозначают и тем самым воздвигают; и даже просвещенный зритель все равно откажется увидеть в примитивистском объекте проекцию своего «я» — он всегда будет видеть в нем «другого».

Примитивистский эстетический идеал, получается, лишь латентно присутствует в реальной действительности, он перенесен в область умозрительного. Однако при этом — еще один парадокс — объект изображения подчеркнуто телесен, материален. Сама техника письма — плотного, пастозного, размашистыми мазками — призвана передать и действительно передает материальность человеческой фигуры. Это касается и упомянутых скульптурных работ, когда фигура превращается в материальный знак. Экспрессионисты и фовисты предпочитают обнаженную натуру, при этом особо акцентируют «низменно» телесное: груди, бедра, ягодицы, гениталии; те же акценты иногда расставляют русские авангардисты (Кончаловский. «Натурщица у печки», 1917). Плоть обнажается не для демонстрации ее красоты, а для того, чтобы показать ее плотскость. В этой установке, с одной стороны, проявляется одна из магистральных тенденций авангардного примитивизма — апелляция не к разуму, а к инстинкту, воплощением которого и мыслится тело (часто с едва намеченной головой и без лица). С другой стороны, и сама человеческая плоть воспринимается совсем не так, как раньше: это вовсе не источник красоты, а источник силы, тайны и магии — таковы базовые критерии примитивистского эстетического идеала.

Именно силу в ее особом понимании прежде всего ценили авангардисты в трибальном искусстве, но речь идет не о силе эстетического воздействия — она лишь производное от того, о чем сказал Нольде: «Что нас больше всего привлекает в примитивном искусстве — это его яркое, подчас гротескное выражение энергии, его жизненность»[48]. Ему вторит Мур: «Самая поразительная черта, свойственная всему примитивному искусству, — это его яркая (intense) витальность»[49]. Сила, как ее понимают примитивисты, — это особого типа энергетика, питающая все живое, т. е. это первородная, хтоническая сила. В противовес Олимпии Мане, возлежащей на постели, Матисс не случайно поместил свою Голубую Обнаженную на землю, и ветви с листьями, касающиеся тела, читаются как некие токи, идущие из земли. Плоть, таким образом, тоже одухотворена, но не «сверху», а «снизу».

Наверное, никто не почувствовал и не выразил эту новую эстетическую категорию (сила) столь глубоко, как это сделал Ф. Гарсиа Лорка в своей знаменитой лекции «Дуэнде. Тема с вариациями» (1930). «Дуэнде» по-испански — «домовой», «дух», некая тайная сила, заключенная в вещи, песне, пляске. Лорка, что характерно, выносит категорию «дуэнде» за пределы собственно профессионального искусства: так, он рассказывает историю о знаменитой певице, которая пыталась подкупить зрителей всякого рода голосовыми изысками и вывертами и оставила их равнодушными; и тогда она «вскочила, одичалая, как

древняя плакальщица, залпом выпила стакан огненной касальи и запела опаленным горлом, без дыхания, без голоса, без ничего, но... с дуэнде. Она выбила у песни все опоры, чтобы дать дорогу буйному жгучему дуэнде, брату самума, и он вынудил зрителей рвать на себе одежды, как рвут их в трансе антильские негры перед образом святой Барбары». В интерпретации Лорки дуэнде — «тайна, корни, вросшие в топь, про которую все мы знаем, о которой ничего не ведаем, но из которой приходит к нам главное в искусстве»; это «дух земли», а его приближение «знаменует ломку канона и небывалую немыслимую свежесть»[50].

Первородная сила, заключенная в человеке, таинственна; собственно, усилия примитивистов и направлены на то, чтобы приоткрыть завесу над этой тайной. «Форма для нас тайна, потому что является выражением скрытых от нас сил, — писал Макке. — Только через нее мы догадываемся о существовании тайных сил, о "невидимом" божестве. Понимать язык форм — приближаться к их тайне, жить»[51]. Тайна энергетики не подлежит выражению в миметических формах, и отчасти это осознание заставляло художников радикально преображать объекты. Но тем самым тайна из сферы бытия переносилась в сферу искусства, запечатлеваясь в «овнешвленных» формах в таинственных эстетических объектах, не поддающихся дешифровке.

Эти объекты принимают эзотерический, магический характер, воспринятый от трибального искусства. Как говорилось, авангардисты многого не понимали в трибальном искусстве, но его утилитарную, магическую функцию они очень ясно сознавали и высоко ценили. Вряд ли кто сказал об этом яснее, чем Пикассо в интервью 1931 г. с Андре Мальро. Он рассказывал, как увидел в мастерской Матисса африканскую маску и пошел в музей Трокадеро. Поначалу африканская скульптура произвела на него отталкивающее впечатление, но он пересилил себя и продолжал созерцать: «Я понял нечто важное, что-то со мной происходило». А понял он, что главное отличие африканских скульптур от халдейских или египетских состояло в том, что «это были магические предметы... Они защищали от всего, от непознанного, от враждебных духов... Я понял: я тоже живу во враждебном мире. Я тоже считаю, что все вокруг непознанно, все враждебно. Все! <...> Все фетиши использовались для одного и того же. Это было оружие. Оно помогало людям избавиться от власти духов и обрести независимость»[52]. В этом высказывании отчетливо выражено типично авангардистское мироощущение человека, находящегося в начальной точке времен на границе еще не устроенного и не познанного и оттого враждебного мира. Если примитивное искусство — способ защиты и одоления враждебной действительности, то этой функцией художник-авангардист склонен наделять и свое творчество, разве что перенося основной акцент с самозащиты на нападение. Для авангардистов искусство действительно стало оружием, направленным в первую очередь против предшествующей традиции. И потому критерий «сила», присущий примитивистскому эстетическому идеалу, имеет дополнительную специфическую коннотацию: объект искусства заряжен столь же мощной разрушительной энергией, сколь и созидательной.

Подводя итоги этому разделу главы, следует подчеркнуть, что примитивистская составляющая всего искусства XX в. зародилась в авангардном изо-

бразительном искусстве и именно в нем проявилась отчетливее всего. Отсюда, из авангардной пластики, исходили «токи» влияний как на другие авангардные искусства, так и за пределы авангардизма. Примечательно, что если многие новации и теории авангардизма категорически отвергались искусством реалистического направления, то некоторые из рассмотренных примитивистских художественных приемов впитывались изобразительным искусством традиционной ориентации, хотя и не в таком радикальном воплощении. Они обнаруживаются даже в изобразительном искусстве социалистического реализма, возросшем на классицистическом каноне. Впрочем, эта интереснейшая тема еще ждет своего исследования.

Примитивизм в литературе авангардизма

Прежде чем перейти к анализу примитивистской составляющей в литературе авангардизма, зададимся вопросом: что считать «примитивом» в сфере литературы, т. е. на какие исходные формы искусства могли ориентироваться художники слова в своем творчестве? В пластических искусствах формы примитива, сколь бы разнородны они ни были, выявляются достаточно ясно (см. выше). В литературе все обстоит несколько сложнее. Действительно, примитивной пластике, по идее, должны соответствовать различные формы литературного фольклора. Однако объявить эти произведения опорным эстетическим объектом примитивизма в литературе нельзя, поскольку тогда примитивизм приравняется к фольклоризму, известному с незапамятных времен, и вообще лишится специфичного содержания и конкретных границ. Тот же результат будет получен, если примитивизм соотнести с мифом — в особенности недопустимо это по отношению к литературе XX в. с ее полифункциональным и разветвленным мифологизмом. Итак, что же является опорным эстетическим объектом для примитивизма в литературе? По-видимому, таковым придется признать архаическое, дорациональное сознание во всей полноте его проявлений. Речь, в сущности, идет о специфическом отношении художника к первоистокам культуры, и в самом общем смысле примитивизм можно определить как апологию «варварского» сознания и бытия средствами искусства.

Тогда возникает главный вопрос: в чем, собственно, проявляется примитивизм в литературе? В 30–40-е годы в Балтиморе сформировалась филологическая школа, впервые обратившаяся к изучению примитивизма в литературе. В те годы вышли в свет труды: Л. Уитни «Примитивизм и идея прогресса» (1934), Дж. Боас, А. Лавджой «Документальная история примитивизма и сходных идей в античности» (1934), Е. Рунге «Примитивизм и сходные идеи в литературе "Бури и натиска"» (1946), Дж. Боас «Очерки по примитивизму и сходным идеям в Средние века» (1948) и др.[53] Уже из названий этих книг явствует, что примитивизм понимается исключительно как тематический и прежде всего идеологический комплекс.

Для понимания специфики авангардного примитивизма необходимо хотя бы кратко рассмотреть эту философскую тенденцию, явленную и в сфере художественного творчества. В этой ипостаси примитивизм изначально сложился как система противопоставлений, поскольку сам по себе родился из отрицания

существующих норм человеческого бытия. Ядро примитивистского мировосприятия составляет оппозиция «природное–культурное». Природное обретает нормативный характер, оно диктует закон, определяющий гармоничную форму бытия (отсюда мотив lex naturae), и мыслится воплощением утопической парадигмы. Соответственно человек должен стремиться к слиянности с природой — основу примитивистской этики составляет принцип vivere secundum naturam. Культура, выражаемая понятиями «цивилизация», «город», «условность» и т. п., воспринимается как отход от идеала, поэтому история цивилизации трактуется как неуклонная деградация. Нормой поведения объявляется «естественность» — понятие, которое на западноевропейских языках звучит как «натуральность», т. е. природность. В отношении к культуре выявляется принципиальное отличие примитивизма от мифологии: ведь миф — это преимущественно культуростроительная стратегия, тогда как примитивизм по сути направлен на разрушение культуры.

В примитивистской философии природа, помимо прочего, представляется источником высшей мудрости (отсюда мотив «книга природы») в противовес «ложному» интеллектуализму. Примитивистский антиинтеллектуализм, существующий в системе оппозиций «голова–тело» («сердце»), «разум–чувство», подпитывался библейским мотивом грехопадения с его противопоставлением знания (запретный плод) счастью (земной рай). Впрочем, чаще в примитивистской традиции противопоставляются два типа познания: «естественное», руководимое сердцем, чувством и инстинктом, и «искусственное», которое мыслится препятствием на пути единения с природой. Распространенный мотив docta ignorantia подразумевает возможность приобщения к высшей мудрости посредством чувственного познания мира.

В противовес «испорченному цивилизацией» современнику формируется образ «доброго дикаря» — модель примитивистского положительного героя. Она наметилась еще в древнегреческой (скифы) и в римской традиции («Германия» Тацита), запечатлелась в средневековой культуре (индийские брамины), обрела чрезвычайную актуальность в XVI в. в связи с открытием Нового Света и развернувшейся широкой полемикой об индейцах, достигла цельности и завершенности в «Опытах» Монтеня (гл. XXXI «О каннибалах»), а затем вошла в художественную литературу (в особенности романтическую), где лишь обрастала новыми подробностями (дикарь — прирожденный поэт, музыкант, оратор, философ). Аналогом «доброму дикарю» часто выступает ребенок, причастный, в силу своей неискушенности, к естественной добродетели и «мудрости незнания».

Примитивистское понимание исторического процесса аккумулируется в Овидиевом мифе о Золотом веке, представляющем ретроспекцию общественного идеала. Перенесенный из прошлого в настоящее, Золотой век преобразуется в не менее распространенный миф о земном рае, представленный в разнообразных трактовках — от аркадической анархии до аскетической регламентации.

Примитивистский идеологический комплекс проявлялся в русле различных литературных направлений и, в зависимости от их эстетики, то ярко вспыхивал (как в романтизме), то угасал, но вместе с тем указанные мотивы и трактовки оказывались удивительно стойкими на протяжении веков. Устойчивость этих трактовок обеспечивалась, очевидно, тем, что при всех вариантах мотивов со-

блюдалась определенная мера условности, диктуемая самой идеологией примитивизма — чисто умозрительной и притом неизбывно парадоксальной. Действительно, интеллект отвергается интеллектом же, отчего и получается, что примитивизм — это критика теми же средствами, какие критикуются. Образ «доброго дикаря», остававшийся сущностно неизменным от Тацита до Гюго («Бюг Жаргаль»), также совершенно условен, поскольку фактически представляет собой идеальную проекцию цивилизованного европейца и всецело подчинен европейской этике, эстетике и аксиологии.

Нет сомнения, что этот идеологический комплекс, зародившийся еще в эпоху античности, частично присутствует и в авангардизме, хотя и в обновленной интерпретации. Выяснить, как и в чем обновленной — одна из задач данной работы. Но главное коренится в другом. В литературе предшествующих эпох примитивизм существовал лишь на уровне идей и сюжетостроения и никак не проявлялся в поэтике, в стиле, в способе работы со словом. Как представляется, именно авангардисты перевели примитивистскую идеологию в план эстетики и глубоко внедрили ее в художественную ткань произведения, утвердив новый способ художественного мышления, и в этом состоит главная особенность авангардистского примитивизма, наложившего отпечаток на всю литературу XX в. С другой стороны, вряд ли правомерно ограничивать примитивизм исключительно стилевой практикой, игнорируя его философскую основу. Таким образом, исследование примитивистской составляющей в литературе авангардизма по необходимости должно одновременно затрагивать два уровня: идеологический (на котором будут рассмотрены изменения примитивистской константы) и уровень образно-стилевой. При этом крайне интересно отметить моменты расхождения и точки пересечения примитивистской составляющей в пластических искусствах и в литературе. Понятно, что речь в данном случае может идти лишь о неких общих установках, воплощенных различными художественными средствами.

Следует особо подчеркнуть еще один важный момент. Если еще на заре авангардизма понятие «примитивизм» стало применяться по отношению к изобразительному искусству (хотя такого оформленного направления не существовало), то в ту эпоху оно не применялось по отношению к литературе, и, наверное, многие авангардисты были бы глубоко возмущены самим фактом такого соотнесения. Если с некоторыми оговорками еще можно говорить о художниках и скульпторах-примитивистах, то к авангардным писателям и поэтам, за редчайшими исключениями (Л. Палес Матос), это определение не подойдет, поскольку в творчестве большинства из них уживались самые противоположные тенденции. Таким образом, примитивистская составляющая в литературе авангардизма вычленяется достаточно условно, на уровне отдельных образов, мифомотивов, эстетических установок, художественных приемов, не отрицающих ничего противоположного. В этом, кстати, одна из особенностей примитивистской составляющей в литературе авангардизма.

В авангардизме переосмыслению подверглись не только основные примитивистские идеологемы; была радикально переиначена сама структура примитивистского мышления, какой она сохранялась на протяжении тысячелетий.

Выше отмечалось, что идеологический примитивистский комплекс весь построен на системе оппозиций, основу которой составляет центральная оппозиция «природа–цивилизация» и ее производные: «разум–чувство», «знание–незнание», «тело–душа», «гармония–дисгармония» и пр. Как представляется, в авангардизме изживается сам тип мышления оппозициями, по крайней мере такими простыми и однолинейными противопоставлениями. Во многом это объяснимо тем, что в авангардизме, как говорилось, спокойно уживались самые, казалось бы, несовместимые тенденции, и та же примитивистская составляющая в полную силу проявилась в футуризме, особенно русском. Сам факт такого парадоксального совмещения примитивизма и футуризма делает невозможным противопоставление природы — цивилизации, города — селу. Это относится и к столь значимой для примитивизма предшествующих веков оппозиции, как «разум–чувство»: провозглашая рационализм, интуитивизм своим принципом, авангардизм остается очень рационален в своих философских и художественных построениях. Отмена системы однолинейных оппозиций объясняется также и тем, насколько существенно переосмысливаются исходные категории: как будет показано ниже, они получают такое специфическое смыслонаполнение, какое не позволяет сочетать их в антонимичные пары.

Эта проблема уже затрагивалась выше, когда речь шла об особенностях художественного образа пространства в изобразительном искусстве авангардного примитивизма. Утверждение о том, что в пластике примитивизма этот образ строится вне оппозиций «природа–город», «гармония–дисгармония», в полной мере применимо и к авангардной литературе в целом. Сами эти категории внеположны авангардному художественному образу пространства. Прежде всего это обусловлено тем, что в век научно-технической революции иное смысловое наполнение получило понятие «природа», составляющее опорную категорию примитивизма.

В предшествующей традиции идеологического примитивизма природа обычно фигурировала либо как достаточно условный живописно-декоративный фон, как умозрительная норма, гармоничная среда обитания «естественного» человека (например, «Атала» Шатобриана), либо как реальная пространственная среда. В авангардизме (да и не только) природа интерпретируется в двух взаимосвязанных вариантах: это некое силовое поле и праоснова, первоматерия жизни.

Напомним, как Мунк услышал «ужасающий, нескончаемый крик природы», породивший его знаменитую картину, и думается, художник выразил самую суть изменившегося восприятия природы. То, что раньше можно было увидеть, изобразить, нынче можно лишь почувствовать, понять на интуитивном уровне, и потому природное не подлежит буквальному отражению, оно может быть воспроизведено лишь в особых опосредованных формах. На первый план выходит мотив мистического силового воздействия природы на человека, а мягкий и ненавязчивый lex naturae превращается в dura lex.

Новый тип художественного восприятия природы в немалой степени складывался под воздействием пантеизма П. Тейара де Шардена и мистического теллуризма Г. Кейзерлинга, автора знаменитых книг «Пролегомены натурфилософии» (1910), «Система мира», «Бессмертие», «Рождающийся мир» и др.

Практически все основные мотивы философии Кейзерлинга — эманация природной энергии, мощное культурообразующее воздействие силы земли, «близость» к земле как источнику витальной энергии нации, стремление приникнуть к первоматерии жизни и погрузиться в эпоху сотворения, обостренное ощущение всего первозданного, праисторического в окружающем мире, что придает ему извечность и незыблемость, апология инстинктивного иррационального начала в человеке и в народе, критика рационализма и эмпиризма, противопоставление восточных и американских культур западноевропейской не в пользу последней — все эти мотивы так или иначе вошли в тезаурус примитивизма XX в.

Свою философию, что характерно, Кейзерлинг вырабатывал не в родной Германии, а во время многочисленных путешествий на Восток и в Америку. Так, по его признанию, посещение Боливии перевернуло его мироощущение: именно там он ощутил мощное действие теллурических сил и вернулся в эпоху сотворения мира. (Такое же воздействие — в чем-то сродни инициации — Латинская Америка оказала на побывавших здесь участников сюрреалистического движения: Бретона, Пере, Арто, Мишо.) В книге «Южноамериканские размышления» Кейзерлинг писал: «Латинская Америка смогла создать глубочайшую культуру в силу ее близости земле. Даже в этой части Южной Америки, где преобладает европейское по происхождению население, культура — не христианская. Ее основу составляет первородная жизнь, а не духовность. Подлинная жизнь Южной Америки сосредоточена во мраке первозданной жизни. Духовную атмосферу континента полностью определяет изначальное давление земли. <...> Латиноамериканец полностью и абсолютно теллуричен. Он находится на противоположном полюсе от человека, чье сознание подчинено условностям утонченной культуры» [54].

Как видно из приведенной цитаты, изначально теллуризм, духовный наследник примитивизма предшествующих веков, также выстраивался на основе противопоставлений: природное–культурное, естественное–условное, христианство–язычество, Европа–Америка. И эту систему оппозиций в полной мере восприняла и акцентировала теллурическая проза, сложившаяся за пределами авангардизма (Дж. Конрад, Д. Лоуренс, К. Гамсун, латиноамериканцы Р. Гальегос, М.А. Астуриас, А. Карпентьер и мн. др.). Художественный образ пространства в теллурической прозе выстраивается на базе переосмысленной, как бы «перевернутой» христианской дихотомии «верх»–«низ» («небесное»–«земное»). «Верх» для художника становится либо несуществен, либо враждебен, поскольку он противопоставлен земле, ассоциирован с современной цивилизацией западноевропейского типа, христианством, рационализмом. В этой картине мира все истинное, ценностное, подлинное тяготеет к «низу» — к земле. Художественный образ пространства разворачивается на земной поверхности и в подземных глубинах, откуда истекает ток мощных первородных сил. Земное пространство оказывает магическое воздействие на героя: оно его «зовет», «манит», формирует его характер, оно способно его «околдовать» и свести с ума. Все природные реалии обладают своими «голосами» и умеют сообщить человеку нечто самое сокровенное, и в этом хоре самый громкий и притягательный — голос земли, а подземные глубины, которые в христианской мен-

тальности воспринимались как инфернальные области, обретают значение сакральной зоны.

Именно в сравнении с теллурической прозой выявляется своеобразие авангардистского художественного образа пространства (при том что оба направления понимают природное как энергетику, силовое поле изначального). В авангардистской картине мира природное вбирает в себя цивилизацию, составляя с ней единое энергетическое поле, а вещи природного и культурного мира не противопоставлены друг другу и даже не разделены. Достаточно ясные представления об этом дают, например, тексты дадаистов, в которых природное и рукотворное составляют нерасчленимое единство. Для иллюстрации приведем фрагмент из стихотворения в прозе Х. Арпа:

> ...он мчится на всех парах по стеклянным рельсам
> на соломенных колесах
> он приводится в движение при помощи
> кварцевых цепных передач
> смоляного маятника хрустальных пружин и земляных педалей
> у него жабры из алмазов
> глаза обиты фанерой
> в его стеклянном желудке много света
> и мохнатых животных
> его лозунг пахнет лесом и молнией... [55]

Та же нерасчлененность природного и рукотворного наблюдается в поэзии сюрреализма и русского футуризма (хотя в последнем решительно доминируют природные образы и мотивы, особенно у Хлебникова, Каменского, Гуро).

Особо следует подчеркнуть, что в литературе авангардизма вовсе нет столь значимого для теллурической прозы противопоставления земного небесному. Напротив того, нельзя не заметить, сколь избыточны в авангардистской поэзии мотивы отрыва от земли, полета; и особенно обращает на себя внимание свойственное авангардистам крайне «фамильярное» обращение с небесными светилами, с небом: «...из водосточной трубы звезд течет потоком вино...» [56] (Арп); «...Я господу ночей готов сказать / "Братишка" / И Млечный Путь погладить по головке» [57] (Хлебников); наиболее часто у Маяковского: «...Где-то ковыляла / никому не нужная дряблая луна»; «...А в небо свившиеся губы / воткнули каменные соски»; «Перья линяющих ангелов бросим любимым на шляпы / будем хвосты на боа обрубать у комет, ковыляющих в ширь» [58]. За этим «фамильярничанием», конечно, проглядывает полемическая заостренность против предшествующей поэтической традиции с ее веками воспитанным пиететом к небесному началу — но не только это. Речь ведь идет о специфическом художественном образе пространства, о картине мира. В лоне авангардизма решительно снимаются оппозиция «верха» и «низа» и связанная с ней оппозиция духа и тела, составлявшие самую основу европейской культуры на протяжении тысячелетий ее развития, начиная с эпохи античности.

В самом концентрированном виде эта установка явлена в короткой пьеске Арто «Струя крови»: за ее нарочитой бредовостью и абсурдностью ясно прочитывается чисто интеллектуальный, рационально выстроенный сюжет снятия

вышеуказанных оппозиций. Открывается пьеса исполненными в комически традиционном духе признаниями в любви юноши и девушки — здесь как бы явлен набор стереотипов, которые раньше определяли человеческое сознание. Затем происходит символический акт разрушения стереотипов: в авторской ремарке сообщается об урагане, после чего «становятся видны два небесных светила, которые сталкиваются друг с другом, сверху начинает падать поток живых частей тела: ног, рук, волос, масок, колоннад, портиков, храмов, завитушек», и в конце на сцену медленно опускаются жабы и скорпионы. «Небо сошло с ума!» — кричит юноша. На вопрос священника: «На какую часть своего тела вы чаще всего ссылаетесь?» — юноша отвечает: «На Бога». Мотив «отелеснивания» Бога (духа) достигает кульминации, когда появляется Бог, хватает сводню за волосы, та кусает Бога в запястье, и кровь, хлещущая из Божьей длани, заливает сцену и убивает почти всех персонажей. В финальном эпизоде (авторская ремарка): «...из-под юбок кормилицы появляется множество скорпионов, они начинают быстро размножаться в ее влагалище, а последнее раздувается и лопается, становясь прозрачным, оно сверкает, как солнце»[59]. Движение сверху вниз в начале пьесы, компенсировано в финале движением снизу вверх, когда влагалище становится аналогом неба (прозрачность) и уподобляется небесному светилу. Небесное и земное, плотское и духовное оказываются нерасторжимы и взаимозаменимы.

Если небо становится близким, доступным, в сущности, продолжением земного пространства, то тем самым на него в полной мере распространяется мощная энергетика художника и преобразовательного творческого акта. Космизм, в высшей степени свойственный авангардизму в целом и футуризму в частности, пронизан ощущением всеединства сущего: «Скажи, ужели святотатство / Сомкнуть что есть в земное братство? / И, открывая умные объятья, / Воскликнуть: горы — братья! Боги — братья!»[60] (Хлебников). Такую картину мира создает и главный принцип поэтики авангардизма, явленный поверх специфических различий и установок «-измов», а именно тенденция соединять воедино самые разнородные, самые несопоставимые предметы и явления. Чем дальше отстоят друг от друга ряды явлений, тем легче они стыкуются в поэтике авангардизма. Сюрреалистические «встречи зонтика со швейной машиной на анатомическом столе» по сути отражают представление о глубинной взаимосвязанности всех вещей мира, о целостности и однородности пространства.

Авангардистский художественный образ пространства отличается тем, что он лишен привычных пространственных координат: в нем нет «верха» и «низа», небесного и земного, как нет далекого и близкого. Все оказывается близким, все подручным. Между прочим, в таком пространстве усматривается отдаленная аналогия с плоскостным пространством примитивистской живописи, также лишенным координат. Ведь плоскостность — это еще и выражение нерасчлененности планов, однородности, целостности пространства. Подобная интерпретация пространства как в живописи, так и в литературе соотносится с эпически цельным восприятием мира, какое свойственно первобытному человеку. Для него есть боги и люди, небо и земля, но боги и обликом, и поступками подобны людям, а небесное дублирует земное; притом он живет с ощущением прочной взаимообусловленности всех вещей и явлений мира. Художест-

венный образ пространства, созданный в лоне авангардизма, оказывается, как ни парадоксально, гораздо более первородным, более примитивистским по своей природе, чем выстроенный на умозрительных оппозициях, по сути интеллектуалистский образ пространства, укорененный в теллурической прозе.

При столь существенных различиях в интерпретации пространства, авангардистская литература и теллурическая проза обнаруживают ряд существенных сходств в восприятии времени. Речь, конечно, идет не о будущем, образ которого малоинтересен писателям-теллуристам и, наоборот, столь притягателен для авангардистов, а о прошлом в его связи с настоящим. В этом отношении как для одних, так и для других нет далекого и близкого: самое отдаленное во времени оказывается максимально приближенным, внедренным в настоящее. Сказанное относится и к дадаизму, и к сюрреализму, но в первую очередь — к русскому кубофутуризму.

Как говорилось, авангардизм в целом не приемлет историзма, что особенно отчетливо проявляется в пластических искусствах. Писатель-авангардист вслед за художниками, проложившими путь в этом направлении, стремится уйти за грань исторического времени к мифической точке начала времен. Такая точка во времени — абсолютная, недвижная и устойчивая — противостоит объективному времени, изменчивости, благодаря чему она и позволяет уловить истинную суть вещей; а писатель «пограничных» цивилизаций, русской и латиноамериканской, кроме того, ищет в ней платформу для выстраивания своего образа мира. Писателю вовсе не нужна машина времени, чтобы перенестись в эпоху первотворения. Изначальное время как бы присутствует в современности, заключенное в природных реалиях, — достаточно человеку соприкоснуться с землей, окунуться в реку, войти в лес, увидеть корень и т. д., как он словно проваливается во времени: «...Азбукой столетий толпились утесы», «Деревья шептали речи столетий», «А каменные ведомости последней тьмы тем лет / красны, не скомканы стояли»[61], — подобного типа образы, уводящие в глубины времени, буквально переполняют поэзию Хлебникова.

Эта устремленность к изначальному в авангардизме, в отличие от теллурической прозы, проявилась не только в образной системе, но, главное, на стилевом уровне, в работе со словом — и ярче всего в русском футуризме. Но прежде чем обратиться к этой проблематике, следует задержать внимание на самом понятии «работа со словом», которое в художественной практике авангардизма обретает совсем иной и принципиально новый смысл, чем в предшествующей литературе. В ней слово выступало как готовое подручное средство — отражения реальности, воссоздания образа, выявления идеи, созидания красоты, реализации фантазии и т. п., и как таковое оно не подлежало коренному преобразованию, лишь обрастало смысловыми нюансами. В манифесте «Пощечина общественному вкусу» футуристы заявляют, что они «были объединены одним лозунгом: "Долой слово-средство, да здравствует Самовитое, самоценное Слово!"»[62] Обыденное слово в его устойчивых значениях воспринимается как барьер, через который необходимо перешагивать, слово мыслится не как средство выражения, а как возможность постижения сокрытых, потаенных сущностей. В манифесте «Новые пути слова» А. Крученых заявляет: «Через мысль

шли художники прежде к слову, мы же через слово к непосредственному постижению»[63]. В другом манифесте движения, «Декларация слова как такового», Н. Кульбин формулирует принцип: «При создании ценности (поэзия-творчество) — любовь к материалу»[64].

Слово для футуристов и дадаистов — сырой материал, подлежащий лепке, формованию, и потому особую смысловую и эмоциональную нагрузку получает творческий процесс работы со словом, предстающий как самозначимый эстетический акт. В футуризме и дадаизме эта установка достигает крайнего выражения в рукописных книгах, прокламирующих отказ от самого института печати, продукта цивилизации. Так, в сборнике Крученых «Помада», написанном «заумным» языком, при полном отсутствии смысла новорожденных слов особый акцент приходится на почерк, расположение слов, сам процесс написания букв, нажимы пера. Невольно возникает аналогия с архаикой — ведь именно процесс письма видит непосвященный зритель, когда рассматривает в музеях клинописные таблички, иероглифы или петроглифы. Но и в тех случаях, когда речь идет о печатном тексте, сообщающем некие смыслы, креативный процесс предельно обнажен: читатель наблюдает, как поэт аграмматически варьирует слово с помощью префиксов и суффиксов вокруг одного корня, порождая грозди неологизмов и новых значений, как, например, в знаменитом хлебниковском:

О, рассмейтесь, смехачи!
О, засмейтесь, смехачи!
Что смеются смехами, что смеянствуют смеяльно,
О, засмейтесь усмеяльно!
О, рассмешищ надсмеяльных — смех усмейных смехачей!
О, иссмейся рассмеяльно, смех надсмейных смеячей![65]

При этом обнажается, акцентируется также импровизационный характер творческого процесса. Авангардисты стремятся и умеют создать впечатление спонтанного речевого потока, который напоминает о первобытной или детской речи. Так ребенок или дикарь «пробуют» слова на слух и прихотливо варьируют их, отыскивая в сочетаниях элементов новые смысловые оттенки. Конечно же, изощренное словотворчество авангардистов представляет собой плод немалых интеллектуальных усилий, в том числе и вполне рациональных, но футуристы, дадаисты, а вслед за ними сюрреалисты в своих программных заявлениях провозглашали принцип случая, чему Крученых нашел и свое определение — «наобумное творчество» — «алогичное, случайное, творческий прорыв, механическое соединение слов»[66]. В сюрреализме импровизационный творческий процесс вообще приобрел первостепенную значимость, став самоцелью: автоматическое письмо — это не просто обнажение черновой работы на манер художников-примитивистов, а придание ей статуса законченного результата. В сюрреалистической поэзии слово-материал так и остается сырым материалом, который эстетизируется именно в этом бесформенном качестве.

Перестав быть средством и став самоцелью, слово потребовало от художника-преобразователя обостренного «чувства материала» — того органического чувства материала, какое являет примитивный ваятель или шаман. И вновь

не могут не возникнуть аналогии с художниками-примитивистами, которые старались перенять у «дикаря» как его чутье материала, так и абсолютную свободу в обращении с материалом; которые вывели на первый план фактуру и обнажили процесс ваяния или живописания, представив его импровизационным.

Футуристическая, а впоследствии и дадаистская работа со словом имела, как и почти всё в авангардизме, двойственную деструктивно-конструктивную задачу: разрушить сам строй языка, чтобы создать новый универсальный язык. И та и другая задачи обнаруживают глубокую внутреннюю связь с примитивизмом в той радикально обновленной интерпретации, в какой он был выпестован в лоне авангардизма.

Деструктивная тенденция в работе со словом есть частное, но самое агрессивное проявление иррационализма, провозглашенного своего рода символом веры авангардного искусства. Иррационализм как философская тенденция, прокламированная и в художественной литературе, столь же древен, как сама культура; однако только в авангардизме он перестает быть исключительно идеологической ориентацией и глубоко внедряется в художественную практику, в способ работы со словом. Иррационализм составляет эстетическую основу всего авангардного искусства первой половины XX в. и, не будет преувеличением сказать, стиль мышления эпохи, не случайно породившей такой феномен, как поэтика абсурда. Бесчисленные высказывания авангардистов, направленные против рацио, как бы суммируются емкой формулой Арто: «Я разрушаю, поскольку для меня не годится все, что проистекает из разума»[67].

В этой связи еще раз необходимо подчеркнуть огромную роль философии конца XIX — первой половины XX в., стоявшей в оппозиции как к позитивизму, так и к гегельянскому идеалистическому рационализму. Речь идет прежде всего о мощном направлении так называемой философии жизни, представленной в своих различных вариантах именами Ницше, Клагеса, Кейзерлинга, Бергсона. Все они так или иначе отвергают теоретическое, логическое мышление, проповедуя внеинтеллектуальные способы познания действительности. Клагес возвышал инстинкт, дающий непосредственное и адекватное представление о действительности; Бергсон истолковывал интуицию, в противовес логике, как непосредственное слияние субъекта с объектом и преодоление дистанции между ними; Кейзерлинг считал интеллектуальное познание действительности крайне односторонним, объявлял философию особой формой воображения, аналогичной художественному творчеству, и призывал возвратиться к древней мистической мудрости. Интуитивизм, иррационализм соответствовали общей парадигме авангардного искусства, разрушающего формы в целях постижения сущностей.

Воплощением сферы рационального мыслится система, какой бы она ни была. В живописи в качестве таковой выступала установившаяся с эпохи Возрождения эстетика, которая при всех вариантах стилей и направлений основывалась на прямой перспективе, соразмерности фигур и частей тела, миметическом воспроизведении натуры. Эта эстетика и подверглась коренной ломке. В литературе системой считался логически-дискурсивный способ изложения,

т. е. синтаксис. По нему-то и пришелся главный удар авангардистского иррационализма.

В знаменитом «Техническом манифесте футуристической литературы» (1912) Маринетти очень четко определил свою сверхзадачу: «Врожденная интуиция — отличительная черта всех романцев. Я хотел разбудить ее в вас и вызвать **отвращение к разуму»**. Воплощением разума мэтр футуризма считает сложившийся языковой канон и предлагает следующие пути его реформирования: «1. Синтаксис надо уничтожить, а существительные ставить как попало, как они приходят на ум. 2. Глагол должен быть в неопределенной форме. <...> 3. Надо отменить прилагательное... 4. Надо отменить наречие. <...> 5. У каждого существительного должен быть двойник, то есть другое существительное, с которым оно связано по аналогии. Соединяться они будут без всяких служебных слов. <...> 6. Пунктуация больше не нужна». Нетрудно представить себе, что при последовательном проведении этих принципов получится примитивнейший язык, подобный детскому лепету. В сфере образности Маринетти предлагает использовать наиболее широкие ассоциации, максимально уплотнить их, безоглядно смешивать высокие аналогии с низкими и сплетать образы беспорядочно и вразнобой. «Когда будет покончено с логикой, возникнет **интуитивная психология материи**. <...> Мы выкинем из ассоциации первую опорную половину и останется только непрерывный ряд образов»[68]. С известными оговорками можно утверждать, что такой тип образности соответствует дорационалистическому целостно-эпическому восприятию действительности. В этих установках вновь проявляется внутренняя парадоксальная сущность футуризма, который призывает воспевать экскаватор языком человека с палкой-копалкой.

Уроки итальянских футуристов прилежно восприняли русские «будетляне». «Мы перестали рассматривать словопостроение и словопроизношение по грамматическим правилам, став видеть в буквах лишь *направляющие речи*. Мы расшатали синтаксис», — заявляют авторы программного сборника «Садок судей II»[69]. «...Мы расшатали грамматику и синтаксис... — повторяет Крученых, — и чем больше беспорядка мы внесем в построение предложений, — тем лучше. Наша цель подчеркнуть важное значение для искусства всех резкостей, несогласов (диссонансов) и чисто первобытной грубости»[70]. В художественной практике «будетляне» оказались куда последовательнее своих итальянских соратников: созданный ими «заумный» язык подрывал все основы коммуникативной речи. Как пишет Д. Ораич Толич: «Заумь была НУЛЕВОЙ ТОЧКОЙ... поэтического языка, на которой в области авангардной литературы произошла самая радикальная инверсия центрального института европейского искусства и культуры — института логического мышления (logistikon Платона) и выражения с помощью естественноязыковых знаков (библейское "вначале было слово")». Это был «поворот от центрального европейского гносеологического мышления и выражения к доцивилизационному онтологическому...»[71]. К этому следует добавить, что заумь в ее крайних формах выражения отменяла и все эстетические каноны, эстетику как таковую. Название «поэтического цикла» русского эгофутуриста В. Гнедова «Смерть искусству» говорит само за себя. Цикл состоит из 15 «поэм», каждая имеет заглавие и один стих. Например:

Поэма 6. Робкот
Сом! — а — ви — ка. Сомка! — а — виль — до.
Поэма 9. Бубая горя.
Буба. Буба. Буба.
Поэма 11. Поюй.
У — [72]

Это действительно «нулевая точка» поэзии, детский лепет, возвещенный стать новой эстетикой на месте отмененной старой.

Вслед за футуризмом атаку на языковой и эстетический канон предпринял дадаизм. В манифесте 1918 г. основатели течения заявляли, что дадаизм «символизирует примитивнейшее отношение к окружающей действительности» и «рвет на части все понятия этики, культуры и внутренней жизни...» [73]. В своей художественной практике дадаисты пошли вслед за русскими футуристами и попытались уничтожить не только синтаксис, но и само слово как смысловую единицу, заменив его набором звуков или буквой. Таковы «Шесть звуковых стихотворений» Х. Балля, полностью состоящих из бессмысленных звукосочетаний и представляющих собой некую «тарабарскую» речь:

бауба збуги нинга глоффа
зиви фаффа
збуги фаффа
олофа фафамо
фауфо халья финь...

«Кошки и павлины» [74]

В других стихотворениях дадаистов подобного типа «неологизмы» соседствуют с общепринятыми словами таким образом, что как бы уравнивают их с собой, тем самым отменяя их семантику и выявляя чистую фонику. Принцип превалирования фонического над семантическим в высшей степени характерен для древнейших обрядовых жанров фольклора, в частности для африканской песни [75]. Видимо, не случайно «Звуковые стихотворения» Балля на слух очень напоминают африканские языки и бормотание шамана. Новый язык, каким пытались его создать дадаисты, по сути дела представлял собой лепет первобытного человека, еще только созидающего речь. Еще дальше в деструкции прежней эстетики идет Курт Швиттерс, когда создает «живописные стихотворения» — буквы, прихотливо расположенные в квадрате. Это уже не только отмена семантики и языка, это отмена слова, даже бессмысленного, и его замена эзотерическим знаком. Тем самым «живописные стихотворения» Швиттерса оказываются максимально приближены к абстрактной живописи.

Сюрреализм, наследник дадаизма, столь же яростно прокламирует иррационализм и антиинтеллектуализм (в этом смысле программный характер носят заглавия поэмы Т. Тцара «Антиголова» и статьи Р. Кревеля «Дух против Разума») и вновь обрушивается на языковой канон. Однако сюрреалисты нашли свой путь борьбы с разумом и с системой языка — погружение в подсознание. Знаменитое автоматическое письмо сюрреализма подразумевает, по словам Бретона, художественное творчество «вне всякого контроля со стороны разума,

вне каких бы то ни было эстетических или нравственных соображений»[76]. Автоматическое письмо призвано убрать из сознания художника многовековые напластования культуры, чтобы дать ход из подсознания неким первичным пластам образности и мировосприятия. Поэтому его по праву можно назвать письмом примитивистским, инструментом актуализации архаического субстрата сознания. Давно подмеченная исследователями очевидная общность многих образов поэзии Бретона, Элюара, Арагона, Тцара свидетельствует о том, что эти образы извлечены не столько из индивидуального, сколько из коллективного подсознания и представляют собой юнговские архетипы.

Однако прокламированный иррационализм авангардистов был весьма рационален и конструктивен в своих основах. Подрыв европейского логического и гносеологического мышления совершался как раз из гносеологических устремлений: бунт против устоявшихся языковых форм возвестил иные, интуитивистские формы познания культуры в самых глубоких ее основаниях. Стоявшая перед авангардистами задача построить совершенно новую традицию диктовала обостренный интерес к «строительному материалу», т. е. ко всему элементарному. Работа со словом в ее креативной функции шла одновременно в нескольких близких направлениях.

Одно из них, может, важнейшее — расщепление слова в поиске первоэлементов языка, тех «кирпичиков», из которых будет складываться грядущая «вселенская» речь. В статье «Наша основа» Хлебников призывал всю полноту языка разложить на основные элементарные частицы — «звуковещества» — по принципу таблицы Менделеева. Таким «звуковеществом» по логике расщепления слова является фонема, буква. «Разгадка слова — в букве, — писал Кульбин. — Буква — элемент слова как такового. Она символ, содержащий идею слова (имя), фоническую форму и начертательную. Слово — имя (наречение). Тело слова — буква». Та же логика предполагает семантизацию фонемы, буквы, без чего первоэлемент лишается смысла и становится непригоден для созидания «вселенского» языка. «Значение каждой буквы своеобразное, непреложное, — продолжает Кульбин. — Каждая буква уже Имя. <...> Каждая буква — нечто непохожее на весь остальной мир»[77]. Крученых идет еще дальше в семантизации фонемы: «Гласные мы понимаем как время и пространство (характер устремления), согласные — краска, звук, запах»; «Согласные дают быт, национальность, тяжесть, гласные — обратное — вселенский язык»[78].

В художественной практике процесс расщепления слова в поиске первоэлементов языка нашел эмблематическое и зрительное выражение в одном из стихотворений Каменского:

Излучистая
Лучистая
Чистая
Истая
Стая
Тая
Ая
Я

Зрительный контур стихотворения не может не вызвать ассоциаций с мотивом углубления и с образом истока: читатель как бы спускается по «ступеням» слова в глубь времен, к первоэлементу, а потом, проделывая взглядом обратный путь, видит, как первозвук порождает расширяющийся поток слов. Тот же Каменский дает характерный образец семантизации фонемы:

Перезвучалью зовет: Ю...
Отвечает венчалью: Ю.
Слышен полет Ю.
И я пою Ю:
Люблю Ю
На миланном словечке
На желанном крылечке
Посвистываю Ю:
Юночка
Юная
Юно
Юнится
Юнами
Юность в июне юня.
Ю — крыловейная, песенка лейная,
Юна — невеста моя.
Ю — для меня.

«Соловей» [79]

Существенные аспекты затронутой проблематики вскрыты в блестящей статье В. Адаменко «Игорь Стравинский и Велимир Хлебников: мир первоэлементов художественного языка». Понятие «примитивное» автор статьи рассматривает как «универсальное», показывая, что «примитивное» трактуется в качестве элементов своего рода «первого языка» культуры, наиболее глубинного и всеобщего. «Заговорить на таком языке в пору зрелости культуры означало бы заговорить сразу на всех ее языках». Обращаясь к корням культуры, Хлебников и Стравинский стремятся заново открыть и возродить синкретическое единство первобытного искусства, поэтому «тексты обоих художников часто ориентированы на промежуточные формы между пением и речью». По мысли автора, двух художников сближает горделивое осознание владения всем тезаурусом культуры, способность увидеть в многообразии культурных явлений их глубинное сходство на архетипическом уровне, их обращенность к «миру первоэлементов художественной материи». В. Адаменко убедительно доказывает, что «художественный мир Стравинского и Хлебникова обнаруживает тенденцию к рациональному построению из сравнительно немногих простых единиц»; при этом поэт и композитор оба используют такие архаичные «способы изложения художественного материала, как повторность (остинантность), вариантность, комбинаторика». Творчество Стравинского и Хлебникова, заключает автор, соотносится с мифами о сотворении сущего из первоэлементов[80].

Тенденция к расщеплению слова на первозвуки и с теми же философско-эстетическими коннотациями отчетливо наблюдается и в поэзии дадаизма — особенно в мерц-стихотворениях К. Швиттерса; и как в футуризме, вычленение фонемы или группы фонем сопровождается их семантизацией:

Сигаррры
Си
гарр
ры
Эс
И
гэ
а
эрр...

К. Швиттерс. «Сигары» [81]

Он же, Швиттерс, сочинил «празвуковую сонату» и при ее исполнении, по свидетельству Арпа, «пел, курлыкал, шептал, трещал, восклицал <...> шипел, шелестал, чирикал, гудел, ворковал, произносил по буквам» [82].

Поиск первоэлемента слова футуристами и дадаистами был неразрывно связан с прокламированным устремлением восстановить «первозданную чистоту» слова, искаженного обыденным коммуникативным языком, — таково еще одно направление авангардистской работы со словом. Восстановить же первозданность можно опять-таки на путях радикального фонического, грамматического или семантического преобразования слова. «Слова умирают, мир вечно юн, — писал Крученых. — Художник увидел мир по-новому и, как Адам, дает всему свои имена. Лилия прекрасна, но безобразно слово "лилия", захватанное и "изнасилованное". Поэтому я называю лилию еуы — первоначальная чистота восстановлена» [83].

В вышеприведенном высказывании особой смысловой нагрузкой обладает образ первого человека, нарекающего вещи мира. Помимо выражения характерного для авангардистов чувства своей эпохи, о чем уже немало говорилось, этот образ отсылает и к библейскому мифу о Вавилонском столпотворении: ведь язык, на котором говорили Адам и его потомки до столпотворения, — это и был «вселенский» язык, первоначальный язык, обозначавший изначальное (а значит, истинное) имя вещи. Восстановление «чистоты» слова тем самым подразумевает воссоздание проторечи.

В художественном мышлении русских футуристов образ праязыка слит с «языком природы» — традиционной мифологемой идеологического примитивизма, герою которого было предписано внимать «голосам» природы и уметь понимать ее «язык». Этот дар в полной мере унаследовал и герой теллурической прозы XX в. Но футуристы, а затем обэриуты переводят этот мотив в план работы со словом, т. е. конкретного фонического воплощения. Носителями праязыка мыслятся животные, птицы, насекомые — вообще, следует отметить, что анималистические мотивы буквально переполняют литературу авангардизма. Мотив осмысленной речи животного особенно характерен для поэзии

Хлебникова: «Жук <...> Тихо молчал и после / Вдруг заскрипел, / Внятно сказал знакомое слово. / На языке понятном обоим...» («Ночь в Персии»). На звукоподражаниях почти полностью построено хлебниковское стихотворение «Мудрость в силке»: среди птичьего щебета возникает Лесное божество с ребенком на руках и, покрывая поцелуями его голову, произносит: «Но знаю я, пока живу, / Что есть "уа", что есть "ау"»[84].

Этот сюжетный ход символически обозначает, как природа по наследству передает праязык от животного — ребенку. Еще В. Шкловский в статье «Заумный язык и поэзия» среди прочих источников «зауми» (народные присказки, заговоры, языкоговорение сектантов и др.) назвал формы детского фольклора, в частности считалки с их плетением словес («Тень-тень-потетень...»). Действительно, интонации детской речи, ее фоника привлекали и русских футуристов, и обэриутов, и дадаистов. Некоторые стихи русских футуристов открыто уподоблены детскому лепету, например, вышеприведенные поэмы В. Гнедова или второе стихотворение из сборника «Помада» Крученых, построенное в интонации считалки: «Та са мае / ха ра бау / саем сию дуб / радуб мола аль»[85]. Особое богатство использования интонаций детской речи и детского фольклора представляет поэзия Д. Хармса: «скоро шаровары позавут татарина / книксен кукла / полька тур / мне ли петухами / кика пу подарена / чирики боярики / и пальцем тпр»[86] — примеров огромное множество. В поэзии дадаистов детские интонации иногда неожиданно прорываются сквозь торжественно-медлительные ритмы, чем создается комический абсурдистский эффект.

У зверей и детей обучается праязыку поэт или его герой, но заговорит он на нем лишь в том случае, если отрешится от обыденной «изнасилованной» речи и сохранит в себе, как сказал Крученых, «первобытное чувство родного языка»[87]. И тогда первоматерия языка вырывается, словно лава из подземных глубин, — как это постоянно наблюдается в поэме Каменского «Степан Разин»:

Захурдачивай да в жордубту,
По зубарам сыпь дубинушшом.
Расхлобысть твой, ой, в морду ту
Размочардай в лоб рябинушшом.

Это — вовсе не народная и не диалектная речь. Это и не речь, собственно, а некое первобытное рычание человека, еще не вполне отделившегося от зверя. Такое же первобытное звучание отчетливо различимо в «тарабарской» речи дадаистов.

Звукоподражания и междометия, переполняющие стихи футуристов, дадаистов и обэриутов, выступают в качестве некоей «проторечи», в которой еще не произошло разделения фонического и семантического начал. Для Каменского характерна такая композиция стихотворения, когда оно в финале — наиболее насыщенном семантическом поле — завершается звукоподражанием. Движение от слова к звуку, подразумевающее достижение предельной выразительности, уподоблено движению в глубь времени к первоосновам культуры. Собственно, и в целом поэтические тексты русских футуристов с их звукописью, с их интонацией обрядовой заклички рассчитаны на восприятие с голоса. Подобно тому как первобытный человек полнее выражает свои эмоции не словом, а

криком, так и реальные зримые объекты наиболее глубоко выражают свою потаенную вневременную сущность именно в звуковых соответствиях.

Наконец, еще одно магистральное направление работы со словом подразумевает создание того, что русские футуристы назвали «словесной массой». «Нами уничтожены знаки препинания, — чем роль словесной массы выдвинута впервые и осознана», — заявляли авторы сборника «Садок судей II»; а в манифесте «Мы и запад» в качестве одного из «требований» для поэзии фигурировала «непрерывность единичной словесной массы»[88]. Она создается вовсе не только отменой знаков препинания, этих подпорок дискурсивной связной речи, а прежде всего путем уничтожения логических связей между словами и фразами, путем сочетания несочетаемого — лексических пластов, понятий, образов. Так возникает текст, не имеющий ни начала, ни конца (формально-то они есть, но остаются чисто условными), ни смыслового центра, ни сквозных тем, ни развития — своего рода литературный аналог плоскостного пространства. Принцип словесной массы, в сущности, составил фундамент потока сознания — одного из самых репрезентативных приемов литературы XX в.[89]

Надо признать, что футуристы, выдвинувшие идею словесной массы, на этом пути далеко не продвинулись, ибо в своих текстах в подавляющем большинстве (даже в тех, что написаны «заумью») придерживаются очень внятной композиции, со смысловым центром и прочерченными тематическими линиями, отточенной формы и, как правило, чураются многословия. Эту идею воплотили в жизнь дадаисты, прежде всего Ж. Арп, который в сборнике «Птица-троица» начал разрабатывать поэтику «словесной массы»: «...Венок на мачте дрожит от пульсов бьющегося в кровеносных сосудах мира как будто они вот-вот лопнут снаружи к обрюзгшим жаворонкам подвешено каменное небо из которого сыплются желтки и земные шары из моря выплывает водоросль элохим обладающая пламенным красноречием огромные океанские корабли сидят в креслах-качалках и качаются...»[90]

Эксперименты дадаистов довели до логического конца сюрреалисты. Словесная масса становится основой их художественного творчества: она естественно рождается из установки на автоматическое письмо. В «Трактате о стиле» (1928) Л. Арагон заявляет о своем намерении «затоптать ногами синтаксис», внедряя в текст «фразы ошибочные или неправильные, несоединимость частей между собой, забвение уже сказанного, непредусмотрительность относительно дальнейшего, разногласие, невнимание к правилам, каскады, неправильности»[91]. Что он и демонстрирует, например, в рассказе «Защита бесконечности»: «Ко мне водопады смерчи циклоны оникс дно зеркала зияние зрачка траур мерзость фотокарточки тараканы преступления эбеновое дерево бетель африканские овцы с лицами людей ничтожные попы чернила каракатиц отработанная смазка клещи гнилые зубы северные ветры чума ко мне отбросы и тоска вязкая смола паранойя страх я взываю к вам из свистящей тьмы из огня кавалькад пожаров...»[92] Сколько бы ни хотели сюрреалисты скрыть интеллектуальную подоснову своего творчества «вне контроля разума», она проступает наружу. И все же важна установка. Такое письмо в определенной степени аналогично словесному творчеству типа якутской импровизации, когда в неупорядоченном потоке самовыражения сливаются образы внешнего мира, мифообразы, внутренние

переживания, воспоминания, любые приходящие на ум ассоциации и т. п. Оттого оно с полным основанием может считаться письмом примитивистского типа. Весьма показательно в этом отношении самое репрезентативное произведение сюрреализма — поэма Т. Тцара «Приблизительный человек» (1925–1930). Эта огромная по объему поэма фактически представляет собой грандиозную «словесную массу». В результате произведение приобрело специфичный тон древней эпико-мифологической поэмы, что было тут же подмечено критикой, охарактеризовавшей творение Тцара «необыкновенной примитивной поэмой». Так, А. Беар пишет: «Не вызывает сомнения, что, создавая произведение такого рода, автор вдохновлялся эпикой, кроме того, бессознательно используя художественные средства традиционного фольклора с его рефренами, параллелизмом, перекличками, фоническими ассоциациями»[93].

В авангардистской работе со словом ярче всего проявилась свойственная примитивизму установка на имперсонализацию. Действительно, проторечь — язык всеобщий и ничей, язык, превращающий личность в архетип. Этот язык не предназначен для выражения тонких душевных переживаний — он призван передавать элементарную эмоцию без оттенков и полутонов. Сказанное в определенной степени касается и «словесной массы», в которой тонет индивидуальность, а на поверхность всплывает коллективное бессознательное. Поэтому тексты сюрреалистов при сплошном чтении начинают восприниматься удручающе однообразными.

В художественной практике авангардистов ясно просматривается и стремление возродить на новом уровне такие особенности первобытного искусства, как ритуализм и магичность. Что касается первого, то сама форма функционирования авангардистских объединений — с собраниями «посвященных», с манифестами, имеющими отчетливо выраженный характер «сакральных» текстов, с символическими культурными жестами — обнаруживает связь с ритуализмом. Публичное исполнение произведения часто превращалось в ритуальный спектакль, в котором автор выступал в роли шамана. Так, Балль читал свое стихотворение «Караван» одетый в «кубистский» костюм из картона с крыльями и с шаманской шапочкой на голове. Еще явственнее связь с ритуалом ощущается в формах коллективного творчества дадаистов и сюрреалистов. Разумеется, в этих экзерсисах присутствует игровой элемент, столь характерный для эстетики авангардизма, однако не стоит забывать, что сами участники объединений относились к своим буриме в высшей степени серьезно, обставляя их как своего рода священнодействия. Глубоко ритуализованный характер носит и один из основополагающих принципов сюрреалистического творчества, непременное условие автоматического письма — погружение в «транс», имевшее целью отключение разума для «выплеска» подсознания. Общеизвестно, что психофизиологический транс является составным элементом практики шаманизма и колдовства во всем мире. Поскольку сюрреалисты всегда питали живейший интерес к первобытной культуре и обнаруживали осведомленность в научных исследованиях данной проблематики, можно небезосновательно предположить, что принцип автоматического письма возник не только из фрейдизма, но также из ориентации на практику шаманизма. Во всяком случае, весьма показательно, что А. Карпентьер, участник сюрреалистического движения, впоследствии,

критически осмысляя свой парижский опыт, характеризовал Бретона как шамана новейшего образца.

Сказанное имеет непосредственное отношение и к магии как важнейшему концептуальному и художественному элементу эстетики авангардизма. Восприятие слова в его магической функции, органически присущее первобытным формам искусства и жанрам обрядового фольклора, в профессиональной художественной литературе впервые было осмыслено в немецком романтизме. Однако эта романтическая концепция в целом не вышла за рамки эстетических деклараций. Авангардисты, возродив и переосмыслив ее, попытались внедрить ее в художественную практику. Они наделили слово колоссальной силой, объявив его главным и по сути единственным средством переустройства мира, и тем самым придали ему характер вселенской магии. Соответственно, сам акт поэтического творчества в эстетике авангардизма осмыслялся как акт магический, а бессмысленные звукосочетания их поэзии приобретали глубинную осмысленность заклинаний. «Мы хотели придать изолированной вокабуле силу заклинания и жар небесных светил, — писал Балль. — И свершилось чудо. Наполненная магией вокабула произнесла заклинание и родила новое предложение, которое не обусловлено каким-либо обычным смыслом и никак с ним не связано»[94]. Д. Ораич Толич произвела тонкий филологический анализ звукового стихотворения Балля «Облака» и показала, что своим фонетическим рядом, включающим паронимы к словам «падать», «дождь» и др., оно «будет действовать как магическое обрядовое заклинание в засушливых областях...»[95].

С особой художественной силой магическая концепция слова проявилась в поэзии русского футуризма, поскольку сочеталась с фольклорной реконструкцией древних обрядовых жанров поэзии. Действительно, характерная для их поэзии интонация заклинания и выкрика во многих случаях, несомненно, восходит к русским заговорам и обрядовым закличкам (последние, исполнявшиеся хором, имели целью вызывание весны, дождя, солнца, урожая и т. п.). Например, хлебниковское «Заклятие смехом» соединяет в себе черты обоих фольклорных жанров: это именно заклинание с сакральными словесными формулами, сокрытыми от непосвященных, и с характерной для заговора магической игрою звуком и словом; и в то же время громогласная интонация и обращенность к некоей человеческой общности как бы подразумевают форму хорового призыва. Впрочем, в своей работе со словом русские футуристы выходят из сферы национального фольклора и воспроизводят некие вненациональные архетипические формулы магической практики. Поэтика заклинания основана главным образом на многократном повторении слова или словосочетания: рефрен придает слову силу и выявляет его эзотерический смысл. Излюбленный стилистический прием футуристов в сущности сродни поэтике заклинания: выявление и акцентирование фонемы или группы фонем, их повторение и нагнетание. Этот прием избыточно используется и в поэзии Каменского, который сознательно ориентировался на обрядовые жанры русского фольклора: «И хохочу, / хочу — / кричу, / точу / топор / грачу...»[96]

Огромную значимость магического элемента в эстетике авангардизма первым ясно определил немецкий искусствовед Франц Ро, опубликовавший в 1925 г. монографию под названием «Постэкспрессионизм (магический реа-

лизм): проблема новой европейской живописи». Именно ему принадлежит авторство термина «магический реализм», который впоследствии был «присвоен» латиноамериканской литературой. Отличительную особенность творчества художников Эриста, Бекмана, Кирико, Магритта и др. немецкий ученый видел в том, что они представляли привычные предметы в непривычном виде, как некие перманентные объекты, выявляя тем самым их магическую сущность. Как видно, наблюдения Ро легко трансполируются и в сферу литературного авангардизма. Что и произошло, после того как книга Ро быстро получила широкую известность. Сюрреалисты уже вполне сознательно искали магию слова и считали Аполлинера своим предтечей именно за его способность прозревать магию в обыденности: «Слова повседневной жизни заключают в себе странную магию — с ними, с первичной материей языка работал он» (И. Голль. «Манифест сюрреализма»)[97]. Очевидную связь с магическим восприятием слова обнаруживает и знаменитая сюрреалистическая категория «чудесного», уравненная с категорией «прекрасного». Магия входила в доктрину итальянской художественно-писательской группы «900», издававшей франко-итальянский журнал под руководством критика и романиста М. Бонтемпелли. Понятие «магия» стало трактоваться как явление, аналогичное художественному творчеству, искусству. Об этом, в частности, свидетельствуют появившиеся одновременно в 1932 г. эссе Г.К. Честертона «Магия и фантазия в художественной прозе» и Х.Л. Борхеса в соавторстве с А. Бьой Касаресом «Магия и искусство повествования». Английский и аргентинские писатели выступали против миметического реализма и ратовали за литературу, подчиненную особой логике магии. Так, магическая концепция слова и художественного творчества, возрожденная в эстетике авангардизма, далеко вышла за рамки авангардистских течений первой половины XX в.

Важные особенности примитивистской образно-стилевой тенденции авангардизма обусловлены принципиально иным в сравнении с предшествующей традицией восприятием образа «примитивного» человека. В идеологическом примитивизме от литературы античности до позднего романтизма образ «доброго» или «благородного» дикаря всегда выстраивался по существующим этическим нормам, являясь, в конечном счете, идеальной проекцией должного человека, как его понимал европеец. Пресловутая «естественность» снимала все пороки, порожденные цивилизацией, и оставляла чистые добродетели, как считалось, изначально присущие всякому человеку (см. М. Монтень. «Опыты», гл. XXXI). Более того, даже при описании внешности дикаря авторы придерживались характерной тенденции, которую североамериканский ученый К. Бин, рассматривая латиноамериканский аболиционистский роман, назвал «принципом нейтрализации»[98]. Суть его состоит в том, что писатель старается убрать или сгладить черты внешности, неприятные европейскому глазу: герой непременно красив, хорошо сложен, если он африканец — то с золотистым оттенком кожи, с прямым носом, тонкими губами и т. п. Образ «примитивного» человека выстраивался по канонам европейского этического и эстетического идеала.

Коренная ломка эстетического идеала, произведенная в авангардной живописи (см. выше), громким эхо отозвалась и в авангардистской литературе. Ев-

ропейские писатели не без влияния антропологов, создавая образ «дикаря», сознательно отдаляют его от представителя современной цивилизации, причем противопоставление затрагивает самые глубинные сферы онтологии — этику, эстетику, тип мышления, мировосприятие. Ранее воспринимавшийся вроде неиспорченной копии европейца, «дикарь» начинает представлять иной мир, другое сознание, внеположное устоявшимся европейским критериям. Основу конструирования примитивистского образа «дикаря» в западноевропейском авангардизме составляют цивилизационная «инаковость», теллуризм с его апологией животно-биологического начала, иррационализм, ритуализм и архетипичность. Все эти черты, каждая по-своему, признаны опровергнуть весь опыт европейской цивилизации. Вслед за художниками-примитивистами, которые вывели эстетический идеал за рамки понятий красоты и гармонии, писатели-авангардисты выводят образ «дикаря» во внеэстетическую и внеэтическую сферы, где нет места привычным категориям добра и зла, истины и лжи, как нет их в жизни природы. В этом видится еще одно принципиальное отличие примитивистской тенденции авангардизма от предшествующей традиции примитивизма.

Наряду с тенденцией к максимальному разделению двух типов сознания, «примитивного» и цивилизованного, в авангардизме наблюдается очень характерная противонаправленная тенденция к их воссоединению. Сам африканизм, сколько бы он ни акцентировал сущностные различия африканца и белого, приблизил «примитивного человека» к западноевропейцу, аннулировал барьеры времени и расстояний, низвел контакт с «дикарем» в ранг обыденности. Понятие архетипа, обоснованное Юнгом, открыло широкие возможности для актуализации прошлого, восстановления связи времен в лоне единого неизменного времени культуры, для сознательного конструирования «вечных» образов, для разработки новых принципов фольклорной реконструкции.

Главным же образом эта тенденция обязана тому, что в XX в. значительно изменились представления о сфере чувственного. Романтическая апелляция к чувству и принцип vivere secundum naturam подразумевали естественность в противовес условности, но не инстинкта как такового во всей его полноте. В XX в. под влиянием теории Фрейда углубляется понимание инстинкта, который трактуется подчас очень детерминистично и представляется генератором агрессии. Кроме того, инстинкт включается в сферу подсознательного, а она вбирает в себя не только биологическое, но и культурное — архаический пласт примитивного сознания, латентно присутствующий в мышлении современного человека. Излишне пояснять, какое влияние на формирование этой позиции оказали труды Фрезера (теория пережитков), Юнга (теория коллективного бессознательного), Фрейда, Ницше. В предшествующей примитивистской традиции образ дикаря, как правило, существовал автономно; это касается и его романтического аналога «дитяти природы» — героя, взраставшего «на обочине» городской цивилизации. Примитивизму XX в. для создания образа «примитивного человека» вовсе не обязательно отправляться в далекие страны или выискивать духовных маргиналов: «дикарь» подспудно присутствует в подсознании каждого человека, бывает достаточно лишь мистического воздействия природных сил или пробуждения древних инстинктов, чтобы «дикарь» скинул с себя современные одежды и предстал во всей своей наготе. Собственно, именно из этой

посылки исходили дадаисты, когда устраивали свои «дикарские» представления с масками, песнями и плясками.

Такой взгляд на современного человека ярко проявился в эстетике «театра жестокости» А. Арто. Отметим предварительно, что в творчестве, высказываниях и даже в жизненных устремлениях Арто всегда сквозит вполне осознанная тоска по первобытному варварству, по архаическим временам, когда, по его словам, «жизнь била через край», «витальные силы были обнажены», когда сохранялась тайна магического воспроизводства жизни»[99]. Эта тоска, рожденная из ясного ощущения несостоятельности современной европейской цивилизации, заставляла Арто, подобно Кейзерлингу, искать духовную подлинность в культурах Востока и Америки. В 1936 г. он совершил путешествие в Мексику, где прожил несколько месяцев среди индейцев тараумара. У них он прошел обряд инициации, после которого, по его словам, пережил самые счастливые дни в своей жизни и «стал наконец-то самим собой»[100]. Впоследствии он писал по впечатлениям своей поездки: «Всякая подлинная культура основана на расе и на крови. Мексиканские индейцы хранят древний секрет своей расы, и прежде чем она исчезнет, мы, европейцы, должны разузнать силу этого древнего секрета. По моему убеждению, не мексиканцы должны подражать европейцам, а наоборот, европейской цивилизации следует просить у Мексики поделиться ее тайной. Европейская рационалистическая культура находится в кризисе, и я приехал в Мексику, чтобы отыскать корни магической культуры, которая еще способна цвести, питаемая индейским солнцем»[101]. Что касается корней своего «театра жестокости», то их Арто отыскал в Индонезии, в балийском театре.

В художественном мышлении Арто «жестокость» выступает как собирательная категория, метафорически обозначающая всю сферу подсознательного, включая биологические и социальные инстинкты и обширный пласт культурных «атавизмов» — все то, что французский писатель иногда открыто называет словом «дикость». Эту «дикость» Арто воспринимает как нечто неизбывное в сознании человека, нечто вечно актуальное и угрожающее. В первом манифесте «театра жестокости» он категорически заявляет по этому поводу: «С духовной точки зрения жестокость — это непреложный, действенный и безжалостный закон, неизбывная абсолютная предопределенность. <...> В жестокости проявляется род высшего детерминизма». По мысли Арто, самый эффективный способ сопротивления «жестокости» — ее экстериоризация, достигаемая с помощью театрального действа, которое обретает тем самым терапевтические функции. В данном случае Арто переводит в эстетическую сферу методы психоанализа и не скрывает этого: «Я предлагаю, — пишет он, — вернуть театр к элементарной магической практике, использованной современными психоаналитиками, которая ставит целью излечить больного, наглядно явив ему его болезнь». Театральное действо превращается, таким образом, «в разновидность магического действа», приобретая ритуализированный сакральный характер, и эту его особенность Арто настойчиво подчеркивает в своих статьях. Театр он склонен представлять как ритуал жертвоприношения: «Театр — это манифестация сакрального посредством ритуальных жестов актеров, облеченных магической силой, перед публикой, которая приносит себя в жертву на спектакле, обретающем смысл жертвоприношения». Режиссер же в этом действе выступа-

ет как «своего рода шаман, распорядитель священной церемонии». Отсюда — принципиальная установка на иррациональное подсознательное восприятие, при котором актеры и зрители впадают в особого рода «транс». Арто возвращает театр к его древнейшим обрядовым истокам, апеллируя к коллективному бессознательному и оперируя архетипами. В своем втором манифесте Арто ясно определил архетипическую тематику «театра жестокости»: «...Он посвятит себя воплощению великих проблем и великих глубинных страстей, какие современный театр прячет под лакировкой якобы цивилизованного человека. Он посвятит себя космическим, универсальным темам, интерпретированным исходя из древнейших текстов, из древнейших космогоний, таких как мексиканская, индусская, иудейская, иранская и др.» Эта установка определила еще один важный эстетический принцип режиссуры Арто, состоящий в деперсонализации актера и характера. В балийском театре Арто восторгали не только магичность и ритуальность, но также его внеличностность: «В нем все так регламентировано, так деперсонализировано <...> И самое поразительное, что в этой систематической деперсонализации <...> все достигает максимального эффекта» [102].

В западноевропейском авангардизме главной моделью для выстраивания нового образа «дикаря» служила фигура негра (что было связано с открытием африканской скульптуры), который воспринимался в том же ключе, в каком воспринималось трибальное искусство художниками-авангардистами (см. выше), — живой архетип вне нации и культуры, бестиальное иррациональное существо, опровергающее весь европейский уклад жизни, традиционную систему ценностей. Пограничные культуры европейского цивилизационного круга — русская, испанская, латиноамериканская — моментально восприняли примитивистский импульс этого образа, но сам образ столь же быстро перевели в совершенно иной план — в план национального архетипа, в средство познания национальной действительности. При этом национальный архетип в его интерпретации приобрел полемический антизападный оттенок, что вполне закономерно: ведь «свое» обретается лишь в противопоставлении «чужому».

Что касается русских авангардистов, то, как отмечает Д. Сарабьянов, «следует помнить, что в годы формирования их метода перед глазами уже был образец примитивистской живописи» [103]. Действительно, футуризм развивался в тесном сотрудничестве с объединением «Бубновый валет» (а братья Бурлюки непосредственно участвовали в выставках) и воспринял некоторые эстетические установки художников-примитивистов. Речь идет не только об ориентации на формы национального примитива, но и об общем повороте от «Запада к Востоку», о чем говорилось выше. Мотивы эстетического снижения, ярмарочные, балаганные интонации, площадное слово, формы детского и городского фольклора — все это зримо присутствует в поэзии футуристов; и все же присущая их художественному мышлению одержимость первоначалом уводит их поэзию (за редкими исключениями) тем путем, каким шла Гончарова, — в глубь времен, к первоистокам национальной культуры. Вненациональный архетипический «дикарь» западноевропейского авангардизма на русской почве преобразуется в национальный архетип, воплощенный в образах скифа, праславянина, варвара, язычника.

Тему «скифства» в русской культуре начала XX в. глубоко осветила Е. Бобринская, что позволяет ограничиться здесь указанием самых существенных моментов. Исследовательница отмечает: «Основные характеристики скифского мифа футуристами были восприняты от символизма: "варварство" как спасительная сила для современной культуры, война как сфера духовной реализации, культ архаической сопричастности природным ритмам, стихийность, экстатичность мироощущения и мифология свободного кочевья. Так же, как и у символистов, скифский сюжет пересекается у футуристов с увлечениями язычеством и сектантством»[104]. Но, в отличие от символистов, для которых скифство оставалось на уровне тематики и образности, футуристы спроецировали это мироощущение на технику своего творчества и провокационную бунтарскую модель поведения. Не случайно одним из воплощений духа варварства для футуристов становится их излюбленный исторический персонаж — Стенька Разин.

Обращение к этому образу, казалось бы, опровергает высказанное выше соображение о том, что в целом авангардизму не свойственен историзм. Однако это скорее подтверждают поэмы «Степан Разин» Каменского и «Уструг Разина» Хлебникова, в которых разбойник трактован, по словам Хлебникова, как «отец свободы дикой», в чьей душе «поет вещий Олег»[105], иначе говоря, как своего рода культурный герой этногонического мифа. Еще яснее эта интерпретация явлена в рассказе Хлебникова «Разин напротив»: плавание по Волге автор трактует как плавание по душе Разина, «перерезая время наперекор ему» (т. е. вспять, в прошлое), к истокам его Я. Истоки его души, они же национальные основы, обретаются в природном мире, в том числе в голосах животных: «Вещие глаза еще мальчика, с первым пухом на губах, были подняты широко открытыми лесными озерами навстречу вещим голосам птиц, может быть, кричавшим оттуда: "Брат, брат, ты здесь!" — голосам оттуда. Там он искал те оси постройки человеческого мира, главные силы своей веры, которые потом мощными сваями вбивал в родную почву страны отцов, родной быт»[106]. Так, образ культурного героя естественно смыкается с темой праязыка.

Та же стратегия перевода западноевропейского примитивистского импульса в русло поиска национальных архетипов наблюдается в творчестве крупнейшего представителя испанского «поколения 1927 года» Ф. Гарсиа Лорки. Его цыгане («Цыганский романсеро», 1927), представшие воплощением национального архетипа, безусловно, унаследовали некоторые черты авангардистского «дикаря»: чувственность в противовес рациональности, принадлежность к природному миру, особого рода витальность, первородную силу, внеэтическую свободу. Вместе с тем национальная принадлежность этого образа ясно определена, что подчеркнуто как ориентацией на жанры испанского фольклора (в данном случае романс), так и воссозданием среды. Андалусия Лорки — мифологический топос сродни русской «Скифии»: мир природный, первозданный, «варварский», в котором ощутимы первоистоки жизни и дыхание смерти, мир особый, внутренне противостоящий западноевропейскому регламенту. Осмысляя национальную культуру, поэт в своих лекциях и выступлениях не раз противопоставлял ее «европейской» по двум параметрам: в ней ощутим дух земли и дух смерти. «И все испанское искусство корнями уходит в нашу землю —

землю чертополоха и надгробий...»; «В других странах смерть — это конец. Она приходит и занавес падает. В Испании иначе. В Испании он поднимается»[107]. Как видно, основу противопоставления составляет «кровь и почва».

В поэтическом цикле «Поэт в Нью-Йорке» (1931) оппозицию Андалусия (Испания)–Европа Гарсиа Лорка переводит в традиционную примитивистскую оппозицию цивилизация–природа. Урбанистический мир Нью-Йорка представлен как инфернальное пространство, где люди обезличены, превращены в механистическое массовое тело, вызывающее у поэта страх и омерзение («Панорама толпы, которую рвет», «Панорама толпы, которая мочится»). Противовесом этому миру выступают образы ребенка и негров — последних, что примечательно, поэт воссоздает по западноевропейской примитивистской модели. И вновь возникают столь характерные для его творчества мотивы почвы и крови:

Негры! Негры! Негры! Негры!
Кровь ваша заперта в ночной темноте ваших жизней.
Ее не видно. Бушует она под кожей...
Кровь ваша медленно жжет, словно взгляд
исподлобья,
крадется, как стебли дрока, уходящие в землю корнями...[108]

В авангардизме Латинской Америки западноевропейские примитивистские модели также переводятся в автохтонное русло. Показателен в этом отношении пример одного из немногих латиноамериканских авангардистских объединений — мексиканского эстридентизма (от estridente — пронзительный), заявившего о себе в 1921 г. Как и другие авангардистские течения Латинской Америки, он не имел отчетливой эстетической программы. Различия между европейскими «-измами», столь принципиальные для европейских интеллектуалов, для латиноамериканских были несущественны; из своего далека они воспринимали авангардизм как нечто целостное и безоглядно смешивали в своих программах черты футуризма, кубизма, дадаизма, ультраизма и других школ, причем делали это подчас вполне сознательно. Эстридентисты в полной мере восприняли футуристскую любовь к большому городу и техницизму: из текста в текст кочуют образы аэроплана, локомотива и автомобиля, эпитеты «электрический», «механический» и «стальной»; и даже призванные поразить читателя «электрические бабочки» и «целлулоидные поцелуи» воспринимаются как штампы. Но при этом эстридентисты усвоили из европейского авангардизма и примитивистский смысловой акцент, переводя его в план освоения национальной культуры. Провозглашенные в их манифестах иррационализм и неприятие европейского авангардистского теоретизирования подразумевали апологию «варварства», характерного латиноамериканского самоощущения, которое проявилось и в высказываниях, и в творчестве эстридентистов. Не случайно в «супербольшевистской поэме» Маплеса Арсе «Город» (1925) тема грядущей революции прочно увязана с мотивами автохтонного мира: «...Ночь тараумара будет шириться...»; «Дикие орды ночные / обрушатся на объятый ужасом город»[109]. Не случайно и книга воспоминаний Х. Листа Арсубиде «Эстридентистское движение» (1926) имеет посвящение: «Уицилопочтли, менеджеру эстридентистского движения, с чувством восхищения перед ацтеками». Как это всегда происходи-

ло в латиноамериканской культуре, заемное проецировалось на «свое» и наполнялось собственным содержанием.

Закономерной представляется и эволюция в Америке европейского «африканизма». Здесь, в Новом Свете, жили реальные негры, которые восприняли европейскую моду на африканское как своего рода реабилитацию и пропуск в большую культуру. Если европейский «африканизм» реализовался преимущественно в пластических искусствах, антропологии и культурфилософии, то американский негризм оформился в мощное поэтическое течение, которое быстро вышло за рамки авангардизма, хотя и сохраняло с ним наследственную связь: сначала оно заявило о себе в литературе США («Гарлемский ренессанс», конец 10-х — конец 20-х годов), а чуть позже в латиноамериканской литературе.

Поэзия «Гарлемского ренессанса» частью ориентирована на традиционные поэтические формы (К. Маккей, К. Каллен), и тогда она очень далеко отстоит от авангардного экспериментаторства. Но и в этих случаях она сохраняет идеологический примитивистский акцент, который сказывается прежде всего в характерном для упомянутых поэтов мотиве духовного раздвоения. Духовный разлом проходит в пространстве и во времени: пребывая в самом средоточии современной цивилизации, поэты ностальгируют по Африке с ее первобытными формами жизни и воспринимают свое инобытие как утраченную подлинность. Важно подчеркнуть при этом, что далекую Африку они объявляют своей прародиной и тем самым переводят примитивистский импульс в план культурной самоидентификации.

Гораздо яснее авангардистский акцент, уже не только в содержании, но и в стилистике, проглядывает в творчестве тех поэтов «Гарлемского ренессанса», которые пошли по пути фольклорной реконструкции — Л. Хьюза и Дж.У. Джонсона. Как это происходило везде в окраинных культурах европейского цивилизационного круга, поэты обращаются к национальной фольклорной традиции, в данном случае — к афроамериканской: Хьюз ориентирован на интонацию и поэтику блюза, Джонсон в «Божьих тромбонах» (1926) — на поэтику спиричуэлз. Но оба автора выходят за рамки сложившихся жанров, сохраняя лишь песенную интонацию, которая улавливается в простом построении ясно очерченной фразы, в обилии эмфатических конструкций и в рефренах, используемых бессистемно и спонтанно. Уходя от стилизаторства с его неизбежной нарочитостью, они не ставят своей задачей реконструкцию фольклорной формы, а стремятся воссоздать мировидение афроамериканца — т. е. этнический архетип. И оттого в их поэзии ясно ощутимо архетипическое начало.

Поэзия Хьюза и Джонсона сконцентрирована на выражении простейших, элементарных чувств и практически не допускает эмоциональной двойственности. Если печаль — то безмерная, если радость — то всеохватная. Эта особая эмоциональная открытость и одномерность соотносима с мировосприятием и поведением ребенка. Тот же принцип определенности, элементарности лежит и в основе образного строя их поэзии — она не терпит расплывчатости, взаимоналожения, смешения цветов, двусмысленности — и оттого многие строки напоминают лубочные картинки или детские рисунки. Обильное использование рефрена в поэзии Хьюза и Джонсона, как представляется, восходит не только к фольклору. Многократное повторение мысли — это примитивный способ ее вы-

деления, придания ей глубинного, базисного смысла; при этом повторяемое словосочетание приобретает характер сакральной формулы, заклинания. Кроме того, рефрен выполняет и функцию эмоционального нагнетания; иногда эмоции перехлестывают через край и пение прерывается экспрессивными выкриками:

Они приколотили его к жестокому дереву
И молоток!
Молоток!
Молоток!
Стук молотка раскатился по улицам Иерусалима!
Молоток!
Молоток!
Молоток!
Стук молотка раскатился по улицам Иерусалима!

Джонсон. «Божьи тромбоны» [110]

Ни Хьюз, ни, тем более, Джонсон не причисляли себя к авангардистам, да и не были ими — тем любопытнее, что ориентация на фольклорные формы временами придает их поэзии чисто авангардистскую тональность.

Латиноамериканский негризм, в отличие от североамериканского, зародился именно в лоне авангардизма. В 1921 г. два молодых пуэрто-риканских поэта, Хосе де Диего Падро и Луис Палес Матос, оба представители белой расы, создали новое авангардистское течение в поэзии — «диепализм», поставив своей целью, как говорилось в манифесте, «заменить логику фонетикой» и «отобразить мир с помощью языка животных» [111]. Первые «диепалические» стихотворения с их избыточным использованием звукоподражаний и языческими мотивами удивительно напоминают ранние искания русских футуристов. Прошло несколько лет, и в творчестве Палеса Матоса «диепалический» праязык обрел персонажа, на нем заговорившего, — негра; обрел, разумеется, по указке европейского «африканизма». Основатель и один из ярчайших представителей латиноамериканского негризма Палес Матос в своей поэзии 20-х — начала 30-х годов заостряет примитивистские черты европейского образа африканца, доводя их почти до гротеска. Его негр — существо абсолютно иррациональное, вненациональное и внекультурное, которое своей беспечной, счастливой, утробной жизнью и своей мощной витальностью отрицает всю систему европейских духовных ценностей:

Ням-ням. В белое мясо
вонзаются черные зубы. Ням-ням.
Ножницы ртов
Щелкают над ляжками. Ням-ням.
В глухом ритме
движутся челюсти. Ням-ням.
Хищная ночь
Пожирает джунгли. Ням-ням.

Настойчивые мотивы грязи, пота, тьмы, грохота барабанов в ранней поэзии Палеса Матоса призваны разрушить европейский эстетический код и обозначить

элементы принципиально новой эстетики. Это проявляется и в воссоздании облика персонажей. Если в европейской традиции главным элементом внешности, средоточием характера мыслится лицо человека, то Палес Матос не описывает и даже не поминает лиц и глаз персонажей: в облике его персонажей, вернее коллективного героя, абсолютно доминируют такие части тела, как бедра, ноги, живот, груди, челюсти. На место европейского эстетического идеала поставлен «негритянский тотем — / полукайман и полужаба, / полугорилла и полусвинья».

Персонаж пуэрто-риканского поэта живет на лоне дикой природы, в нелокализованном пространстве воображаемой первобытной Негрисии. Он рожден из тьмы эпохи первоначала, и всякое его действие предстает в качестве ритуального акта возвращения в эту эпоху: «В тишине сельвы / под сакраментальную дробь тамбора / танцует негр, / одержимый великим первоначальным зверем. <...> / Его душа улетает / в темный лимб, где правит / негритянская сущность»[112].

Однако созданный пуэрто-риканским поэтом образ негра в Латинской Америке очень быстро подвергся идеологической и эстетической перекодировке. «Абстрактный», «космополитический» африканец европейского примитивизма обретает конкретные этнически узнаваемые черты и — при ориентации негристов на жанры афроамериканского фольклора — собственную культуру и тем самым становится воплощением идеи своеобразия латиноамериканской культуры. Архетипичность его мышления и ритуализм поведения приводятся в соответствие с реально бытующими афроамериканскими культами (кубинские ньяньигос и сантерия, гаитянский воду), а иррационализм трактуется как противоположность европейскому модусу мышления.

Первый и решающий шаг в этом направлении совершил кубинец Николас Гильен, опубликовавший в 1930 г. сборник стихотворений «Мотивы сона» (сон — жанр афрокубинского фольклора). В ранней поэзии Гильена образ негра, сохраняя свою примитивистскую закваску, насыщается социальной конкретикой, жизненностью и становится узнаваемым. Персонаж Гильена, аналогичный лирическому герою Л. Хьюза, еще очень примитивен, движим элементарными эмоциями и реакциями и существует в мире элементарных проблем, но вместе с тем это образ кубинского негра, отражающий представление о «национальной сущности». «Негр-губошлеп» Гильена обретает реальный облик, на смену нечленораздельным «ням-ням» Палеса Матоса приходит связная и глубоко самобытная речь. Она так же далека от речи литературной, как и от речи народной, диалектной или жаргонной; она искусно сконструирована с целью передать особый разговорный ритм, специфическую интонацию и даже пританцовывающую походку негра:

Фу-ты ну-ты — пышный живот! —
фу-ты ну-ты.
Фу-ты ну-ты — щерится рот! —
фу-ты ну-ты.
Фу-ты ну-ты — глазки, как мед!
Фу-ты ну-ты...

Фольклоризмы и исковерканные слова — далеко не новость латиноамериканской поэзии «в народном духе». Новаторство Гильена состоит в том, что для

создания образа он выстраивает особый синтаксис, по сути примитивистский, и в этом отношении его опыт соотносится со стилистическим экспериментом А. Платонова, который также отражал сознание героев, создавая новый синтаксис вне канонов как литературной, так и народной речи. Гильен унаследовал у авангардистов и склонность к языкотворчеству, что особенно ярко проявилось в сборнике «Сонгоро косонго» (1931). Эзотерическое название сборника — это фонетическая стилизация африканского «праязыка», которая ничего не означает ни для автора, ни для его персонажа, негра. «В поэтике Гильена, — отмечает Ю. Гирин, — слово, выражающее дух кубинской "сущности", обладает яркой стилистической окрашенностью в негристские тона. Все его знаменитые "йамбамбо йамбамбе", "конго солонго", "маматомба, серембе кисеремба" и прочие негритянские припевки-междометия, которые традиционно считаются звукоподражаниями, на самом деле были результатом кропотливой работы...» [113] Как и Хьюз, Гильен не считал себя авангардистом, однако в своем обращении с языком, первичной материей поэзии, он фактически творил в русле авангардистской парадигмы.

Сказанное в некоторой степени относится и к латиноамериканским поэтам-негристам (их список насчитывает более сотни имен, из них три четверти были представителями белой расы), которые подхватили и творчески развили новаторские принципы фольклорной реконструкции, заложенные Хьюзом и Гильеном. Создавая иллюзию афроамериканской аутентичности своей лирики, латиноамериканские негристы полностью отождествляют себя с негром-персонажем, надевая на себя маски танцора, гуляки, мулатки, прачки, кормилицы и т. п. Но подобного типа ряжение никогда бы не выглядело правдоподобным, если бы не было поддержано совокупностью тонких стилистических приемов, которые, собственно, и определяют художественное своеобразие латиноамериканского негризма. Исходной основой для реконструкции негритянского мировидения послужили песенно-танцевальные жанры, составляющие самый репрезентативный корпус афроамериканского фольклора Латинской Америки.

Главное отличие негристских принципов фольклорной реконструкции от романтических, разработанных в предшествующем столетии, состоит в свободе обращения с фольклорными формами, что в целом отражает общую авангардную парадигму: разрушение формы в поисках сущности. Сопоставление фольклорного и литературного уровней показывает, что негристская поэзия, даже на самом раннем этапе, не является стилизацией под фольклор: она не столько «подделывается» под афроамериканские жанры, сколько переформировывает их восприятие, концентрируя и выводя на передний план их африканские черты. Главным же образом она переформировывает представления о значимости африканского элемента в культуре континента, возводя его в разряд перманентной сущности национального и латиноамериканского «духа». При этом афроамериканские фольклорные черты трактуются как сакральные элементы и одновременно выступают в роли тех архетипов, к которым восходит сознание негра. Эти архетипы носят, как и положено, вневременной характер, но локализованы они именно в Латинской Америке. Исполнение танца (и соответственно написание либо чтение негристского стихотворения) приобретает тем самым черты ритуального действа, суть и цель которого — восхождение героя, поэта, читателя к

сакральным этнокультурным архетипам, постижение своей сущности. Так архетипичность и ритуализм европейского примитивистского «дикаря» в Латинской Америке преобразуются в эстетизированный ритуал самоидентификации.

Вместе с тем во всех вариантах национальных архетипов, созданных в лоне авангардизма, будь то русский скиф и варвар, испанский цыган или латиноамериканский негр, есть, безусловно, то общее, что роднит их с западноевропейским вненациональным «дикарем», а именно их внеположность традиционным эстетическим и этическим категориям, ибо главное в них — витальность, сила, насыщенность первородной энергией, которая способна выплеснуться в современность и преобразовать ее. В таком плане эти образы глубоко соотносятся с выделенными ранее основными эстетическими категориями авангардистского изобразительного искусства (сила, тайна, магия), обнаруживая свою принадлежность тому новому мироотношению, которое возвестил авангардизм.

Примитивизм в искусстве XX в. формировался не только из авангардистских, но из различных источников, в том числе философских, не говоря о том, что «за его плечами» стояла многовековая традиция идеологического примитивизма. И все же с некоторыми оговорками можно утверждать, что основным его истоком был авангардизм. Именно в лоне авангардной культуры примитивистская константа была радикально преобразована и переведена в план эстетический, в художественную практику. Именно в авангардизме сконцентрировано все то, что принципиально отличает примитивизм XX в. от идеологически родственных явлений предшествующих веков: напряженный, явленный в работе со словом, пластическим образом и материалом поиск первоэлементов культуры, коренное преобразование эстетических критериев и эстетического идеала, выработка новых художественных приемов, в том числе передачи пространства, объемов и объектов, изменение структуры художественной речи, создание нового синтаксиса, разработка совершенно новых, далеких от романтического этнографизма принципов фольклорной реконструкции. В самом же авангардном искусстве примитивистская тенденция была хоть и не повсеместной, необязательной, но одной из магистральных и как таковая вступала в сложные соотношения с прочими тенденциями по принципу дополнительности. В любом случае не будет преувеличением сказать, что именно примитивистская тенденция авангардизма оказалась наиболее радикально экспериментальной — как в пластических искусствах, так и в литературе, поскольку и в том и в другом случае она повлекла за собой преобразование основополагающих эстетических категорий, самой фактуры данного искусства. Этот новаторский импульс далеко вышел за пределы как авангардизма, так и примитивизма и во многом определил облик всего искусства XX столетия.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Primitivism in the 20-th century Art. N.Y., 1994. Vol. 1, 2.

[2] Primitivism and Twentieth century art. A documentary history. Berkeley; Los Angeles; London, 2003.

[3] *Goldwater R.J.* Primitivism in modern painting. N.Y.; L., 1938. P. 172.

[4] *Тынянов Ю.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 131.

[5] *Connelly F.S.* The sleep of reason. Primitivism in Modern European Art and Aesthetics. 1725–1907. Kansas-City, 1995. P. 81, 82.

[6] *Бердяев Н.* Кризис искусства. М., 1990. С. 13.

[7] Там же. С. 12.

[8] *Марк Ф.* Две картинки // Синий всадник. М., 1996. С. 15.

[9] Цит. по: Primitivism and Twentieth century art. A documentary history. P. 101.

[10] *Шпенглер О.* Закат Европы. М., 1993. С. 19.

[11] *Элиаде М.* Миф о вечном возвращении. СПб., 1998. С. 133, 241.

[12] Называть вещи своими именами. М., 1986. С. 160, 319.

[13] *Хлебников В.* Утес из будущего. Элиста, 1988. С. 184.

[14] Мастера искусства об искусстве. М.; Л., 1939. С. 222.

[15] *Поспелов Г.Г.* Бубновый Валет. Примитив и городской фольклор в московской живописи 1910-х годов. М., 1990. С. 122, 130.

[16] Цит. по: *Varnedoe K.* Paul Gogin // Primitivism in the 20-th century Art. P. 187.

[17] Ibid. P. 179.

[18] *Сельц Ж.* Эдвард Мунк. М., 1995. С. 6.

[19] Там же.

[20] Цит. по: *Турчин В.С.* По лабиринтам авангарда. М., 1993. С. 58, 56.

[21] *Бессонова М.А.* Феномен наива как один из ведущих факторов в искусстве XX века // Примитив в изобразительном искусстве. М., 1997.

[22] *Connelly F.S.* Op. cit. P. 27–28.

[23] Цит. по: Primitivism and Twentieth century art. A documentary history. P. 54.

[24] Цит. по: Ibid. P. 4.

[25] *Матвей В.И.* Искусство негров. СПб., 1919. С. 36, 35.

[26] Ibid. P. 47.

[27] Primitivism in the 20-th century Art. P. 423.

[28] *Arp J.* Arp on Arp. N.Y., 1970. P. 39.

[29] Primitivism in the 20-th century Art. P. 538.

[30] *Breton A.* Surrealism and painting. N.Y., 1972. P. 78.

[31] *Сарабьянов Д.В.* История русского искусства конца XIX — начала XX века. М., 1993. С. 181.

[32] *Поспелов Г.Г.* Указ. соч. С. 249.

[33] *Ларионов М.* Лучизм. М., 1913. С. 15.

[34] *Поспелов Г.Г.* Указ. соч. С. 9, 17.

[35] Мастера искусства об искусстве. М., 1970. Т. 7. С. 487.

[36] См.: *Бобринская Е.А.* Ранний русский авангард в контексте философской и художественной культуры рубежа веков. М., 1999. Гл. «"Скифство" в русской культуре начала XX века и скифская тема у русских футуристов».

[37] *Поспелов Г.Г.* Указ. соч. С. 32.

[38] *Малевич К.С.* Собр. соч. М., 1995. Т. 1. С. 36, 39.

[39] *Сарабьянов Д.В.* Указ. соч. С. 213.

[40] *Малевич К.* Указ. соч. С. 53, 86.

[41] *Moore H.* Primitive art // Primitivism and Twentieth century art. A documentary history. P. 269.

[42] *Arp J.* Op. cit. P. 338.

[43] *Поспелов Г.* Указ. соч. С. 136.

[44] Цит. по: Primitivism and Twentieth century art. A documentary history. P. 53.

[45] *Матвей В.И.* Указ. соч. С. 38.

[46] *Richter H.* Dada: Art and Anti-Art. N.Y., 1956. P. 23.

[47] *Матвей В.И.* Указ. соч. С. 36.

[48] Из вступления к книге «Художественное выражение примитивных народов» (1912) // Primitivism and Twentieth century art. P. 53.

[49] *Moore H.* Op. cit. P. 267.

[50] *Гарсиа Лорка Ф.* Поэзия. Проза. Театр. М., 2000. С. 230, 227, 230.

[51] *Макке А.* Маски // Синий всадник. С. 20.

[52] Primitivism and Twentieth century art. A documentary history. P. 33.

[53] *Whitney L.* Primitivism and the idea of Progress. Baltimore, 1934; *Boas G., Lovejoy A.* A documentary history of Primitivism and Related Ideas in Antiquity. Baltimore, 1934; *Runge E.* Primitivism and Related Ideas in the Middle Ages. Baltimore, 1948. См. также: *Fairchilde H.* The Noble Savage. N.Y., 1928; *Fitzgerald M.* First Follow Nature. N.Y., 1947; *Levin H.* The Myth of the Golden Age in the Renaissance. Indiana, 1969.

[54] *Keiserling H.* Meditaciones suramericanas. Santiago de Chile, 1931. P. 156–157.

[55] Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кёльне. М., 2002. С. 149.

[56] Там же. С. 148.

[57] *Хлебников В.* Стихотворения. Поэмы. Драмы. Проза. М., 1986. С. 95.

[58] *Маяковский В.* Собр. соч.: В 6 т. М., 1973. Т. 1. С. 29, 30, 31.

[59] Антология французского сюрреализма. М., 1994. С. 143–146.

[60] *Хлебников В.* Стихотворения... С. 95.

[61] Там же. С. 106, 108.

[62] Русский футуризм. Теория. Практика. Критика. Воспоминания. М., 2000. С. 43.

[63] Там же. С. 50.

[64] Там же. С. 45.

[65] *Хлебников В.* Стихотворения... С. 42.

[66] *Крученых А.* Избранное. Мюнхен, 1973. С. 180.

[67] *Арто А.* Манифест, написанный ясным языком // Антология французского сюрреализма. С. 140.

[68] Называть вещи своими именами. С. 163–164.

[69] Русский футуризм. М., 1999. С. 42.

[70] Там же. С. 53.

[71] *Орлич Толич Д.* Заумь и дада // Заумный футуризм и дадаизм в русской культуре. Берн, 1991. С. 58, 60.

[72] Русский футуризм. С. 158.

[73] Называть вещи своими именами. С. 319.

[74] Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кёльне. С. 143.

[75] См.: *Михайлов Дж.* Удивительный мир африканской музыки // Африка еще не открыта. М., 1967.

[76] Называть вещи своими именами. С. 56.

[77] *Кульбин Н.* Что есть слово // Русский футуризм. С. 45.

[78] Русский футуризм. С. 43, 44.

[79] *Каменский В.* Стихотворения и поэмы. М.; Л., 1966. С. 29, 71–72.

[80] *Адаменко В.* Игорь Стравинский и Велимир Хлебников: Мир первоэлементов художественного языка // Примитив в искусстве: Грани проблемы. М., 1992.

[81] Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кёльне. С. 374.

[82] Цит. по: *Орлич Толич Д.* Заумь и дада. С. 75.

[83] *Крученых А.* Декларация слова как такового // Русский футуризм. С. 44.

[84] *Хлебников В.* Стихотворения... С. 102, 49.

[85] *Крученых А.* Избранное. Мюнхен, 1973. С. 56.

[86] *Хармс Д.* Полька затылки (срыв) // Жизнь человека на ветру: Стихотворения. Пьесы. СПб., 2000. С. 40.

[87] *Крученых А.* Новые пути слова // Русский футуризм. С. 50.

[88] Там же. С. 42, 258.

[89] См.: *Балашова В.* Поток сознания // Художественные ориентиры литературы XX в. М., 2002.

[90] Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кёльне. С. 148.

[91] Называть вещи своими именами. С. 69.

[92] Антология французского сюрреализма. С. 247.

[93] *Tzara T.* Oeuvres complètes. P., 1977. Vol. 2. P. 419, 416.

[94] Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кёльне. С. 24–25.

[95] *Орач Толич Д.* Указ. соч. С. 67.

[96] *Каменский В.* Указ. соч. С. 157.

[97] Называть вещи своими именами. С. 322.

[98] *Bean C.* Black characters. Toward a dialectical presentation in three South American novels // Voices from under. Black narrative in Latin America and the Caribean. Westport; London, 1984.

[99] *Artaud A.* Oeures complètes. P., 1964. Vol. 5. P. 51–52.

[100] Ibid. Vol. 9. P. 36.

[101] Цит. по: *Martín C.* Hispanoamérica: mito y surrealismo. Bogotá, 1966. P. 182.

[102] *Artaud A.* Op. cit. Vol. 4. P. 121, 96; Vol. 3. P. 28; Vol. 5. P. 74; Vol. 4. P. 72, 147, 70.

[103] *Сарабьянов Д.* Неопримитивизм в русской живописи и поэзия 1910-х гг. // Мир Велимира Хлебникова. М., 2000. С. 632.

[104] *Бобринская Е.А.* Указ. соч. С. 63.

[105] Там же. С. 251.

[106] *Хлебников В.* Утес из будущего // Хлебников В. Стихотворния. Поэмы. Драмы. Проза. С. 137, 139.

[107] *Гарсиа Лорка Ф.* Указ. соч. С. 233, 232.

[108] Там же. С. 246–247.

[109] *Schneider L.M.* El estridentismo. México, 1985. P. 194, 196.

[110] *Johnson J.* God's trombones. N.Y., 1942. P. 42.

[111] *Hernández Aquino L.* Nuestra aventura literaria. Los ismos en la poesía puertoriqueña (1913–1918). San Juan, 1966. P. 165–166.

[112] *Palés Matos L.* Poesía completa y prosa selecta. Caracas, 1978. P. 150, 153, 149.

[113] *Гирин Ю.* Литература Кубы // История литератур Латинской Америки. Кн. 4. Ч. 1. М., 2004. С. 294.

Авангард и проблема традиции

Проблема традиции является одной из самых существенных для исторического авангарда. Эта проблема изначально ставится в диаметрально противоположных контекстах: эпатажное отрицание преемственности, отрицание взаимодействия с культурой прошлого соединяется в авангарде с парадоксальным утверждением ее значения для будущего. Различные ценностно-смысловые толкования «традиции» проявляются в манифестах и в художественных текстах самих авангардистов и в современной историческому авангарду исследовательской практике. Современна авангарду жесткая критика «разрыва» с традицией, но современно и осмысление различных аспектов авангардной «традиционности». Параллельно художественной практике анализировались актуальные для авангарда цитатно-реминисцентные комплексы, рассматривались истоки отдельных мотивов и образов, затрагивались проблемы архаико-мифопоэтических и фольклорных тяготений авангарда, его стилевых, философско-эстетических, религиозных ориентиров, выявлялись контуры специфичной для авангарда рестроспективистской концептуальной модели.

В контексте исторического авангарда (в трудах русской формальной школы, в работах В. Беньямина и Г. де Торре, в исследовательско-эссеистической практике Г. Аполлинера, И. Стравинского, Т.С. Элиота, С. Эйзенштейна, Дж. Северини и др.) обозначились актуальные до сих пор ракурсы рассмотрения рецепции и функционирования первоисточников в авангардистском тексте, начала исследоваться проблема механизмов культурообразования, кардинальным образом изменялся смысл понятия «традиции». Казалось бы, по мере нарастания исторической дистанции специфика восприятия традиции в авангарде должна была становиться предметом все более конкретных и системных исследований, но гуманитарная наука сначала шла по сугубо критическому пути, а несколько позднее, сместив акцент на апологию авангардной новизны, долгое время гиперболизировала да и до сих пор (за редкими исключениями) продолжает гиперболизировать авангардный «антитрадиционализм». На этой основе, с одной стороны, снимается проблемная многомерность взаимоотношений исторического авангарда с предшествующей ему культурой и тем самым редуцируется понимание феномена авангарда в целом. С другой же стороны, в институционализации авангардного антитрадиционализма властно навязывается негативистское отношение к феномену и к категории традиции.

Особенности авангардистского ретроспективизма полностью и естественно вписываются во внутренне противоречивую, пронизанную сущностными и су-

щественными оппозиционными рядами систему мировосприятия и миросозидания авангарда. Проблема авангардистского традиционализма, авангардистского переосмысления культурного наследования или культурной памяти и использования соответствующих механизмов (приемов) в достижении определенных эстетических задач в наибольшей мере связана с систематически воспроизводимым в историческом авангарде принципом дополнительности. Причем принцип дополнительности в художественной культуре оказывается изоморфным идее дополнительности в культуре научной [1], обнаруживаясь в том числе в кардинальной идее возможного совмещения свойств фрагментарности и целостности в одном объекте или явлении. Поэтика авангарда, как и рожденный в авангарде первичный метаязык, сама строится на специфической двойственности, на взаимодополняющих принципах аддитивности и холизма. На основаниях дополнительности в общую авангардистскую картину мира входит и картина мира культуры, включающая культуру прошлого.

Конечно, парадигма дополнительности релевантна отнюдь не только для авангарда. Открытый Н. Бором принцип является в XX в. как новый deus ex machina, естественнонаучно снимающий неразрешимые проблемы, с которыми жила, хотя и не могла жить, культура. «Исчерпание и расщепление в первой четверти XX века единой лестницы прогрессивного восхождения (науки, — техники, — благополучия, — социальной матрицы, — морали...) по ступеням тех — рассудком освященных — ценностей, что были завязаны еще в XVI и особенно XVII веках <...> Несводимость ближневосточного (библейского) или античного, или средневекового смыслов жизни друг к другу и к смыслу, впервые вычисленному здравым рассудком французского Просвещения и рефлектированному разумом немецкой классической философии. Человек <...> оказывается где-то в промежутке различных встречных смысловых кривых, он теряет комфортное положение материальной точки на некой единственной восходящей траектории» [2], — так вычленял В.С. Библер сегменты проблемного поля культуры (а в это поле входит также «трудное сближение бытовых и бытийных точек человеческой жизни»), выводя в итоге к идее дополнительности, способной разрешить напряжение всех противоположностей.

Однако парадокс культурного самоосознания XX столетия выявился в бегстве от «спасительного» принципа: «Дополнительность взаимоисключающих определений культурного бытия трудно переносима для разума, воспитанного XVI–XIX веками, и облегченно отвергается во имя однозначности и абсолютности одного из полюсов, во имя его (вне сочетания с исключенным полюсом) естественности и успокоенности. Начинается и нарастает (во второй половине века) бегство от чуда самодетерминации» [3]. И не случайно момент размывания дополнительности в самоопределении культуры (отнесенный Библером к 1930-м годам) совпадает с угасанием исторического авангарда, в котором дополнительность достигла того предела системности, где превращалась в алогизм абсурда, а бесконечность смысловых возможностей начала трансформироваться в симуляцию отсутствующего смысла.

Впрочем, авангард (в том числе если смотреть на него в ракурсе проблемы традиции) балансирует в каком-то пограничном пространстве, выстроенном в промежутке жесткого самоопределения и безграничных свобод. Впрочем, весь

авангард пограничен, как всякое явление культуры. «Не должно представлять себе область культуры как некое пространственное целое, имеющее границы, но имеющее и внутреннюю территорию, — писал в свое время М.М. Бахтин. — Внутренней территории у культурной области нет: она вся расположена на границах, границы проходят всюду, через каждый момент ее, систематическое единство культуры уходит в атомы культурной жизни, как солнце отражается в капле ее. И каждый акт существенно живет на границах; в этом его серьезность и значительность; отвлеченный от границ, он теряет почву и умирает»[4]. И еще раз — впрочем — сама пограничность может рассматриваться не только как специфическое хронотопическое свойство самоосуществления культуры, но как специфическая точка зрения на культуру, постоянно актуализирующая в ней семантику границы, т. е. видящая в ее целостности — незавершенность, взаимодействующую фрагментарность (воспроизводящую принцип дополнительности?). Может быть, в цитированных выше словах М.М. Бахтина (как и в иных моментах его герменевтической системы — от полифонии до карнавала, во всяком случае) присутствует, ощущается след переживания и обобщения принципиально авангардистского культурологического опыта. Именно в творческом контексте исторического авангарда были выявлены новые смыслы «границы», затрагивающей как уровень выразительных средств, приемов, так и уровни мировидения и восприятия культуры. Резкость декларированного «разрыва» с традицией отчетливо вписывается в систему авангардистского проведения границ, расчленения — разделения «старого» и «нового», разграничения природы и культуры, выделения отдельных пластов и слоев культуры (вертикаль/диахрония) или ее сегментов (горизонталь/синхрония).

Внутренне свойственное авангарду обилие границ становится препятствием к восстановлению целостной картины авангардистского представления о традиции. Вероятность обобщений неминуемо сталкивается с художественным «многоязычием» авангарда, с противоречиями в понимании антитрадиционализма/традиционализма в различных авангардистских «школах»; попытки систематизации неминуемо вступают в противоборство с силой специфики национальных художественных контекстов — а национальные культурные пространства играли порой первостепенную роль в отношении авангардных «-измов» к традиции. Так, авангард в Австрии и Германии изначально сопричастен особому «духу барокко», вплоть до XX века бывшему «под рукой» (С.С. Аверинцев) сменявших друг друга литературных поколений. А испанские школы авангарда, столь же причастные барокко, все же открывают эту — воспринимаемую в ее сугубо национальной специфике — традицию заново. В свою очередь, латиноамериканские авангардные течения играют совершенно специфическую роль в становлении национальных традиций, объединяя (как это было, например, в Бразилии) открываемую литературность первых текстов колониального периода с «варварством» автохтонного и негритянского мифа. В различных национальных школах складываются диаметрально противоположные отношения с ближайшими к авангарду тенденциями: в этом отношении по-своему уникален российский вариант полемической преемственности между авангардом и символизмом.

Впрочем, отношение авангарда к «старому искусству» в принципе с трудом поддается схематизации или типологизации. Попытаемся вписать авангард

в «идеальную» систему отношения к проблеме традиции, предложенную в свое время Е. Шацким, выделявшим три типа взаимодействия современности с традицией: «(1) утопическое отрицание прошлого как такового, (2) традиционалистское превознесение прошлого как такового, (3) романтическая апология вполне определенного прошлого, выбранного из множества возможных»[5]. Как будто сразу ясно, что в авангарде присутствует как «утопический» момент, так и «романтический», при кажущемся выпадении собственно традиционалистской «золотой середины». Но «золотая середина» традиционализма в истории художественной культуры — это недостижимый идеал, постоянно деформируемый «романтическим» выбором отдельных норм и правил, подрывающим общее «превознесение» прошлого.

Здесь, пожалуй, необходимо остановиться, чтобы, отвлекшись от типологии «романтических» выборов и ограничений, задать весьма существенный, хотя и кажущийся «детским» вопрос: когда проявляет себя собственно авангардное отношение к предшествующей традиции, что можно принять за некоторую точку отсчета, где выделить момент разрыва между «старым» и «новым»? Может быть, посчитать началом авангардного ниспровержения традиции слова К. Маркса о революции, которая «может черпать свою поэзию только из будущего, а не из прошлого», которая «не может начать осуществлять свою собственную задачу прежде, чем она не покончит со всяким суеверным почитанием старины»?[6] Или увидеть это начало во внутриличностной альтернативе П. Гогена («Революционер или плагиатор») или в олицетворяюще-телесном антириторизме П. Верлена («Свернуть шею...»), или, напротив, в антителесном «Преодолении натурализма» (1892) Г. Бара? Или, отграничив и марксизм, и импрессионизм, и воззрения Сезанна (как и еще не упомянутых здесь Ф. Ницше, Р. Вагнера, символизм...) от самопроявления авангарда в отношении к традиции, увидеть собственно авангардное, например, в фовизме, в группе «Мост» (с 1905 г.) или в неклассической апологии абстракции у В. Воррингера? Или начинать с «Авиньонских девиц» (1907) П. Пикассо, или же с «Первого манифеста футуризма» (1909), или с декларации Ж. Метценже «Кубизм и традиция» (1911), или же, как в свое время Н. Бердяев («Кризис искусства», 1918), усматривать отчетливое проявление авангардного антитрадиционализма в своего рода кубистско-футуристическом комплексе?

Попробуем обратиться к фовизму. Правда, если мы будем полагаться на «Записки художника» («Notes d'un peintre», 1908) А. Матисса как на запоздавший, итоговый по отношению к уже осуществленной художественной практике манифест, то мы, конечно, не сможем выявить здесь радикального акцента на разрыве с традицией. Но здесь обозначены специфические ориентиры нового восприятия традиции, причем новый путь к культуре прошлого соотносится с новой системой художественных средств и приемов, объединявшей выразительность и экспрессию с динамикой и композиционной волей художника: «Для меня важнее всего выразительность <...> Я не делаю различия между моим ощущением жизни и тем, как я это передаю <...> Экспрессивность, в моем понимании, не означает страсть, которая вдруг озарит человеческое лицо или проявится в яростном жесте. Сама аранжировка моей картины экспрессивна. Место, занимаемое фигурами и предметами, свободные пространства вокруг

них, пропорции — все играет свою роль. Композиция — это искусство декоративной аранжировки различных элементов картины по воле художника или для выражения его чувств»[7]. А проблема выразительности соотносится с концептами «уплотнения» и «концентрации» цветовых ощущений, связанными с особым художественным рационализмом, определяющим «высокий идеал красоты». Аналоги такому рационализму Матисс ищет в искусстве Египта и Востока, находит его в античности: «Греки... уравновешенны: метателя диска показывают в тот момент, когда он собирается с силами перед броском. А если нужно показать его в самом броске, то скульптор сохраняет равновесие, ограничивая и уплотняя энергию мощного броска, как бы растягивая его во времени. Движение само по себе нестабильно и не подходит для столь долговечного искусства, как скульптура, если только это не становится сознательной задачей художника — вычленить из длящегося движения какой-то его конкретный момент»[8]. При этом необходимо иметь в виду, что апология рационализма сочетается у Матисса с апологией «страсти», «почти религиозного отношения к жизни», существенных для всякого художника. Но сочетание «рациональности» и «высоких идеалов красоты» в самоосмыслении Матисса, как будто отчетливо противоположных авангарду (футуризму, во всяком случае), столь же отчетливо воспроизводят положения того нового традиционализма, который развивался на рубеже XIX–XX вв. в парадоксальном пересечении с антитрадиционализмом. Комплекс постромантических и антипозитивистских традиционалистских явлений рубежа веков с большим трудом поддается систематизации. Некоторая их часть в исследовательской практике XX в. объединяется в понятии «неоклассицизма» или «неоклассики», причем исторически судьба понятия, как и описываемых им феноменов, оказывается особым образом связанной с авангардистской проблематикой[9].

В области литературы с «неоклассицизмом» неоспоримо соотносится, в частности, «романская школа», возникающая во Франции в 1891 г. Манифест «романской школы» принадлежит изобретателю термина «символизм» Ж. Мореасу. В первой декларации «романизма» провозглашалось возвращение к «греко-латинской первооснове» французской литературы, которое соотносилось с восстановлением — реставрацией — всей *прерванной* романтизмом национальной традиции: от XI в. до Андре Шенье. Классицистическое, таким образом, приравнивалось к широко понимаемому традиционалистскому, на один эстетический уровень возводились и античные, и средневековые первоистоки. Правда, сборники стихов Мореаса (единственное достойное художественное наследие «романизма») — «Страстный пилигрим» (1891) и «Стансы» (1899–1901) — отнюдь не производят впечатления сугубого преклонения перед предшественниками, в них явственны элементы характерной декадентско-символистской игры в литературность (вспомним хотя бы Лотреамона или Гюисманса). Но игра обрамляется в мастерски, дотошно используемые традиционные формы и не нарушает ясность образного строя. Неоклассицизм в его «романском» варианте был обращен к соединению литературности и подчеркнутой рациональности, которая должна была придавать неоклассичному произведению особую целостность, утверждая и окончательно обосновывая осознанность подчинения культуре во всем многообразии составляющих ее художественных языков. При

этом культура (традиция) представала в пространственно упорядоченном образе, характерном в дальнейшем для большинства неоклассицистических программ XX в., осмыслявших традицию не столько во временно́м, сколько в пространственном аспекте. В романизме сам концепт традиции существенно противостоял логике саморазвертывания художественного процесса: в понятие традиции Мореасом изначально вкладывался момент ценностной избирательности, который формировал лакуну, разрыв в непрерывной линии становления эстетических ценностей.

Идея *прерванной* традиции, необходимых или устанавливаемых разрывов в традиции странным образом сближает романизм (как, впрочем, и иные «традиционалистские» феномены рубежа веков) с авангардом. В романизме возможность естественного продолжения традиции как бы ставилась под сомнение: речь могла идти только о возобновлении или о возрождении, воскрешении традиции, что как бы исподволь предполагало предшествующую воскрешению «смерть». Мотив «смерти» традиции является для авангардистских манифестов не менее значимым, чем мотивы «разрыва» с традицией, «отречения» от традиции. Порой «разрыв» выражается в гротескно телесных метафорах, оказывается насильственным, жестоким актом — как у Г. де Торре: «оборвать пуповину былых влияний» («Эстетика ультраячества»); порой является в очуждающем облике нарочито холодных констатаций «смерти прошлого», как у В. Шершеневича («Листы имажинизма»). А лозунг «Мы стоим на обрыве столетий» Первого манифеста футуризма, предшествующий деструктивной риторике основных положений декларации, экзистенциально обозначает абсолют распада «связи времен». Но отграничение старой культуры от новой, новый «идеал уничтожения» (внутри текста манифеста) как бы теряют смысл, поскольку старое уже «умерло»; музеи, библиотеки уже отождествлены с кладбищем, уже принадлежат потустороннему бытию. Однако топос «иного мира» обладает в авангарде особыми ценностными смыслами: «иной мир» обозначает вектор утопических стремлений, «за пределы» реального стремится вырваться и сюрреализм, и русский кубофутуризм. У В. Хлебникова, например, «иной мир» связан с пространством словотворчества, воображения, математическим знаком которого оказываются мнимые числа. И именно в области «мнимых величин», по Шершеневичу, является традиция после своей смерти. В контексте художественной системы авангарда мотив «разрыва» наделен смысловой двойственностью, выступает в амбивалентной мифопоэтической деструктивно-созидательной функции.

К тому же параллельно системе «разрывов» выстраивается система взаимосвязей. Во множестве манифестов возникают цепочки сравнений и соположений, выявляющих стремление найти в отдельных моментах прошлого опору, созвучие новым мыслям и смыслам. Как у И. Грузинова в «Имажинизма основное»: «Мы такие же вольные и великолепные, изощренные и разбойные, как деятели эпохи Возрождения — Луиджи Пульчи, Пьетро Аретино, Бенвенуто Челлини». Как у того же Г. де Торре как бы невольно вырывается в «Эстетике ультраячества»: «Я, как и Гегель, полагаю, что надо понимать непонятное», и здесь же выстраивается традиция «ячества», представителями которого оказываются Ибсен и Уитмен. Новые программы рассматриваются в логике прямых («Я, как и...») и обратных аналогий: «Свифт — сюрреалист в язвительности»

(«Манифест сюрреализма»). В результате само «тело» культуры как бы теряет цельность, прежние связи дестабилизируются, но на их месте начинают образовываться новые линии преемственности и ответности. По сути, на уровне манифестов возникает метаисторическое понимание авангарда как периодического импульса деканонизации, разрушения стереотипов, постоянного обновления. Политическая риторика «Нового Лефа» одновременна авангардистскому преобразованию фигуры Пушкина — «одного из ярых футуристов, деканонизатора, осквернителя могил, грубияна». Авангард пишет новую историю культуры, включая в нее особую традицию эксперимента (Шершеневич футуристического периода изучает формальный эксперимент в поэзии Державина и Древнего Рима; Бурлюки исследуют на античных примерах возможности метаграфемики), придавая художественно ценностный статус разного рода анормальностям (ср. акцент на «искусстве ошибок», в равной степени характерный для русского кубофутуризма и бразильского модернизма, значение «трансгрессивных» феноменов прошлого для сюрреализма). Процесс пересмотра традиций связан не только с неизбежной модернизацией, с романтическим по духу привнесением современных смыслов в прошлое (таково самообоснование экспрессионизма), но и с выявлением имманентной ценностной изменчивости смыслов культуры, ориентирующим не только авангард, но и историческую поэтику и неоклассицизм: «Искусство, которое сегодня действительно служит нам, — это, несомненно, искусство, названное авангардизмом или новым искусством, — заявляет С. Дали в "Речи на митинге в Ситжесе". — Древнее искусство любой эпохи было, будьте покойны, для своего времени новым и кроилось, как и сегодняшнее, по меркам и, следовательно, по законам гармонии тех людей, которые им пользовались».

Обращаясь к авангардно-неоклассицистическим сопоставлениям, необходимо отметить, что в «неоклассицистической» терминологии описываются не только феномены культуры рубежа XIX–XX вв., но и ряд более поздних явлений культуры XX в., соотносимых с 1920–1930-ми годами и рассматриваемых как своего рода «реакция» на авангард, возникающая при одновременном «кризисе» самого авангарда [10], причем поставангардный неоклассицизм подчас полностью отграничивается от «неоклассицизма» рубежа веков. Осмысление (нео)классицистического «преображения» авангарда началось в ходе непосредственного наблюдения за художественным процессом того времени. Уже в 1920 г. А. Сальмон указал на «конструктивный классицизм» в творчестве А. Дерена («Живое искусство»), а в 1926 г. Я. Тугенхольд отметил общеевропейскую влиятельность соответствующей тенденции: «Теперь, когда идея классицизма и возврата к Энгру носится в воздухе, как во Франции, так и в Италии, — Пикассо показал, что и он способен увенчать себя лаврами классика» [11]. В 1932 г. В. Шкловский, обращаясь к Эйзенштейну в статье «Конец барокко», утверждал: «Вы на пути классического искусства, про которое легко сказать, как оно создано сегодняшними условиями, и трудно сказать, почему оно их переживает» [12].

1920-е годы отмечены и такими явлениями, как «новая вещественность» в Германии и «метафизическая живопись» в Италии (А.В. Иконников причисляет их к «неоклассицизму»). А во Франции в это же время П. Валери вновь размышляет о классической ясности и простоте, да и Ж. Кокто пишет «Призыв к

порядку» («Le rappel a l'ordre», 1926). И в это же время утверждают себя в русле неоклассицизма Пикассо и Стравинский. И в Англии накануне 1920-х пишется своеобразный манифест нового традиционализма — статья Т.С. Элиота «Традиция и индивидуальный талант» (1919). И именно с 1920-ми годами соотносится специфическая тоталитаризация неоклассицизма. Лозунги возрождения национальной традиции в ее непрерывности от Древнего Рима к Ренессансу и современности, гиперболизированная значительность образов, четкая пластическая дисциплина, лежавшие в основе программы, выдвинутой итальянской группой «Новеченто» (1921–1922), позднее встретили активную поддержку со стороны режима Муссолини. «Тоталитарное» значение намечается и в концепции строгого музыкального порядка, разрабатываемой Э. Сати (1866–1925). В последние годы своей жизни Сати кардинально сменил систему оценок, перейдя от экспериментальной поэтики к нормативистской, став в начале 20-х годов главой недолговечной «Аркейской школы» (по парижскому предместью, где жил композитор). Новые ученики именуют его Аркейским мудрецом, а Сати призывает «к восстановлению связей с национальными музыкальными традициями, высшее выражение которых видит в творчестве Гуно. Именно музыку Гуно он советовал принять за образец, а также изучать Россини, Мендельсона, Бизе». Но список образцов для подражания дополняется списком «запрещенных имен», среди которых значатся Вагнер и Франк, Форе и Дебюсси, причем не допускается даже простое знакомство с их музыкой, которую автор «Меркурия» считает исключительно пагубной для «молодежи» [13].

И все же, выявляя репрезентативность «общего ретроспективного потока двадцатых годов» [14], не следует забывать о том, что ретроспективные, или неоклассицистические, или просто традиционалистские тенденции были весьма существенными в предшествующее десятилетие. Так, Андре Дерен обращается к «предметным» (В.М. Полевой) портретам, фигуративным пейзажным и интерьерным сюжетам уже в 1912–1913 гг.; в свою очередь, Дж. Северини также переосмысляет фигурацию в середине 1910-х годов («Материнство», 1916). В творчестве Пикассо и Стравинского неоклассические моменты возникают еще в середине 1910-х годов: не случайно Стравинский назовет «некоторой разновидностью неоклассицизма» свою «Шуточную польку в три руки» (1915). А первые «новоэнгровские» рисунки Пикассо также были показаны Канвайлеру в 1914 г. Конечно, от них еще очень далеко и до «Ольги в кресле» (1918), а тем более до «Трех женщин у источника» (1921) или «Флейты Пана» (1923), но начало пикассовской неоклассицистической метаморфозы все же определяется этими рисунками.

Заметим, что и неоклассицизм Д. Мийо, порой соотносимый с 1920-ми годами, оформляется значительно раньше. Поэзию античности Мийо открывает для себя благодаря П. Клоделю и по предложению драматурга приступает к работе над музыкой к трилогии Эсхила «Орестея» в самом начале 1910-х. Первая часть триптиха «Агамемнон» была завершена в 1914 г., затем последовали «Хоэфоры» (1915) и «Эвмениды» (1922). Но как бы внутри неоклассических разработок создаются совершенно иные по стилю «Воспоминания о Бразилии» (1920–1921), а воскрешение генделевских гармоний в финале «Эвменид» сменяется созданием абсолютно неклассической музыки к балету «Сотворение ми-

ра» (1923, сценарий Блеза Сандрара)[15]. К периоду 1910-х годов (1912–1914) относится и возникновение специфической неоклассицистическо-авангардной модели — гетеронимии Ф. Пессоа[16], еще раньше начинают оформляться специфические «неоклассицизмы» русского акмеизма (с 1910 г.) и английского имажизма (с 1909 г.), а один из виднейших идеологов последнего, Т.Э. Хьюм (1883–1917), развивает свою концепцию «новой философии» с 1908 г., т. е. одновременно с осмыслением поэтики фовизма, предпринятым Матиссом в «Записках художника».

Выявившееся схождение дат — условно, и все же в обозначенной временной перспективе авангард и новый традиционализм (неоклассицизм) предстают как специфически параллельные или взаимодополняющие системы. В развитии индивидуальных авангардных поэтик наблюдается постоянное пересечение с традиционализмом: стоит назвать здесь перипетии творческих поисков П. Пикассо, С. Эйзенштейна, П. Элюара, Х. Балля. И в мире музыки колебания между авангардом и традиционализмом складываются в целую систему, представленную именами Д. Мийо и И. Стравинского, П. Хиндемита, Ф. Бузони и С. Прокофьева, Э. Вила-Лобоса. Причем творчество Пикассо и Стравинского наиболее ярко представляет возможные межсистемные переходы или даже обозначает (сходную с отсутствием) проницаемость границ между собственно авангардом и собственно неоклассицизмом. Но традиционализм авангарда оказывается принципиально и парадоксально нетрадиционным: в авангарде (быть может, впервые в истории культуры) была реализована специфическая стратегия безоговорочной утопической апологии заново обретаемых сущностных смыслов прошлого. А для неоклассицизма оказывается столь же парадоксально значимой авангардистская парадигма «разрыва» с традицией, являющейся в облике противоречиво структурированной, но завершенной целостности, проникновение в которую требует особого творческого напряжения. Авангард же, настаивая на «разрыве», гиперболизируя его, не только стремится к полному развеществлению традиции, но и обозначает возможные пути ее собирания заново. Но все же авангард и неоклассицизм оперируют (на границах реализации своих программ) диаметрально противоположными стратегиями: неоклассицизм сознательно стремится к собиранию и наращению смыслов, а авангард тяготеет к превращению смыслов, к метаморфозе, нивелирующей смысловые различия в их стремлении к первосмысловому архетипу. Новый традиционализм изначально предполагает интертекстуальную перспективу, будучи готовым развернуться в метафору саморепрезентации традиции как «игры в бисер», а для авангарда радикальное обновление образов носит иконологический характер, а всякое смещение, соположение смыслов тяготеет к реализованной метафоре, способной восстановить мифопоэтическую стихию культуры, восстановить истоки и итоги традиции.

Образ культурного прошлого (традиции), открывающийся в авангарде, был во многом определен во второй половине XIX в., когда заново создавались, осмысливались и критически переосмысливались самые различные образы культуры и искусства, когда возникали новые художественные, философские, естественнонаучные, технические модели культурообразования. Авангардистское

мировидение подпитывалось противостоянием сциентистских и антисциентистских, эволюционистских и интуитивистских идей второй половины XIX в., соотносилось с возникшими в то время новыми тенденциями во взаимодействии и взаимном соотношении науки и искусства, науки и эстетики, философии и техники. В этот период системным стало введение эстетического фактора в естественнонаучный анализ (ср., например, эстетическое обоснование акустических закономерностей у Г. Гельмгольца, функцию прекрасного в эволюционизме Ч. Дарвина). Но, с другой стороны, заново (вослед и вопреки традиции натурфилософской эстетики) выявлялись роль и функция естественнонаучных принципов в сфере художественной культуры (ср. экспериментальную эстетику Г.Т. Фехнера, натуралистическую эстетику Э. Золя). В это же время предметом диаметрально различных оценок и интерпретаций стала фактическая данность научно-технического прогресса (от трудов Маркса и Энгельса до Дюркгейма и Бергсона), а техника как таковая стала превращаться в специальную область философско-антропологического анализа: в 1877 г. появились «Основы философии техники» Э. Каппа, а в 1897 г. вышли в свет «Начала технологии» Э. Эспинаса; «homo sapiens» продолжался не только в «сверхчеловеке», но и в «homo faber» [17].

В историческом авангарде техницистские аспекты современности, научно-технический прогресс оказываются непосредственно связанными с проблемой традиции (с ее сохранением или разрушением). В манифестах итальянского футуризма, где особенно бескомпромиссно и безоговорочно была заявлена программа «разрыва» со старым искусством, с наибольшей отчетливостью обозначается прогрессистский абсолют художественного антитрадиционализма: декларации Маринетти логически соответствуют наступающему «веку техники», искусство которого должно было последовательно воспроизводить его собственно «технический» смысл, встраиваясь в парадигму самоосуществления техники. Накоплению, сохранению и воспроизводству внутренних смыслов, свойственному художественной культуре, противопоставлялся радикализм замены одного изобретения другим, характерный для культуры технической. Здесь должен был полностью воплотиться момент оголенной однонаправленности эволюционного процесса, сущностной историчности, провоцирующей и реализующей принцип новизны [18]. «Новое» и «старое» искусство оказываются столь же «технически» несовместимыми, как «аэроплан» и «скрипучая телега»: «Какой смысл плестись на скрипучей телеге, когда можно летать» («Технический манифест футуристской литературы»), а возможное обращение «старого» искусства к технической «новизне», попытки взаимодействия традиционного искусства с техникой осмысляются как его предсмертная активность-агония. Л. Мохоли-Надь (близкий конструктивизму график, фотограф, дизайнер) утверждал в эссе «Живопись, фотография, кино» (1925): «Творческие возможности нового по большей части медленно открываются такими старыми формами, инструментами и областями искусств, которые в принципе уничтожаются с появлением нового, однако под давлением готовящегося нового они оказываются вовлеченными в эйфорическую активизацию» [19].

Декларируемое торжество технического подхода реализовывалось в метафорическом ряду, воплощающем «бесполезность» отставленного и ненужного

искусства «прошлого» в образах «свалки», «отбросов» или «хлама», с одновременной апологией принятого в технической области типа творческой личности — с актуализацией фигуры «изобретателя» — создателя «новизны». «Я изобрел скульпто-живопись в 1912 г., — утверждал А. Архипенко. — Она имеет свои собственные характерные черты, отделяющие ее от обычной полихромной скульптуры готики, барокко и Ренессанса <...> Эстетически и технически скульпто-живопись совершенно отлична от окрашенных рельефов делла Роббиа или египетских или ассирийских»[20]. Но, подобно тому как техницистский принцип пробуждал определенный механизм традиции, так и фигура «изобретателя» оказывалась явленной не из пустоты, но из некоего культурного прошлого, из пространства традиции «изобретений». Причем идея «изобретательства» невольно возобновлялась во всех ее исторических и мифопоэтических смыслах, увязывающих изобретение «вещей» с изобретением «знаков», что соответствовало глубинным интенциям различных школ авангарда в области проблемы именования/вещесотворения. И фигура «изобретателя» выявляла свою мифопоэтическую перспективу, обретала сродство с культурными героями: первоизобретателями — «эвретами» (euretes — *греч.* изобретатель, открыватель).

В узком смысле применение техницистских (прогрессистских, оголенно-исторических) принципов к художественной культуре можно рассматривать как один из вариантов реализации общеавангардного смещения границ — принципа отождествления художественно-эстетических феноменов с внехудожественными, разрушения иерархических, парадигматических, синтагматических границ в культуре, наконец, существенного смещения границы между культурой (цивилизацией) и природой. Причем последняя предстает как в своем естественном, так и в научно-естественном образе. В манифестах Маринетти представлен не только прообраз техницистского культурообразования, но и естественнонаучный его образ, переносящий культуру в область наблюдаемого в микроскоп мира микроорганизмов, воспроизводящий механизмы развития искусства на клеточном уровне: «Невозможно сразу, одним ударом перестроить восприятие. Старые клетки отмирают постепенно, на их месте появляются новые»[21]. Собственно, весь мир, который должен найти воплощение («душу») в поэтике свободных слов и заместить человека в литературе, — мир «неживой материи» — это не только готовый мир технических реалий, но и готовый естественнонаучный образ «природы», где уже присутствуют «электронный вихрь и мощный рывок молекул»[22].

Конечно, внехудожественное (научно-техническое, в первую очередь) «пространство» культуры настойчиво входило в пространство искусства задолго до итальянского футуризма, обнаруживая свою безоговорочную влиятельность на область «прекрасного» и одновременно эстетизируясь в нем: «Уже импрессионисты, применяя научный опыт, разложили цвет на составные», — писал Р. Якобсон в 1919 г. И, пытаясь выявить системную взаимосвязь художественного воспроизведения реальности с общими параметрами изменившейся картины мира, утверждал: «Статическое, одностороннее, обособленное восприятие — живописный пережиток — нечто вроде классических муз, богов и лиры. Но мы не стреляем из пищали, не ездим в колымаге <...> Изживание стати-

ки, изгнание абсолюта — главный пафос нового времени, злоба текущего дня. Негативная философия и танки, научный эксперимент и совдепы, принцип относительности и футуристский "долой" рушат огороды старой культуры. Единство фронтов изумляет»[23]. Исследовательское обобщение здесь смыкается со свидетельством непосредственного участника культурных событий, понимаемых и принимаемых в их необоримом структурном «единстве», изначальная выстроенность и слаженность, безусловная организованность, соотносимость частей которого подчеркивается использованием военной риторики.

Развитие техники как таковой задавало новый ритм развитию художественной сферы, обозначая фатальную неизбежность в замене старого новым, соответствующим материальному (в том числе бытовому) уровню современности, а техницистская аргументация через некоторое время приобрела значение риторического общего места, вошла в систему неопровержимых доказательств, используемых как специфическое средство воздействия, к которому стали прибегать как к общепринятой модели представители самых разных направлений искусства (в том числе неоклассицистической позиции)[24]. Самоопределение искусства в эпоху исторического авангарда уже не мыслится вне соотношения с техникой, научно-техническим прогрессом или обобщенно трактуемой прогрессистской концепцией. Наука и техника превращаются в актуальный контекст создания текстов, входят в систему выявления меры «новизны» и возникновения новых, собственно художественных смыслов в литературе, искусстве и музыке, в обнаружении закономерностей и взаимосвязей «разрывов» и «протяженностей», которыми живет художественная культура, начинающая в «век техники» оперировать совершенно новыми своими видами, включая их в свою целостность.

В эпоху исторического авангарда заново раскрывается многоаспектность разнонаправленных связей технического прогресса с формированием и возникновением как «технических» видов искусства, так и технических форм бытования искусства в социуме: «На рубеже XIX и XX веков средства технической репродукции достигли уровня, находясь на котором, они не только начали превращать в свой объект всю совокупность имеющихся произведений искусства и серьезнейшим образом изменять их воздействие на публику, но и заняли самостоятельное место среди видов художественной деятельности», — писал В. Беньямин в эссе «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» (1936)[25]. По Беньямину, «технической воспроизводимости» принадлежала особая роль в перестройке традиций духовной культуры: «Репродукционная техника <...> выводит репродуцируемый предмет из сферы традиции. Тиражируя репродукцию, она заменяет его уникальное проявление массовым. А позволяя репродукции приближаться к воспринимающему ее человеку, где бы он ни находился, она актуализирует репродуцируемый предмет. Оба эти процесса вызывают глубокое потрясение традиционных ценностей — потрясение самой традиции, представляющее обратную сторону переживаемого человечеством в настоящее время кризиса и обновления»[26]. Беньямин выделяет закономерную смену ауратического произведения искусства на технологическое, затрагивающую всю систему самоосуществления художественной культуры. Ауратическое (уникально ценностное, «подлинное» произведение) имеет в ос-

нове своей ритуал, соединяя культовую составляющую с непосредственностью человечески-личностного начала; тогда как технологическое имеет в основе своей политическую деятельность и неминуемо подчиняется очуждающей механизации. С окончательным явлением технологического искусства в XX в. обнаруживается вся полнота завершения прежней — ауратической — традиции и проявляется окончательность «власти техники» — осуществляется «механизация живого» (отмеченная еще Бергсоном): технологическая эпоха превращает «производителей» и «потребителей» культуры в придаток соответствующих «аппаратов»[27].

Концепция Беньямина — это воплощение критически преображенного торжества «футуризма»: техническая сторона возводится в статус абсолюта, а «внутриэстетическая детерминированность» и принципиальная «субъективность» технически обусловленного, но не завершенного в технике окончательно акта видения не принимаются во внимание[28]. А субъективный момент, утерянный Беньямином в путах технологизма, продолжает исполнять освобождающую эстетическо-игровую функцию, проявляя способность превращать любую «вещь» в произведение искусства и, в конечном итоге, наделять вещь «аурой». Как надеялся Р. Гомес де ла Серна, переводивший драматическую проблематику очуждения механизированной культуры в гротескно-оксюморонный план соположения человечности с вещью, «Художник» наделен особым даром «любовного выбора» (predilección), благодаря которому предмет (ready made) возводится в ранг «истинного произведения искусства»[29]. Но «техника перебунтовала мир» («Каталонский антихудожественный манифест»); и в век «технического искусства» кардинально изменилось само понятие и о субъекте творчества, и о творческом процессе. В конечном итоге непререкаемые техницистские доводы подразумевают полный отказ от личности, обладающей аурой: «Мы не предрешаем формы технизирования слова, но ясно, что <...> оно будет постепенно отделяться от его носителя — человека. Мы идем к невиданно объективной демонстрации вещей, механизированных толп и потрясающей открытой грандиозности, не знающей ничего интимного и лирического»[30].

Рассматривая технологические виды искусства, Беньямин особое значение придавал искусству кино, которое именно в эпоху авангарда переживало период своего самоосознания в соотношении с иными областями художественной культуры. Общественное в целом и эстетическое значение кино, по Беньямину, «не мыслимо без <...> деструктивной, вызывающей катарсис составляющей: ликвидации традиционной ценности в составе культурного наследия». В качестве примера деструктивного «покушения» на традиционные ценности Беньямин приводит слова французского кинорежиссера Абеля Ганса (1889–1981) — одного из первооткрывателей в сфере изобразительных средств кино: «Шекспир, Рембрандт, Бетховен будут снимать кино <...> Все легенды, все мифологии, все религиозные деятели, да и все религии <...> ждут экранного воскрешения, и герои нетерпеливо толпятся у дверей»[31], — принципиально игнорируя специфически «возрожденческий» пафос цитируемых слов, выраженное в них стремление к возобновлению традиции в ее кинопреображении, которое действительно происходило одновременно с введением «движущейся фотографии» в художественную сферу, с формированием выразительных принципов киноязыка.

Рождение киновыразительности оказалось связанным с обращением к самым различным областям и механизмам художественной и культурной в целом традиции[32]. Кино рассматривалось в его принципиальной — технической — отделенности от человеческой (художественной, в частности) сферы: «Объектив — это глаз без традиций, морали, предрассудков», — писал Л. Бунюэль («Раскадровка, или Синеграфическая сегментация»)[33]. На «различиях между деятельностью художественной и синеграфической» настаивал М. Л'Эрбье: «Одна деятельность имеет традиционные законы, строгие условности единства, искусственные или рыцарские правила, созданные по образу строго иерархизированного и высокообразованного общества; другая, лишенная эталонов, не поддается насилию и создана по образу мира, лишенного культуры и раскрепощенного в своей безответственности»[34]. Но обосновывалась и диаметрально противоположная точка зрения: в ряду иных искусств кино виделось и осмыслялось как идеальный итоговый синтез «разнообразного человеческого опыта»: «Мы подвели итог практической жизни и жизни чувств, — говорил Р. Канудо. — Мы соединили Науку с Искусством <...> с Идеалом Искусства, прикладывая первую ко второму, чтобы уловить и запечатлеть ритмы света»[35]. Одновременно выявлялось особое художественное многоязычие кино, как бы соединявшего в себе принципы словесности, живописи и музыки, и эволюция киноискусства непосредственно связывалась с проникновением в традицию и законы самоосуществления иных художественных сфер. Так, по мнению Э. Вюйермоза, киноискусству следует «искать тайные связи, объединяющие "органистов света" с Бахом, Моцартом, Шуманом, Вагнером или Дебюсси» («Музыка изображений»)[36].

Киноэстетика Эйзенштейна исходила из внимательного изучения проблем письменности (пиктографики и иероглифики, как, впрочем, и киноэстетика Ганса, Эпштейна, Сандрара), анализа функции метаграфемики в старых и новых поэтических системах (как восточных, так и европейских). Кинообраз вырастал из проникновения в диалектику взаимодействия научных систем и «норм мышления чувственного», из выявления композиционной динамики живописных и математических шедевров[37]. В то же время киноизображение встраивалось в длительный эволюционный ряд, в целую систему изобретений, первое звено которой С. Эйзенштейн, как позднее француз Андре Базен (1918–1958), находил в глубокой древности. «В неопубликованной рукописи "История кино" (1946), — пишет Вяч.Вс. Иванов, — Эйзенштейн рассматривает "историю кинематографа под углом зрения механизации средствами техники самого процесса отражения и результатов подобного отражения", отмечая "проблему воссоздания средствами техники процессов: получения сколка с явления действительности механическим путем и закрепления его техническими средствами"»[38]. Эйзенштейна занимает весь исторический процесс получения этих «сколков» — от «абриса реального предмета или силуэта тени» до печатей Вавилона, от древних техник набивного рисунка на ткани до «техники слепка маски, в которой он видел nux (орешек, суть) всего этого ряда изобретений и открытий»[39]. Кинематограф, в силу его абсолютной новизны, ощутимой пограничности между сферами «техники» и «искусства», предстает как «наиболее совершенная разновидность искусства», изнутри которого режиссер стремится

выявить всеобщие основания — «основные черты метода искусства вообще». «Любимой мыслью Эйзенштейна, — замечает Вяч.Вс. Иванов, — было утверждение, что в кино удается осуществить все то, перед чем остановилось искусство <...> первых десятилетий XX века. Пространственные эксперименты кубизма, аттракционы левого театра, сюрреалистические видения, внутренний монолог Джойса — все эти замыслы новейших течений искусства Эйзенштейн рассматривал как подступы к кино»[40]. Техническая предыстория рождения кино становится, в свою очередь, точкой отсчета в изучении технической предыстории искусства в целом. Эйзенштейн исследует связи древней орнаментики с искусством плетения, обнаруживая в итоге «следы архетипической тяги к плетению (спутыванию и распутыванию узлов) <...> во многих развитых областях и жанрах искусства, в частности, в строении детектива и запутанного сюжета в драме и романе»[41].

Вяч.Вс. Иванов указывает, что «допущение первичности техники по отношению к искусству» в эстетике Эйзенштейна подтверждалось «этимологическими доводами», к которым обращался режиссер, специально занимавшийся предысторией понятий, обозначавших создание произведений искусства, которое в «древних языках описывалось посредством терминов, первоначально относившихся к таким ремеслам, как плотницкое и ткацкое, и к таким занятиям, как плетение или кузнечное дело»[42]. При этом справедливо отмечается, что этимологизированная история техники уже возникала (в российском контексте) в рассуждениях А. Блока, ссылавшегося на соответствующее греческое слово, от которого происходит «техника».

К предыстории «техники» обращается множество литераторов, музыкантов и художников, пытаясь как бы из глубины словесной предыстории сосуществования и взаимодействия искусства и техники очертить и прояснить современную ситуацию. В лингвистическом обследовании истории и предыстории техники отчетливо выявляется специфический «этимологический» подход к проблеме традиции, в основе своей глубоко связанный с мифологизирующими и риторическими основаниями эпохи исторического авангарда. Культурологическая этимология выявляет внутренние смыслы традиции через слово-имя, которое должно раскрыть свою хронотопическую глубину, свою многомерность, заключающую в себе множество сюжетов и мотивов, реально пережитых в культуре. В таком смысле этимологический подход (лингвистически обоснованный или интуитивно-изобретательский)[43] направлен на превращение «простого» слова в «ключевое имя» (В.Н. Топоров) мифопоэтического тождества слов и вещей, реализует стремление к восстановлению всеобщих метаморфных связей, суммарного мировидения, в котором противоречия и различные толкования не отменяют, но дополняют друг друга, будучи способными ко взаимному превращению[44].

На взаимном превращении проясняющих и дополняющих друг друга смыслов построена организованная по этимологическому принципу «Музыкальная поэтика» (1939) И. Стравинского, написанная на основе лекций, читавшихся в Коллеж де Франс. Композитор начинает с последовательного введения концептов «поэтика» и «техника», выявляя их внутреннее «сродство» в исконном «ремесленном» принципе создания и структурирования произведения искусства:

«Поэтика в буквальном смысле означает изучение делания произведения. Глагол "ποειυ", от которого происходит слово "поэтика", означает не что иное, как "делать". Поэтика античных философов не допускает лирических излияний насчет природного таланта и сущности прекрасного. Одно и то же слово "τεχυη" охватывает и изящные искусства, и прикладные, оно относится к науке и к изучению определенных правил ремесла. Поэтому поэтика Аристотеля постоянно возвращается к понятиям индивидуальной работы, расположения и структуры»[45]. Введение разворачивается в дальнейшем в сложную структурную этимологическую метафору, придающую сюжетно-образное воплощение вновь вводимым концептам. Первые этимологии, раскрывающие принцип внутреннего, «генетического» подхода, объединяются с этимологическим его развертыванием в системе «объяснения». «Объяснять, — говорит Стравинский, — от латинского explicare, развертывать, развивать — значит описывать вещь, обнаруживать ее происхождение, констатировать связи вещей друг с другом, постараться их прояснить»[46]. После чего проясняется и выясняется генетическое основание самой музыки, ее инвариантная сущность, заключенная, по мнению Стравинского, в мелодии. Но этимология этого самого существенного слова — «мелодия», которую предлагает Стравинский, оказывается «изобретенной» им самим. «Мелодия», — указывает композитор, — по-гречески — это пение мелоса (мелос означает компонент, часть фразы)»[47]. Но в действительности под «мелосом» понимается просто «пение», однако его структурная подоснова, подчеркнутая Стравинским, отчетливо соотнесена с сущностным пониманием особой структурности абсолютной — идеальной — музыки[48]. Мелодия — идеальная структура, организующая «дух музыки», — понимается Стравинским как почти сверхъестественная субстанция, предшествующая всякой субъективности: «Мелодическая способность — это дар. Мы не можем развивать его обучением: мы единственно можем направлять его эволюцию при помощи проницательной критики»[49].

По своей структуре «Поэтика» Стравинского соответствует простой двухчастной музыкальной форме с использованием основных риторических элементов ее построения. Музыкальная риторика вполне соответствует всеобщим риторическим принципам: подход к материалу — это аналог inventio, объяснительное членение — dispositio, мелодия — elocutio, момент выразительности, часто обращаемый к первоначалу риторического периода; выразительность на духовном уровне соответствует обретению материала в inventio.

Вторая часть «Поэтики» переводит всеобщие правила музыкального строения на индивидуальный уровень. Здесь музыкальная композиция — делание музыки как искусства — обретает авторов. Стравинский вновь обращается к основополагающему образу художника-ремесленника: «Слово "художник" в том смысле, в каком оно обычно употребляется в наше время, дарует тому, к кому оно применяется, самый высокий интеллектуальный авторитет, привилегию считаться человеком чисто духовным, это высокопарное слово совершенно несовместимо в моих глазах с предназначением homo faber»[50]. Апология художества-ремесла, выдержанная в классической традиции перечисления примеров (Стравинский ссылается на Ж. Маритена и Дю Белле, Монтеня и Ларошфуко), переходит в тему знания-открытия «внутреннего устройства» (своего рода эти-

мологической сущности) произведения, трактуемого как его находка-изобретение — «инвенция» (invention)[51].

В музыкальной традиции слово «инвенция» обладает собственной предысторией, отсылающей к божественному происхождению «абсолютной» музыки, ее утрате и недоступности для смертных и ее новому — рукотворному — обретению-изобретению «первоавтором»[52]. В «Поэтике» всякий человек, избирающий для себя «ремесло» композитора, онтологически приобщается к сфере «изобретения музыки»: «У нас есть обязанность по отношению к музыке: ее нужно изобретать»[53], — говорит Стравинский, разъясняя затем внутренние смыслы «изобретения» в себе и в соотношении с традицией[54], приобретающей значение витальной энергии в ее риторической упорядоченности, объединяющей художество-ремесло, музыкальное искусство и словесность. На основе заново найденного общего места — традиции — в дальнейшем выстраивается «Музыкальная типология» и выявляется сущность исполнительского мастерства, естественным образом соотносящегося с организующим всю «Музыкальную поэтику» мотивом изобретательского ремесленного творчества.

Фигура творца-ремесленника, художника-мастерового оказывается одинаково близкой, родственной и авангардистам, и традиционалистам. «Мы настоящие мастеровые, мы, кто отшлифовывает образ», — заявляют о себе имажинисты («Декларация», 1919). Но и О. Мандельштам, оспаривая сродство имажинизма с тайнами ремесла, превозносит «строгого ремесленника Сальери», который протягивает «руку мастеру вещей и материальных ценностей, строителю и производителю вещественного мира» («О природе слова», 1921–1922). Мандельштам выстраивает свою ассоциативно-этимологическую цепочку, обнажая единство высокого творения и «утвари», в которую превращаются «безразличные предметы» при «очеловечивании окружающего мира, согревании его тончайшим телеологическим теплом». А «техника» является у Мандельштама в архитектурном преображении, как и простое ремесло преображается в зодчество[55]. И у П. Валери образом и образцом первоисточника традиции становится идеальный архитектор — Эвпалинос, наделенный мистической силой Орфея и способный творить музыкальную гармонию (сплетение звуков) в камне.

Фигура творца-ремесленника, зодчего оказывается родственной фигуре творца-ученого: Леонардо, Гёте, Лобачевский и Эйнштейн в равной степени близки О. Мандельштаму и С. Эйзенштейну, В. Хлебникову и П. Валери. Научное мировидение (чрезвычайно существенное для В. Хлебникова и Д. Хармса, но откровенно отрицаемое С. Дали) преображается в искусстве, зримо выявляя сродство со своими первоистоками: ближайшая научная традиция (в лице Лобачевского), как и научная современность (в лице Эйнштейна) заново соединяются с натурфилософской традицией. При этом научность литературы (искусства) в принципе выделяется как особый ценностный критерий, распространяясь как на собственно авангардистские явления, так и выражая объективистский пафос неоклассицизма.

Отвергая прогрессистскую концепцию развития искусства, В. Кандинский опирается на органическую натурфилософскую концепцию: «Развитие искусства подобно развитию нематериального знания, не состоит из новых открытий,

вычеркивающих старые истины и провозглашающих их заблуждениями (как это, по видимости, происходит в науке), — утверждается в работе "Текст художника. Ступени" (1913–1918). — Его развитие состоит во внезапных вспышках, подобных молнии, из взрывов, подобных "букету" фейерверка, разрывающемуся высоко в небе и рассыпающему вокруг себя разноцветные звезды. Эти вспышки в ослепительном свете вырывают из мрака новые перспективы, новые истины, являющиеся, однако, в основе своей не чем иным, как органическим развитием, органическим ростом прежних истин, которые не уничтожаются этими новыми истинами, а продолжают свою необходимую и творческую жизнь, как это неотъемлемо свойственно каждой истине и каждой мудрости. Оттого что вырос новый сук, ствол не может стать ненужным: им обусловливается жизнь этого сука. Это есть разветвление исконного ствола, с которого "все началось". А разветвление, дальнейший рост и дальнейшее усложнение, представляющееся часто так безнадежно запутанным и запутывающее часто пути человека, — не что иное, как необходимые ступени к могучей кроне: части и условия, в конце концов образующие зеленое дерево»[56]. Натурфилософская логика-аргументация сливается у Кандинского с логической последовательностью языкового ряда, на образном и грамматическом уровне показывающего и доказывающего априорность органической модели развития искусства: в «конце концов» достигается всеобщее и окончательное единство, закрепленное в образовании «окончания» — ветвей-кроны древа культуры.

Парадокс эстетики Кандинского состоит в постоянном соположении телесного и абстрактного, «внутренний» смысл живописи сообразуется с традиционным образом древа культуры, который, однако, явственно соотнесен с архетипом лабиринта — «запутывающим разветвлением», указывающим самой своей формой на переплетение «чистых» линий: образ-метафора традиции превращается в иконический знак нового искусства. Характерно, что и для Кандинского особое значение приобретает некий инвариант культурной (живописной) «истины», сбрасывающей в своем движении «ложные» оболочки. Сущность живописи, ее истина — это цвет и форма в композиции, но одновременно в текстах художника неуловимая первичная сущность искусства воплощается в образе «орешка» (ср.: «орешек» — сущность сколков — у Эйзенштейна), в своем бесконечном перемещении теряющего скорлупки, которые принимаются за самое «ядро». А здесь натурфилософская культурология отчетливо сопоставляет себя с современной наукой (известно, какое потрясение испытал Кандинский от открытий атомной физики), выявляя сквозь призму новейшего естествознания некую «внутреннюю цель» или гармонию, не доступную поверхностно-внешнему восприятию, которое способно наблюдать только оболочку («привкус, призвук, аромат») внутреннего[57].

Взаимодействие авангарда с «неклассической» наукой, как, впрочем, и с наукой классической, — это особая тема, специфическим образом соотносящаяся с проблемой традиции. Выстраивающийся в художественно-философском мире В. Хлебникова образ науки, соединяющий ее классику и современность, исходит из одного из основных в его художественной системе знаков инобытийности: из «нет-единицы». «Не в том ли пролегла грань между былым и идутным, что волим ныне и познания от "древа мнимых чисел"? Полюбив

выражения вида √-1, которые отвергли прошлое, мы обретаем свободу от вещей», — писал Хлебников в «Кургане Святогора» (1908)[58]. А в «Своясях» (весна 1919) указывал на конкретный источник своего приобщения к миру мнимых (комплексных) чисел: «В статьях я старался разумно обосновать право на провидение, создав верный взгляд на законы времени, а в учении о слове я имею частые беседы с √-- Лейбница». Имя Г. Лейбница действительно числится среди первооткрывателей в области операций с мнимыми числами, сущность которых виделась ему в совершенно особом свете. Лейбницу принадлежит следующая фраза: «Мнимые числа — это прекрасное и чудесное убежище божественного духа, почти что амфибия бытия с небытием»[59]. Эта «амфибийность» √-1 (по всей видимости, Хлебников со словами Лейбница был знаком) к 1919 г. уже отозвалась в незавершенном фрагменте «Мы взяли √-1 и сели в нем за стол...», где появляется странное изобретение — «Ходнырлет», в котором герои могут, в частности, погружаться под воду[60]. Но еще раньше, в «автоэпитафии» 1904 г., был обозначен иной смысл «мнимости»: «Он (т. е. сам Хлебников) нашел истинную классификацию наук, он связал время с пространством, он создал геометрию чисел».

Позднее (в тексте «Наша основа», 1920) единство времени-пространства объединяется с учением о слове (словотворчестве) в контексте теории относительности. Но одновременно и идея Лейбница о связи «бытия с небытием» в мнимом числе приобретает свой физический смысл, как бы доказывается Хлебниковым при анализе закона Лоренца. Преобразование Лоренца (1904) связало состояние системы с отношением скорости системы и скорости света: $R=\sqrt{1 - v/c}$. Скорость, превышающая скорость света, естественно приводит к «нет-числу», мнимости, которая и определяется Хлебниковым как «тот свет»: «Мудростью языка давно уже вскрыта световая природа мира. Его "я" совпадает с жизнью света. Сквозь нравы сквозит огонь. Человек живет на "белом свете" с его предельной скоростью 300 000 километров и мечтает о "том свете" со скоростью больше скорости света» («Наша основа»). «Систематизация» преемственностей в науке у Хлебникова — феномен поэтического свойства, сходного с его метафизической «поэтической этимологией» (А. Крученых). Но понимание Хлебниковым «неклассической» физики по смыслу отчетливо совпадает с ходом рассуждений А.Ф. Лосева в труде «Античный космос и современная наука» (1927). И здесь Лоренцево преобразование доводится до возникновения мнимых величин, явление которых указывает на такой «выход за пределы мира»[61], который сопряжен с полным «физическим преображением тела»[62]. Одновременно Лосев выстраивает такую систему аналогий, которая исподволь укореняет современнейшую науку в синтетически понимаемой античной мысли: «Я <...> впервые попытался, — пишет Лосев, — всерьез продумать диалектическую сущность основных этапов космогонии "Тимея", всерьез отнестись к геометрическим конструкциям тея и систематически формулировать всю насущнейшую связь между диалектикой, математикой, астрономией и музыкой космоса. Я поставил в необходимую связь с диалектикой — алхимию, астрологию и магию, без которых нет никакого античного космоса. И я, наконец, предложил обратить внимание на аналогию многих сторон этого космоса с современными нам естественнонаучными теориями»[63]. В самой методологии ученого

го происходит неуловимое перетекание и взаимонаслоение внутренних и интерпретационных смыслов культуры: проявление насущнейших связей классического — античного — космоса, как и проявление возможности его соположения с новейшей наукой, в равной мере базируется на систематическом совмещении методов классической диалектики и принципов современного релятивизма, теории относительности как таковой.

Принцип относительности приобретает систематизирующее значение для описания культурообразования в первой трети XX в., любопытным образом примиряя экспериментаторов и традиционалистов. У Мандельштама именно неклассическая наука в единстве с философией лежит в основе традиционалистского отрицания прогресса в искусстве. В его антиэволюционистской модели принцип единства, внутренней связи явлений, возводимый к Бергсону и противостоящий «вихрю перемен»[64], ассоциативно сходится с новейшим открытием «математической науки» — «принципом относительности», выдвинутым, когда из-за «изменения количества содержания событий, приходящихся на известный промежуток времени, заколебалось понятие единицы времени» («О природе слова», 1921–1922)[65]. Подчинение всеобщему закону «относительности» выдвигается на первый план в ранних статьях Р. Якобсона (1919–1922) о новой живописи, ломающей всякую «обособленность» и «односторонность». Относительность видится в качестве основы новой картины мира, в рамках которой одновременно осуществляется внутренняя независимость и взаимосвязь объектов, принципов их осмысления и включения в общую систему[66]. Безоговорочно принимаемый принцип относительности («на смену науке тысяча первого примера <...> наступает наука относительности»)[67] превращается для Якобсона в точку отсчета для культурологических построений, базирующихся на структурном уподоблении художественных миров гипотетической картине мира, выстраиваемой в современной науке. В такую обобщенную картину мира в обязательном порядке включается и представление об относительности культурных норм, окончательно зафиксированное (по мнению Якобсона) в начале 1920-х годов в «громкой книге» «Закат Европы», релятивистскую систему которой исследователь напрямую сопоставляет с системой Эйнштейна[68].

А по Элиоту, особого рода «относительность» проявляется в идеальной «параллельности» «старого» и «современного», которую он наблюдает в романе Дж. Джойса: «Огромное значение приобретает проводимая Джойсом параллель с "Одиссеей". Она имеет ценность научного открытия», — пишет Элиот в эссе «"Улисс". Порядок и миф» (1923; характерно, что в это время Элиот уже определяет собственную «эволюцию» как стремление к классицизму). Исследователь апологетически сравнивает метод Джойса — постоянно выдерживаемую «параллель между современностью и античностью» — с открытиями Эйнштейна[69], принимаемыми в качестве нового абсолюта интерпретации, позволяющей выявить сущностные взаимосвязи и взаимозависимости в хаосе современного мира. Элиот сближает актуальное и архаическое, определяя в итоге метод Джойса (только что сопоставленный с открытиями Эйнштейна) как «мифологический»: «Вся суть в том, чтобы взять под контроль, упорядочить, придать форму и значение необозримой панораме пустоты и анархии, каковой является современная история <...>. Это метод, будущее которого обещает быть

благоприятным»[70]. Заметим, что для Т.С. Элиота и «приближение искусства к науке» связано с явлением абсолютной объективности — деперсонализации: «Движение художника — это постепенное и непрерывное самопожертвование, постепенное и непрерывное исчезновение его индивидуальности. Остается дать определение этому процессу деперсонализации и охарактеризовать, как он связан с чувством традиции. Деперсонализация и позволяет говорить о том, что искусство приближается к науке» («Традиция и индивидуальный талант», 1919)[71]. При этом для английского «классициста» столь же неприемлемы идеи прогресса в искусстве, сколь значима относительность норм, — вневременная ценность самых различных феноменов искусства («будь то Шекспир или Гомер или наскальные рисунки первобытных художников»)[72].

В теории и практике авангарда концепт прекрасного (художественно ценного) подвергается последовательной релятивизации с самых различных позиций. Конечно, подчас внимание к относительности понятия прекрасного (даже если в качестве конкретного примера используется столкновение ревущего автомобиля и Ники Самофракийской) оказывается не более чем очередным этапом в «споре старых и новых». Но суть не только в понимании временной относительности прекрасного, эстетически ценностного, не в освоении чужеродных компонентов, вводимых в эстетическую сферу, а в релятивизации самого понятия художественного, его специфики, как и в историзирующей релятивизации понятий «искусство», «литература», «музыка», «живопись».

Более чем когда-либо в эпоху исторического авангарда все виды искусства предстают и воспринимаются в их бесконечной изменчивости, подчинении динамическим преобразованиям, в результате которых «сущность» вида оказывается почти неопределимой. Неопределенность начинают проявлять и отдельные элементы традиционной аналитической системы — концепты, термины, понятия: «...*определение литературы* делается все труднее», — замечал Ю.Н. Тынянов в «Литературном факте» (1924), противопоставляя статику утвердившихся дефиниций динамике эволюции. Но и понятие эволюции у Тынянова также оказывается неопределенным, будучи подчас равнозначным технической «революции». Отдельные эволюционирующие элементы системы не развиваются из предшествующих, но «старое» заменяется «новым»: «Все дело здесь в том, что новое явление *сменяет* старое, занимает его место и, не являясь "развитием" старого, является в то же время его заместителем», — пишет он о жанре[73].

«Статические» определения мало применимы и к литературе в целом: «Все твердые статические определения ее сметаются фактом эволюции. Определения литературы, оперирующие с ее "основными" чертами, наталкиваются на живой *литературный факт*»[74]. Понятие литературного факта, естественно, также оказывается относительным: оценка «факта» ставится в зависимость от вводимой здесь же фигуры наблюдателя[75], с одной стороны, а с другой — устанавливаемых функциональных (в явно математическом смысле) соотношений всех элементов системы[76]. В динамической — революционно-эволюционной — системе, выстраиваемой Тыняновым, понятие прекрасного подвергается релятивизации в первую очередь: «В эволюции мы единственно и сумеем анализировать "определение" литературы. При этом обнаружится, что свойства литературы, кажущиеся основными, первичными, бесконечно меняются и литературы,

как таковой, не характеризуют. Таковы понятия "эстетического" в смысле "прекрасного"»[77]. Относительность понятия прекрасного органически соответствует выявляемой Тыняновым подвижности, взаимозамещаемости иерархических областей внутри некоего «пространства» литературы, характеризующегося наличием «центра» и «периферии», взаимообмен между которыми выделяется в качестве основополагающего эволюционного фактора. Обостренное внимание ОПОЯЗа к проблеме иерархии культуры, к выделению функции и роли ее периферийных или маргинальных областей, к вхождению «внехудожественных» (внелитературных, внеживописных и т. д.) рядов в художественный ряд стало первичным метаописанием тех механизмов культуростроения, которые были интенсивно задействованы в искусстве авангарда.

В авангарде именно «периферия» (в терминологии Тынянова) художественной культуры, маргинальные ее феномены являлись областью доминирующих влияний, оказывались насущно необходимым материалом в деавтоматизации культурообразования, пользовались особым вниманием теоретиков. Причем как в синхронном, так и в диахронном культурном срезе: «..каждое литературное направление в известный период ищет *своих* (выделение наше. — *М.Н.*) опорных пунктов в предшествующих системах, — то, что можно назвать "традиционностью"», — утверждал Тынянов[78]. Но, таким образом, предшествующая культура как бы дробится изнутри, выявляя подвижность содержания или внутреннее «многоязычие», благодаря которому оказывается возможным своеобразный диалог последующих систем с предшествующими. Внимание всякий раз сосредоточивается на «множественности» смыслов прошлого, на заложенной в культуре многовекторности возможных будущих разверток, способных проявить себя на различных уровнях литературной системы. Развитие ее составляющих (например, литературного языка) «не может быть понято как планомерное развитие традиции, а скорее как колоссальные *сдвиги традиций* (выделение наше. — *М.Н.*), причем немалую роль здесь играет частичное восстановление старых пластов»[79].

Единообразие «традиции» преображается в динамическое взаимодействие и взаимозамещение «традиций». «Происходит перестановка традиций»[80], — замечает Б. Эйхенбаум в 1924 г.; подобно Тынянову, употребляя слово во множественном числе, он не только сообразует подвижность традиций с развитием современного творчества, но указывает и на ее зависимость от «науки о литературе». Именно наука «должна постоянно возрождать то, что в данную эпоху жизнеспособно, в чем есть традиционное родство с современностью. А для этого она должна выработать такой метод, при котором эта жизнеспособность может проявиться с особенной яркостью и отчетливостью»[81]. При всем различии подходов Эйхенбаума доопоязовского, опоязовского и последующего периода, исследователь верен себе в одном — он отрицает применимость прогрессистских установок к культуре, что ясно обозначено как в цитированной выше рецензии на «Историю западной литературы» (1914), так и в программной «Теории формального метода» (1925). Хотя в последней отрицание прогресса стоит в одном ряду с изъятием из новой — эволюционной — модели литературы понятий «мирной преемственности», реализма и романтизма, как «постороннего для литературы» материала[82].

Эволюция воззрений Эйхенбаума весьма показательна в контексте схождений между авангардистским и «традиционалистским» (неоклассицистическим) взглядом на проблему традиции. В упоминавшейся рецензии содержится пространная, но весьма примечательная цитата из статьи Вяч. Иванова о Гёте, касающаяся ивановского (безоговорочно принимаемого Эйхенбаумом) понимания взаимоотношений между традицией и современностью. Во всяком творении, по Иванову, «надлежит знать, на что мы живем и какие погашаем долги, <...> ибо всякое дальнейшее творчество обусловлено преодолением уже достигнутого; преодоление же не значит отрицание, но — раньше полное овладение пережитым и органическое его усвоение»[83], а «органическое» усвоение традиции в творчестве преображается в исследовательской практике в «органическое» изучение этого усвоения, являющееся на тот момент своеобразным идеалом для Эйхенбаума. Характерно, что и слова Иванова, и отношение Эйхенбаума к «органической» модели параллельны, хотя и не тождественны воззрениям Т.С. Элиота периода осмысления взаимоотношений «Традиции и индивидуального таланта». Элиот отчетливо антиавангарден, не случайно он прибегает (в иронично-негативистском ключе) к характерным топосам «обочины», «обветшалого» и «бесполезного» и подчеркивает (аналогично Иванову) аспект долженствования современности перед прошлым и их органическое единство, двунаправленность и взаимозависимость традиции и «современности»[84].

И все же в позиции Элиота тех лет (времени написания эссе, вошедших в книгу «Священный лес», 1920) обнаруживается определенная близость к исканиям ОПОЯЗа. Для Элиота перестройка национальной традиции была связана с «апологией» поэтов-метафизиков XVII в., возрождаемых как в их непосредственной связанности с литературой XX в., так и в углубленном исследовании риторических особенностей (и в широком мировоззренческом, и в собственно выразительном смыслах) их произведений. Но своеобразные археологические изыскания, поиски «забытых» (или «недопонятых») имен и традиций использовались не только для восстановления «органической» целостности культуры, но и для ее «революционного» переустройства, последовательно проводимого сюрреализмом под лозунгом «нахождения утраченных традиций» (А. Бретон).

В контексте русского формализма об обязательности проявления и последующего заполнения лакун в эволюционном процессе говорит В. Шкловский: «История литературы двигается вперед по прерывистой, преломистой линии»[85], объясняя, что суть таких промежутков не хронологического свойства, но специфически генетического. Как и в иных работах В. Шкловского, модель, в которой описываются перипетии литературной эволюции, оказывается одновременным изложением научной концепции и ее метафорическим воплощением. Процесс наследования (при смене литературных школ) описывается исследователем в характерно сниженной стилистике, сначала с привлечением аналогий семейно-бытового плана: «Наследование <...> идет не от отца к сыну, а от дяди к племяннику», а затем в пародийно-карнавализованном воспроизведении политической риторики: «Каждая новая литературная школа — это революция, нечто вроде (sic!) появления нового класса <...>. Побежденная линия может снова воскреснуть, являясь вечным претендентом на престол»[86]. При этом литература в целом репрезентируется в поочередном явлении сакрального, соци-

ального, темпорального, пространственного и иных кодов: «В каждую литературную эпоху существует не одна, а несколько литературных школ. Они существуют в литературе одновременно, причем одна из них представляет ее канонизированный гребень. Другие существуют не канонизированно, глухо»[87]. При этом сама литература обретает гротескную телесность, только еще неясна конкретика ее воплощения, семантически мотивированная многозначностью слова «гребень». Значение слова, как и контуры «тела» литературы уточняются в следующих абзацах: вначале «гребень» получает отчетливую пространственную характеристику, поскольку ему, как высоте, противопоставляются некие «нижние слои» литературы; а затем линии литературы символически преображаются в характерном теллурическом мотиве пашни (земли): «Побежденная линия не уничтожается, не перестает существовать. Она только сбивается с гребня, уходит вниз, гулять под паром и снова может воскреснуть, являясь вечным претендентом на престол». Уход «части» литературы вниз, на отдых, под пар явно вписывается в основную для авангарда мифологему умирания/воскресения, причем концепт «воскресение» непосредственно заявлен в этой же фразе[88].

Перестройки традиций, анализируемые русскими формалистами, начали оформляться в XIX в., когда заново обозначилось бесконечное многообразие проявлений художественной культуры. Причем появление новых исследований в области искусства порой хронологически воспроизводило историческую логику: традиции как бы оживали во всей их изменчивости и нелинейности, а метаморфозы стилей и направлений представали в необычайно сконцентрированном виде благодаря ритму научных изысканий и полемик. Напомним: новый образ Ренессанса был воссоздан в книге Ж. Мишле «Возрождение» (1855), причем авторские обобщения граничили с новым «открытием» прежней эпохи в сугубо личностном переживании автора — не случайно Л. Февр называл Мишле «изобретателем (inventeur) Возрождения». А уже через пять лет в книге Я. Буркхардта «Культура Италии в эпоху Возрождения» (1860) барокко было трактовано как органическое развитие Ренессанса, определенное, правда, на тот момент как «вырождение» идеального первичного стиля. Книгу Буркхардта отличал тот же, что и книгу Мишле, пафос нового открытия: выстраивающийся образ Ренессанса структурно воспроизводил первооткрывательский — обновляющий и оптимистический (таким виделось Возрождение исследователю) — дух самого Ренессанса. Вслед за новым открытием мира Возрождения последовало все более глубокое проникновение в мир барокко, сопровождавшееся его апологией, начатой в труде Г. Вельфлина «Ренессанс и барокко. Исследование о происхождении стиля барокко в Италии» (1888); в истории искусства начал выстраиваться образ целой эпохи, целой отдельной традиции, до того не воспринимавшейся в характерологической взаимосвязи множества ее элементов. В это же время заново исследовались иные феномены — раннехристианское византийское искусство, русская иконопись (в их собственно художественной специфике), заново открывалось живописное наследие Веласкеса и музыкальное наследие И.С. Баха (ставшее всеобщим достоянием и объектом изучения именно со второй половины XIX столетия)[89].

Одновременно объектом научного интереса становится герметический пласт культуры: с 1851 г. публиковались и углубленно исследовались гностические тексты; в 1860-е годы проблема гностицизма начала анализироваться в гуманитарно-научной, культурологической перспективе[90]. А еще десятилетие спустя тайные учения не только исследуются, но и открыто развиваются в новой теософской практике: в 1875 г. Е.П. Блаватская (совместно с Г. Олдекотом) создает Теософское общество в Нью-Йорке. Открытия «неклассических» феноменов в искусствоведческой науке, внутреннее тяготение к неклассическим традициям в искусстве, новое (после предромантического и романтического) открытие восточных культур и традиций, экзотеризация эзотерики по времени совпали с развитием этнографии, с открытиями в области археологии. Именно ко второй половине XIX в. относятся открытия-находки палеолитических наскальных рисунков: в 1860-е годы в пещере Мадлен во Франции (Г. де Мартилье), в конце 1870-х годов в пещере Альтамира в Испании (М. де Саутуола), да и Троя была заново открыта в те же 1870-е годы. И тогда же в 70-е годы XIX в. проблематизировалась античная традиция как таковая: архаические первоистоки культуры, наглядно введенные в 1870-е годы в современность благодаря археологии, становятся предметом философических размышлений Ф. Ницше в «Рождении трагедии из духа музыки» (1872), прекрасно вписывающихся в общий контекст переосмысления, фрагментаризации и перестройки традиций, в контекст проблематизации смысла понятий «традиция» и «культура»[91].

Традиция приобретала черты внутренней незавершенности и неопределенности, восполнить которую стремились как исследователи, так и деятели искусства (ср. установку на восполнение традиции в деятельности испанского «Ренасимьенто», благодаря которому были заново открыта музыка А. Кабесона и Т.Л. Виктории, живопись Эль Греко; программное «собирание» национальных традиций в латиноамериканской литературе, литературоведении и историографии рубежа XIX–XX вв.). А со вновь открытыми «неклассическими» традициями — сразу и чрезвычайно непосредственно — устанавливала связи современность. Так, проблема «барочности» новой литературы и искусства ставится и разрабатывается едва ли не с опережением анализа исторического барокко («необарочные» аспекты современного искусства впервые выявляются в середине 1870-х годов)[92]. В дальнейшем сопоставление оказывается обращенным в обе стороны: новое искусство определяется через барокко, уподобляясь ему, и одновременно уподобляет барокко себе, тем самым постоянно модернизируя его. Позднее даже утвердится мнение, что освоение, «открытие» барокко, по сути, являлось систематическим описанием таких качеств искусства XVII в., которые стали заметны на фоне современного искусства, а образ барокко изначально выстраивался как преображенный иллюзией истории образ современности[93]. В западноевропейском контексте барочно-необарочные черты доминируют в эклектическом объединении неклассических феноменов, превращенном к концу XIX в. в своего рода общее место самоопределения «нового» искусства: «Все мы сегодня немного варварские, немного византийские, немного барочные»[94], — писал в 1894 г. Э. Ненчони (один из ведущих итальянских историков литературы того времени) в книге «Жизнь Италии семнадцатого века».

Эта модель будет воспроизводиться и в XX в.: С. Эйзенштейн назовет всю культуру авангарда «вторым барокко», а А. Бенуа будет пытаться выявить протовизантийские черты в русском кубофутуризме. «Неопределенность» барочной традиции является точкой отсчета для эссе Х. Ортеги-и-Гассета «Воля к барокко» (1915), написанном с учетом уже возникшего экспрессионистского прочтения барокко: «Не стану выяснять его органическую структуру, как и многое другое, потому что и вообще-то толком неизвестно, что оно из себя представляет. Но как бы то ни было, интерес к барокко растет с каждым днем. И хоть нет у нас еще четкого анализа основ барокко, что-то притягивает нас к барочному стилю, дает удовлетворение». Основа стиля барокко, по Ортеге-и-Гассету, — это чистый жест, само движение, «нарисованный в воздухе одним взмахом руки эллипс». Динамика барокко существенным образом противостоит классике: «Круг (giro) нельзя сделать еще более круглым, именно в этом суть того, что и сегодня и в ближайшем будущем нас будет интересовать в барокко. Новое восприятие жаждет в искусстве и жизни восхитительного жеста, передающего движение»[95]. В эссе Ортеги барокко предстает как незавершенный и принципиально незавершимый феномен культуры: эллиптичность барокко оказывается единственно возможным знаком барочного смысла, ведь эллипс принципиально самонедостаточен (ср. *греч.* «элейпсис» — недостаток). Классическая же традиция, образно определяемая через «круговое» движение, оказывается замкнутой в себе.

В созвучности исканиям современного «дегуманизированного» искусства барокко отождествляется с архаикой. В 1925 г. Ортега напишет: «Новый эстетический вкус выказывает подозрительную симпатию к весьма отдаленному в пространстве и времени искусству — доисторическому и примитивному. Но, по сути, эти первоначальные произведения в наибольшей степени интересны своей наивностью (ingenuidad), отсутствием при них какой бы то ни было сформированной традиции»[96]. Примитивная ненатуралистичность не могла не соотноситься с общим антинатурализмом «дегуманизированного» искусства, но в данном случае для Ортеги важнее всего было подчеркнуть «отсутствие» традиции, которое в контексте его культурологической эссеистики вполне отчетливо указывает на рефлективную незавершенность соответствующих феноменов: барокко, архаика, примитив — неинституализированные традиции, которые воспринимаются в их обманчивой «непосредственности» — как наследие, которое можно достраивать, развивать, преобразовывать, наделяя бесконечным числом новых смыслов[97].

Возможность непосредственного (на уровнях «вчувствования» и «уразумления») приобщения к многообразным традициям сочетается с их объективистским восприятием сквозь призму науки[98]. Объективизм научных изысканий соответствует характерной и для авангарда, и для неоклассицизма амбивалентности отчуждения/освоения, подразумевавшей воспроизведение или конструирование внутренней логики первоисточника, воссоздание имманентного смысла гетерогенных традиций. Здесь особую роль играли принципы «разрыва», «сдвига», «инаучения», противоположные однолинейной преемственности, но парадоксальным образом совмещаемые с принципами авангардного документализма, с апологетическим отношением к «факту» и к фигуре безличного на-

блюдателя (так, «прошлое искусства является объектом наблюдения» для лучистов)[99].

Традицию «нельзя унаследовать, — утверждал Т.С. Элиот, — если она вам нужна, обрести ее можно лишь путем серьезных усилий», всякое новое произведение создается при ясном знании обо всем созданном прежде, включаясь благодаря этому «чувству прошлого» в «живую целостность всего поэтического, что было создано во все времена»[100]. Утопический императив Элиота требует «немыслимой эрудиции», научной, академической осведомленности о традиции ради возможно более полного приобщения к ней. Но и авангардная апология новизны, в свою очередь, обязывает к абсолютному владению «старым»: «авангардизм грешит сверхакадемизмом, предполагающим необходимость знать все предшествующее искусство, чтобы оценить меру формальной новизны данного образца», — как заметил в свое время Вяч.Вс. Иванов. Авангард освобождается от традиции, наблюдая за ней, превращая ее в необходимый фон самопроявления. Свободное слово футуризма вырывается из «клетки фразы-периода», снимает путы синтаксиса, существующего со времен Гомера; новая телесность поэтического образа («образы — плоть и кровь поэзии») возникает по контрасту с Вольтеровым сравнением «образы — цветы» (в действительности, конечно, не собственно «Вольтеровым», но сверхтрадиционным — антологическим); а введение «звука, тяготения и запаха» обусловлено пренебрежением к ним «прежней литературы»[101]. А в музыкальном экспрессионизме А. Шёнберга (классику Шёнберг знал досконально, в энциклопедическом объеме) специально разрабатываются принципы «эстетики избежания» (Aesthetik des Vermeidens) — показательно-узнаваемого отсутствия опорных элементов музыкальной структуры[102].

В «эстетике избежания» со всей парадоксальностью проявляются риторические тяготения авангардистской поэтики, постоянно прибегающей к использованию огромного объема риторических средств и фигур, применяемых для построения новой образной системы. Так, «эстетика избежания» являет собой предельное развитие эллипсиса, превращенного в основу музыкальной конструкции, а ракоходные и инверсионные риторические фигуры («забытые» со времен барочной музыки) ложатся в основу развития двенадцатитонной серии. Так, известный текст Б. Лифшица «Люди в пейзаже» создается на предельном использовании анаколуфа, становящегося принципом воссоздания кубистской развертки в словесном искусстве[103]. С риторикой соотносится и система технических средств тропологического (преимущественно метафорического) преодоления традиции, заявляемая начиная с «Технического манифеста футуристской литературы»: «Чем шире ассоциация, тем более глубокое сходство она отражает, — писал Маринетти. — Ведь сходство состоит в сильном взаимном притяжении совершенно разных, далеких и даже враждебных вещей. Новый стиль будет создан на основе самых широких ассоциаций. Он впитает в себя все многообразие жизни. Это будет стиль разноголосый и многоцветный, изменчивый, но очень гармоничный»[104]. Метафорическая динамизация образа лежит в основе сюрреалистического сравнения: «На сравнении двух объектов, как можно более удаленных друг от друга, или на каком угодно другом способе преподнесения их в захватывающей и внезапной манере зиждется самая высо-

кая цель поэзии», — говорил А. Бретон в «Сообщающихся сосудах». Стремится к воскрешению/столкновению временных и предметных «далей» в метафоре имажинизм. Метафорическое соединение несоединимого входит в систему поэтической полифонии бразильца М. де Андраде — последовательно воплощенных в поэме «Галлюцинирующая Паулисейя» (1921–1922) принципов противоречивой гармонии, взаимоналожения точек зрения и пространственно-временных перспектив.

История внимания к метафоре уходит через романтизм и труды Дж. Вико к барокко и античности. В «Поэтике» Аристотеля (активно читавшейся на рубеже XIX–XX вв., в начале XX в.) метафоре придавалось особое значение, как динамическому элементу, позволяющему переносить значения и производить «сдвиг» от рода к виду («Поэтика», гл. 22). По Аристотелю, «обеспеченное метафорой (формально или технически) "соединение невозможного" должно использоваться в меру, чтобы сохранялась некоторая связь с общеупотребительным <...>. Если это равновесие нарушается или даже разрушается из-за того, что такие приемы, как метафора <...> начинают полностью господствовать в произведении, то возникает то, что Аристотель называет <...> βαρβαρισμός» [105]. В метафорических программах авангарда как раз и являет себя то предельное развитие метафоризма, способного привести к «варварству», синонимичному архаическим первоистокам и понимаемому в европейском (русском в том числе) авангарде как пространство смысловой изначальности. Не случайно в «Поэтических началах» Бурлюков утверждается: «Часто только варварство может спасти искусство», и именно варваризация слова возобновляет его связи с жизнью мифа [106]. А в Бразилии и «соединение несоединимого», и «варварство» наделяются не только обобщенными первосимволическими смыслами, но и вполне конкретными национальными: бразильская культура рассматривалась модернистами как своего рода структурная «метафора» — объединение противоположностей — индейского и негритянского «варварства» с европейской культурой.

Отсутствующие структуры, контрастная оптика авангарда, метафорическое соположение противоположностей, как и сам принцип «разрыва» с традицией, превращаются в основу новой стратегии восприятия. С одной стороны, «разрыв» предполагает изоляцию текста от ближайших и отдаленных контекстов, указывает на необходимое сужение интерпретационных версий, на ограничение горизонта истолкований. Но постоянное (явное или скрытое) соотношение с традицией придает «разрыву» фикционалистский оттенок, включая его в систему игровых функций, выражающих переменчивость смысла художественных систем, принимаемых в их потенциальной зависмости друг от друга. При этом всегда возникает весьма своеобразная ситуация одновременного ассоциативного восприятия незавершимых, расщепленных моментов культуры.

Новый смысл, созидаемый из расщепления старого смысла, вызывает эффектную дополнительность синтетической и аналитической интенций, наглядно проявляющуюся, в частности, в творчестве Пикассо. Интерпретируя картину Пикассо «Девушка, играющая на мандолине» (1910), Р. Пенроуз указывал, что доминирующая на полотне центральная фигура — это «своего рода напоминание о композиции картины Эль Греко "Expolio", всплывающее в тот момент,

когда его меньше всего ждешь» [107]. Это напоминание актуализируется в результате внутреннего противостояния прямоугольной композиции, взаимоналожения плоскостей и линий, на заднем плане которых не прорисовываются, но только обозначаются границы иной формы — овала. На переднем плане скрытый намек на организующую форму находит явное подтверждение в образе мандолины, как и в прорисовке груди девушки-музыканта, в своей овальности контрастирующей с основной массой фигуры героини. Овал оказывается не чем иным, как «округленной плоскостью, увиденной в перспективе», — справедливо подмечает Р. Пенроуз. По мнению английского исследователя, с композиционной точки зрения кубистические картины Пикассо полностью обязаны традиции. Воспроизведение различных моментов традиции проявляется в общем построении «вокруг центральной массы», сходствующем (как бы вслед за картинами Эль Греко) с византийской иконописью: наслаивающиеся повторения овальных композиций пробуждают воспоминание «о древнем символе вселенной и о зародыше жизни, миндалевидном vesica piscis (плавательный пузырь рыбы), обрамляющем в византийском искусстве фигуру Бога».

«Девушка, играющая на мандолине» предстает как специфическая форма постепенного приобщения к традиции и сюжетно-повествовательного общения с ней. Традиция как таковая оказывается «объектом», воспроизводимым на картине методом «духовного взора» (Пикассо), связанного с первоначальным разложением, расчленением «модели»; отношение к традиции вписывается в некоторую инстинктивную ритуальность, скрывая в себе момент жертвоприношения, в результате которого перед всей культурой и как бы внутри нее открывается первосимволизм (первый смысл картины, по всей видимости, связан не только с воспроизведением композиционности Эль Греко, но и с зеркально-метаморфным преображением знаменитого полотна М. Караваджо «Юноша с лютней»). Но если видеть внутри кубистских построений Пикассо сокрытое напоминание о традиции в ее углублении к архаическим первосмыслам, то и проделанные, причем неоднократно, переходы Пикассо от кубизма (авангардизма) к неоклассицизму читаются как бесконечное повторение пути от «заново» открытой архаики (дотрадиционализма) к первично-классицистическому традиционализму, т. е. как воспроизведение циклической модели культурообразования или как образ бесконечного становления традиции, постоянно художественно переживаемого в авангарде (на уровне индивидуальном и на уровне системном).

«Je juge cette longue querelle de l'invention et de la tradition / De l'Ordre et de l'Aventure» — «Хочу я быть судьей в той давней распре, традиции с открытьем / Порядка с Риском» (перевод А. Ревича) [108], — так определял авангардную ситуацию Г. Аполлинер в стихотворении «Рыжеволосая красавица» («Каллиграммы», 1918). Способное к суждению «я» подключает современность к уже свершившимся спорам — тяжбам «древних» и «современных», сообразуя новый спор с прошлыми, проявляя и цикличность культурного развития, и неоднозначную неповторимость нового спора, сопряженную в том числе со смысловыми возможностями — смысловой многомерностью «инвенции» и «традиции». Понятие традиции (и Аполлинер прекрасно это понимал) к первым десятилетиям XX в. уже потеряло былую связь с концептами нормы или едино-

образия, а парадоксальная семантическая развертка «инвенции» («родословная» которой была столь же давней, что и история традиции) отражала условное единство «вымысла», «находки», «изобретения», риторической нормы, мистического «обретения» и бесконечности «открытий». В новом споре явилась дополнительность смыслов, обращенная в будущее...

С обобщающе-культурологической точки зрения исторический авангард может рассматриваться как часть эволюционно-трансформативного культурного процесса, в котором работают основные механизмы преемственности и культурной памяти; где воспроизводится система влияний, наследования, преломления идейно-ценностных, образных структур и т. д. Но одновременно обнажается и применяется принцип «разрыва», функционирующий в специфическом качестве механизма обновления и нового открытия традиции. Традиция в авангарде действительно предстает как своеобразный пучок смыслов, дополняющих друг друга. В этой дополнительности техницистские (изобретательские) смыслы сосуществуют с конкретно-социальными и виталистическими, символико-номинативная семиотизация традиции переходит в процессуально-органическую репрезентацию ее становления. Отдельные моменты этого полисемантического единства, каждый по-своему, оказываются продолжением отдельных моментов художественной культуры прошлого. Органические смыслы традиции возникают в обнаружении парадоксального единства натурфилософии и новейших научных концепций, а техницизм выводит к синкретизму культурно-цивилизационных первоистоков. В сущности, проблема традиции, как и становление традиций, превращается в один из метасюжетов авангарда, противоречиво структурирующий динамическую целостность его формирующегося художественного мира.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Тема взаимосвязей и взаимозависимостей художественного авангарда и научной «революции» XX в. неоднократно затрагивалась в авангардоведении. См., напр.: *Henderson L.D.* The Fourth Dimention and non-euclidean geometry in modern art. Princenton. 1983; *Cahen M.* Science et tecnique // Les avant-gardes littéraires au XX siecle. Vol. 2. Bp., 1984. Vol. 2. P. 1024–1032; *Иванов Вяч.Вс.* Практика авангарда и теоретическое знание XX века // Русский авангард в кругу европейской культуры. М., 1994. С. 6–26; *Романовская Т.Б.* Авангард и наука // Русский авангард в кругу европейской культуры. М., 1994. С. 10–26; *Батракова С.П.* Реальность ирреального: миф, наука, искусство // Батракова С.П. Искусство и миф: Из истории живописи XX века. М., 2002. С. 184–211.

[2] *Библер В.С.* М.М.Бахтин или поэтика культуры. М., 1991. С. 40.

[3] Там же. С. 42.

[4] *Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. М., 1975. С. 25.

[5] *Шацкий Е.* Утопия и традиция. М., 1990. С. 222.

[6] *Маркс К.* Восемнадцатое Брюмера Луи Бонапарта // Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. М., 1957. Т. 8. С. 119.

[7] Цит по: *Рид Г.* Краткая история современной живописи. М., 2006. С. 47.

[8] Там же. С. 48–49.

[9] Попытка уточнения смысловых границ «неоклассицизма» предпринята нами в работе: *Надъярных М.Ф.* Историко-культурные контексты «неоклассицизма» // Литературная классика в диалоге культур. М., 2009. Вып. 2.

[10] О кризисе 1920-х годов см., напр.: *Адаскина Н.* Закат авангарда в России // Вопросы искусствознания. 1997. № XI(2). С. 264–273; *Адаскина Н.* О двух пониманиях классики в советской художественной культуре // Искусствознание. 1999. № 2. С. 449–458. На «закате авангарда» в 1922 г. специально останавливается и Б. Гройс: *Гройс Б.* Gesamtkunstwerk Сталин // Гройс Б. Искусство утопии. М., 2003. С. 43–44.

[11] *Тугенхольд Я.А.* Из истории западноевропейского, русского и советского искусства. М., 1987. С. 146.

[12] *Шкловский В.Б.* Гамбургский счет. М., 1990. С. 449.

[13] История зарубежной музыки. СПб., 2001. Вып. 6. С. 111.

[14] *Крючкова В.А.* Пикассо: от «Парада» до «Герники». М., 2003. С. 200. Неоклассицистическим акцентом наделяет 1920-е годы и, например, В.С.Турчин: *Турчин В.С.* Испытание традиций или испытание традицией // Турчин В.С. Образ двадцатого... в прошлом и настоящем. М., 2003. С. 611–635.

[15] Отметим, кстати, схожую одновременность появления неоклассических и кубистских полотен в творчестве Пикассо: «Три женщины у источника», «Деревенский танец» и картины «цикла» «Три арлекина» («Три музыканта») датируются одним и тем же 1921 г.

[16] См. подробно во второй книге наст. труда главу «Авангардизм в Португалии».

[17] *Рапп Ф.* Философия техники: обзор идей // Философия техники в ФРГ. М., 1989. С. 24–53.

[18] «В истории техники и вообще в истории материальной культуры "работает" ее последний срез. Каждое новое изобретение сдает предшествующие в музей. В своей непосредственной функции они уже никогда не будут использоваться. В этом смысле история техники является историей в полном смысле этого слова» (*Лотман Ю.М.* Память культуры // Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб., 2000. С. 615).

[19] Цит. по: *Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. М., 1996. С. 87.

[20] *Archipenko A.* Fifty creative years. N.Y., 1960. P. 40–41. Цит. по: *Азизян И.А.* Коллаж в скульптурных картинах А. Архипенко // Русский авангард 1910–1920 гг.: Проблема коллажа. М., 2005. С. 117.

[21] *Маринетти Ф.Т.* Технический манифест футуристской литературы // Называть вещи своими именами. М., 1986. С. 167.

[22] Там же. С. 165–166.

[23] *Якобсон Р.* Футуризм // Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987. С. 414, 415.

[24] «Примечательно, что люди, улучшающие домашнее хозяйство покупками новейших моделей холодильников, стиральных машин, телевизоров и автомобилей, в своей преподавательской деятельности цепляются за старые <...> антимузыкальные учебники, которые в век технического прогресса устарели так же, как керосиновые лампы», — эти слова принадлежат одному из наиболее представительных композиторов-неоклассицистов XX в., П. Хиндемиту, отстаивавшему, по футуристической модели, право на нововведения в наиболее консервативной области музыкальной педагогики — теории гармонии. Цит. по: *Гуляницкая Н.* Теоретические основы курса гармонии П. Хиндемита // Хиндемит П. Статьи и материалы. М., 1979. С. 300.

[25] *Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. С. 19.

[26] Там же. С. 22.

[27] Там же. С. 37, 47 и далее.

[28] См.: *Адорно Т.В.* Современное искусство и индустриальное производство // Адорно Т.В. Эстетическая теория. М., 2001. С. 52–54.

[29] *Gómez de la Serna R.* Dalí. Madrid, 1977 P. 69.

[30] *Гастев А.* Контуры пролетарской культуры // Пролетарская культура. 1919. № 9–10. Цит. по: *Ермилова Е.В.* Лирическое «я» в поэзии реализма и модернизма: Есенин и имажинисты // Критический реализм XX века и модернизм. М., 1967. С. 238.

[31] *Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. С. 23. Беньямин весьма вольно передает мысль А. Ганса из эссе «Время изображения пришло» (1927). Слова режиссера выглядят несколько иначе: «Шекспир, Рембрандт, Бетховен займутся кино, так как их королевства, сохранившись, вырастут. Безумное и шумное опрокидывание художественных ценностей, мгновенное и великолепное цветение мечты, более великой, чем все, что было раньше <...>. Все легенды, любая мифология и все мифы, все создатели религий, все великие исторические деятели, все многовековые вещественные претворения народного воображения, все, все ждут светового воскресения, и герои толпятся у наших дверей и жаждут войти. Вся жизнь мечты и вся мечта жизни готовы воплотиться на светочувствительном слое ленты». См: *Ганс А.* Время изображения пришло // Из истории французской киномысли: Немое кино. 1911–1933. М., 1988. С. 69, 70.

[32] Так, формирование языка кино, по Ю.М.Лотману, воспроизводило грамматическую ситуацию Средневековья: «Как только перед кинематографом возникла необходимость повествования, он оказался перед задачей имитации структуры естественного языка. Грамматика естественного языка принималась за норму, по образцу которой предполагалось строить грамматику структуры киноязыка. Это напоминало процесс создания грамматик для «варварских» европейских языков в эпоху, когда латинская грамматика считалась идеалом и единственной нормой грамматики вообще: задача сводилась к тому, чтобы найти в национальных языках категории, позволяющие расписать их по структуре латыни» (*Лотман Ю.М.* Природа киноповествования // Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб., 1998. С. 665). Ср. также тезис Д. Вертова (*Вертов Д.* Статьи, дневники, замыслы. М, 1966. С. 159) о необходимости воспроизведения в кинематографе «грамматики кинематографических средств»; мысль А. Ганса о необходимости создания «строгих правил, международной грамматики» для фильмов будущего (*Ганс А.* Указ. соч. С. 66).

[33] Из истории французской киномысли: Немое кино. 1911–1933. С. 121.

[34] Там же. С. 31.

[35] Там же. С. 24.

[36] Там же. С. 149.

[37] *Эйзенштейн С.М.* Чет и нечет // Восток–Запад. М., 1988. С. 234–271.

[38] *Иванов Вяч.Вс.* Очерки по истории семиотики в СССР. М., 1976. С. 244.

[39] *Иванов Вяч.Вс.* Эстетика Эйзенштейна // Избр. труды по семиотике и истории культуры. М., 1998. Т. 1. С. 197.

[40] Там же. С. 200. Ср. сходную логику в рассуждениях Беньямина, считавшего, что кубизм, футуризм и дадаизм предваряли и способствовали «возникновению потребности в кино» (*Беньямин В.* Указ. соч. С. 57–58). Да и Маринетти рассматривал поэтику «свободных слов» как специфическую подготовку киноискусства, считая, что в кинообразе аналогично-ассоциативная образность найдет свое совершенное воплощение (манифест «Футуристическая кинематография», 1916).

[41] Там же. С. 199.

[42] Там же.

[43] Культурологический — культуротворческий этимологизм проявлялся в творчестве О. Мандельштама и Э. Паунда, Г. Аполлинера и В. Хлебникова, И. Стравинского и П. Хиндемита, В. Кандинского, П. Валери, Т.С.Элиота, Ф. Пессоа и т. д., и т. д.

[44] См.: *Топоров В.Н.* Миф о Тантале (об одной поздней версии — трагедии Вяч. Иванова) // Палеобалканистика и античность. М., 1989. С. 62.

[45] *Стравинский И.* Хроника. Поэтика. М., 2004. С. 171.

[46] Там же. С. 173.

[47] Там же. С. 189.

[48] См. о примате «принципа структуры» в античной музыке: *Лосев А.Ф.* История античной эстетики. М., 1979. Т. V. С. 523–524.

[49] *Стравинский И.* Хроника. Поэтика. С. 189.

[50] Там же. С. 194.

[51] Там же. С. 195.

[52] При этом фигура первого «изобретателя» была предметом особой полемики: явление музыки в человеческий мир связывалось одновременно с библейским Иувалом и греческим Пифагором: *Исидор Севильский.* Этимологии или начала в XX книгах. СПб., 2006. С. 131; *Толстолобова М.* Комментарии // Вирдунг С. Трактат о музыке (1511). СПб., 2004. С. 88.

[53] *Стравинский И.* Хроника. Поэтика. С. 195. У Стравинского были свои творческие-биографические отношения с «инвенционным» обретением классического и вечного музыкального смысла. Как известно, «Инвенциями» И.С.Бах назвал первую часть своих коротких пьес, завершенных в 1723 г. Ровно два столетия спустя, в 1923 г., в творчестве И.Ф.Стравинского начинается (с «Октета для духовых») неоклассицистический период. Но сугубо «конструктивная», рациональная работа над этим «архитектоническим» «объектом» (И. Стравинский — публицист и собеседник. М., 1988. С. 39–40) сопровождалась (подсознательным?) приобщением к идеалу полифонической традиции. Стравинский отмечает в связи с работой над «Октетом»: «...где-то в отдаленных уголках моего ума присутствовали двухголосные инвенции Баха» (*Стравинский И.Ф.* Дневники. Л., 1971. С. 175).

[54] Там же. С. 195–201.

[55] «В "architect" — архитектурный и "tectonic" — конструктивный сохраняется "tecton" — строитель и плотник. Но к "tecton" принадлежит важное слово "techne", которое означает мастерство плотника и строителя, а в более общем плане — искусство во всякого рода производстве» (*Шадевальд В.* Понятия «природа» и «техника» у греков // Философия техники в ФРГ. М., 1989. С. 97).

[56] *Кандинский В.* Текст художника. Ступени. СПб., 2001. С. 181–182.

[57] *Кандинский В.* Куда идет новое искусство (1911) // Кандинский В. Текст художника. Ступени. С. 438–440.

[58] *Хлебников В.* Творения. М., 1986. С. 579; далее ссылки на это издание даются в тексте статьи. В основополагающей работе Вяч.Вс. Иванова «Хлебников и наука» (см.: *Иванов Вяч.Вс.* Избранные труды по семиотике и истории культуры. М., 2000. Т. 2. С. 342–398) тема «мнимостей» у Хлебникова разрабатывается в ином аспекте.

[59] Математический энциклопедический словарь. М., 1988. С. 279.

[60] *Хлебников В.* Собр. соч.: В 6 т. М., 2004. Т. 5. С. 175.

[61] *Лосев А.Ф.* Античный космос и современная наука // Лосев А.Ф. Бытие. Имя. Космос. М., 1993. С. 282.

[62] Там же. С. 284. При этом Лосев ссылается на работу П.А.Флоренского «Мнимости в геометрии» (1922). Известно, что Хлебников посещал П.А. Флоренского в 1916 г. (см.: *Хлебников В.* Собр. соч. Т. 5. С. 419).

[63] Там же. С. 305–306. Заметим, что через некоторое время античная диалектика действительно привлечет к себе непосредственное внимание современной физической науки: «Современная физика идет вперед по тому же пути, по которому шли Платон и пифагорейцы, — напишет В. Гейзенберг в "Физике и философии" (1955/56–1959). — Это

развитие физики выглядит так, словно в конце его будет установлена очень простая формулировка закона природы, такая простая, какой ее надеялся видеть еще Платон». Но специфика «видения» Платона, его учение о стихиях оказываются еще настолько научно не изученными, что включаются в число характерных для Гейзенберга «правильных» вопросов («Часто правильно поставленный вопрос означает больше чем половину решения проблемы»). См.: *Гейзенберг В.* Физика и философия. М., 1989. С. 37–38. Ср. также сопоставление физической теории начала XX в. с диалектикой Герклита: *Henderson L.D.* The Fourth Dimention and non-euclidean geometry in modern art. Princeton, 1983. P. 3–5.

[64] Здесь само слово «вихрь» может читаться как знак «футуристического» подчинения искусства прогрессу. «Вихрь» — один из топосов манифестов итальянского футуризма (выделенный в лекции и эссе Н. Бердяева «Кризис искусства», 1914–1917), образно-концептуальная основа самоопределения английского вортицизма/имажизма, представшего в «вихревом» образе перед российским читателем в статье З. Венгеровой «Английские футуристы» (1915).

[65] *Мандельштам О.* Сочинения: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 173.

[66] См. подборку-монтаж цитат из современной научной литературы в цитированной статье Р. Якобсона «Футуризмо».

[67] *Якобсон Р.* Письма с Запада. Дада (1921) // Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987. С. 430.

[68] Там же. С. 431.

[69] *Элиот Т.С.* Избранное. М., 2002. С. 334–335.

[70] Там же.

[71] Там же. С. 210.

[72] Там же. С. 209.

[73] *Тынянов Ю.Н.* Литературный факт // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 257. Концепция замены старого новым характерна и для В. Шкловского, хотя и встроена в постоянство встречи сменяющих друг друга феноменов: «Произведение искусства воспринимается на фоне и путем ассоциирования с другими произведениями искусства. Форма произведения искусства определяется отношением к другим, до него существовавшим формам. Материал художественного произведения непременно педалирован, то есть выделен, "выголошен". Не пародия только, но всякое произведение искусства создается как параллель и противоположение какому-нибудь образцу. Новая форма является не для того, чтобы выразить новое содержание, а для того, чтобы заменить старую форму, уже потерявшую свою художественность» (*Шкловский В.Б.* Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля (впервые — 1919 г.) // Шкловский В.Б. О теории прозы. М., 1983. С. 32).

[74] *Тынянов Ю.Н.* Литературный факт // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 257.

[75] «Тогда как твердое *определение литературы* делается все труднее, любой современник укажет вам пальцем, что такое *литературный факт*. Он скажет, что то-то к литературе не относится, является фактом быта или личной жизни поэта, а то-то, напротив, является именно литературным фактом. Стареющий современник, переживший одну-две литературные революции (sic!), заметит, что в его время такое-то явление не было литературным фактом, а теперь стало, и наоборот» (Там же).

[76] Проблема функции получит развитие тремя годами позднее в «Литературной эволюции»: «Существование факта как литературного зависит от его дифференциального качества (т.е. от соотнесенности либо с литературным, либо с внелитературным рядом), другими словами, от функции его» (*Тынянов Ю.Н.* Поэтика... С. 273 и след.).

[77] *Тынянов Ю.Н.* Поэтика... С. 261.

[78] *Тынянов Ю.Н.* Поэтика... С. 281.

[79] *Тынянов Ю.Н.* Проблема стихотворного языка. М., 2007. С. 72.

[80] *Эйхенбаум Б.* О Шатобриане, о червонцах и русской литературе // Эйхенбаум Б. О литературе. М., 1987. С. 367.

[81] *Эйхенбаум Б.* История западной литературы // Эйхенбаум Б. О литературе. С. 296.

[82] *Эйхенбаум Б.* Теория формального метода // Эйхенбаум Б. О литературе. С. 403.

[83] *Эйхенбаум Б.* История западной литературы // Эйхенбаум Б. О литературе. С. 297. Полный текст статьи Вяч. Иванова «Гете на рубеже двух столетий» см.: *Иванов В.И.* Родное и вселенское. М., 1994. С. 236–268.

[84] *Элиот Т.С.* Избранное. М., 2002. С. 209.

[85] *Шкловский В.Б.* Розанов // Шкловский В.Б. Гамбургский счет. М., 1990. С. 120.

[86] Там же. С. 121. Далее эта же линия, возведенная в «императорское» значение, определяется в понятии «гегемона», смешивая тем самым всевозможные политические устройства, как смешиваются различные линии в синхронии и диахронии литературы. Мотив престолонаследия, по-видимому, является явной аллюзией на клише авангардных текстов и метатекстов. Ср. у В. Маяковского «Искусство умерло... Да здравствует искусство!»; манифест «Лучисты и будущники» (1913): «Когда художественный трон свободен и обездоленная ограниченность бегает около, <...> мы ее расталкиваем и садимся на трон и будем царствовать, пока не придет на смену нам царственный же заместитель» (Русский футуризм. М., 1999. С. 239).

[87] Там же.

[88] Там же. Заметим, отвлекаясь от метафорического ряда, выстраиваемого Шкловским, что множество идей М.М.Бахтина должно соотноситься с авангардистскими по своей сути изысканиями в области культуры, связанными с восстановлением единства современности и прошлого, выявлением и обнажением «утраченных» традиций. И «карнавал», и «мениппея» приобретают хронотопическую полифоническую конкретность и контекстность, будучи включенными в общий художественно-событийный и объяснительный ряд с эстетикой «Бубнового валета», с иными примитивистско-гротескными тенденциями авангарда.

[89] Начало возрождения интереса к Баху было положено при исполнении «Страстей по Матфею» (1829), организованном Ф. Мендельсоном, однако подлинное введение наследия композитора в культурный обиход состоялось с возникновением Баховского общества в 1850 г.

[90] *Трофимова М.К.* Гностицизм и христианство // Апокрифы древних христиан. М., 1989. С. 164.

[91] Большую роль в этом процессе сыграла книга Э.Б.Тайлора «Первобытная культура» (1871), где не только окончательно встретились «первобытность» и «культурность», но стадиально-эволюционное было дополнено перспективой культурного релятивизма.

[92] Начало этому сопоставлению-отождествлению было положено в философских построениях того же Ф. Ницше. Подробнее о барокко и Ницше см.: *Barner W.* Barockrhetorik: Untersuchungen zu ihren geshichtlichen Grundlagen. Tübingen, 1970. S. 3–21; *Goth J.* Nietzsche und die Rhetorik. Tübingen, 1970. S. 35–50; *Надъярных М.Ф.* Метаморфозы барокко и классицизма // Художественные ориентиры XX века. М., 2002. С. 255–256.

[93] «Найти утерянную эпоху — это значит не больше чем найти себя в этой утерянной эпохе. В барокко не ищется ничего, кроме себя, очень трудно назвать явление литературы или искусства барокко, внимание к которому не было бы сознательно или подсознательно мотивировано этой нарциссической игрой» (*Dubois C-G.* Le Baroque: profondeurs de l'apparence. P., 1973. P. 18).

[94] Цит. по кн.: *Macchioni Jodi R.* Barocco e manierismo nel gusto Otto — Novecentesco. Bari, 1973. P. 39.

[95] *Ortega y Gasset J.* La deshumanización del arte. Madrid, 1958. P. 163.

[96] Ibid. P. 44.

[97] Ср. обретение Бакстом нового идеала античности в только что археологически открытой критской культуре. В отличие от рефлексивно и художественно завершенной античной классики: «Критская культура — новый завиток античного искусства, близкий нам <...>. От такого искусства можно привить росток. Здесь не все сказано до конца» (*Бакст Л.* Пути классицизма в искусстве // Аполлон. 1909. № 3 (декабрь). С. 51–52).

[98] Так, например, В. Хлебников в сверхповести «Дети Выдры» (1911–1913) опирался на книгу В.П.Маргаритова «Об орочах Императорской гавани» (1888). См.: *Баран Х.* Хлебников и мифология орочей // Баран Х. Поэтика русской литературы начала века. М., 1993. С. 15–21. Бразилец М. де Андраде конструировал фигуру главного героя романа «Макунаима, герой, не имеющий характера» (1928) на основе этнографического свода «Словаря амазонских редкостей» Т. Коха Гренберга (см. письмо М. де Андраде Р. Морайсу: Brasil: 1 Tempo modernista. São Paulo, 1970. P. 380–381). Т.С.Элиот выстраивал мир поэмы «Бесплодная земля», используя труды кембриджских антропологов: книгу Дж. Уэстон «От ритуала к рыцарскому роману» (1920) и «Золотую ветвь» Дж. Фрэзера.

[99] Русский футуризм. М., 1999. С. 239. Авангард же — в качестве объекта наблюдения, объекта освоения — стимулирует формирование различных концепций традиции. Так, в историко-антропологической реконструкции древние культовые объединения (в том числе в трудах Л. Вайзер и О. Хефлера, Ж. Дюмезиля) в первую очередь сопоставляются с различными современными «протестными», в том числе «авангардными», группировками. При проведении подобных аналогий авангардный «разрыв» с традицией находит себе соответствие в ритуальной упорядоченности архаических культовых сообществ (см., напр.: *Гинзбург К.* Германская мифология и нацизм // Гинзбург К. Мифы–эмблемы–приметы. М., 2004. С. 242–273). Авангард побуждает к заполнению лакун в гуманитарных науках, образовавшихся «из-за недостаточного внимания к тому, как инстинкты и "мифы" присутствуют в современном обществе» (*Гинзбург К.* Указ. соч. С. 262), направляя, в частности, «социологию священного», разрабатываемую парижским Коллежем социологии (возник в 1937 г.). Современные коллективы (различного порядка и статуса) воспринимаются в сугубо ритуализированной и мифологизированной перспективе, раскрывающей особый ракурс проблемы преемственности или традиции, связанный или со сферой инстинктивного, или бессознательного, или мистического. Различие в формулировках здесь не столь уж важно — существеннее иное: реконструктивно, антропологически направливающееся видение исторических, культурных процессов в их непрерывности. Возведение современных художественных групп к архаическим осуществляется и в контексте секуляризованном: «Направления в современной лирике, которые намеренно остаются эзотерическими и главной целью своего творчества полагают зашифровать смысл в слове, оказываются... до конца верными сущности своего искусства. Вместе с узким кругом читателей, который понимает их язык... они образуют замкнутую культурную группу весьма древнего типа», — писал Й. Хейзинга в 1938 г. (*Хейзинга Й.* Homo ludens. М., 1992. С. 156); при отделении поэтических смыслов от сакральных («Уже Гомер не был верующим», с. 150) акцентировалось внимание на постоянстве воспроизводства игровых принципов культуры, или традиции игры, наследуемой современностью.

[100] *Элиот Т.С.* Избранное. М., 2002. С. 208–210.

[101] *Маринетти Ф.Т.* Технический манифест футуристской литературы // Называть вещи своими именами. М., 1986. С. 164, 166.

[102] История зарубежной музыки. СПб., 2001. Вып. 6. С. 306–311.

[103] См.: *Гаспаров М.Л.* «Люди в пейзаже» Б. Лифшица. Поэтика анаколуфа // Гаспаров М.Л. Избр. труды. М., 1997. Т. 2. С. 212–218.

[104] *Маринетти Ф.Т.* Технический манифест футуристской литературы. С. 164.

[105] *Ханзен-Леве О.А.* Русский формализм. М., 2001. С. 19–20.

[106] Литературные манифесты от символизма до наших дней. М., 2000. С. 151–152.

[107] *Пенроуз Р.* Пикассо. Жизнь и творчество. Минск, 2005. С. 271.

[108] *Apollinaire G.* Ouvres poétiques. P., 1965. P. 313. Эти слова Аполлинера неоднократно становились предметом анализа, превращались в «точку отсчета» при рассмотрении различных аспектов авангардистской системы. Ср., напр.: *Torre G. de.* La aventura estética de nuestra edad. Barcelona, 1962. P. 41–74. Но, к сожалению, о точном переводе — даже подстрочнике — речи быть не может, просто в силу наиплотнейшей культурно-языковой укорененности срепляющих художественную мысль поэта слов-концептов, во всяком случае, по-русски никак нельзя передать таинственные отражения «инвенции» и «авантюры».

Поэтика авангарда и культурное поле XX века

«Лучи, исходящие от предмета, сильнее самого предмета».
Михаил Ларионов

Исследовать импульсы авангардного искусства в сферах культуры, лежащей за границами авангарда, было бы легче, если бы хронологические и эстетические рамки авангарда были точно очерчены, научно зафиксированы. Реализовать эту задачу не представляется возможным, потому что культура авангарда многослойна, ее объединения и группы публиковали манифесты, имевшие, бесспорно, общие черты, но одновременно в ряде моментов друг другу противостоящие (внутри русского, например, футуризма соперничали даже несколько групп); художественная практика не совпадала с теоретическими декларациями; движение во времени (от начала XX в. к концу 30-х годов) вносило заметные коррективы в эстетическую составляющую; вклад разных видов искусств в общую «Программу» (если бы ее можно было скомпоновать из программ разных объединений) позволяет смещать дефиниции, придавать разное значение звучащим терминам. Кроме того, культура авангарда, даже в пределах десятилетий, освещаемых данным коллективным трудом (от начала XX в. к концу 30-х годов), имела объективно много точек соприкосновения с мейнстримом. В этом отношении характерен вывод одного из ведущих исследователей авангардного искусства, Сержа Фошро: «Конечно, это радикальный разрыв, но все-таки менее резкий, чем можно было бы предположить, особенно в литературе»[1]. Объединения, резко критиковавшие авангард, нередко ставили перед собой задачи, близкие авангардным.

Все эти скрещения делают поставленную задачу не только трудной, но в некотором смысле условной: отделить чисто авангардные влияния от феноменов, порожденных новой исторической ситуацией и «проросших» на отдаленных квадратах культурного поля, с научной безупречностью не удается.

«От разных корней — схожие побеги»

Взаимодействие художественных тенденций, формирующихся в разных странах, демонстрирует себя постоянно, к какой бы эпохе, к какой бы стране мы ни обратились. Открывается многоцветная картина *совместного*, так сказать, существования искусства разных стран. Нет замкнутых границ; инициативы, выдвинутые в одной стране (или регионе), обычно достаточно быстро рас-

пространяют свое влияние. Но существуют в искусстве импульсы, которые как бы «предшествуют» взаимодействию: технократические, социальные, психологические изменения, происходящие в общественном сознании, готовят в каждой стране, в пределах каждой культуры почву, которая еще до «прихода» тех или иных влияний позволяет появиться эстетическим феноменам, по ряду параметров схожим между собой, при том что «общение» меж ними состояться еще не могло. От разных эстетических корней вдруг поднимаются схожие побеги.

В процессе работы над «Энциклопедическим словарем сюрреализма» (М., 2007) мы могли убедиться, что некоторые пожелания сюрреализма начали как бы «нечаянно» осуществляться раньше, чем были провозглашены. Напряженный интерес к сфере сновидений и к спонтанному, без контроля разума, письму обнаруживается в творчестве писателей многих стран задолго до публикации сюрреалистических манифестов. То же справедливо и для других течений. Жорж Рибмон-Дессень утверждал: «Все мы дада, задолго до появления дада»[2]. Диас-Плаха считал, что импульсы авангарда (ему был ближе вариант сюрреализма) возникали во все века, тайны сновидений и их соотношения с реальностью увлекали многих писателей. Каталонский поэт Ж.В. Фош начал создавать сновидческие тексты, весьма близкие сюрреалистическим, с 1918 г., а выпустив книгу «Ирреальные Омеги» (1948), хотел следующую свою книгу назвать «Когда сплю, вижу ясно» (окончательное заглавие «Где я оставил ключи», 1953). Книга Фоша 1925 г. «Некоторые соображения о литературе авангарда», безусловно, предвосхитила отдельные положения бретоновского манифеста, которого Фош в момент создания своей книги еще не знал.

Поляк Александр Ват в своих размышлениях о путях развития искусства XX в. утверждал, что лично он практически воплотил идею автоматического письма за несколько лет до «Магнитных полей» и даже теоретически обосновал пользу такого художественного «кода», предложив термины «самопись» и «автомозаика»[3]. Сюрреалисты охотно (на определенном этапе и с иными лексическими оттенками) повторили бы и декларацию футуристов 1919 г., требовавшую понимания литературной программы как общественно-метафизической: «Футуризм не просто художественное явление. Это особое видение мира, базой которого является коммунизм, но футуризм уходит далеко вперед по сравнению с коммунизмом в сфере культуры»[4]. Н. Харджиев считал Алексея Крученых «первым дадаистом», «на три года опередившим возникновение этого течения в Западной Европе»[5].

А некоторые случаи вообще граничат с парадоксом: по сути, Хорхе Луис Борхес на заре своего творчества, в 1921 г., чеканно декларировал те аспекты «ошеломляющей метафоры», которые можно считать осью поэтики сюрреализма. Ведь и неожиданности «черного юмора», и фразы-наваждения, рождавшиеся в полусне, так сказать автоматически, и потрясающие встречи швейных машинок с зонтиками на анатомических столах — все это *чисто сюрреалистическое* держалось именно на острие ошеломляющей метафоры, иначе говоря, такого разлета ассоциаций, который и превратил количество в новое качество — из обычной поэтической метафоры, то более, то менее смелой, произвел метафору-удар, от которого перехватывало дух и не «споткнуться», просто перейти к следующей строке было немыслимо. В принципе именно такой, «удар-

ной», метафоре и давал — с рациональной обстоятельностью — свое определение Борхес: свести лирику к ее базовому элементу — метафоре, изъять «посреднические» элементы, сгустив текст; обойтись без риторики и исповедальности; соединить два и более образа в один; определить стихотворение как серию (гроздь) метафор, воссоздающих субъективное видение фрагмента жизни... Это, конечно, не целостная программа сюрреализма, но, можно сказать, достаточно целостная картина его влияния на последующий дискурс, влияния авангардной эстетики на культуру, лежащую за границами авангарда.

Одним из примеров «нарушения» границ, появления схожих побегов на далеких от авангарда сегментах культурного поля может служить, в частности, унанимизм, раньше футуризма решивший включить в фундамент новой эстетики коллективное начало, сделавший осью столь значимое для системы авангарда местоимение «мы».

Сопоставление программ «русских футуризмов» (они часто противоречили друг другу) и итальянского футуризма с программными выступлениями объединения «Унанимизм» дает много пищи для понимания, насколько часто инициативы авангардных групп пересекались между собой и даже со стремлениями вполне устойчивых мейнстримных литературных блоков.

В 1905 г. итальянец Габриэль Аломар напечатал статью «El futurismo», но термин обрел свое содержание лишь в 1909 г., с публикацией документа «Основание и манифест футуризма» Томмазо Маринетти. Именно итальянский футуризм считается началом истории авангардных течений (во всяком случае, в литературе). Итальянские писатели, постепенно отошедшие от него, предпочитали потом связывать свое творчество с «магическим реализмом» или сюрреализмом, но первичный импульс был получен от агрессивно-эксцентричного «Манифеста» Маринетти[6].

Русские авангардисты откликнулись сразу и весьма благосклонно; они признали приоритет итальянских коллег, уточнив, что «футуризм — слово новое в литературе», и отметив важный для них момент: «эта доктрина прославляет инстинкт»[7].

«Садок судей», первое заявление русского кубофутуризма, прозвучало в 1910 г.; в 1911-м уже возникла группа «Гилея», подготовившая альманах «В защиту нового искусства» (с заглавием «Пощечина общественному вкусу», 1913), громко и резко осудив «литературное старье». «Футуристические манифесты попали в России на хорошо подготовленную почву», — отмечают специалисты[8].

В Италии движение футуризма было более однородным (и постепенно подпитывалось идеологией зарождающегося фашизма), в России оно расслоилось на ряд групп, вступивших в спор друг с другом. Русский футуризм имел много других истоков, кроме итальянского: насыщенным фоном оставался символизм, своим, «отечественным», было образование «словоформ» и опора на фольклор. Следует принять во внимание и французское влияние, возникшее главным образом под воздействием живописи Пикассо в коллекции Щукина. «Это то, без чего я не рискнул бы начать работу», — напрямик сказал один из инициаторов футуризма Михаил Матюшин.

Манифест Жюля Ромена, организатора группы унанимистов, был опубликован раньше футуристических, в 1905 г. Это его статья «Чувство единодушия и поэзия». На опыт унанимистов не ссылались ни итальянские, ни русские футуристы. Да унанимизм и не имел такого резонанса. Тем не менее именно эта «удаленность» и побуждает обратить внимание на опыт малоизученного, совсем не громкого движения унанимизма, рассмотрев его в сопоставлении с авангардом.

Это движение не принадлежало к авангардному искусству XX в.; в области поэтической практики его приверженцы, бунтуя, как и сюрреалисты, против символизма, обновляя рисунок стиха в духе Уитмена и Верхарна, не собирались отвернуться от «исчерпавшей себя» традиции европейской культуры, не хотели ничего ломать, стремились к «простоте» и естественности поэтической лексики, музыкального строя. «Краткий трактат по стихосложению» (был опубликован Жюлем Роменом в соавторстве с Жоржем Шенневьером только в 1923 г., но его положения практически были базой и первых выступлений унанимистов) вводил в сферу свободного стиха с мощными ритмическими перекличками, но отнюдь не предлагал никаких новаций в области метафорики.

Однако, при всех контрастах, ряд программных лозунгов группы — например, выразить порывы коллективной души (что и дало группе имя), узаконить приоритет спонтанных проявлений психики — безусловно, перекликался со стремлениями некоторых авангардных объединений. Причем еще до оглашения программ русского и итальянского футуризма унанимисты заговорили о «толпе в городе», о городе как той пространственной площадке, которая формирует коллективное сознание, побуждает индивида раствориться в массе или во всяком случае получить ее поддержку. Унанимисты писали о благотворной активности сообщества — communauté. По отношению к союзам футуристов или кубистов тоже часто употреблялось определение communauté. Со стороны противников нередко с негативным оттенком. Издевка прозвучала даже в «Манифесте дадаизма 1918»: провозглашено отрицание любых communautés. При этом сообщества кубистов и футуристов приравнены к сообществу «академиков». Манифест дадаизма требовал полной творческой независимости, но, по сути, снова создавалось сообщество, снова коллективные выступления определяли суть предложенной эстетики. Мелькает и еще одна довольно характерная лексическая «единица»: унанимисты подхватили понятие phalansthère. Это же понятие всплыло много лет спустя в деятельности авангардистской группы «КОБРА», которая довольно неожиданно для середины XX в. решила опробовать опыт «коллективного творчества». Унанимизм, таким образом, в этом отношении как бы предвосхитил «коллективистские» устремления авангарда.

Жюль Ромен в 1905 г. писал: «В нынешнюю эпоху жизнь цивилизованного человека обрела новый характер... Современный стиль жизни ведет к тому, что люди стягиваются в города; неостановимо развиваются социальные связи; они становятся все теснее и крепче благодаря взаимным обязанностям, общим делам, общим часам досуга. Приоритет все решительнее отдается общественному по сравнению с личным, коллективному по сравнению с индивидуальным; многим это не нравится, но никто этого не может отрицать». Здесь унанимизм словно предвосхищает иллюзии футуристов и сюрреалистов, которые свои кол-

лективные акции считали едва ли не более необходимыми, чем творчество: «Группам, осознавшим себя как единую душу, принадлежит мир, и могущество их безгранично»[9].

Жюль Ромен настаивает на изучении феномена, который ранее столь четко не профилировался в жизни человека, — изучении психологии толпы, коллектива (различия здесь писатель не делает, хотя в иных публикациях эти понятия, естественно, все-таки разведены).

Схожие призывы звучат в итальянском манифесте: «Мы будем воспевать толпы, <...> пеструю разноголосицу революционного вихря в наших столицах»[10]. В иной тональности, тише и спокойнее, но Жюль Ромен предваряет уверенность, выраженную «Манифестом футуризма»: «Старая литература воспевала леность мысли; мы воспеваем спортивный шаг, опасный прыжок»[11]. Второй манифест итальянского футуризма — «Убьем лунный свет» — смещается к поэтизации безумия, гибели и уже явно отдаляется от общих с унанимизмом перспектив.

Констатируя полную беспомощность науки в этой сфере исследования, Жюль Ромен акцентирует роль импульсов, по его выражению, «не поддающихся определению, сугубо подсознательных, не выразимых в точных параметрах интеллектуального языка». Так обращение к коллективному, к «мы» соединяется с исследованием сфер подсознательного. Оба эти аспекта в ряде авангардных течений провозглашены в качестве основных. Поскольку науке подсознательное не под силу объяснить, спасением кажется Жюлю Ромену именно поэзия, которой подвластно подсознательное. (Любопытно, что даже Малевич, предпочитавший «конструировать пространство», считал возможным и даже желательным «усиливать интуицию», объединяя таким образом под знаком подсознательного столь контрастные составляющие авангарда.) Унанимизмом психология множества тоже мыслилась не как запрограммированная, а, напротив, импульсивная, бьющая фонтаном. «Единодушие множества (les émotions unanimes), — настаивал Жюль Ромен, — никем еще не воспето. А оно заслуживает внимания и темпераментного усилия писателей, тем более что предлагает материал абсолютно новый, что так ценно в нашу эпоху банальностей»[12]. Творчество унанимистов и деятельность группы-фаланстера «Аббатство» были устремлены именно к этой задаче — воссоздавать движение и психологию множества, которое является не просто суммой индивидуумов, но — преобразив количество в качество — предлагает новые параметры духовной жизни. (Так строятся «Возрожденный городок», «Единодушная жизнь», «Армия в городе» Жюля Ромена; «Спутники» Дюамеля; «Открытия» Вильдрака; стихотворные циклы Люка Дюртена и Жоржа Шенневьера.) Несмотря на удаленность от авангардных течений, отголоски поэтического опыта унанимистов французская критика обнаруживает в более поздних произведениях Элюара и Десноса, не ощущавших особого противоречия между поэтикой сюрреализма и поэтикой унанимизма. Это влияние, пишет один из исследователей французской поэзии Жан Руссло, «было широким и длительным, даже если испытавшие его не всегда это признавали»[13].

Принципы унанимизма ощутимы также в драматических и прозаических произведениях Жюля Ромена. В романном цикле «Люди доброй воли» Жюль

Ромен, по сути, в течение долгих десятилетий упорно стремился осуществить цель, поставленную в молодости, — понять и показать, как ведет себя определенная группа людей, втянутых либо в общее, объединяющее их дело, либо в некий затяжной, разломивший группу на враждебные части конфликт.

Отнюдь не все авангардные группы склонялись к необходимости исследовать психологию толпы или представить своих собственных участников выразителями коллективного разума. В России, например, эгофутуризм противопоставил себя коллективистским манифестам; известно, что и испанский ультраизм провозгласил отказ «от множественного числа» и ценность неприкосновенного «я». Но большинство авангардных школ XX в. охотно осваивали пространство коллективного. О коллективном искусстве заговорил теоретик кубизма Альбер Глез; полностью и окончательно освободить литературу от собственного «я» автора призвал пункт 11 «Технического манифеста футуристической литературы»[14] Маринетти; «стоять на глыбе слова "мы" среди моря свиста и негодования» обещал кубофутуризм. Манифесты футуризма — итальянского, русского — перекликаются друг с другом уже тем, что словесные конструкции «мы хотим», «мы объявляем», «мы воспоем», «мы характеризуем», «мы взираем», «мы приказываем», «нами сокрушена», «нами уничтожена» им одинаково необходимы, чтобы выразить свои главные устремления. Такое же «мы» просекает электрическими зарядами и тексты унанимистов. (Целесообразно было бы дополнительно проанализировать, как стремление к «коллективному творчеству» неожиданно, но громко заявило о себе в деятельности постсюрреалистической группы «КОБРА» в середине 40-х годов XX в., причем во многом по контрасту с «коллективистскими» оттенками «классического» сюрреализма ранних лет.) Эта устремленность «подсвечивает» карту современного искусства самым непредсказуемым образом и на уровне далеко отстоящих друг от друга эстетических позиций. Казалось бы, пропасть меж футуристами и унанимистами огромная: первые агрессивно разрушают, вторые, напротив, стремятся к созиданию и согласию (название цикла Жюля Ромена «Люди ДОБРОЙ воли» — важная нота этического манифеста).

Любопытно, что и такое понятие, как «душа», вроде бы совсем чуждое авангардной эстетике, не полностью из нее изгнано. «Пощечина общественному вкусу» объявляет «душу — единственной истиной». А в одной из футуристических статей 1921 г. появляется даже выражение «авангард единой души». Что уж совсем близко к унанимистским устремлениям самой ранней из тех трех групп, которые сопоставляются.

Есть и еще один аспект, неожиданно обляжающий авангардное искусство начала XX в. с определенно неавангардным. Ведь XX век поставил под сомнение превалирующую роль личности, гуманизм как центр мироздания. Унанимизм держался прежних, «традиционных», так сказать, суждений на сей счет и довольно неожиданно получил поддержку от футуризма; футуристы требовали (см. высказывания Умберто Боччони) «поместить человека в центр картины», появлялись интонации даже повелительные: «*Заставить* жить в центре картины»; она «*должна* быть синтезом того, что человек видит и помнит»[15].

Так, если присмотреться к контексту европейской литературной жизни, то переклички между **крайними авангардными** группами и совсем **умеренны-**

ми, авангарду даже противостоящими, оказываются весьма заметны и знаменательны.

Объяснение таких совпадений между радикалистскими группами и литературными союзами, уютно себя чувствовавшими в рамках «традиционного» искусства, очевидно, в том, что некоторые внутренние потребности искусства, определяемые переменами в общественном сознании, отражались на эстетике многих групп и течений, рождавшихся в те же самые годы.

Синхронность многих положений в манифестах, когда еще рано говорить о соприкосновении, заимствовании, — важная константа мирового литературного процесса.

По большому счету это свидетельствует о том, что авангардом были уловлены какие-то важные подспудные движения искусства в целом.

Только поняв, как могли возникнуть подобные точки соприкосновений, можно идти к цели демонстрации воздействия системы «классического» авангарда на дальнейшее развитие культуры.

Новые союзы — искры прежнего пламени

Никто не оспаривает, что периодом 20–30-х эпоха организованного движения авангардных групп, сменявших или сопровождавших друг друга от начала XX в., завершилась. Попытки Бретона возродить активность сюрреализма после Второй мировой войны, можно считать, потерпели неудачу. Четкого, организованного продолжения не получил ни дадаизм, ни экспрессионизм. Бретон очень возмущался, когда авторитетный исследователь сюрреализма Морис Надо, углубленно и охотно исследуя бретоновский опыт 20–30-х годов, скептически оценивал, опираясь на факты, «продукцию» создаваемых им групп 40–50-х. Да и прославленные деятели культуры тех лет (например, Борхес) упорно повторяли, что создание группы, союза, объединения, собственно, ничего не решает, а порой только путает карты. «Если примкнул к школе, думаешь уже не ошибешься. Это приводит к созданию вещей, поэзией уже не являющихся», — резко заявлял Борхес [16]. Дальнейшая перспектива действительно подтвердила, что художественных открытий в русле новых бретоновских групп не случилось. Влияние проявилось иначе, перехлестнув границы конкретных союзов.

Тем не менее новые союзы, связывавшие себя с авангардом 20-х годов, все-таки возникали и в 40-е, и в 60-е годы. Не претендуя на резонанс «учителей», они таили в себе взрывную силу тех, прежних, громогласных объединений. Тенденция к спонтанному рождению групп то там, то здесь, причем групп, открыто опирающихся на опыт предшественников, сама по себе весьма знаменательна.

В 1938 г. Эрик Линдегрен несколько неожиданно для своих соотечественников заявил, что «от сюрреализма еще многого можно ждать в Швеции» [17], и несколько лет спустя там возникают группы (в основном художников), возвращающие себе это вроде бы угасшее имя.

В Великобритании встречи сюрреалистов и вовсе не прерывались, хотя состав встречавшихся постоянно менялся. В 1943 г. там создается альманах «Новый путь»; в 1944 г. на двух языках — английском и французском — выпущен

манифест «Послание ниоткуда», развивавший многие мысли бретоновской книги «Положение сюрреализма между двумя войнами»; в 1945 г. в одной из галерей Лондона развернули выставку «Сюрреализм с разных точек зрения». После череды журналов («Поджог», 1942; «Точка опоры», 1944; «Вмятина», 1945) увидел свет достаточно внушительный сборник стихов и эссе под заглавием «Свободные сочетания». В 1947 г. английская группа заявила о своем роспуске, но мотив был выдвинут довольно оригинальный: поскольку Англия вообще «сюрреалистическая» страна, к абсурдным ситуациям, сказкам и грезам маленькие англичане привыкают буквально с пеленок, поэтому, мол, «особых» сюрреалистов искать и объединять бессмысленно.

В Бельгии группы, не пренебрегающие термином «сюрреализм», следовали одна за другой и после Второй мировой войны, концентрируясь сначала вокруг журналов «Фантомас» (1944), «Ответ» (1945), «Голубое небо» (1945), наконец вокруг журнала Рене Магритта «Карта с натуры» (1952–1956).

Движение «КОБРА» (объединившее с 1948 г. усилия представителей авангарда **К**опенгагена, **Бр**юсселя, **А**мстердама) сумело привлечь к активному сотрудничеству писателей Франции, Дании, Чехословакии; была поставлена задача «продолжить чистый сюрреализм», от которого отошел Бретон.

В славянских странах значимость возникших в 40–60-е годы объединений, считавших себя наследниками авангарда, еще выше. Попытку продолжить традицию существовавших до войны групп предприняли в Словакии — альманах «Днем и ночью» (1941) и журнал «Умение» («Искусство», 1946); в Польше — Краковская группа (середина 40-х годов); в Сербии — журнал «Время» (60–70-е годы).

В Чехословакии во время Второй мировой войны сложились две авангардистские группы — «Ра» (1942) и местных сюрреалистов (к которой, в частности, принадлежал, Милан Кундера, чье творчество впоследствии приобрело общеевропейскую известность именно как необычное, впитавшее опыт «сновидческого» авангарда). Сразу после войны новую сюрреалистическую группу возглавил В. Эффенбергер; создавались рукописные сборники «Объект 1», «Объект 5» (1953–1968), а также журнал «Знаки зодиака» (1951). В течение этих десятилетий работа энтузиастов была, по сути, подпольной. В апреле 1968 г., в дни Пражской весны, именно из Чехословакии прозвучал призыв: «Сюрреалисты всех стран, соединяйтесь!»; вместе с коллегами из других стран в Праге была подписана декларация, получившая имя «Пражская платформа» (1969); инициаторы отмечали закономерность появления «платформы» именно в Чехословакии и развивали мысль о мощных потенциях сюрреализма, которому предстоит большое будущее. «Платформа» носила, естественно, политизированный характер, подводя итог «трагическим заблуждениям большевизма». Но в ней звучали и аргументы эстетического плана: необходимость воссоздавать глубины человеческой психики, признать автономность творческого акта, дать отпор «коррупции идей», довериться сновидению как импульсу по претворению желаний в реальность. Опубликовать Декларацию можно было только в Париже — и без имен ее основных инициаторов, которые могли поплатиться за это жизнью. (Пражская публикация увидела свет лишь в 1990 г.) Сразу после парижской публикации «Платформы» в Чехословакии в 1969 г. вышел

теоретический коллективный труд «Исходные позиции сюрреализма» и номер журнала «Аналогон», развернувшего активное обсуждение принципов нового искусства, опирающегося на авангардную эстетику.

В редакционной статье первого номера «Аналогона» сюрреализм характеризовался как самое действенное средство нравственного противостояния и активизации творческого начала. Раздавленная танками Пражская весна и так называемая стабилизация вынудили литераторов снова уйти в подполье. С 1990 г. выход «Аналогона» стал постоянным. Обычно номер имеет тематический аспект, дает много информации, но главное, продолжает обсуждение проблем сюрреализма, психоанализа, структурализма, сопоставляя их, находя параллели и оппозиции. Многие материалы посвящены роли и биологической сущности сновидений, являющихся почвой фантазии, идет полемика о принципах автоматического письма. Фоном же почти всегда является нонконформизм, резкое противостояние любой удушающей догме.

Тут обнажается оппозиционность авангардного искусства антидемократизму государственной власти. Бретон с товарищами оставались подчеркнуто политизированными до той поры, пока не разочаровались в коммунизме; их последователи в Польше, Югославии, Чехословакии всю силу своей политической энергии обратили именно против тоталитарного коммунизма. И фантасмагорические видения, пришедшие вроде бы из эстетики сюрреализма, как нельзя лучше отвечали цели выразить абсурдность общества, почему-то называющего себя социалистическим. (Заявление словацкого режиссера Юрая Якубиско — «сюрреализм стал нормой жизни в Чехословакии» — явно имело двойной смысл: абсурдная ситуация «стабилизации» напоминала кошмары сюрреалистических полотен; выразить этот абсурд мог только язык сюрреализма.)

По сути, почти все объединения, рождавшиеся за границами «либерального региона» (условно в тот период к нему относились США, Франция, Бельгия, Великобритания), вступили в острый конфликт с государством. Отношение германского национал-социализма к экспрессионизму и так называемому дегенеративному искусству известно; на Канарских островах, едва в Испании утвердилась диктатура Франко, членов объединения, издававшего журнал «Гасета де арте», начали сажать в тюрьмы, некоторые были казнены. Выход журнала прекратился. В Словакии сюрреалистическая группа в начале 40-х годов была прикрыта насильственно. В Сербии в 1932-м она была уничтожена в результате серии арестов. В этом же году Министерство колоний Франции (колониальная политика «либеральной» страны имела иные законы) запретило организованный студентами-мартиниканцами в Париже журнал экспериментальной ориентации «Лежитим дефанс» («Законная защита»). В Чехословакии художники, преданные идеям авангарда, активно готовили Пражскую весну, а затем, в период «стабилизации», подверглись остракизму. Теоретик искусства, поэт, драматург Вратислав Эффенбергер был уволен с поста научного сотрудника Института философии, долго работал ночным сторожем; легально при жизни поэта вышел в библиофильском издании лишь один его сборник — «Настенные стихи» (1966), хотя книги Эффенбергера публиковались в Германии, Канаде; значительная часть наследия осталась в рукописном виде. Словацкий режиссер Эло Гаветта, поклонник как сюрреализма, так и импрессионизма, начавший творческий путь в

60-е годы, успел сделать много, но запрет на профессию, объявленный ему в начале 70-х годов, лишил его воли к жизни. Словацкий сценарист Штефан Угер, создавший в 1966 г. яркий сюрреалистический фильм «Дева-чудотворица» (по мотивам романа своего соотечественника), попробовал в период «стабилизации» сопротивляться давлению цензуры, пробуя себя в более «приемлемых» жанрах, но в конце концов обобщил собственные метания в скорбном фильме «Смотритель музея» (1988), подведя пессимистический итог общественным и эстетическим надеждам своего поколения. Чешский режиссер и сценарист Павел Юрачек, прославившийся в 60-е годы рядом ярких лент, впал в немилость, выпустив экранизацию третьей книги «Путешествий Гулливера» (1969) с подзаголовком «Дело для начинающего палача». Фильм был арестован. Произведения Юрачека, пролежавшие на полках около 20 лет, начали появляться на экране лишь с 1989 г.

Неожиданную функцию обрел сюрреализм в странах Африки и Антильских островов: он играл существенную роль в становлении и развитии национально-освободительных движений, в завоевании независимости бывшими колониями. Вокруг самого термина и его понятийного наполнения в 60-е годы скрещивали копья ведущие деятели культуры африканского континента.

В 20-е годы лишь отдельные представители африканской культуры, жившие в Париже, соприкоснулись с европейским авангардом. Основная же активность союзов, групп и печатных изданий — например, объединение и журнал «Суффль» («Дыхание») в Марокко, — ориентированных на систему мышления авангарда, пришлась на 60-е годы, иначе говоря, на эпоху национально-освободительного движения, обретения бывшими колониями суверенитета и соответственно выбора новых ориентиров для своей культуры. Эстетическая позиция сюрреализма оказалась здесь своеобразным катализатором революционных настроений, взрывавших колониальную систему, и одновременно по этому же «руслу» интеллигенция Африки и Антильских островов ускоренными темпами входила в сферу европейской культуры, осваивая ее авангардные рубежи, внося при этом серьезные коррективы.

Можно, конечно, повторить, что возникновение группы ничего не решает. Но сама *множественность* вспыхнувших очагов, с отсветами того, давнего, мощного пламени, должна быть принята во внимание. Разве не знаменательно, что ряд литературных союзов захотел свои творческие поиски, свое сопротивление миметическому искусству связать с теми теориями, которые ослепительной вспышкой озарили 10–20-е годы?

Новые объединения словно извлекли из ценного опыта мудрое ядро яркой, ошеломляющей ассоциативности и безусловное доверие к подсознательному, оставив в стороне иные «обязательные» советы.

Анализируя эти весьма симптоматичные феномены организационного возрождения авангардных групп уже после завершения «классического» периода движения авангарда и, по сути, на новых исторических координатах, необходимо проследить процесс активного «обновления» воспринятых программ, полемику молодых авангардистов с Бретоном, авторитета которого они вовсе не отрицали, но коррективы считали необходимым внести — ради перспектив развития самого искусства, ради более многосторонней интерпретации открытий авангарда.

«Школы» распались, учеба продолжается

По сути, любая из возникавших в 40–70-е годы экспериментальных школ (да и художники, не входившие в группы) так или иначе позиционировала себя по отношению к довоенным авангардным движениям и каждый раз предлагала многочисленные поправки к ранним манифестам, пространно мотивируя, почему те или иные аспекты программ предшественников для них неприемлемы. В творчестве многих писателей яркое воплощение обрели лишь отдельные из доминант авангарда. Не стоит в каждом произведении искать всю гамму его признаков. Раймон Кено, осуждая интуитивизм творчества, прививая рациональное отношение к языку, довел до совершенства (как и Жак Превер) игру звуками, аллитерациями, омонимами, скрещениями понятий, да и просто с комбинациями слов, «случайно» (метод создания поэтических строк из словарных единиц) оказавшихся рядом; Раймон Кено стал в итоге вдохновителем влиятельной авангардистской группы 60–70-х годов «УЛИПО». Рене Домаль, отвергнув сюрреалистический принцип ассоциативности, был верен сюрреализму в исследовании подсознательного — но иным способом, который сам он называл научным, а не «игровым», как у коллег 20-х годов. Рене Шар, высмеяв «летаргический сон» автоматизма и «игру», придал особую весомость дальним ассоциациям. Пьер Реверди совершенно не принимал спонтанности, стремился к единству, преодолению фрагментарности. Его корректировка бретоновской теории образа состоит в переносе акцента: не столь важна резкая удаленность сопоставляемого, сколь красноречивая оправданность такого сопоставления. Так или иначе, каждый развивал определенные аспекты авангардной поэтики, отбрасывая другие.

В процессе полемики с программой «классического» авангарда, по сути, продолжалась «учеба», или формирование более широкого фундамента для нового искусства. Рассматривая картину «после авангарда», необходимо все время держать в памяти реально осуществляемый в искусстве синтез. Если, непосредственно соседствуя друг с другом, разные авангардные группы имели и много общего, и достаточно контрастного, то тем более линии, тянущиеся от опыта этих групп (как и модусы интерпретации прежних программ), имеют тенденцию накладываться друг на друга, видоизменяться, прирастать дополнительными значениями. Для итальянского варианта авангарда, например, — и раннего, и, тем более, середины XX в. — характерно смещение к модели итальянского «магического реализма» с приметами то футуристического гротеска, то отчетливой романтической атмосферы.

Намечались новые направления экспериментальных поисков, подвергались сомнению многие из прежних предложений, складывалась значительно трансформированная система, не порывавшая окончательно с истоками 20-х годов, но и не всегда полностью их принимавшая.

Самую резкую ломку авангардной эстетики, сложившейся в 20–30-е годы, предприняли мастера слова Латинской Америки, Африки, Антильских островов — на то были свои причины, связанные с национальными традициями. Так, антильский поэт Эме Сезэр с некоторой иронией относился к деятельности мартиниканских поэтов, сблизившихся с Бретоном в начале 30-х годов: он счи-

тал их стихи бесцветными, лишенными национальной самобытности, хотя его собственная проза, утверждавшая спонтанное, свободное от контроля рассудка творчество, явно питалась теориями сюрреализма. После личной встречи с Бретоном, восхищенным «великим черным поэтом», Э. Сезэр уже осознанно принимает программы сюрреализма, но корректировка их продолжается. И к финалу творчества (сб. «Я, ламинария», 1982) национально-самобытная метафорическая стихия в сочетании с обращением к реалиям Истории, их осмыслением, удаляет творчество Сезэра от классических образцов сюрреализма, однако глубинные связи с ним не теряются.

Наиболее часто, пожалуй, подвергался критике принцип автоматизма, хотя к сферам сновидческого и подсознательного последователи обычно относились с подлинным интересом, считая, правда, что подсознательное «всплывает» по своим внутренним законам, не ожидая погружения в полудрему или особой ситуации «неудержимого творческого говорения».

Серьезны были претензии Алехо Карпентьера, проведшего рядом с группой Бретона десять лет, но оставшегося свободным от догм; его разногласия сводились в основном к контрасту между «чудесным», как понимали его сюрреалисты, и «чудесной реальностью» Латинской Америки. «С одной стороны, — пишет он, — полная чудес действительность, а с другой — мир чудесного как плод жалких потуг <...>, созданный по принципу циркового фокуса. Мир чудесного, когда его пытались вызвать к жизни в безверии, как столько лет делали сюрреалисты, был и будет всего лишь литературным трюком»[18]. Тем не менее, став творцом «магического реализма», Карпентьер вобрал в свою поэтику многое, что интриговало его в молодые годы. По сути, у Карпентьера в романах 60–70-х годов (как и у его соотечественников-латиноамериканцев, перенимавших европейский опыт, а потом от него отдалявшихся) признаки авангардной поэтики, заинтриговавшей его в Париже, вовсе не ушли в небытие: они переосмыслены, они оспорены, но нередко, вывернутые наизнанку, обретают свое особое место в той стихии магического реализма, которая составила славу культуры Латинской Америки в XX в.

По иным параметрам, но тоже весьма своеобразно выстраивали свои отношения с экспериментом и писатели Европы.

Особого внимания заслуживает изучение полемики с «классическим» авангардом таких феноменов, как «новый роман» и театр абсурда. Чрезвычайно показательно, что французские специальные словари, обозревающие поле литературы XX в., предпочитают вообще не соотносить театр абсурда 50–60-х годов с сюрреалистическими истоками. Тексты Беккета или Артюра Адамова в обобщающих работах не анализируются в русле развития идей авангарда 20-х годов, или — в крайнем случае — приводятся доказательства различий, противостояний. Авторитетный специалист по проблемам зарубежного театра Т.Б. Проскурникова полагает необоснованным отделение таких феноменов, как драматург Фернандо Аррабаль или режиссер Жан-Луи Барро, от эстетической системы сюрреализма. Назвав одну из своих работ «Скрытое присутствие. Сюрреалистический театр во французских словарях»[19], российская исследовательница размышляет о том, почему богатство французской сцены 50–70-х годов, явно свидетельствующее о связях с «прежним» авангардом, обычно не воспринима-

ется как плод системы, предложенной в 20-е годы. Одно из объяснений можно искать в противоречии между сюрреалистической (классического периода) драматургией и театром. Е.Д. Гальцова характеризует театр сюрреалистов как в некотором смысле «виртуальный»: «Сюрреалистического театра как исторического явления не существовало, и сюрреалисты, зачарованные молодым искусством кино, демонстрировали свое пренебрежение к театральным подмосткам»[20]. Сюрреалистическая «театральность» — вопреки тому факту, что лишь немногие пьесы имели успех на сцене, — оказала тем не менее влияние на драматургию и театр даже других стран. Не свободен от такого влияния и французский театр абсурда, однако проанализировать эти соотношения специалистам мешала, возможно, именно слабость собственно сюрреалистического театра «классического» периода. В результате авангардный театр поздних лет уже оценивался как выросший на иной почве, скорее пропитанной проблемами экзистенциализма (понятие acte gratuite, соотносимое с понятием абсурда), чем проблемами сюрреализма. Тем не менее фигура Антонена Арто, остававшегося в центре внимания и после своей кончины (постановки по его пьесам и пьесы о нем самом), в спорах разных лет служила связующей нитью между авангардом 20-х и 50-х годов.

Интересна реакция теоретиков «нового романа» на наследие «классического авангарда»; их манифесты, появившиеся в конце 50-х годов, в известной мере «игнорируют» опыт предшественников. Однако позднее — как бы уже в скрытой полемике с самими собой — неороманисты возвращаются к осмыслению проблем сюрреализма и дают им иную интерпретацию, основанную теперь на собственных реальных художественных текстах, появившихся после манифестов.

В целом, даже если рассматривать на карте XX в. творчество только тех художников, которые прошли через опыт авангарда, возникает достаточно аргументов, чтобы вести речь о плодотворном движении струи авангарда в общем русле искусства XX в. Все эти художники Европы и Америки (кроме яркой плеяды всемирно известных французских поэтов, назовем еще Алехо Карпентьера и Октавио Паса, Витезслава Незвала и Юлиана Тувима, Оскара Домингеса и Вифредо Лама, Тибора Дери и Лайоша Кашшака, Станислава Игнация Виткевича и Витольда Гомбровича, Пабло Пикассо и Рене Клера, Рафаэля Альберти и Томмазо Ландольфи — список тяготеет к бесконечности...), по сути, представляли лицо культуры двух третей XX в. Многие из них активно продолжали творчество в 50-е, 60-е, иногда и 70-е годы. Одним из красноречивых примеров (произвольно выбранным из череды возможных) является, в частности, творчество чешской художницы Тоайен (Марии Черминовой). Интерес к ней не падал вплоть до ее кончины в 1982 г., а масштабные персональные выставки конца 90-х продлили ее славу; сочетание принципов артифициализма (хрупкие структуры из тонких линий, прозрачные плоскости, еле очерченные границы поднявшегося дыма) с апокалиптическими галлюцинациями не без либидонозного подтекста заставляет воспринять всю противоречивую, негармоничную усложненность мира, где беспощадность войны находит реплику в беспощадности человеческой души, при всей ее ранимости и утонченности. Язык авангарда и в конце XX в. выражал сущностные аспекты трагической современной реальности.

Даже если бы вместе с завершением жизненного пути этих художников оборвалась и традиция авангардизма, все равно о мощнейшем воздействии поэтики авангарда на искусство XX в. пришлось бы говорить во весь голос. Но ситуация складывалась намного благоприятнее; импульсы, заданные системой авангарда, преодолев границы школ, объединений и реальных художественных феноменов, авангардом взращенных, начали прорастать в толщу искусства, хронологически уже далеко отстоящего от тех, первых, союзов и содружеств. Новые поколения выдвигали своих мэтров, рождались новые теории, возникали новые предложения по преобразованию дискурса.

Проникновение поэтики авангарда в толщу современной культуры неизмеримо серьезнее, чем вольная или «невольная» преданность ей со стороны тех, кто ее постиг в молодости. В том-то и дело, что аура авангардного обновления захватила сферы, не имеющие связи ни с отдельными группами, ни с отдельными именами, программу групп определявшими. Они формировались в иное время и в иных условиях, но само Время и сами Обстоятельства насквозь пропитаны тем, что от авангарда воспринято предыдущими поколениями — и теми, что «прошли» через разнообразные «школы», и теми, что поднимались значительно позднее и пытались даже декларировать свою независимость от бунтарей 20-х годов.

Время предложить синтез

Явные соприкосновения авангарда с отдельными феноменами мейнстрима не отменяли того, что мир искусства в 10–30-е годы был расчерчен и поделен на сегменты (то группы, то характерные яркие фигуры), меж собой открыто враждовавшие. Постепенно, однако, основную сцену искусства заняли художественные явления, претендующие на определенный синтез: отказываясь и от максималистских «требований» авангарда, и от крайностей миметического описательства, они находили способы (а вернее было бы сказать импульсивно, спонтанно к этому приходили, ничего прямо не декларируя) соединять ранее, казалось бы, несоединимое: сюжет, усложненный интеллектуальный подтекст, эмоциональное напряжение и — как обязательный элемент дискурса — *приоритетную роль языка.* Опыт авангарда ощущался в большинстве произведений, получивших в 40–80-е годы наибольший резонанс, при том что «эпигонских копий», которые отсылали бы к произведениям 20–30-х годов, не наблюдалось.

Отклонив многие советы футуризма и сюрреализма, итальянский писатель Альдо Палаццески, однако, не только в юношеских, но и в итоговых своих произведениях («Полное дурачество», 1966) верен желанию рассмотреть мир сквозь призму сновидческих иллюзий-откровений: фантасмагорические картины одерживают верх над однолинейно прописанными, а с 1966 г. (специалисты полагают, что именно в это десятилетие начинается подлинно сюрреалистический период его творчества) Палаццески удается вплетать фантасмагорию в некую метафорическую систему борьбы общественных движений, мастерски развенчивая сатирической аллегорией химеры массовой истерии (романы «Дож», 1967, «Стефанино», 1969).

Его соотечественник Дино Буццати, многократно переводившийся и на русский язык, привлекает завораживающей таинственностью своей прозы: в его новеллистических сборниках 60-х годов, как и в ранних текстах, сквозь абсолютно правдоподобное прорастает сверхъестественное (Буццати называли итальянским Кафкой), бытовые детали — как на сюрреалистических картинах — встроены в такие сочетания или окружены таким фоном, что правдоподобие взрывается безумием.

Поляк Витольд Гомбрович, подобно итальянцу Дино Буццати переведен на многие языки мира, и влечет к его прозе опять же странное сочетание трагедии и фарса (Гомбрович — мастер гротеска и черного юмора); остроумно-злая пародия на грани скандала имеет корни в книгах Гомбровича 30-х годов, но принесла ему подлинную славу к концу 60-х и еще более оглушительную — посмертно — в изданиях и переводах 90-х годов. То же можно сказать и о ведущем французском писателе Жюльене Граке, чьи романы 50–80-х годов влекут к себе с большей интенсивностью, чем первые пробы его пера, одобренные Бретоном. Действительно, сочетание черной готики с возвышенно-чудесным, осмысление случайности и фатальности с обратным знаком по сравнению с текстами Бретона, но в столь же завораживающей перспективе ожидания, дают яркие краски той атмосфере поставангардного романа, которая сложилась за последние десятилетия.

Свои серьезные «поправки» в теоретическое развитие программ авангарда вносили и Альберто Джакометти, и Пауль Клее, и Вифредо Лам. И все-таки у Клее преобладающей остается загадочно-сновидческая вселенная, полная различных «знаков» и «смыслов» — занявшая свое место в истории современной живописи; Лама мало увлекало автоматическое письмо, но зато важнейшая для сюрреалистов идея метаморфозы, трансформации живого в не-живое, застывшего в скользящее, одушевленного в механистическое используется им с такой изобретательностью и мастерством, что его био-метаморфозы давно осознаются как метафоры нашего исковерканного, непонятного, раздробленного между добром и злом миропорядка.

Мастера, начавшие свой творческий путь после Второй мировой войны, вырастали уже в таких условиях, когда координаты системы авангарда (без деления на отдельные группы) как бы «расчертили» подпочвенные слои культуры. Расти, импульсивно не впитывая их, было почти невозможно. Гюнтер Грасс никогда не связывал себя с авангардными поисками и не был склонен рассуждать о значении авангарда для культуры XX в. Но его книги — «Жестяной барабан», «Под местным наркозом», «Встреча в Телгте» — задали его гротеску (художественному приему, которым часто пользовались и в прошлые века) особое направление: он проявлял «связь между несвязуемыми онтологическими феноменами»[21], придавая своему гротеску «эффект шока», обнажал поливалентность художественных решений, создавал — наслаивая и скрещивая века и образы, активно используя кинематографическую поэтику — гиперпространство, что сродни бездонно-космическим картинам сюрреалистов. Формулировка присужденной ему Нобелевской премии — «За дерзко-мрачные притчи, показывающие забытое лицо Истории» — заставила примириться с тем, что серьезнейшая тематика его книг вся держится на игровых эффектах (Грасс сам назы-

вал себя homo ludens), пародиях, «обманках», мистификациях, вывернутых терминах и понятиях.

Такое же странное (странное особенно, пожалуй, для русского восприятия) смешение пародии и трагедии проявляется в творчестве французского писателя Бориса Виана, опубликовавшего свою первую книгу вскоре после Второй мировой войны. В отличие от «классических» сюрреалистов 20-х годов, он предпочел остаться абсолютно нейтральным по отношению к схватке идей, волновавших Францию; но принял от авангардной эстетики эстафету мастерства ставить в центр произведения именно *игру* — неологизмами, лексически абсурдными сочетаниями, стилевыми контрастами и т. п. По мнению одних исследователей, Борис Виан таким образом «тотально» пародирует все литературные жанры[22]; по мнению других, в этом проявляется стремление разрушить окончательно условность литературного языка (чем целенаправленно занимались сюрреалисты): поэтому «трагедия в романе возникает не непосредственно, а через игру в трагедию, через серьезность несерьезного и несерьезность серьезного; <...> и, в сущности, уже нет разницы, игра это или нет, поскольку игра принимает суггестивный характер и захватывает читателя»[23]. В авангардных текстах игра часто на первом плане. Пробираясь сквозь ее хитросплетения, внимательный, пристрастный читатель обязательно уловит некий метафизический (а порой идеологический) message, но внимание будет все равно прикована к «ходам» игры: невообразимому сочетанию приземленно-бытового с космически-бездонным и агрессивно неправдоподобным; к ошеломляющим стыковкам нестыкуемого; к разлетевшимся друг от друга вопросам и ответам (как в известных «сюрреалистических играх»); к провокации смеха при ситуации, леденящей душу...

Опыт авангардного дискурса, освоенный Миланом Кундерой в молодости, на родине, в Чехословакии, в среде друзей-единомышленников, позднее, в парижской эмиграции, обретает новую глубину. В Чехословакии были написаны «Шутка» (1967), «Жизнь не здесь» (1969), «Вальс на прощание» (1970) и сборник рассказов «Смешные любови» (1968). Вынужденный покинуть родину после трагического разлома 1968 г., Кундера вскоре начинает писать по-французски, и его имя появляется в исследованиях, рассматривающих литературный процесс Франции 80–90-х годов[24]. Характерная для его почерка «неуловимость» воссоздаваемого обретает патетический трагизм: наслоение снов, галлюцинаций, примет реальности, обманчивые зеркала, отражающие не то, что перед ними; потерявшая себя личность, упорно стремящаяся к самоидентификации, — все связано с поэтикой авангардного письма, не страшащегося прямых выходов в Историю, вбирающего оттенки новейших философских систем, предлагающих то один, то другой образ расконструированного мира.

Определение «сюрреалистическая» напрямик применялось к прозе французского романиста, поэта и новеллиста Пиэйра де Мандиарга: фантазмы у него полностью сливаются с реально вроде бы происходящим, явь — со снами, а мифологические аллюзии и эзотерическая символика выстраиваются на основе звуковой игры, каламбуров, «словесных диковинок» (приблизительный перевод выражения «pierreries verbales», в котором слиты «драгоценные камушки» с именем автора, подчеркивая его индивидуальную манеру). Близость Пиэйра де

Мандиарга к эстетике сюрреализма выявлялась и его эротическими обсессиями (в романах «Морская лилия», 1956, «Мотоцикл», 1963, «На полях», Гонкуровская премия 1967, «Траур по розам», 1983, «Все исчезнет», 1987); сексуальный садизм и «конвульсивная красота», осмысленная как объятие с Вечностью в миг агонии, свидетельствуют о том, по какому направлению в сравнении с бретоновской «безумной любовью» и «конвульсивной красотой» развивается эротизм у Пиэйра де Мандиарга. Кстати, он выступил в качестве одного из авторов «Краткого словаря эротизма», вошедшего в каталог выставки «ЭРОС» (Exposition InteRnatioOnale du Surréalisme, 1959); специально для выставки написал он и новеллу «Прилив», в которой, как напомнит Жозе Пьер в своей монографии «Бельведер Мандиарга» (1990), сумел мастерски показать «четкие отношения между приливом волн и приливом спермы». В «Словаре» Пиэйр де Мандиарг рассматривает героиню «Истории глаза» (1928) Батая, Марсель, как «воплощение оргазма», который «упорядочивает» жизнь, придает ей смысл и необходимый ритм.

Тесные личные связи Мишеля Бютора с бельгийскими сюрреалистами 60-х годов известны. Но еще красноречивее его внутренняя потребность (собственно, и повлекшая интерес к деятельности бельгийских коллег) исследовать «материю снов» (так назвал он свою книгу 1975 г.; переиздана в 1985-м).

Крепко врос в авангардный фундамент и мировой театр. Захватившая сцену после 60-х годов стихия освобожденной чувственности, игра бессознательного («Король Лир» Питера Брука; «Дачники» Петера Штайна; «Мистерия Буфф» Дарио Фо, чеховские спектакли румынского режиссера Ливиу Чулея, поставленные в США в 80-е; считающийся высшим достижением 60-х годов «Сон в летнюю ночь» опять же Питера Брука) вовсе не обязательно «помнят» советы Жарри или Арто, едва ли «размышляют» про «автоматическую речь», волны которой захлестывают сцену — все это стало основой, классикой нового искусства, позволяющей ему развиваться дальше. Необычайно существенно уточнение известного драматурга Франции Рене Обалдиа: «Нет, сюрреализм совсем не повлиял на меня. Но необычайно много для меня значил». Близкую мысль высказывал и Валер Новарина, чьи неосюрреалистические пьесы постоянно отбираются для знаменитого Авиньонского фестиваля. С ним соотносят длинный ряд предшественников — Льюис Кэрролл, Альфред Жарри, Тристан Тцара, Антонен Арто, Жорж Батай, Сэмюэль Беккет... Валер Новарина, осознанно или неосознанно, осуществляя главный завет авангарда — «в произведении главное язык», — создает особый «театр для слуха», «театр слов», «языковой», или «речевой». Ни персонаж, ни ситуация не играют в его пьесах первостепенной роли. Зато СЛОВО активно живет, выстраивает неожиданные отношения с другими словами, обрывает само себя, спотыкается либо, напротив, раскручивается в виде бесконечной ленты. Только пристальное внимание к СЛОВУ-ПЕРСОНАЖУ помогает пробиться к тем метафизическим значениям, которые автором то ли тщательно скрыты за безудержной игрой звуков, то ли специально вовлечены в бешеный «танец слов», чтобы оказаться на виду.

Новации — при том что они совсем не повторяют произведений 20-х годов — многие писатели все охотнее «привязывают» к импульсам, идущим издалека. В первых своих манифестах Ален Роб-Грийе не подчеркивал зависи-

мость своей новой системы от сюрреализма. В 70-е годы он подводит итог: «Сюрреалисты действительно имели большое значение для моей творческой жизни»[25]. «Зачем искать [для нового романа] иностранных предшественников? — вопрошает Клод Коксэй. — Уже "Манифест сюрреализма" восстал против пустой описательности, банальной интриги, примитивной психологии. Романы Роб-Грийе — тоже выражение психического автоматизма. Принципы "нового романа" проступали и в "Сообщающихся сосудах", поющих гимн сновидениям»[26].

Авангард не стоит на месте, он ищет новые пути, предлагает новые решения. Недаром Петер Вайс, активный участник экспериментального сценического действия, все время жил предвкушением продолжения: «Мы — в начале пути», — уверен он.

Живопись раньше других искусств сломала принципы миметизма, и ее движение в середине и конце XX в. не внесло чего-то принципиально нового в систему выразительных средств. Появление поп-арта можно было воспринять как простое продолжение ранних ready made; беспредметная (орнаментально-дизайнерская) струя менялась, пожалуй, только насыщаясь фольклорными, национально окрашенными мотивами; торжество — на определенном этапе — миметической изобразительности скорее оценивалось как возврат вспять, порожденный бунтом против стихии беспредметности.

Никого не могли поразить чередующиеся сине-голубые полосы британского художника Бриса Мардена (конец 60-х годов); датчанин Ричард Мортенсен, повторяя красно-желто-голубые треугольники («Routot», 1955), как и швейцарец Оливье Моссе, создающий рисунок для желтоватой ткани в голубых колечках («Douglas, 1986), или Жан Деготте, воспроизводивший фактуру дерева на голубоватом фоне («Линии. Дерево», 1985), прекрасно вписывались в первые десятилетия авангарда, но не давали оснований говорить о влиянии или *движении* эстетики живописного мастерства. Когда появлялись среди новейших картин рама окна с крестовиной переплетов и отделенными уголками («Предмет в черно-зеленых тонах» Даниэля Дезеза, 1975) или богатое, в красивом обрамлении зеркало («Зеркало» Пьера Буральо, 1989), неизбежно возникало ощущение déjà vu; и если несколько десятилетий назад такая неожиданность звучала протестом и имела претензии максимального приближения к реальности — без миметической «смысловой» детализации, то к концу века эти полотна казались просто нечаянно забытыми в музейных залах с тех, давних времен. Правда, новые ready made могли наметить какую-то новизну за счет мощных потоков света, пропущенных сквозь предметы, так что композиция последних представала меняющейся, а фосфоресцирующие неоновые отсветы создавали необычное пространство (Марио Мец. «Бутылка. Зонтик. Плащ», 1967; «Вчерашние газеты, никому не интересные», 1970–1976; «Мотоцикл-сон», «Мотоцикл-призрак», оба 1972). По существу, это было аналогично использованию новых материалов в скульптуре, но не меняло эстетических подходов.

Даже если признать вслед за А. Якимовичем, что «американский неомодернизм возрождал и доводил до невиданной интенсивности язык авангарда»[27], трудно назвать нечто принципиально новое и более яркое, чем столь разные по

стилю, но производившие сильное впечатление полотна Пикассо, Джакометти или Тоайен.

Выставки современных художников могут интересовать, доставлять удовольствие уму и сердцу, но очень часто оставляют впечатление повтора, движения по кругу.

Искусствоведы считают более оригинальным путь российской (андерграундной) живописи. Но обобщать в этой сфере итоги воздействия эстетики авангарда несколько сложнее. Согласно наблюдениям современников[28], андерграундная живопись 50–60-х годов игнорировала опыт раннего русского авангарда, ориентируясь на образцы западного искусства середины XX в. Между представителями российской живописи 60-х, 70-х, 80-х годов (независимо от того, где теперь живут эти художники) слишком много споров по поводу целесообразности выбора того или иного пути, чтобы можно было решиться вычертить какие-либо линии соотношений с эстетикой классического авангарда.

Наиболее неожиданные результаты возникали опять же при удачных попытках синтеза: например, сочетании кубистических углов/плоскостей с легкими штриховыми рисунками, проявляющими загадочный профиль лица или мягкие линии человеческой фигуры, и т. п. Итальянец Энцо Куччи, входивший в группу «трансавангарда», заслужил мировую славу, выставки его путешествовали по всему свету («Средиземное море», 1978; «Piu vicino agli Dei», 1983), критика же объясняла его успех введением в пространство картин мотивов легенд и прямых «цитаций из классики итальянского искусства» — подобно интертексту в повествовании постмодернистов. Его соотечественника Франческо Клементе (тоже группа трансавангарда) ценили за удачно воплощенный «протест против конца живописи»[29], соединение почерка абстракционизма с фигуративными элементами и нервно выраженной субъективностью. В мастерстве англичанина Френсиса Бэкона тоже отмечали синтез — кубизма и психологической напряженности портрета («Тело в движении», 1976; «Вопль кормилицы», 1957, — реплика к фильму «Броненосец Потемкин»; «Две фигуры на траве», 1954; а также целая серия автопортретов). У француза Франсуа Буйона привлекали внимание не близкие к эпигонству сине-черные круги в форме большой тарелки, а выразительная «Лестница пророков», 1980, где ветви, поднятые к небу, как руки, упираются в стеклянную стену и в лучах скользящего по ним света приближают к ощущению того, каким можно представить себе «нематериальное вознесение». Принципы синтеза оценивались критикой как новаторские и в творчестве Жана Дюбюффе, не просто сближавшего малосочетаемые предметы, но еще насыщавшего этот симбиоз настроением теплого юмора (протестная реплика в адрес черного юмора), шутки. Переход же Жана Дюбюффе к искусству скульптуры вывел его на уровень всемирно признанных мастеров (знаменитая «Borne du Logos», 1972, на Манхэттене; «Группа из четырех деревьев» и «Сад эмалей», 1974; «Монумент призраку», 1983, в Хьюстоне; «Башня и лица», 1985, в пригороде Парижа).

Представляется, что скульптура в середине и к концу XX в. дала неизмеримо больше шедевров, вдохновленных смелостью авангарда, чем живопись. Посредником между ранним и поздним авангардом можно считать работы

40–50-х годов Генри Мура: «благодаря ему искусство английской скульптуры, поначалу столь бедное, заняло едва ли не первое место в мире»[30].

Именно в сторону синтеза развивалось и творчество художников, скульпторов русской эмиграции — к такому выводу приходят специалисты, рассматривая эволюцию, например, Александра Архипенко, Александра Алексеева, подчеркивая, что и поэтика Марка Шагала держится на соединении русского фольклора со странностями сюрреалистических сближений и характерным для авангардной живописи восприятием пространства. Симптоматично, что Александр Архипенко по ходу всего творческого пути колебался между авангардной и классической эстетикой. В начале же 50-х осознал, что сам считает наиболее интересными работы своей молодости, и приступил, так сказать, к ремейку — серия пастишей «Лучи», датированная художником 1919–1958 гг. После кончины художника его картины и скульптурные фигуры выставлялись в музее Родена, экспозиция носила название «Архипенко, всемирный провидец» («Arkhipenko, visionaire international», 1969). В 1986 г., в канун столетия со дня рождения художника, прошло несколько его выставок по всему миру. Парижская выставка 1986 г., носившая провоцирующее название «Что такое скульптор?», предложила всего три работы Архипенко, и обе датированные 1920-м годом: символическое признание того факта, что скульптура современности, как и живопись, берет начало на взлете русского авангарда.

Выразительнее всего импульс авангарда проявляет себя в искусстве кинематографа, причем вплоть до наших дней. Он остается определяющим и самым ценным в картинах мастеров, успевших поработать с дадаистами и сюрреалистами, как, например, Рене Клер; он становится нередко путеводной нитью у мастеров более позднего поколения, к «авангарду» себя не причислявших. Рене Клер начинал как раз «под знаком авангарда», когда в кинематографе первую скрипку играли поэты, литераторы, драматурги, художники — Луи Деллюк, Абель Ганс, Блэз Сандрар, Фернан Леже, Жермен Дюлак, Франсис Пикабиа, Мэн Рэй. Фильм Рене Клера «Антракт» (1924) сразу был записан по ведомству отчаянно экспериментального авангарда. Последовали «Призрак Мулен Руж» и знаменитый фильм «Под крышами Парижа» (1930), где без всякого черного юмора, в русле нежной лирики были использованы многие находки монтажных перебросов, наплывов и особенно «двойственное» движение действия (ссора закадычных друзей), когда размонтированная и хаотически собираемая сцена воспринимается сразу в двух разных ракурсах. В «Красоте дьявола» (1950) и «Ночных красавицах» (1953) режиссеру помог ранее опробованный им опыт перехода от снов к реальности, от одной эпохи к другой. Сложные монтажные ходы и постоянные метаморфозы создают эмоциональное напряжение огромной силы. Ни критикам, ни зрителям, собственно, не важно, что Рене Клер давно вроде бы «распрощался» с теориями авангарда, увлекавшими его в момент создания «Антракта». Существенной осталась игра двойников, врезающихся друг в друга временных плоскостей, симультанное совмещение вроде бы несовместимого.

Такую же невообразимую дерзость сшибки планов мы найдем у Милоша Формана («Полет над гнездом кукушки», 1975; «Рэгтайм», 1981; «Амадеус», 1984; «Человек на Луне», 1999; «Наваждение Гойи», 2005), Микеланджело Ан-

тониони («Крик, 1957; «Затмение», 1962; «Красная пустыня», 1964), Анджея Вайды, чьи фильмы называют «сделанными под сюрреализм»[31], «великого и ужасного» Романа Поланского, который резко раздвинул границы сюрреалистической эстетики садизма («Отвращение», 1965; «Ловушка», 1966; «Трагедия Макбета», 1972; «Жилец», 1976) и осознанно к финалу творческой биографии начал ее преодолевать («Пианист», 2003; «Оливер Твист», 2005).

Отличаясь друг от друга по выбранным сюжетам, технике монтажа, соотношению кинематографических планов, все эти режиссеры творят высокий синтез, языком авангардного кинематографа повествуя о сложнейших психологических коллизиях, создавая яркие портреты внутреннего состояния души, что авангардной эстетике раннего этапа было чуждо.

Не будет преувеличением считать, что высшего взлета авангардная поэтика последних десятилетий достигла в кинематографе именно благодаря природе этого вида искусства, возможностям естественного монтажа хорошо прописанной «реалистической» детали и потусторонних картин невероятного, таинственных, необъяснимых глубин подсознания.

Окидывая взором панораму литературной, театральной, кинематографической жизни Западной Европы второй половины XX в., осознаешь, насколько активно пронизана она токами, берущими исток в авангарде. Поэтому не стоит удивляться, что о значимости для всей культуры XX в. той или иной экспериментальной группы, громко заявившей о себе в начале века, неустанно говорят как мастера, продолжавшие и дальше развитие в этом же русле, так и мастера, сформированные иными традициями. Причем неоспоримость признания набирает — от середины века к его завершению и началу века XXI — все большую силу, а число трудов, исследований, обращенных к авангардным течениям первых десятилетий XX в., отнюдь не идет по убывающей. Когда-то Диас-Плаха, питавший надежды на более широкий резонанс выдвинутых экспериментальных программ, пытался подвести итог: «Мир не дрогнул, как мы надеялись, Мир остался прежним. Прежним? Революционная эстетика, которой мы дали импульс, все-таки уже сложилась»[32]. А Рибмон-Дессень, продолжая ту же мысль, заключил: «Только когда все отшумело, стало ясно, что все принципы наших начинаний вошли в человеческую кровь»[33].

Искусствоведы противоречат друг другу, отдавая приоритет то влиянию дадаизма, то широкому разливу экспрессионизма, то многофункциональным программам сюрреализма. Вратислав Эффенбергер, например, считал именно сюрреализм «кульминационной точкой развития авангардных течений, благодаря чему он является особой философской сферой, заключает определенную онтологическую и поэтическую проблематику». На первую позицию среди авангардных школ — в плане их дальнейшего воздействия на культуру — ставит сюрреализм и наш соотечественник Александр Якимович, предлагая, правда, иную мотивировку: «Он <сюрреализм> больше устраивает изощренные интеллигентские круги, нежели наивная философия экспрессионистов или фовистов, которые идеализировали первобытное сознание, шаманизм, энергичное варварство»[34]. Здесь, пожалуй, не место оспаривать связь между фовизмом и шаманством или уточнять, что сюрреализм сам хотел многому научиться у африканского искусства. Думается, что гораздо важнее — на современном эта-

пе — вообще уйти от вычленения «воздействий» той или иной из «классических» авангардных школ; к началу XXI в. на карте искусства все смешалось более впечатляюще, чем в доме Облонских. Самое ценное, что в этом «смешении» не так уж часто превалируют черты хаоса; напротив, скорее поражает естественность синтеза. Сложился действительно некий синтез, основанный на художественной практике писателей, художников, скульпторов, прошедших через опыт авангардных движений и впитавших немало оттенков, к авангарду прямого отношения не имеющих.

Стоит ли каждый раз фиксировать «родовую» принадлежность, например, гротеска, неподконтрольного разуму потока сознания или «дальних ассоциаций», без которых ныне не обходится почти ни один фильм или литературный текст? Нужно ли обязательно привязывать бушующий во многих произведениях современной культуры черный юмор к теориям, сформулированным именно Бретоном? Существеннее оказывается иное — именно на базе подобных поэтических *примет*, а на поверку скорее *принципов* видения мира строится эстетика современного искусства, его наиболее весомые художественные достижения. Частое сочетание космически-безбрежного и подсознательного, упрятанного в глубь себя, — прямая реплика классическому авангарду, при том что очевиден огромный пройденный в эстетике путь.

И если кратко определить, что же оставил после себя авангард к нашим дням, стоит воспользоваться формулой авторитетной исследовательницы авангарда — М.-Э. Коу. Она считает, что истинным наследием объективно оказались «открытый рационализм, открытый реализм, открытое воображение»[35]. Хорхе Гильен определил суть этого воздействия как «стимуляцию», разрушающую догму[36]. Морис Бланшо ценит в наследии авангарда «головокружительные возможности для игры на необозримом пространстве»[37]. Человек понял, что «силы воображения способны менять универсум»[38].

Приходится оговориться, что та глобальная идея «изменения мира и человека», что провозгласил классический авангард, в этой формуле об «универсуме» вовсе не звучит: универсум меняется в сознании творящего, читающего, и тем самым возникает новый, далекий от окружающего мир; преобразовывать реальный в середине XX в. уже никто средствами искусства и не предполагает. Более того, многие исследователи, анализируя соотношение между авангардом «классическим» и современным, исключают из этих связей решение «изменить мир», т. е. всю палитру общественно-метафизических координат. Социальные утопии давно обнаружили свою несостоятельность, но эстетические миры вершат свой полет, который не так уж мало значит в человеческой жизни. Вот почему и бельгиец Поль Нуже называет свою книгу 1966 г. «Эксперимент продолжается».

Независимо от того, какая из граней авангардного переворота ближе тому или иному художнику, они вторят друг другу, напоминая, что искусство отныне не может вернуться вспять, что горизонты его широко распахнуты: «Это совершенно необходимый опыт эволюции человеческого сознания, важнейший этап открытия истинной поэзии» (Филипп Супо[39]).

Довольно характерно, что Эме Сезэр, подчеркивая значение авангардной практики, не стремился классифицировать отдельные черты, «переданные в на-

следство». «Мы продолжаем распознавать истинные стихи по их заряду взрывчатки, скандала, разгрома, безумия, ослепления»[40]. Если главенствующая роль языка стала основой выразительности в искусстве XX в., то трудно забыть, что первым обнажил «оборотную сторону» языка именно авангард 10–20-х годов. Наверное, именно в процессе постепенного осознания этой преемственности и сложилась ситуация, когда проходят одна за другой обобщающие выставки — посвященные то экспрессионизму, то сюрреализму[41], то в целом авангарду; присуждаются премии «за лучший сюрреалистический фильм» (в 1967 г. ее получил режиссер Ян Немец; в 1970 — Юрай Якубиско) и множится число научных исследований, обобщающих опыт художественных движений, которые не за 10 дней и не за 10 лет, но постепенно, исподволь — зато надолго и необратимо — «потрясли», изменили художественную карту культуры.

При этом важно понимать, что принципы авангарда, вошедшие в плоть и кровь нового искусства, давно уже не воспринимаются как потрясение основ; по выражению Блэза Сандрара, то, что звучало эпатажем из уст Тиресия (драма Аполлинера «Груди Тиресия»), теперь перешло в обычную речь. Изменилась структура культурной почвы, изменилось восприятие читателя/зрителя, преобразились взаимоотношения между текстом и подтекстом, «игрой» и «message», комическим и трагическим.

Оставив в стороне некоторые экстремальные аспекты теории или практики «классического» авангарда, современная культура сумела воплотить позитивные импульсы провозглашенного им эксперимента гораздо полнее, чем это получалось в хронологических рамках собственно авангарда.

Вспоминая, например, как писал о самом Бретоне его биограф и почитатель, авангардист нового поколения Клод Мориак, сразу возвращаешься к гипотезе о «лучах», прославленных Михаилом Ларионовым: «Лучи, исходящие от предмета, сильнее самого предмета». Иначе говоря, произведения, родившиеся годы спустя под мощным воздействием авангарда, имеют бóльшую художественную глубину, чем тексты, например, «классического» сюрреализма или дадаизма. Довольно скромно оценивая бретоновскую поэзию, неоавангардист Клод Мориак заявляет: «Но все можно простить во имя *образов*» (au noms des images), иначе говоря, во имя той воли, той безграничной свободы, которую авангард предоставил поэтическому образу, поэтическим ассоциациям, дерзости связей и соотношений.

Только недальновидные критики способны воспринять общемировое признание достижений авангарда как его поражение. «Бедняга Бретон, — писал "на полях" некрологов член Французской академии Жан Дютур, — умереть при единодушной любви и обожании... И ни один голос не поднялся, чтобы его оскорбить <...>. Его, кто склонен был всех предавать анафеме <...>. И вот, оказывается, все его любят, поют ему дифирамбы, он благоухает средя всеобщего официального восхищения. Грустный финал». В свои 30 лет он обещал значительно больше[42].

Если следовать логике Дютура, то успех авангарда должен быть закреплен постоянными проклятиями, обвинениями в том, что им разрушена литература. А результат — совсем иной. Критерии значимости авангарда как раз противоположны: эффективность взаимодействия авангарда с культурой XX в. не столь-

ко в шоке, им произведенном, сколько в длительном влиянии, многочисленных благотворных следах, оставленных на поле мирового искусства XX в. Конечно, не будь «шока», кто знает, появились ли бы следы влияния. Но если бы после шумных демонстраций раннего авангарда ничего потом не осталось, вот тогда пришлось бы говорить о неудавшемся опыте. Судьба же авангарда, напротив, сложилась поистине счастливо. Многие художественные открытия, художественные методы, им предложенные, очень скоро стали просто *необходимы* искусству. И если подхватить реплику Дютура, скорее можно сказать, что «в свои 30 лет» авангард обещал намного меньше, чем в конце концов дал.

Движение продолжается. Перспективы авангардной эстетики отнюдь не исчерпали своих возможностей.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Фошро С.* Париж–Москва: Литература // Москва–Париж. 1900–1930: Каталог выставки. М., 1981. Т. 1. С. 176.

[2] *Ribbemont-Desaigne, G.* Histoire de Dada // Nouvelle Revue Française. 1931. Juin.

[3] См.: *Базилевский А.* Польское издание Энциклопедии сюрреализма: Контекст и методология // Превратности выбора: Антологии и словари в практике сюрреализма и авангарда. Сюрреализм и авангард в антологиях и словарях. М., 2004. С. 168.

[4] Искусство коммуны. 1919. № 8. 26 января.

[5] *Харджиев Н.* Статьи об авангарде. М., 1997. Т. 1. С. 302.

[6] Парижская газета «Фигаро» от 20 февраля 1909 г. и отдельным изданием: *Marinetti F.T.* Le futurisme. P., 1911.

[7] Вестник литературы. 1909. № 5.

[8] Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания / Авт.-сост. В.Н.Терехина, А.П.Зименков. М., 1999. С. 4.

[9] Ecrits sur l'art et manifestes des écrivains français. M., 1981. C. 623.

[10] Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. М., 1986. С. 161.

[11] Там же. С. 160.

[12] *Romain J.* Les sentiments unanimes et la Poésie // Ecrits sur l'art et manifestes des ecrivains francais. M., 1981. C. 351.

[13] *Rousselot J.* Dictionnaire de la poésie française. P., 1968. P. 244.

[14] «Технический манифест футуристической литературы» появился в виде предисловия к Антологии футуристических текстов в 1912 г.

[15] *Азизян И.* Итальянский футуризм и русский авангард // Исскусствознание. 1999. № 1. С. 305, 307.

[16] *Борхес Х.Л.* Расследования. М., 2001. С. 453.

[17] Энциклопедический словарь сюрреализма. М., 2007. С. 533. Фактографическая база наст. главы включает материал, собранный в «Энциклопедическом словаре сюрреализма» (2007) и «Энциклопедическом словаре экспрессионизма» (2008), выпущенных ИМЛИ РАН.

[18] Энциклопедический словарь сюрреализма. С. 231–232.

[19] См.: Превратности выбора... С. 138–147.

[20] Энциклопедический словарь сюрреализма. С. 477.

[21] *Добряшкина А.В.* Гротеск в творчестве Гюнтера Грасса: Дис. ... канд. филол. наук. М., 2005.

[22] *Виан Б.* Пена дней. М., 1989. С. 7.

[23] *Ерофеев В.В.* Борис Виан // Французская литература. 1945–1990. М., 1995. С. 193.

[24] См.: *Frieder L.* Le roman français contemporain. P., 1998; *Шевякова Э.Н.* Своеобразие художественного синтеза во «французских» романах Милана Кундеры // Шевякова Э.Н. Поэтика современной французской прозы. М., 2002.

[25] Ecritures. 1970. N 15.

[26] Ibid.

[27] *Якимович А.* Восстановление модернизма: Живопись 40–60-х годов: Америка. Европа. Россия. М., 2001. С. 10.

[28] Материалы круглого стола см.: Авангард XX века: Судьба и итоги // Искусствознание. 1999. № 2; Нонконформисты. Второй русский авангард. 1955–1988 // Вопросы искусствознания. 1997. № 1.

[29] L'art du XX siècle. Dictionnaire de peinture et de sculpture. P., 1991.

[30] Ibid.

[31] The Oxford History of World Cinema. Oxford; New York, 1996.

[32] Энциклопедический словарь сюрреализма. С. 179.

[33] «...les principes de l'entreprise se sont entrés dans le sang de l'homme» (Nouvelle Revue Française. 1931. Juin).

[34] *Якимович А.* Художник и слово: Визуальные и вербальные аспекты авангардизма» // Искусствознание 1999. № 2. С. 289.

[35] *Cow M.-A.* Surrealism and the literary imagination P., 1966.

[36] Nouvelle Revue Française 1961, avril.

[37] Ibid.

[38] *Cow M.-A.* Op. cit. P. 336.

[39] Энциклопедический словарь сюрреализма. С. 456.

[40] Там же. С. 442.

[41] С размахом прошла в 2002 г. в парижском Центре Помпиду выставка «Сюрреалистическая революция», максимально расширившая понимание границ авангарда.

[42] *Dutourd J.* Petit journal. P., 2000. С. 874.

ДВИЖЕНИЯ, ТЕЧЕНИЯ, ШКОЛЫ

Экспрессионизм

В непрерывном литературном процессе экспрессионизм предстает наиболее полным художественно-эстетическим воплощением основных типологических черт раннего немецкоязычного модернизма, и именно он отрабатывает первые сценарии авангардистских концептов. Хотя термины «модернизм» и «авангард» (или «авангардизм») до сих пор нередко употребляются как синонимы [1], в отечественном и зарубежном литературоведении доминирует тенденция к их разделению [2]. Однако даже те литературоведы, культурологи и искусствоведы, которые не сомневаются, что «не следует смешивать модернизм с авангардизмом» [3], не отличаются единством мнения в причислении того или иного течения начала XX в. к «высокому модернизму» или к «историческому авангарду» или противоречиво относят одни и те же «-измы» и к первому, и ко второму [4]. Если относительно русского футуризма или швейцарско-немецкого дадаизма нет двух мнений и их принадлежность к авангарду не оспаривается [5], то однозначное причисление экспрессионизма к модернизму или авангарду (авангардизму) не является для многих очевидным [6]. Целый ряд отечественных исследователей относит экспрессионизм к авангарду, называя его «вечным "-измом" авангарда», лишь проходящим несколько этапов развития [7]. Нередки осторожные рассуждения искусствоведов об «экспрессионистской тенденции в авангарде». Такая тенденция, по мнению отечественных исследователей русского авангарда, «спорадически возникает в русской живописи задолго до возникновения авангарда и после его угасания» [8]. В то же время такие авторитетные зарубежные исследователи авангарда, как П. Бюргер и М. Хардт, не включают экспрессионизм в понятие авангардизма [9].

Следует заметить, что, во-первых, в большинстве рассуждений отечественных исследователей речь ведется только об изобразительном искусстве, а во-вторых, сторонниками как модернистской, так и авангардистской концепции экспрессионизма не вполне учитываются крайняя негомогенность немецкоязычного экспрессионизма как художественного направления и эстетической доктрины, его высокая внутренняя динамика, наличие внутри экспрессионизма и даже внутри его стабильных групп и объединений разных эстетических воззрений, разной степени приверженности традиции *макроэпохи* модерн или степени радикализма школ, создающих собственную традицию (например, школы «искусства слова»). Не учитывается многообразие и радикальность художественных версий «нового видения» (neue Anschauung), например «визионерского», «мессианского» экспрессионизма, «активизма». Нередко вне поля зрения

остается и идейно-художественное своеобразие его ранней, военной и поздней стадий.

Вне поля зрения исследователей-систематиков часто остается творчество литераторов, которые сознательно сторонились всяких организационных и идейных группировок и платформ, никогда не писали программных документов и которые не вписываются в схемы обобщений, еще более заостряя общее впечатление неоднородности этой литературы (Г. Тракль, А. фон Хатцфельд, Г. Зак, Э. Штадлер, Г. Кайзер и др.). Самые крупные фигуры поэтов-, прозаиков- и драматургов-экспрессионистов, такие как Ф. Кафка, Г. Бенн, Я. ван Годдис, К. Эйнштейн, А. Дёблин, Р. Гёринг и др., оказываются в авторитетных справочных и научных изданиях то среди «высоких модернистов», то среди авангардистов. Мы, вслед за немецким литературоведением относя экспрессионизм к периоду «die frühe deutsche Moderne», придерживаемся той точки зрения, что в макроэпоху литературного *модерна* входят *модернизм* как период наиболее смелых и удачных экспериментов писателей, художников и композиторов XX в. и *авангард* как наиболее радикальное ответвление последнего. Таким образом, экспрессионизм как составляющая *модерна* не может не воплощать в себе черты как *модернизма*, так и *авангарда*, однако, на наш взгляд, в случае с немецкоязычным экспрессионизмом речь следует вести не об «экспрессионистской тенденции» в немецком авангарде, а об авангардистских концептах, сформировавшихся в «экспрессионистское десятилетие» и получивших на немецкой почве свое развитие в последующих дадаизме и конструктивизме, в Neue Sachlichkeit и деятельности Bauhaus.

Правомерность объединения ряда авангардных течений под термином «исторический авангард» на основе разработанных ими принципов радикального смыслового и формотворческого сдвига и наряду с ними *поведенческого эпатажа* и *политической ангажированности* не вызывает сомнения. В.И. Тюпа называет поведенческую составляющую «активистской парадигмой художественности»[10], без которой авангард действительно немыслим. «Активистская составляющая» — неотъемлемая часть и экспрессионистского движения, которому, так же как активизму, были чужды пассивность, историзм, позитивизм, эмпиризм[11], однако активизм в том виде, в каком его придумали в 1914 г. и понимали К. Хиллер, Р. Кайзер, А. Вольфенштейн, претил многим экспрессионистам, в частности Г. Бенну, которого К. Хиллер считал не просто «неактивистом», но страстным врагом активизма, а благодаря его замечательному таланту — крайне опасным врагом этого учения. Хотя этически пафос экспрессионизма в основном был направлен против эгоцентрического обособления индивида, Г. Бенн презрительно высказывался о «термитизме» и «инсектизме», куда эпоха, по его мнению, неумолимо скатывалась из-за своего прославления общности. Весьма скептически по отношению к активизму был настроен и В. Рейнер, который в одном из писем подчеркивал свою «принципиальную позицию отрицания активистского искусства»[12]. Своеобразен протест против активизма Э. Ласкер-Шюлер, демонстративная дистанцированность которой от общества носила черты *экзотизма* и *эскапизма*, неприемлемых активизмом. В своем социальном поведении, агрессивном и наступательном, поэтесса превосходила степенью эпатажности всю берлинскую богему. Своим внешним ви-

дом, поражавшим даже завсегдатаев берлинского Западного кафе, она отмежевалась от мира буржуа так же, как это делали Готье своей красной жилеткой, Бодлер — зеленым париком или Маринетти — стеклянной шляпой.

Можно назвать десятки поэтов и прозаиков «экспрессионистского десятилетия», которые никогда не примыкали ни к какому формальному или неформальному активистскому кругу и даже в общем литературном процессе оставались одиночками, а активист, по определению К. Хиллера, «враг отшельничества и чудачества, солипсизма и сектантства»[13]. Так, Г. Тракль в годы учебы в Вене не выказал ни малейшего желания или попытки примкнуть к ее богемным кругам, Г. Зак в Мюнхене шагал совершенно отдельным от всех литературным путем и выказывал свое полное пренебрежение к кругу Бахмайра, который славился своей неуемной враждебностью к официальной буржуазной культуре. Крупнейший драматург экспрессионизма Г. Кайзер отгородился от литературных и особенно политических будней, невзирая на утверждение активизма, что «воля одного может мало; воля соединенных — всё»[14]. Но творчество каждого из них отличается явным антагонизмом по отношению к буржуазному обществу и его представлениям об искусстве.

Сопоставление модернистских и авангардистских воззрений, поведенческих штампов и эстетических принципов «экспрессионистского десятилетия» убеждает, что авангардные течения — составная часть и «один из инструментов дифференциации модернизма» в его эволюции от символизма к постмодернизму[15]. Размышляя об экспрессионизме, мы не можем не согласиться с теми литературоведами, которые подчеркивают, что модернизм имел авангардное крыло и им отчасти обеспечил себе образ и силу. Так, «искусство слова» (Wortkunst) берлинской школы «Штурм» внутри экспрессионизма вполне правомерно характеризовать как его авангардистскую ветвь, направленную не только на обновление искусства, но и на «возмущение общественности». Эпатажность таких экспрессионистских группировок, как «Гну», «Новый клуб», «Неопатетическое кабаре»[16], вызывающая дерзость и спланированные провокации таких изданий, как антология «Кондор» (1912) («суровое собрание радикальных строф») или мюнхенский журнал «Революцион» (1913) («пляска смерти», от которой до сих пор «мороз по коже»)[17], ничем не отличаются от шокирующей и отчуждающей деятельности дадаистского «Кабаре Вольтер», повергавшей публику в изумление, поскольку она превосходила все, что до этого было известно как стратегия действий «литературной оппозиционной партии» (Х. Балль). В то же время десятки экспрессионистских группировок, изданий и концепций их авторов или составителей демонстрируют внимание и уважение к традиции, а желание обосновать свое творчество как *последнее* открытие и *окончательное* достижение, так же как в русском авангарде, спорит с идеей истории искусства «как поворачивающейся призмы, где извечно присутствуют зачатки всех современных “измов”»[18].

Экстремистские идеи «разрушения и распыления» присущи не всем представителям «экспрессионистского десятилетия». Экспрессионизм впитал в себя результаты всей западной культуры и, трансформируя традиции, никогда не отрицал полностью ценности культурного прошлого, а лишь по-новому использовал их, в отличие от авангарда (авангардов), программно сориентиро-

ванного на нигилистский бунт против всяких традиций и подчеркнуто демонстративно порвавшего с ними: «Нам известны чувства, не жившие до нас. Мы новые люди новой жизни»[19]. Для немецких дадаистов эстетические концепции традиционного искусства были абсолютно неприемлемы, а понятие эстетической ценности полностью отрицалось[20]. По мнению П. Хофмана, дадаизм, Баухауз и В. Кандинский «доводят основные идеи экспрессионизма (часто самым противоречивым образом) до крайних пределов, низводя с трона ренессансное понимание произведения искусства»[21].

Сопоставляя немецко-австрийский экспрессионизм с последующим швейцарско-немецким дадаизмом, можно обнаружить, как литература и искусство зрелого авангарда, в отличие от раннего модернизма, утрачивает духовную потребность опоры на предшествующие достижения философской и эстетической мысли и в большей степени ориентируется на свои собственные программные документы и тексты, которые «сами себя интерпретируют»[22]. Если авангард стремился стать философией бытия нарождающегося, революционно устремленного к будущему, бытия принципиально нового, экспериментального, то модернизм в какой-то степени продолжал оставаться мировосприятием «во многом классическим, часто аполитичным и даже эстетически консервативным»[23]. При том что ранний немецкоязычный модернизм, безусловно, проявлял себя как крайний индивидуализм и осуществлял ревизию традиции, все же именно модернисты заговорили о смирении индивидуального начала, возвратили традицию работы при насыщенном литературном и историческом контексте.

Вполне «революционный» по отношению к реализму и натурализму и достаточно радикальный литературный экспрессионизм продолжал тем не менее своеобразно тяготеть к «классическим» порядкам. Формальная приверженность к таким порядкам выражалась в поэзии в следовании законам эвфонии и эвритмии; в частичном или даже полном соблюдении норм литературных родов и жанров, которое проявлялось в предпочтении отвечающих конкретным коммуникативно-прагматическим задачам «малых форм», таких как лирическое стихотворение или глосса; в поразительной приверженности к столь жесткой форме, как сонет[24], и относительной непопулярности (по крайней мере в Германии до середины 1920-х годов) традиционной романной формы. Экспрессионизм дал блестящие образцы переосмысления традиционной религиозной, городской, любовной лирики и никогда не исчезавшей из немецкой поэзии лирики природы. Традиция прослеживается и в художественном осмыслении и преодолении экспрессионизмом *отчуждения*: в этом смысле экспрессионизм — прямой наследник классики и романтики. Г. Мартенс на примере экспрессионистов блестяще продемонстрировал, как литературное поколение, которое «само себя считает крайне революционным и пишет на своих знаменах лозунги о разрыве со всякими традициями», на самом деле в своем поведении и в творчестве «руководствуется схемами мышления и способами выражения, позаимствованными у всей духовной истории»[25]. Доказательством постепенной радикализации эстетических взглядов на фоне непрерывности традиций модерна могут служить ставшие уже классикой исследование Ф. Мартини прозы от Ницше до Бенна[26] и работа К. Хезельхауза о лирике от Ницше до Голля[27].

Дадаисты, прошедшие экспрессионистскую выучку и испытавшие сильнейшее воздействие итальянского футуризма (Э. Хеннингс, Х. Балль, Г. Лейбольд), так же как и все другие завсегдатаи цюрихской штаб-квартиры дада «Кабаре Вольтер» (Т. Тцара, Р. Хюльзенбек, М. и Ж. Янко, С. Тойбер, Р. Хаусман, Г. Арп и др.), вольно или невольно, развивали свои поэтические принципы, отталкиваясь именно от экспрессионизма, в полемике с ним формировалось самосознание дадаистского движения, в переосмыслении и отрицании его эстетики рождалась экспериментальная поэзия дада.

На примере экспрессионизма и дадаизма нетрудно проследить, как в программных установках и языковом экстремизме авангарда из литературы сознательно изгоняются конструктивный, созидательный момент, как иссякают трагическое переживание по поводу утерянной гармонии и гуманистический пафос, как хаос планомерно берет верх над космосом. В этом отношении интересны высказывания дадаистов, прошедших школу экспрессионизма и впитавших его идеи гуманизма и утопизма. Так, Р. Хюльзенбек заметил по поводу нигилизма румынского дадаиста Т. Тцара (1896–1963): «Тцара проявил себя как "дадаист от природы", вообразивший себя варваром. Он хотел предать огню и мечу все, что мы ставили целью обязательного уничтожения, всю ту совокупность художественных и культурных ценностей, которые потеряли смысл и значение. Разрушать ему было легче, чем Баллю, Арпу или мне <...> ведь он не рос *под сенью немецкого гуманизма*»[28]. Высокий пафос, с которым экспрессионисты провозглашали свои послания к человечеству, неприятие зла и противопоставление ему добра, вера в будущее, осознание возложенной на литератора миссии и его нравственное руководство у дадаистов уступали место абсолютно иному восприятию мира, полному разочарования, горечи, жажды разрушения и нигилистической непочтительности. Исследователи русского авангарда отмечают, что принятие хаоса в дадаизме в новой опасной реальности, где нет привычных координат и границ, становится одним из принципиальных отличий и от экспрессионизма, и от неопримитивизма[29].

В других жанрах искусства экспрессионизм также демонстрирует принципы радикального новаторства, уважающего традиции. А. Шёнберг в музыке и В. Кандинский в живописи, так же как литераторы-экспрессионисты, осуществили радикальный прорыв от позднеромантических и символистских истоков: один — к новым законам атональной гармонии, другой — к экспрессионистской живописной абстракции. За А. Шёнбергом закрепилась репутация крайнего модерниста, «диссонантного экспериментатора», для большей части современной ему публики его произведения были «уже не музыкой», а сам композитор — «врагом музыкально-прекрасного». Однако сам он заявлял о своей приверженности *классическим традициям*, и, удивительно, против этого никто не возражал[30].

Художественный революционер А. Шёнберг принципиально дистанцировался от футуризма, так как в его отношении к культуре прошлого совершенно отсутствовал присущий футуризму воинственный нигилизм. Он не желал предстать разрушителем традиций, напротив, берег связь настоящего с прошлым и остро ощущал грозящую авангардизму опасность, которую он именовал «безмыслием». А. Шёнберг противился тому, чтобы его музыку называли «ато-

нальной», и утверждал, что атональным может быть только нечто не имеющее отношения к природе звука. Он был убежден, что в «наисовременнейшей гармонии в конце концов будут распознаны те же самые законы, что и в гармонии стариков», ему было важно «закрепление познаний прошлого»[31]. Известный немецкий философ и специалист в области социологии музыки Т. Адорно (1903–1969) в своем главном труде «Философия новой музыки» (1949), анализируя музыкальный экспрессионизм А. Шёнберга, называет его «ортодоксальным»[32] и «органичным»[33]. Своей связью с «органическим» экспрессионизм, по мнению философа, расходится с сюрреализмом: «"Разъединенность" экспрессионизма коренится в *органической иррациональности*. Она измеряется чередованием порывистых жестов с неподвижностью тела. Ее ритм принимает за образец ритм бодрствования и сна. А вот сюрреалистическая иррациональность заранее предполагает, что физиологическое единство тела распалось... Сюрреализм *антиорганичен* и соотносится со смертью. Он разрушает границу между телом и миром вещей, чтобы изобличить общество в овеществлении тела. И форма его — монтаж»[34].

Размышляя о соотношении традиции и новаторства, Т. Адорно вспоминает, как поразила его «сила и мощь традиции и в искусстве, и в самой жизни», когда он в 1920-х годах прибыл в Вену, чтобы брать уроки композиции у А. Берга. «Постепенно я научился понимать, что именно эта *полунаивная робость традиционного* создавала предпосылку для дерзкого, смелого, бесстыдно-нежного. Нужно было быть пресыщенным всей этой традицией, чтобы уметь действенно отрицать ее и обращать ее же собственную живую силу против всякой застылости и косности. Только там, где традиция настолько могущественна, что в состоянии и формировать самые глубинные силы субъекта и в то же время противостоять им, видится нам возможность возникновения какого-то эстетического авангардизма»[35].

И для В. Кандинского введенная им живопись, не связанная с предметом, менее всего представляла собой *разрыв с прошлым*: «Идя по этому пути, я пришел наконец к тому, что ощутил беспредметную живопись не как перечеркивание всего прежнего искусства, но только как необычайно важное первичное разделение старого ствола на две главные ветви, необходимые, чтобы оформилась крона зеленого дерева. Более или менее отчетливо я понял это уже давно и всегда огорчался, когда слышал суждение, будто я хотел ниспровергнуть старую живопись. Такого ниспровержения я не усматривал в своих работах никогда: я чувствовал в них только внутренне последовательный, в высшей степени ограниченный и неизбежный дальнейший рост искусства»[36]. С его точки зрения, разграничительная линия проходила не внутри живописи — между «предметным» и «беспредметным», — но вне ее: живопись — неживопись.

В эстетике экспрессионизма традиция, черпающая вдохновение из множества предыдущих и параллельных течений, слишком сильна и заметна, и многие представители направления отдавали себе в этом отчет. Размышляя о немецких предтечах экспрессионистов-литераторов, составитель антологии экспрессионистской лирики «Стихи живущих» Г.Э. Якоб спрашивает: «Кто эти поэты 1900–1910 годов? В чьих руках эстетическое воспитание молодежи? Кто смешивает в сосуде пыль Гёльдерлина с пеплом Шекспира? Чьими устами го-

ворит воскресший Китс, в чьих сердцах живут Гёте и Бодлер? Это Георге, Гофмансталь и Рильке. Это триада наследников, и каких!!!» [37] Творчество этих троих столпов охватывает область чувств и событий, способ мышления и говорения молодого поколения. Это творчество к 1910 г. представлено уже в своей законченной форме и материализовано в виде 30 сборников стихов. Г.Э. Якоб удивлен, что этими тремя именами не исчерпываются источники вдохновения, к ним присоединяется еще и «дальняя периферия»: Г. Манн, Р.А. Шрёдер, С. Цвейг. «Откуда вдруг такое плодородие обычно скудной немецкой почвы?» — спрашивает он. И отвечает: «Новое мощное солнце напитало ее: Фридрих Ницше. Годы 1900–1907 означали для Германии его окончательную духовную победу. Он начинает неограниченно царить через 25 лет после своего собственного расцвета» [38].

Об эстетической сущности экспрессионизма нередко судят лишь по поэзии школы «Штурм» и по его «визитной карточке» — творчеству А. Штрамма, которого за создание особого «классического языкового стиля» движения называли «Гёте экспрессионизма» [39]. В поисках выхода из состояния тотального языкового скепсиса, для преодоления в языке его сковывающих рамок, его «неадекватности и старомодности», создания языка экономного, динамичного, аутентичного и современного А. Штрамм предпринял самые радикальные шаги. Он работал над такой «техникой словесного искусства», которая бы соответствовала современному состоянию действительности и такому же современному взгляду на нее. Не случайно его поклонники и коллеги полагали, что его поэзия явилась подлинным выражением настроений целого поколения художников и поэтов к началу Первой мировой войны и что именно смелое языковое экспериментирование возвело его в ранг «классика раннего экспрессионизма». По замечанию А. Дёблина, «никто в литературе не олицетворял экспрессионизм столь ярко и яростно, как Штрамм» [40]. Поэту словно препятствуют конвенциональный синтаксис и те функции слова, которые предписывает ему нормативная грамматика. Его свободное от этих предписаний обращение со словом открыло для него другие возможности связи слов в предложении и редукции последнего до одного слова. Он свободно менял принадлежность слова к той или иной части речи, расширял синтаксическое окружение глаголов, превращая непереходные в переходные и тем самым сообщая им неприсущую им изначально динамичность и интенсивность. Он беспощадно элиминировал «слабые части речи» — «прилагательное как костыль существительного или наречие как крайне слабый аргумент» (А. Штрамм). Манифесты футуристов только утвердили его в правомерности такого взгляда на возможности «осовременивания языка». Он исключал из стихотворения все, что мешало непосредственному, сиюсекундному восприятию, а также то, что способствовало ненужной, по его мнению, дистанцированности и рефлексии. Эти особенности его поэзии ярко реализовались в военном цикле «Капающая кровь» («Tropfblut», 1915), в котором расщепление языка воспроизводит жуткую процедуру «разделывания туш в лавке мясника», с которой поэт сравнил военную машину [41].

Эстетика и поэтика «штурмовцев», разрабатывавших теорию и практику «искусства слова», наиболее близка русскому авангарду, а именно кубофутуризму с его идеями «самовитого», самоценного Слова. Целью «штурмовцев» и

будетлян было глубинное, исследовательское обновление языка на уровне его структуры. В. Хлебников и А. Крученых провозглашали: «Произведение искусства — искусство слова». В теории и поэтике школы «Штурма» *слово* также является основным материалом поэзии: «Nur das Wort, jedes Wort ist Material der Dichtung»[42]. Г. Вальден утверждал: «Материал поэзии — слово. Форма поэзии — ритм»[43]. В концептуализации *слова* экспрессионизм наиболее отчетливо проявляет авангардистские черты, сближаясь с русским авангардом. Г. Бенн в эссе «Проблемы лирики» считал магическое воздействие слова и его латентную сущность одним из главных элементов «экзистенциальной артистики» и декларировал это в стихотворениях «Ein Wort», «Gedichte»: «Одна лишь встреча всем осколкам мира на свете суждена: / мистическое их соединенье словом»[44].

Идея новизны в соответствии с духом времени (der Geist der Zeit) в литературном экспрессионизме проартикулирована и программно зафиксирована более внятно и отчетливо, чем приверженность традиции, которая в большей степени проступает в самой литературной практике. Плотность и быстрая смена различных течений в литературе начала XX в. сами по себе уже являются частью ее идеологии и проявлением ее *инновативного сознания*. Тенденция инновативности становится доминирующей идеей и стимулирующим фактором раннего литературного модернизма, который вследствие этого обретает характер постоянного обновления, вытеснения одних течений другими, претендующими на бóльшую адекватность в конкретных исторических условиях. Экспрессионизм, дадаизм, сюрреализм, «новая деловитость» («неовещественность») и т. д. в немецкоязычном регионе не просто сменяли друг друга, но активно и даже агрессивно стремились друг друга вытеснить и выдвинуть более прогрессивные и актуальные идеи, критикуя предшественника. Та категоричность, с которой большинство дадаистов отмежевались от экспрессионистов, свидетельствует о более глубоких и принципиальных разногласиях, чем просто о вспыхнувшей в начале века борьбе между двумя литературными группировками или художественными направлениями. Но если участие экспрессионистов, футуристов или кубистов в выступлениях цюрихского дадаизма воспринималось еще как само собой разумеющееся, а конфликты носили скорее личностный характер (Х. Балль — Л. Рубинер), то в послевоенном Берлине противоречия между экспрессионистами и дадаистами вылились в открытую конфронтацию. Уже в годы Первой мировой войны цюрихские дадаисты не считали немецкий экспрессионизм альтернативой буржуазному искусству, а на место творца (художника с его неповторимостью) привели «монтера», который использовал в работе не холст и краски, а фотографии из газет и журналов[45]. Берлинский дадаизм с 1918 г. уже открыто относил экспрессионистов к представителям враждебного буржуазного лагеря, резкие и грубые нападки на них носили характер издевки и насмешки. К антиэкспрессионистской фаланге берлинцев (Р. Хаусманн и др.) примкнули К. Швиттерс в Ганновере и М. Эрнст в Кёльне. Дадаизм, отделяясь от экспрессионизма, заявил, что он «впервые не относится к жизни с каких-то эстетических позиций и все понятия этики, культуры и сокровенной сущности (Innerlichkeit) экспрессионизма, являющиеся только покровом для слабых мускулов, кромсает на куски»[46]. Дадаизм всерьез

обвинял экспрессионизм в том, что тот был слишком озабочен своим признанием у публики и не исполнил ожиданий и надежд на создание искусства действительно виталистического, в котором художник «вгрызается в интеллект времени» и работает «руками и сердцем, истекающими кровью» [47].

Однако несмотря на упреки со стороны дадаизма в приверженности к «устаревшим» этическим и эстетическим основам, ключевым в характеристике всей художественной продукции экспрессионизма и в его программатике, как и в русском футуризме [48], безусловно, является определение «новый», при этом речь идет не столько о формальном обновлении, сколько о принципиальном изменении художественного мышления. Каталог вышедшей к 1917 г. литературы в одном из центральных немецких издательств экспрессионизма Kurt Wolff Verlag («Almanach KWV», 1917) зафиксировал эту стабильную ориентацию на новаторство в разных книжных сериях издательства: «Новый роман» («Der Neue Roman»), «Новые книги рассказов» («Neue Geschichtenbücher»), «Судный день: Собрание новой литературы» («Der Jüngste Tag: Sammlung neuer Dichtung»), «Новая поэзия» («Die neue Lyrik»), «Новая драма» («Neue Dramen»), позже вышла серия «Новая графика» («Die Neue Graphik»).

Однако так ли уж радикально нов был экспрессионизм? П. Хофман подчеркивает, что «даже революционные художники такого высочайшего ранга <как Кандинский и Мондриан> связаны с прошлым, поскольку искусство всегда возникает из искусства. Историческая традиция, к которой они восходят, не умалит их достижений, а лишь позволит глубже понять их последовательность» [49].

Хотя «исходным толчком» для появления множества «-измов» начала XX в. литературоведение считает «антинатуралистическую реакцию», это не означает, что с их выходом на литературную арену обрываются реалистические и натуралистические традиции — в немецкоязычной литературе первой трети XX в. они очень сильны и заметны в новом качестве [50]. Не затихают и в том или ином виде параллельно сосуществуют и практически все течения литературы *модерна* как *макроэпохи*. Важнейшей характеристикой экспрессионизма в ее рамках немецкое литературоведение считает «одновременность неодновременного» (Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen) и отмечает, что «черты всех течений модерна продолжают бытовать во всех важнейших произведениях "экспрессионистского десятилетия"». Однако факт «одновременности неодновременного» вряд ли следует считать открытием современного литературоведения. Экспрессионист Э. Бласс еще в 1912 г. в предисловии к сборнику своих стихов «Die Strassen komme ich entlang geweht», который молниеносно принес ему славу «зачинателя городской поэзии», отметил, что «единства в наличии не имеется» [51]. Десятилетие спустя осмысляя творческий результат «экспрессионистского десятилетия», Г.Э. Якоб писал об этом же в предисловии к антологии экспрессионистской поэзии «Стихи живущих» (1924). Он назвал это качество поэзии «отсутствием внутренней одновременности», когда одни все еще жили бодлеровскими образами большого города, а других уже сотрясали пацифистские и социально-утопические надежды: «Поэтическому зародышу этого времени явно не хватало инкубационного периода» [52].

Берлинский и венский литературный модерн неоднородны, они включают в себя довольно противоречивые тенденции, разнонаправленные литературные течения. А. Хольц в известной брошюре «Революция в лирике» («Revolution der Lyrik», 1899), полемизируя с Ф. Рингом, объединившим всех молодых авторов рубежа веков под знаменем натурализма, утверждал, что немецкая литература последних 15 лет заключает в себе совершенно разнородные явления. Действительно, берлинский и венский модерн представлены, как минимум, *двумя литературными поколениями*.

К *первому* в Германии относятся литераторы, родившиеся около 1860 г., пережившие в ранней юности немецко-французскую войну 1870–1871 гг. и период «грюндерства» (Gründerzeit), связанный с резким ростом немецкой экономики за счет вливания французского капитала, возмещавшего Германии военный ущерб. В большинстве своем это выходцы из провинций, которые к середине 1880-х годов сконцентрировались в Берлине: братья Г. и Ю. Харт из Мюнстера, А. Хольц из Растенбурга, Й. Шлаф из Кверфурта, Б. Вилле и Г. Конради из Магдебурга, В. Бёльше из Кёльна, П. Эрнст и О.Э. Хартлебен из Гарца, Г. Гауптман из Зальцбрунна, К. Хенкелль из Ганновера и др.

На период пика их литературной деятельности в Берлине приходится дата рождения *второго*, экспрессионистского, поколения, которое, так же как и первое, к 1910 г. сконцентрировало свои творческие силы в Берлине. С этого момента Берлин опережает Вену и являет собой пример невероятно быстрого превращения в крупнейшую метрополию Европы. Столица Германии стала кульминацией всех экономических, социальных и культурных процессов развития страны и бесспорным центром экспрессионистского движения. Две трети всех писателей, которых мы именуем сегодня экспрессионистами, родились между 1885 и 1896 гг., и, следовательно, к 1910 г. двум третям из 347 авторов, которых немецкое литературоведение причисляет к экспрессионизму, было около 25 лет[53]. П. Раабе считает 1890–1892 гг. подобными выбросу из кратера вулкана — 81 автор, среди них крупнейшие фигуры: Ф. Верфель, В. Хазенклевер, Клабунд, К. Эдшмид, Э.В. Лотц, Э. Бласс, Й.Р. Бехер, И. Голль, К. Хейнике, Р.Й. Зорге, Р. Хюльзенбек, О. Небель, А. Дрей, А. фон Хатцфельд — родились в эти три года. Каждый десятый поэт или писатель экспрессионистского поколения родился в Берлине (среди них Г. Гейм, Я. ван Годдис, А. Лихтенштейн, Э. Бласс), многие учились в Берлинском университете, остальные рано или поздно оказывались в городе, оседали в нем, печатались в центральных экспрессионистских журналах «Штурм» и «Акцион», дискутировали и читали свои произведения в Западном кафе (Café des Westens) или в Романском кафе (Romanisches Café), в Новом клубе, Неопатетическом кабаре или «Гну», уезжали, но вновь возвращались, как Г. Бенн, Й.Р. Бехер, О. Лёрке, Э. Ласкер-Шюлер, А. Штрамм, А. Вольфенштейн. Стихи о Берлине Гейма, ван Годдиса, Лихтенштейна, Бенна, Лёрке, Бехера, Больдта, Бласса, Вольфенштейна, Голля, Цеха доказывают его особое положение среди прочих центров экспрессионистского движения: Лейпцига, Мюнхена, Праги, Вены, Гейдельберга, Дрездена, Инсбрука.

«Языковое становление современной души»[54] в немецкоязычной литературе модернизма, так же как и во французской, начинает формироваться в так называемой лирике Большого города. Известный исследователь литературы

экспрессионизма В. Роте указывает, что экспрессионистская городская лирика с ее эстетической инновативностью, новыми темами и мотивами была «самым прогрессивным и самым живым литературным жанром около 1912 года»[55], именно в ней сложился весь спектр проблематики распада личности современного общества и художественно-эстетическое воплощение «диссоциации Я». Берлин превращается в грандиозный резервуар конфликтов индивидуума с окружающим миром и с самим собой, урбанистическое пространство становится наиболее предпочтительным ландшафтом для адекватной поэтической реализации экспрессионистского мироощущения. Происходит метафоризация городского пространства и насыщение его всевозможными «демоническими» свойствами, мощно воздействующими на психику его жителей. Миф «город» занимает позицию одного из центральных в раннем модернизме.

В Австрии вокруг Г. Бара первоначально объединились такие выдающиеся литераторы *первого* поколения австрийского модерна, как поэт и новеллист Г. фон Гофмансталь, драматург и новеллист А. Шницлер, публицист и сатирик К. Краус, писатель П. Альтенберг, однако некоторые (Краус, Альтенберг) ненадолго задержались среди младовенцев. *Второе*, экспрессионистское поколение австрийского модерна составили пражцы М. Брод (род. 1884), О. Пик (1886), П. Корнфельд (1889), Ф. Верфель (1890), О. Цофф (1890), Й. Урцидил (1896); выходцы из Богемии Ф. Графе (1888), д-р Р. Фукс (1890), Ф. Яновиц (1892), О. Нойман (1994); уроженцами Вены были д-р Ф. Блей (1871), А. Грюневальд (1884), д-р Ф. Браун (1885), Б. Фиртель (1885), А. Эренштейн (1886), П. фон Гютерсло (1886), Э.А. Рейнгардт (1889), О.М. Фонтана (1889), Г. Новак (1890), П. Кронберг (1891), В. Эйдлитц (1892), Э. Ангель (1894), Р. Хенкль (1894), Ф. Брюгель (1897), П. Баудиш (1899), П. Хеллер (1896); в Зальцбурге родился Г. Тракль (1887)[56]. Большинство австрийских авторов стали известными благодаря публикациям в Германии, которая опередила Австрию и в печатном деле, тем не менее имена многих из них известны только специалистам-экспрессионизмоведам, впрочем так же, как и десятки имен литераторов экспрессионистского поколения в Германии. Без творчества таких австрийских поэтов, как Г. Тракль, М. Брод, Ф. Верфель, А. Эренштейн, Ф. Яновиц, Р. Фукс, Ф. Графе, Э. Ангель, Г. Кулька, С. Кронберг и др., невозможно представить полную картину немецкоязычного экспрессионизма[57]. Ф. Верфель 15 декабря 1911 г. прочитал перед берлинской публикой стихотворение, которое стало знаковым произведением всего художественного движения: впервые с трибуны поэт декларировал доминирующее экспрессионистское мироощущение как *тотальную чужесть*: «На земле ведь чужеземцы все мы»[58].

Так же как и ранний русский, немецкоязычный модернизм с конца XIX в. до начала 1920-х годов прошел стадии декаданса (декадентизма) и авангардизма. По наблюдению Г. Бара, как только «материя разрозненных утонченных и изысканных декадентских ощущений истончается до предела, сквозь нее начинает просвечивать метафизическая глубина» (А.И. Жеребин). Такое «истончение материи» происходит в немецкоязычной литературе к 1910 г., когда декадентское, эстетское мироощущение заметно ослабевает и даже частично изживает себя; die Moderne вступает в стадию «высокого», или «классического», модернизма, но все же окончательно с декадансом не прощается. В Германии и

Австро-Венгрии мощно заявляет о себе экспрессионизм, с началом которого «закончилась одна культурная эпоха и вместе с ней закончился ее язык». Именно так считал Г. Бенн, размышляя о начале экспрессионизма во вступлении к ретроспективной антологии экспрессионистской поэзии 1955 г.: «От Гёте до Георге и Гофмансталя немецкий язык имел единую окраску, единое направление и единое чувство, теперь со всем этим было враз покончено, восстание началось. Восстание с извержениями, экстазами, ненавистью, новой тоской человечества, разрушением языка и мира»[59]. Высокие мысли, благородные чувства и чистые страсти вдруг сменились копанием в самых черных глубинах человеческой души. Разумеется, это и раньше прорывалось у натуралистов и импрессионистов Р. Демеля, А. Хольца, А. Момберта, О. цур Линде, но, как полагает немецкий литературовед Э. Лонер, «немецкая литература не испытала от них особых импульсов и серьезных потрясений. По-настоящему модернизм с его чувствительностью, неудовлетворенностью действительностью начинается с экспрессионистов»[60]. Их «невостребованный энтузиазм» (Г. Гейм) в эпоху колоссальной ломки всех устоев стал источником мировоззренческого радикализма и эстетического экстремизма. Идеально-прекрасному экспрессионизм предпочел «ужасное и характерное, если только оно возвещает витальность»[61]. Анализируя «новую метафорику» сонета яркого представителя раннего экспрессионизма П. Больдта (1885–1921) — «Осеннее чувство»[62] («Огромный предзакатный солнца шар / В болото соскользнул, этот черный гной реки, / лакаемый туманом»), критик заметил, что «этот стих, как топором, разрубает старое и новое поколение»[63].

В связи с наличием разнородных тенденций в экспрессионизме его исследователи и авторы известного справочного издания «Экспрессионизм: Манифесты и документы немецкой литературы 1910–1920» Т. Анц и М. Штарк[64] высказывают предположение, что так называемое «"экспрессионистское десятилетие" на самом деле было значительно менее экспрессионистским, чем это пытаются представить некоторые очевидцы и участники движения, а также его последующие интерпретаторы». М. Штарк считает, что культурный ландшафт этих лет на самом деле гораздо в меньшей степени определялся экспрессионистскими, дадаистскими, футуристскими импульсами и настроениями, чем это пытались представить современники[65]. По мнению Г. Перкинса, у литературных мятежников экспрессионизма не было никаких шансов на то, «чтобы не рассматриваться как социокультурное периферийное явление»[66]. Однако он предупреждает, что и умалять его роль нельзя: экспрессионизмоведение убедительно доказало, что это трудно определимое искусство протеста и провокации находилось на высоте своего времени. «Но с фикцией "общекультурного фона" историки литературы все же вынуждены были распрощаться»[67]. Патриарх экспрессионизмоведения, биограф и библиограф литературного экспрессионизма П. Раабе, высказывает противоположное мнение и характеризует экспрессионизм как «повальное явление, редкое для Германии», «общенемецкое духовное движение» такой мощи и притягательности, что «нигде и не брезжило какое-то контрдвижение или противодействие»[68]. Третью, крайнюю, точку зрения отстаивает Г. Кнапп, который считает, что экспрессионизм как движение «является в конечном итоге фиктивным продуктом истории литературы»[69].

Такое отсутствие единства в понимании литературного экспрессионизма как особого мировоззрения, духовного и культурного движения, стилевого и художественного феномена стало своеобразным клише экспрессионизмоведения[70]. Ведущие литературоведы Германии утверждают, что, несмотря на бесчисленное множество программ и манифестов, о единстве литературной практики не может быть и речи: «никогда не существовало никакого экспрессионистского стилевого канона», не было единства относительно выразительных средств и никогда не существовало «никакого генерал-баса»[71]. Экспрессионизм «в соответствии с духом эпохи, которая постоянно находилась в движении, не разработал своей собственной четкой поэтики»[72] и представляет собою лишь «широчайшую шкалу индивидуальных стилей»[73]. Нет никакого экспрессионистского «мы», а «существуют только индивидуальные литературные образцы, состоящие в историческом родстве, но не скрепленные печатью единства»[74].

Тем не менее неопровержимым остается историко-литературный факт, что сложившаяся в этот период специфическая немецкая ситуация должна расцениваться не иначе как «интеллектуальная экспрессионистская субкультура»[75], ведь она насчитывала в своих рядах невиданное для какого-либо другого европейского художественного направления или течения количество представителей различных жанров искусства, объединенных общим апокалипсическим мироощущением (neues Weltgefühl), полных «метафизикой катастроф, чреватых новым миром»[76] и порывом к переустройству мира; охваченных пафосом обновления жизни и революции в искусстве, разрыва с косными устоями прошлого, поиска чувственной гармонии жизни и художественной деятельности; художников с космичностью мышления и потребностью пересмотра сущности и функции самого творческого акта, повышения его экспрессивности. П. Раабе называет 347 авторов, причастных к литературному экспрессионизму на разных его стадиях и определивших его основные мировоззренческие и художественно-эстетические профили[77].

Понять экспрессионизм как историко-литературный феномен невозможно без того, чтобы не «воскресить его энтузиазм, пафос, одержимость, неслыханное прежде настроение порыва и прорыва (Aufbruch). Молодые литераторы хотели нового, неизвестного, революции, переворота, нового мира, поэтому так спонтанно и с таким воодушевлением откликнулись на манифесты футуристов»[78]. Чтобы оценить экспрессионизм как искусство, необходимо сначала воспринять его как переживание, как образ нового человека, как мировоззренческую тенденцию, «деятельный дух» (tätiger Geist)[79], как «гуманоцентрическое сознание»[80]. В социальном поведении экспрессионистского поколения манифестируются то же радикальное отрицание существующих общественных форм, тот же воинственный индивидуализм, та же приверженность к эпатажности и провокации, шокированию публики, которые составили мировоззренческую и эстетическую доминанту всех параллельных и последующих национальных и интернациональных авангардных течений[81]. Это поведение характеризовалось дистанцированностью от общепринятых эстетических, моральных или политических вердиктов, теоретической и практической оппозицией по отношению к действующим в буржуазном обществе материально-экономичес-

ким, утилитарным законам и пренебрежением к существующим формам власти. В «экспрессионистское десятилетие» произошла кристаллизация таких подсистем культурных норм, которые значительно отклонялись от общепринятых в обществе на данном этапе его развития и отражали кризисное сознание и пафос обновления молодого поколения [82].

Литература этого десятилетия в полной мере отражала такую девиантную позицию. Так, натурализм в развенчании и низвержении человека до «куска мяса», до «грязного жирного пятна» достиг апогея в широко известном цикле «Морг» Г. Бенна («Morgue», 1912). Этот «лирический цикл», полный цинизма патологоанатома-профессионала, подчеркнуто спокойной деловитости и подробностей изображения, в любой другой период стал бы причиной судебного разбирательства и не мог бы стать столь скандально известным. Настоящей провокацией для обывателя, оскорблением вкуса буржуазной публики, причиной двух судебных процессов (1913, 1914) и темой для дискуссий во всех последующих номерах стало стихотворение Х. Балля «Палач» («Der Henker») в № 1 мюнхенского журнала «Революцион». Шокирующее натуралистическое описание полового акта, экспрессивные метафоры в духе эстетики безобразного, но в большей мере — раздражение из-за кажущегося «отсутствия» общего смысла с эффектом обманутого ожидания вызвали бурю негодования с разных сторон; последовала немедленная конфискация первого номера журнала и было назначено разбирательство в земельном и имперском суде Мюнхена, на которое вызвали виновников «оскорбления чувства стыдливости и добропорядочности» Бахмайра, Лейбольда и Балля [83].

Главными характеристиками, определяющими соперничество между мужчиной и женщиной, которые охвачены сильными страстями — любовью, вожделением, ненавистью, жаждой уничтожения, — в творчестве крупнейшего австрийского драматурга «экспрессионистского десятилетия» О. Кокошки стали жестокость и насилие. В основе его пьес лежит постулированное О. Вейнингером в работе «Пол и характер» (1903) противопоставление «высокого фактора M (Mann)» и «низкого фактора W (Weib)». Сжатое до нескольких страниц действие одноактной пьесы Кокошки с характерным названием «Убийца, надежда женщин» («Mörder, Hoffnung der Frauen», 1907–1910) окрашено в кроваво-красные тона взаимного насилия; антагонизм полов принимает гротескные формы: не существует ни социальных норм, ни моральных устоев, если встречаются два извечных соперника — мужчина и женщина [84]. Апогеем разрешения противоречий между «молодым» и «старым», витальностью и косностью нередко становится убийство или гибель отца, как в драме А. Броннена «Отцеубийство» («Vatermord», 1915, пост. 1920). В ней автор, подобно другим драматургам — Э. Барлаху, К. Штернгейму, Г.Г. Янну, отнюдь не идеализирует темные стороны индивидуального прорыва чувственности, эгоизма, насилия, иррациональности в духе традиционного понимания экспрессионизмом этих свойств личности как позитивных витальных качеств.

Антагонизм экспрессионистских групп по отношению к обществу имел разную степень остроты. Так, мюнхенская группа вокруг Х. Балля и издателя Г.Ф.С. Бахмайра чувствовала свою необычайную сплоченность на почве ярко выраженной агрессивности по отношению к буржуазии. Особое положение

журнала «Штурм» на экспрессионистском Олимпе с 1910 г. сделало из него излюбленную мишень критики в буржуазной прессе. По признанию «штурмовцев», несправедливость и некорректность нападок со стороны буржуазной публики необычайно сплотили их ряды, повысили чувство солидарности и самосознания группы как объединения единомышленников и пионеров нового искусства. Журнал-соперник «Штурма» — «Акцион» (с 1911 г.) под руководством Ф. Пфемферта — претендовал на роль «политической головы» всего движения и отличался крайней радикальностью и бескомпромиссностью. Опубликованные в нем статьи Л. Рубинера «Художники строят баррикады» и «Поэт вторгается в политику» четко очерчивают позицию левого «активистского» крыла литературного экспрессионизма[85]. Но наряду с такими воинственно настроенными группировками существовало много других, для которых подобное противостояние было несущественным или побочным, отношения в них складывались на дружеской основе и уходили в школьные или студенческие связи. В «экспрессионистское десятилетие» напористость и активность групп в распространении новых художественно-эстетических идей и форм оказалась столь высокой, что общественность чувствовала себя втянутой в этот процесс и вынужденной конфронтировать с идеями, отклоняющимися от общепринятых[86].

Структура и характер деятельности экспрессионистских группировок способствовали взаимопроникновению новых веяний во всех сферах жизни, искусства и литературы. Даже в формально организованных экспрессионистских группах (таких как «Мост», «Штурм», «Акцион», «Новый клуб», «Неопатетическое кабаре», «Гну», «Синий всадник», редакции и издательства десятков журналов)[87] работа носила скорее неформальный характер. Они не были закрытыми группами, как крайне экстравагантный и элитарный «Круг Георге», их члены мигрировали из одной в другую, путешествовали по Германии, печатались по своему усмотрению у издателей, если те не претендовали всецело, как Ф. Пфемферт, на роль душеприказчика автора[88]. Экспрессионистские писатели в это время были в большинстве своем студентами или юными докторами наук, поэтому их местонахождение, как правило, зависело от местонахождения университета, в котором они в данный момент преподавали или слушали курс лекций. Г. Гейм из Берлина тесно контактировал с Мюнхеном, Х. Балль, напротив, оттуда распространял свои новые идеи в сторону Берлина и Дрездена. Связи между пражскими экспрессионистами и лейпцигским кругом издателя К. Вольфа обеспечивались Ф. Верфелем и В. Хаасом. Э. Класс был мостом между Гейдельбергом и Берлином. Во время войны местом встреч литераторов и художников стало «Кабаре Вольтер» в Цюрихе. Литераторы знали друг друга, вместе работали, печатались, выступали и отражали нападки публики, они были связаны между собой сложными отношениями симпатии и антипатии, и это создавало чувство единства, сотрудничества и впечатление некоего психологического и социального фундамента для укоренения термина «экспрессионизм» и упрочения единого мироощущения.

Динамику развития литературного экспрессионизма немецкое литературоведение не случайно связывает с динамикой появления новых публикаций и деятельностью издательств. Литературный успех экспрессионизма был бы невозможен без резкого подъема издательского дела, которое следует отнести к

разряду литературно-социологических категорий, присущих экспрессионистской субкультуре. Новое движение создавало для себя свои собственные печатные органы и новые издательства, вокруг которых формировался круг единомышленников, группировались журналы и различные книжные серии[89]. Экспрессионизм действительно представлял собой «великое общенемецкое духовное движение», хотя и не покрывал собой все литературное поле Германии или Австро-Венгрии. Его мощь не была заслугой только нескольких крупных поэтов и драматургов, это было совместное выступление сотен писателей, критиков, режиссеров, художников, издателей и литературных политиков.

В эти годы издавалось 110 экспрессионистских журналов и альманахов, в которых появилось 37 000 публикаций разного характера (стихи, проза, критика, манифесты, графические работы). Поздний экспрессионизм (1918–1924/25) вновь, как и до войны, вынес на поверхность огромное количество книг, брошюр, журналов, ежегодников, которые издавались до тех пор, пока это позволяли экономические условия, т. е. пока у издателей были деньги, а читатели разделяли их надежду на обновление мира. «Конец экспрессионизма» означал конец печатания литературной продукции в издательствах, у которых разом исчез рынок сбыта, так как читательские иллюзии окончательно рассеялись. Последнюю публикацию экспрессионистской поэзии П. Раабе датирует 1925-м годом[90]. Довольно распространенным является мнение о «второсортности», «вторичности» и «скудости» поэзии позднего экспрессионизма, им наука во многом обязана предисловию К. Пинтуса к антологии «Сумерки человечества», в котором он утверждал: «Остальные же довольствуются тем, что <...> в тысячный раз пытаются простонать, пролепетать или прокричать то, что первые написали в своих книгах еще во втором десятилетии нашего века. <...> Скорее, чем любое другое поколение, они вошли в историю литературы, стали историей; их стихи застыли в парадигму, в схему для последователей»[91]. Специфическая экспрессионистская ситуация в издательском деле к 1925 г. исчезла, а в 1933 г. всякая литературная активность окончательно была свернута. Из всего модернистского искусства экспрессионизм особенно задевал нерв расистского мышления, определение «дегенеративный» соседствовало со штампом «еврейско-большевистский», а это уже было прямой угрозой для жизни — десятки литераторов, художников и скульпторов немедленно попали под «запрет на профессию» и покинули страну.

Горькая реальность стоит за сухой статистикой «экспрессионистского десятилетия». Несчастный случай с Г. Геймом, утонувшим в 1912 г. при катании на коньках по льду реки, открывает печальный список слишком ранних смертей. Ф. Мартини называет смерть Г. Гейма «демоническим несчастным случаем» и поражается очень ранней поэтической зрелости всего поколения, «будто бы им надо было побыстрее прожить свою жизнь»[92]. Более 20 человек становятся жертвами войны, 7 человек по тем или иным причинам умирают за четыре военных года; трое кончают жизнь самоубийством. После войны до прихода к власти нацистов умирают еще 17 человек, 6 человек уходят из жизни добровольно. В период Третьего рейха в Германии умирают 15 человек, а в вынужденной эмиграции за границей с 1933 по 1945 г. еще 19. В концентрационных лагерях погибают 11 молодых литераторов, трое были казнены. Кончают с со-

бой 7 литераторов, среди них цвет экспрессионизма — К. Эйнштейн, А. Вольфенштейн, Э. Толлер, В. Хазенклевер, Э. Вейсс. В результате методичного истребления евреев уничтожены десятки экспрессионистов-евреев. После войны за границей от болезней, нередко в нищете, забытые, умирают еще 47 человек. Мало тех, кто дожил до старости, и еще меньше тех, кто пережил экспрессионизм и после его официальных похорон, объявленных в дадаистском манифесте 1919 г., сумел найти себя в литературе на ее новом этапе. Большинству из них судьба подарила только раннее творчество, почти для всех писателей и поэтов экспрессионизм и был их единственной собственной судьбой. *Вне его* существенно смогли развить свое творчество очень немногие авторы, к которым немецкие литературоведы причисляют из поэтов — Г. Бенна и Ф. Верфеля, из драматургов — Г. Кайзера, а из прозаиков — А. Дёблина. По замечанию Ф. Мартини, «такие судьбы предчувствовались и свершались как внутренний закон» и «именно они придали всему поколению особую инакость»[93].

Экспрессионизм был недолгим явлением, без побед. Это был прорыв в утопию, который история очень быстро ликвидировала. Много размышлявший над этим Г. Бенн пришел к выводу, что экспрессионизм «пронес свое знамя над Бастилией, Кремлем и Голгофой, только Олимпа он не достиг, так же как и никакой другой классической территории»[94].

Печальна судьба Я. ван Годдиса (1887–1942), перевернувшего своим стихотворением «Конец света» («Weltende», 1911) все прежние поэтические каноны. Во всех литературоведческих справочниках оно характеризуется как «начало экспрессионистской лирики», им К. Пинтус открывает антологию «Сумерки человечества», а в начале 1910-х годов эти восемь строк слыли «Марсельезой экспрессионизма», так как «послужили сигналом к действию для аутсайдеров общества»[95]. К. Хиллер вообще считает Я. ван Годдиса инициатором этого художественного движения, хотя у него очень мало совершенного, так как с 27 лет начинает прогрессировать его душевная болезнь, что впоследствии дало повод говорить о некой общей «шизофрении экспрессионизма». Стихотворением «Конец света» он начинает совершенно новую страницу в истории лирики Германии и производит настоящий фурор среди литераторов и литературных критиков, но позже выясняется, что «поэтический сундук его пуст», так как большинство стихов и почти вся проза оказываются потерянными. Начиная с 1915 г. он уже постоянно находится на лечении в различных клиниках, а из Кобленца в 1942 г. его «номером 8 увозят, чтобы уничтожить, неизвестно где, когда и как»[96].

«Немецкий Верлен» Э. Бласс с 1926 г. болен и медленно слепнет. Не дожив и до 40 лет, от болезни умирают активист Л. Рубинер (1920) и Клабунд (А. Хеншке, 1928); в Берлине в 1925 г. кончает жизнь самоубийством В. Рейнер, а в 1929-м — О. Канель. П. Больдт, «одна из самых загадочных фигур немецкого экспрессионизма в первом ряду экспрессионистских лириков» (П. Раабе), «легенда», «кентавр среди поэтов» (П. Хертлинг), который «создал только совершенное по форме» (К. Хиллер), внезапно исчезает с литературного горизонта и, по неточным данным, умирает от эмболии в 1921 г. В 1933 г. с приходом к власти национал-социалистов, лишенные гражданства, страну покидают почти все литераторы и один за другим умирают в эмиграции: в 1940 г. —

Р. Шикеле, в 1941-м — М. Германн-Нейссе; во Франции скрывается В. Хазенклевер, но после вторжения туда гитлеровцев в 1940 г. попадает в лагерь, где кончает жизнь самоубийством; постоянно спасаясь бегством от гестапо во Франции и живя в состоянии страха и депрессии, добровольно уходит из жизни в 1945 г. А. Вольфенштейн; в болезни и нищете в Иерусалиме в том же 1945 г. умирает Э. Ласкер-Шюлер, а в Нью-Йорке от сердечного приступа — Ф. Верфель. К. Оттен ослеп в 1944 г. и уже никогда не вернулся в Германию, умер в Локарно в 1963 г. Один из интереснейших ранних экспрессионистов, сегодня, к сожалению, совершенно забытый, Ф. Хардекопф, в полной нищете скончался в клинике для умалишенных в Цюрихе в 1954 г. После десятилетнего скитания по Южной Америке, полного лишений, прямо на улице Буэнос-Айреса в 1946 г. умирает П. Цех. Промучившись несколько лет лейкемией, в Париже в 1950 г. умирает И. Голль. По сведениям К. Пинтуса, из 23 поэтов, которых он опубликовал в своей антологии, только двое после Второй мировой войны вернулись в Берлин, уже демократический, — Р. Леонгард и Й.Р. Бехер.

Точно так же камня на камне не осталось от экспрессионизма в живописи, графике, скульптуре, музыке, театре. В 1919 г. покончил с собой В. Лембрук. Антимодернистская выставка «Дегенеративное искусство» («Entartete Kunst»), открытая президентом Имперской палаты изобразительных искусств А. Циглером по приказу рейхсминистра просвещения и пропаганды Геббельса в июле 1937 г. в Мюнхене, завершила поистине грандиозную кампанию по «очистке храма искусства», начавшуюся еще с 1929 г. «на местах» с диффамации современного искусства как «преступления против немецкой культуры». Накануне выставки были произведены два изъятия произведений «упаднического немецкого искусства с 1910 года» из государственных, земельных и местных музеев. В общей сложности было конфисковано 16 000 работ 1 400 художников в 101 музее. Первая конфискация обеспечила власть экспонатами для оформления мюнхенской выставки, вторая поставила ей товар для продажи за валюту на военные нужды. Не понадобившиеся остатки — около тысячи картин и четырех тысяч графических работ — были сожжены[97]. Больше всех в результате этой акции пострадал Э. Нольде — было изъято 1 052 произведения художника. За ним следуют Э. Хеккель (729), Э.-Л. Кирхнер (639), К. Шмидт-Ротлуф (608), М. Бекман (509), К. Рольфс (418), О. Кокошка (417), О. Мюллер (357), М. Пехштейн (326), Л. Коринт (295), О. Дикс (260).

Судьба художников внутренней и внешней эмиграции ничем не отличается от участи литераторов: потрясенный выставкой «Дегенеративное искусство», в 1938 г. кончает с собой Э.Л. Кирхнер, центральная фигура группы «Мост»; заболевает и умирает величайший немецкий скульптор Э. Барлах. Широко представленных на выставке Ф. Марка, А. Макке, О. Мюллера и В. Лембрука давно нет в живых, поэтому оскверняется память о них. На долгие 12 лет художникам запрещено писать и выставлять свои картины, многие лишены возможности официально преподавать, как это произошло с О. Шлеммером, П. Клее, Л. Фейнингером, В. Кандинским после закрытия в апреле 1933 г. Баухауза. Э. Нольде, под постоянным страхом ареста, в дальнем уголке дома тайно написал сотни акварелей, которые впоследствии составили знаменитую серию «Ненаписанных картин» («Ungemalte Bilder»).

Экспрессионизм был буквально выкорчеван из немецкой почвы вместе с его носителями. Он не просто медленными затухающими колебаниями прекратил существование: национал-социалисты преследовали его со слепой яростью, как Революцию Духа. Как ни удивительно, но и в довольно благополучные годы кайзеровской Германии, и в кровавой бойне Первой мировой войны, и во время Веймарской республики, и после прихода Гитлера к власти экспрессионизм у себя дома не пришелся ко двору, а все творчество этого поколения оказывается «жизнью против времени» (К. Хиллер)[98]. Это состояние неприютности человека литература экспрессионистского поколения зафиксировала во всем его трагизме и тончайших оттенках лирического переживания: «Niemals im Andern, nie im Ich zu Hause!» — «Нет дома для меня ни в ближнем, ни в себе самом, / А время — и ничто, и пауза! / Все в прошлом, нет ни сейчас, ни завтра. / Ничего, лишь вечное стремленье / Рассыпаться на тысячу частиц и в каждой — быть, / И снова, странствуя от родины вдали, / От пустоты и гибели спасаться, / И к имени, что обречен нести, цепями приковать себя, / За остов бытия, которого и нет в помине»[99].

Остановимся более детально на проблеме совмещения традиций и новаторства в «экспрессионистское десятилетие». При всех различиях в программных заявлениях и в творческой продукции импрессионистов, неоклассиков, неоромантиков, символистов, экспрессионистов, футуристов и т. д. их объединяет восприятие своей эпохи как времени чудовищных катаклизмов, научных потрясений и необратимых исторических перемен, сопровождающихся крахом верований, духовных и научных ценностей, которыми жили предшественники, а также появлением нового фундаментального мироощущения «трансцендентной бездомности» (Г. Лукач), минимум, двух поколений модерна — *Я* перестало чувствовать себя в мире как дома или, как выразился Г. Бенн, «ich unzuhause». *Я*, по утверждению экспрессионистов, может чувствовать себя в мире только случайным и временным гостем («В гостях везде, мир одолжил меня на время... Ты гость, ничем здесь не владеешь...»[100]) или вечным путником-чужестранцем («Я путник, отторгнутый из всех племен, свободен я, дикарь я и чужак извечный, парящий в воздухе, свободный, как созвездья над пустыней»[101]).

Отмеченный А.И. Жеребиным для австрийского модернизма «принцип преодоления», заключающийся не в отрицании множества, а в его «бережном сохранении и развитии в составе дифференцированного в себе единого», присущ и немецко-австрийскому экспрессионизму. Хотя сам экспрессионизм чаще и охотнее всего позиционирует себя как некую антитезу всем другим литературным течениям модерна, как предшествующим, так и параллельным[102]. Это противопоставление базируется прежде всего на отмежевании от научных основ позитивизма XIX в., на позициях которого еще прочно стоял натурализм, и на верности релятивистским основаниям, подготовленным естественнонаучным и художественным сознанием начала XX в. Представитель австрийского экспрессионизма П. Хатвани (1892–1975) в программной статье «Об экспрессионизме», напечатанной в журнале «Акцион» в 1917 г., декларировал, что с приходом экспрессионизма «пробил последний час натурализма»[103]. В одной из самых известных статей теоретика экспрессионизма К. Эдшмида говорится, что

«должна быть создана *новая картина мира*, которая не имела бы никакого отношения к той, что воспринимается посредством опыта натуралиста, и к тому раздробленному на кусочки пространству, которое дал импрессионизм; картина, которая должна быть во много раз проще, подлинней и потому красивой» [104].

Экспрессионизм придает особое значение совпадению событий научной, культурной и духовной жизни: «Почти одновременно с рождением нового экспрессионистского искусства началось укрепление позиций теории относительности в естественных науках <...> этой величайшей из абстракций, которые когда-либо удавались человеческой мысли за рамками искусства» [105]. Три фактора, повлекшие за собою всеохватывающий кризис сознания в начале века, экспрессионист-дадаист Х. Балль сформулировал 7 апреля 1917 г. в докладе о В. Кандинском в цюрихской галерее «Дада»: «Существуют три вещи, которые потрясли до основания искусство сегодняшних дней, придали ему новое лицо и отправили его в новый грандиозный полет: свершившееся в критической философии обезбожествление мира; расщепление атома в науке и невероятное скопление и расслоение населения в сегодняшней Европе» [106].

В докладе Х. Балля о В. Кандинском зафиксировано настроение, присущее не только экспрессионизму или дадаизму, но и всему начинающемуся веку: «Бог умер. Мир раскололся. Я — динамит. Всемирная история разломилась на две части. Есть время впереди меня. И время после меня. Религия, наука, мораль — феномены, которые возникли из состояния страха примитивных народов. Время разламывается. Тысячелетняя история разлетается на куски. Нет больше опор и колонн, нет фундаментов, которые бы не были взорваны. Церкви стали воздушными замками. Убеждения — предрассудками. Больше нет перспективы в мире морали. Верх стал низом, низ — верхом. Обесценивание всех ценностей состоялось. Христианство получило удар. В принципах логики, центра, единства и разума были усмотрены постулаты жаждущей власти теологии. Смысл мира исчез... Разразился хаос. Началось столпотворение. Мир явился как слепое противостояние сбросивших оковы сил. Человек потерял свое небесное лицо, стал материей, случаем, конгломератом, животным, сумасшедшим продуктом отрывочных и вздрагивающих мыслей. Человек потерял свое особое положение, отведенное ему разумом. Он стал частицей природы... Революция против Бога и всех его созданий состоялась. Результатом стало освобождение демонов и сил природы» [107].

Теоретики экспрессионизма приписывали ему «способность к редукции всей комплексности действительности», «тенденцию к ориентации в хаосе», отрицание принципов «каузального мышления и психологии» [108]. В этих и подобных утверждениях экспрессионизм близок русскому футуризму, который уже в декларации «Первого Всероссийского Съезда Баячей будущего» (1913) провозглашал аналогичные задачи: «уничтожить устаревшее движение мысли по закону причинности, беззубый здравый смысл, "симметричную логику"» [109]. Такие конструктивистские тенденции немецкоязычного экспрессионизма один из его теоретиков, Ф.М. Хюбнер, связывал с философией А. Шопенгауэра и его пониманием «мира как воли и представления» [110]. П. Хатвани сформулировал сущность «великого переворота», совершенного экспрессионизмом в этом отношении, как «восстановление априорного характера сознания» [111]. В основе

художественной концепции экспрессионизма лежит постулат «сознание — это я, мир — это мое высказывание»[112], аналогичный одной из известных формул русского авангарда «Я Начало всего, ибо в сознании моем / Создаются миры»[113]. «Die Welt bin ich» — «мир — это Я», — провозглашали художники дрезденской группы «Мост»[114]. Поэты и прозаики подтверждают эту мысль: «Мир существует только потому, / что он придуман нами», — говорит И. Голль[115]. Т. Дойблер добавляет: «*Я* создает себе мир»[116]. Эти формулы мирового авангарда характерны не только для литературы, но и для театра, а позже и кино немецко-австрийского экспрессионизма. Авангардист рассматривает всю действительность как действительность *Я*, как действительность своего внутреннего мира и, что особенно важно, как *действительность языка*. Как отмечает польский исследователь авангарда Е. Фарыно, «автор не в состоянии ничего "передавать" другим, — он может либо демонстрировать самого себя, либо просто действовать, манипулировать миром, перестраивать его, отождествляться с ним, становиться его "языком"»[117]. В «экспрессионистское десятилетие» развернулась настоящая битва вокруг нового качества, новых границ и новых функций языка[118]. Как и в русском авангарде, привычные понятия и слова существующего языка «не могут вместить эту одержимость инобытием», а «мысль и речь не успевают за переживанием вдохновения»[119].

Эти и подобные авангардистские постулаты формировали понятийную и образную составляющие одного из важнейших концептов экспрессионизма — концепта «новое видение» (neue Anschauung). Исходя из них, экспрессионизм мог позволить себе усомниться в сверхвласти природы: он не признавал ее «истинности», так как природа целиком во власти человека, и поэтому это всего лишь бесконечно гибкий и податливый исходный материал, в котором дремлют все потенциальные возможности. Экспрессионизм пришел к выводу, что и наука — «всего лишь *попытка истолкования*, она не гарантирует бесспорность результатов познания, но поставляет лишь уязвимые для оппонентов гипотезы»[120]. Экспрессионизм «вновь поместил человека в центр мироздания, чтобы он, согласно со своими желаниями и волей, населил пустоту линией, цветом и звуком, растениями, животными и Богом, пространством, временем и своим собственным Я»[121]. «Человек в центре мира» — «Der Mensch in der Mitte» — один из центральных программных тезисов экспрессионизма и название сборника эссе и манифестов «активиста» Л. Рубинера[122].

Г. Бенн в эссе 1933 г. «Экспрессионизм» пользуется аналогией с новейшей физикой и математикой, чтобы снять с экспрессионизма все обвинения в «отсутствии эстетической позитивности». Ведь экспрессионизм, по его мнению, — «это полное соответствие в области эстетического современной физике с ее абстрактными интерпретациями миров, экспрессивная параллель неэвклидовой математике, которая покинула классический мир пространства последних двух тысяч лет в пользу нереальных пространств»[123]. Этот уход экспрессионизма от «реалистичной реальности» Г. Бенн оценивает как исторический поворот в дальнейшем развитии всего мирового искусства.

Но, исповедуя релятивистские взгляды и требуя от художника такой же способности «относительности видения» (Relativität der Anschauung)[124], как от физика, экспрессионизм тем не менее неразрывно связан со всеми литератур-

ными течениями, стоявшими на другом естественнонаучном и эстетическом фундаменте. Так, художественное намерение экспрессионизма, с одной стороны, имеет свою питательную почву именно в стремлении натурализма освоить любой предмет, «высокий» или «низкий», с безусловной правдоподобностью, хотя с другой — «генезис его формы связан с карикатурой и ее стремлением к характерному, использующей антиидеалистическое искажение предмета и при этом беспощадно высмеивающей все идеально-прекрасное»[125]. Экспрессионистская «лирика большого города», которая по месту рождения получила название «берлинский экспрессионизм», продолжает натуралистические традиции «асфальтовой литературы городских аутсайдеров»[126], а лирика природы, пусть и в другом качестве, продолжает романтическую линию. Именно на фоне литературной традиции экспрессионизму удается наиболее отчетливо демонстрировать свое новаторство и декларировать разрыв с прошлым. Очевидно, что природа в экспрессионизме сопряжена с новыми экзистенциальными состояниями личности и встроена в кардинально изменившуюся картину мира, как в известном стихотворении Ф. Хардекопфа «Поздно»: «Как скупо полдень освещен. Озерная вода / чернея погружается в свой склеп. / Мир испускает свой последний свет, / Так слаб и бледен не бывал он прежде никогда. / Колышутся в болоте чахлые кусты, / Березы-нервы болью изошли. / Больно пространство, время умирает. / Мертвенно стоит на мертвом озере тростник. / Струится серый воздух в устье мирозданья. / Лес засыпает. Ворона тревожный крик. / Лишь слезопад меня незримо отделяет / От муки ада и конца»[127].

Относительно всех последующих литературных течений экспрессионизм в программных документах неизменно утверждает свое первородство и первозданную природу: он объявляет себя «появившимся с боевым кличем при полном вооружении из головы Создателя, как Афина Паллада»[128]. В этом отношении экспрессионизм отчасти повторяет революционный пафос и претензию на «тотальное начало» итальянских футуристов, которые призывали «смотреть только вперед» и в своем Манифесте риторически вопрошали: «К чему оглядываться назад, если мы вознамерились взломать таинственные врата Невозможного?»[129] Эти настроения созвучны и русскому футуризму, который устами А. Крученых предостерегает: «Не поддавайтесь укорам и "добрым" советам трусливых душонок, у которых глаза вечно обращены назад»[130]. Теоретик направления К. Эдшмид в ретроспективной оценке утверждал, что экспрессионизму очень трудно дать верную оценку без хорошего знания всей последовательности развития культуры, чтобы ответить на вопрос, откуда он возник, «ибо он возник — из ничего, если выражаться примитивно», но для всей последующей литературы «имел значение, которое трудно переоценить»[131]. Г. Бенн расценивал экспрессионизм как исторический поворот в дальнейшем развитии всего мирового искусства: «Все, что в последнее время было интересного в искусстве, все идет от экспрессионизма»[132]. Ипп. Соколов, по-авангардистски заостряя мысль о роли экспрессионизма, в конце 1922 г. пришел к выводу, что «экспрессионизм везде: в мышлении, искусстве, технике, быте, в походке, в жестикуляции, в манере говорить, в обстрижке ногтей»[133].

Тем не менее сами же экспрессионисты постоянно «отправлялись на поиски» предков — культурных эпох и художников, в которых они усматривали

исходное пространство нового творческого сознания, корни и импульсы своих новаторских художественных устремлений. «У экспрессионизма множество предков, соразмерно величию и тотальности, которые лежат в основе его идеи, во всем мире, во все времена», — так начинает известную программную статью К. Эдшмид [134]. Художник «Синего всадника» Ф. Марк писал: «Мы знаем, что основополагающие идеи всего того, что сегодня ощущается и создается, существовали уже до нас, и настоятельно подчеркиваем, что по сути своей они не новы» [135]. Исследователи экспрессионистского изобразительного искусства отмечают при этом любопытную деталь: в заботе о «первозданности» традиции признавая с легкостью источником инспирации далеких предков заряженную экспрессией немецкую готику, искусство итальянского (Джотто, Микеланджело) и северного Возрождения (Л. Кранах, Г. Бегам, М. Грюневальд), этрусское искусство и искусство примитивных народов Африки и Океании, народное или наивное искусство, художники и «Моста», и «Синего всадника», несмотря на идейные и эстетические разногласия и апеллирование к разным художественным традициям, вполне единодушно не ссылаются на ближайших предшественников: П. Гогена, Дж. Энсора или Э. Мунка, хотя гогеновско-вангоговские истоки лежат в основе их творческого метода, а от Э. Мунка и Дж. Энсора современным искусствоведением ведется отсчет немецкого экспрессионизма в изобразительном искусстве [136]. Высоко оценивая работы друга Ф. Марка, А. Макке находит в них «нечто готическое и нечто от миннезанга» и утверждает: «Простота египтян, Джотто, Франса Халса, Домье — вот что должно двигать нами. <...> Чем проще, величественнее предмет изображения, тем труднее найти для него язык» [137]. Ф. Марк, в свою очередь, признавался другу в «неизменной и почти религиозной» любви к художнику позднего романтизма и бидермайера М. фон Швинду [138]. Л. Кирхнер, побывав в этнографическом музее Дрездена, обнаружил в негритянских скульптурах и деревянной резьбе из Океании некую параллель к собственному творчеству; его коллега по «Мосту» Э. Хеккель из своего путешествия по Италии вывез восхищение этрусским искусством, а Э. Нольде в 1913 г. через Сибирь, Японию и Китай отправился к островам Южной Азии и провел там целый год, накапливая впечатления о «чужих». В. Кандинский, так же как и М.Ф. Ларионов и братья Бурлюки, коллекционировал русские лубки. Известно, что на формирование русского литературного и живописного авангарда исключительное влияние оказала коллекция С. Щукина, в которой были широко представлены африканские скульптуры и маски. Именно их коллекционировал К. Эйнштейн, который в эссе «Негритянская скульптура» рассуждал об импульсах, идущих от негритянского искусства [139]. Как отмечает Е.А. Бобринская, из таких первобытных, «негритянских» слоев, как «сквозь трещины рациональной культуры», прорывается «первичная, элементарная, иррациональная энергия творчества» [140], подпитывающая в равной мере как русский авангард, так и немецкий экспрессионизм.

В 1960-х годах П. Хофман в работе «Основы современного искусства» блестяще проанализировал проблематику искусства XX в., уходящего корнями в Средневековье, Ренессанс и Маньеризм, и пришел к выводу: «Как часто бывает, когда художник задумывается о своих предшественниках и импульсах творчества, самому отдаленному влиянию уделяется больше внимания, чем близко-

му. Напрасно мы ищем у Кирхнера указания на искусство ближайшего прошлого. Тот факт, что в 1906 г. в галерее Арнольда была устроена выставка произведений Гогена, ван Гога и Сёра, он обходит молчанием. Мы ничего не узнаем и о впечатлениях, которые привез из Парижа Макс Пехштейн (1907–1908 гг.)»[141], зато пребывание на далеких островах Палау (1914) — это постоянный мотив его дневниковых рассуждений о жизни и искусстве как рефлексия гармоничного единства человека и природы[142].

Аналогичная ситуация прослеживается и в литературе: претендуя на радикальное новаторство, большинство экспрессионистских поэтов поклоняются Гёльдерлину, чтят Клейста, цитируют романтиков, но не вспоминают А. Хольца[143], совершившего кардинальным расширением границ языкового выражения «революцию в лирике» и давшего поэтам на десятилетия вперед ноты, играть по которым каждому предстояло самостоятельно. Между тем в «экспрессионистское десятилетие» речь идет именно о «формотворчестве», о «новых формах», революцию в которых и совершил А. Хольц и которые, по мнению Ф. Марка, «во всех концах Европы всходят как чудесный неожиданный посев»[144]. Само понятие «Wortkunst» — «искусство слова», понимание слова как важнейшего элемента в ритмической структуре и архитектонике стиха позаимствовано экспрессионизмом у А. Хольца. Но даже крупнейший теоретик «искусства слова» экспрессионизма, один из основателей журнала и школы «Штурм», Л. Шрейер (1886–1966) не ссылался на автора понятия А. Хольца. Поэт, драматург, эссеист, театральный критик, режиссер и педагог, Л. Шрейер всю творческую жизнь искал формы выражения взаимосвязи и соотношения микрокосмоса *Я* с макрокосмосом духовного мира, пытался во всех жанрах искусства постичь то зерно, которое позволяло бы открыть «новые перспективы видения мира». Как ни удивительно, но этот «новый мир» и ему открылся на страницах забытых рукописей средневековых мистиков. Л. Шрейер был поглощен таинственными параллелями между геометрическими пропорциями человеческого и всех других тел, магическими связями знаков, слов, цифр и образов и выстраивал собственное новаторское творчество, во многом ориентируясь на свое открытие Средневековья.

Экспрессионистская лирика, черпая вдохновение из нетрадиционных культурных источников и гордясь своей «варварской родословной», легко перемещается в пространстве между Средиземноморьем и Аляской, Индией и Северным полюсом, Панамским каналом и Восточной Африкой, территорией обитания инков и островами Палау, разворачивает свои экзотические сценарии на фоне египетских или арабских пустынь и азиатских гор. Поэзия Э. Ласкер-Шюлер, Г. Бенна, И. Голля, О. Лерке, Т. Дойблера, Э. Штадлера, Клабунда, Й. Урцидила, Г. Казака и других поэтов густо насыщена непреодолимым любопытством к экзотике и потребностью в этой неизведанной дали (Ferndrang, Fernweh), романтическим «неудовлетворенным томлением» (Ф. Шлегель). Поэт-экспрессионист болен экзотическим Югом, где тот выступает в качестве генеральной метафоры утопической идеализированной дали[145], и вновь приводит в движение и реанимирует «извечную немецкую страсть к югу как пространству внутреннего избавления»[146]. Юг становится своеобразным шифром витализма и возможностью проецирования своего нереализованного *Я* в экзотические кулисы идеализированной дали.

Широко известным стало высказывание К. Эдшмида о существовании экспрессионизма «во все времена величайших потрясений»: у ассирийцев, персов, греков, в готике, у египтян, примитивных народов и средневековых немецких художников[147]. Этот поиск предшественников в далеком прошлом и попытки теоретического осмысления и обоснования нового мировидения отчасти объясняют колоссальный резонанс в «экспрессионистское десятилетие» книги одного из крупнейших немецких культурологов и историков искусства В. Воррингера «Абстракция и вчувствование» («Absrtaktion und Einfühlung», 1908), в которой автор решительно выступил против банальных теорий подражания природе: «Чем меньше человечество в силу своего духовного опыта доверяет явлениям внешнего мира и чем меньше оно дружит с ними, тем могущественнее динамика, из которой проистекает потребность в высшей абстрактной красоте»[148]. В эстетике В. Воррингера закреплено новое ощущение *Я* в мире, и эта найденная им формула становится широко известной: «Эстетическое наслаждение есть объективированное самонаслаждение» (Ästhetischer Genuß ist objektivierter Selbstgenuß), или, как в русском авангарде, «субъективная объективность» (А. Крученых). Этим высказыванием подчеркнуто, что «процесс вчувствования» (Einfühlung) представляет собой процесс самоутверждения и волю к деятельности. Оно теоретически проясняло вовлеченность художника-экспрессиониста в формотворчество и его средства в соответствии с тезисом, что «искусство первично является деланием, изготовлением реальности»[149]. В. Воррингер рекомендовал при создании художественных произведений руководствоваться исключительно «абсолютной художественной волей». Таким образом, теория «вчувствования» легитимировала привнесение чувств художника в предметы и явления внешнего мира и полностью отрицала считавшуюся необходимой миметическую природу образа. В своих рассуждениях В. Воррингер повторяет и развивает важные для экспрессионизма идеи Ф. Ницше об искусстве «как наивысшей задаче жизни» и «последней возможности метафизической деятельности». Эти идеи явились также прямым следствием теории «чистой логики» Э. Гуссерля (1859–1938), согласно которой интуиция навязывает жизненным явлениям законы, произвольно и *субъективно* установленные с помощью «чистой логики». В области эстетики эта теория позволяла рассматривать искусство как средство упорядочения жизни по *субъективному* усмотрению. Однако мечта экспрессионизма «быть слугами грядущей идеи об упорядочении жизни» была частично реализована на практике только художниками Баухауза в 1919 г.

Успех книги Воррингера у экспрессионистов был для самого автора большой неожиданностью, ведь он писал не для них и не о них: предметом его интереса были прежде всего готика, Ренессанс и начало станковой живописи в Германии. Но его типологический подход оказался на самом пике философской и эстетической мысли начала века. Он, так же как и экспрессионизм, черпал свои аналогии из египетского, микенского и доклассического искусства. Такие перемещения из одной культурной эпохи в другую помогли ему сформулировать революционный принцип *биполярности* в искусстве: во все эпохи и во всех формах проявления искусство было одновременно *реалистическим* и *абстрактным*. «Абстрактное» и «подражательное» искусства были противопо-

ставлены как две основные модели мировоззрения и творчества, чередующиеся на протяжении всей истории человечества. Искусство всегда хранило в себе классические и неклассические черты, так как, изображая хаос, оно продолжало жаждать гармонии. В. Воррингер дал философское обоснование абстрактного искусства и поставил важнейший для современного искусства вопрос о значении абстракции для человеческого сознания. Он отмечал, что тенденция к абстрактности — следствие глубокого трепета человека перед миром, который в своей гордыне познания оказался таким же беспомощным, как первобытный человек перед открывшейся ему картиной мира.

Вопреки бытующему противопоставлению импрессионизма и экспрессионизма, граница между ними не была абсолютно непроницаемой, хотя программатика и теоретики последнего утверждали обратное. Особенно острой была полемика между экспрессионизмом и импрессионизмом в изобразительном искусстве [150]. Л. Рубинер в статье «Художники строят баррикады» не скупился на негативные оценки импрессионизма, который он отнес «не просто к явлениям конца XIX века, но ко всем неполноценным произведениям искусства всех времен» за то, что тот был занят лишь смотрением (Sehen), но не творением (Schaffen), в результате чего «аннулировался всякий намек на интенсивность органического» [151]. Экспрессионизм рассматривал импрессионизм не как своего предшественника, но как конечную стадию, тупик на том пути, который в изобразительном искусстве когда-то был начат Ренессансом. Так, высказываясь о конструктивных идеях современной живописи, второй основатель «Синего всадника» Ф. Марк заметил, что именно на стадии импрессионизма живопись потерпела полное поражение, будучи вытесненной мощным конкурентом — фотографией: «Мы пережили конец этого движения; все, что сегодня еще создается этими же средствами, в лучшем случае остроумная, но чаще всего смертельно скучная игра» [152]. Эстетизму импрессионизма и его взаимоотношению с природой были противопоставлены «таинственные и абстрактные представления внутренней жизни» [153], соответствовавшие духу и достижениям современного естественнонаучного и эстетического поиска.

В литературе Германии, как и в немецкой живописи, импрессионизм не получил столь широкого распространения, как во Франции и даже как в Австрии, хотя, «казалось бы, именно в Германии была подготовлена почва для расцвета импрессионизма» [154]. В то же время литературу Австрии, в которой фактически не привился натурализм, отличала на рубеже веков импрессионистическая непосредственность, полнота и глубина сиюминутного восприятия жизни, искусное описание индивидуального ощущения момента, анализ бесконечно изменчивых состояний и постоянного становления человека и окружающего мира. В Австрии «искусство впечатления» быстро обрело почву в австрийской художественной идее «быстрого воздействия», связанной с музыкой и театром, и получило теоретическое осмысление в работах Г. Бара, среди которых и его программное произведение «Преодоление натурализма» (1891) [155]. В Германии чисто импрессионистские литературные произведения крайне редки, однако эстетика литературного и живописного импрессионизма Франции и особенно австрийская литература венского модерна все же сказались на восприятии и способах отражения действительности в художественной литературе Германии.

Хотя экспрессионисты утверждали, что высшей целью искусства является не скрупулезное воспроизведение видимого мира и многообразных устремлений души, а выражение некой абсолютной истины, проявляющейся в момент наивысшего напряжения духовных сил (по меткому замечанию Г. Вальдена, «Kunst ist Gabe und nicht Wiedergabe»), в порыве (концепт «Aufbruch»), тем не менее и такая импрессионистская «перспектива смотрения» органично встраивается в концепт «новое видение». Согласно ему, все природные явления и предметы, все объекты и фрагменты действительности подлежат тщательному рассматриванию, «перспективированию» через «оптику перспектив жизни» (Perspektivität, Perspektiven-Optik des Lebens)[156]. Как заметил поэт-экспрессионист А. Лихтенштейн (1889–1914): «Вдруг стали важными и крошечные вещи»[157]. «И ничто не является малым и избыточным», — заявляет герой автобиографического романа Р.М. Рильке «Записки Мальте Лауридса Бригге»[158]. Теоретик экспрессионизма К. Эдшмид призывает рассматривать объекты «не героического формата — это ведет только к декоративности — а великое в том смысле, что оно является частью великого бытия неба и земли, сердце которого, сродни всему происходящему, бьется в унисон с миром»[159].

Различия между импрессионизмом и экспрессионизмом в большей степени сконцентрированы в субъекте восприятия, который в импрессионизме редуцирован до некоего «аппарата оптического восприятия и фиксации момента» («униженный до граммофона внешнего мира человек»)[160], а в экспрессионизме возвеличен до ранга «конструктора визионерского пространства», носителя «нового видения» в соответствии со своей концепцией «мир — это Я». Позиция экспрессионизма по отношению к импрессионизму аналогична отношению к предшественникам русского футуризма, который так же решительно прекратил «блуждание в голубых тенях символизма» и вознамерился «дать личное творческое *прозрение* подлинного мира новых людей»[161].

Сходная с импрессионизмом ситуация обнаруживается в родовой и жанровой специфике литературы Германии раннего, довоенного экспрессионизма. В Германии, в отличие от Австрии этого периода, отдававшей предпочтение роману, доминировала малая литературная форма, которая в наибольшей степени соответствовала духу времени и пафосу движения. Поэтому в раннем экспрессионизме наиболее популярными стали стихотворение, новелла и глосса, «послание» которых было лаконично, полемически заострено и крайне субъективно. Существенным фактором в предпочтении малой литературной формы был и тот момент, что она доходила до читателя или слушателя с минимальными затратами и обеспечивала сиюминутность ставшей столь важной для литератора обратной реакции публики и вовлеченности читателя в процесс творчества. В программной статье 1911 г. «Молодые берлинцы», известной прежде всего тем, что в ней впервые новое литературное направление официально было названо «экспрессионизмом», К. Хиллер назвал глоссу «нашей художественной формой par excellence»[162]. К. Пинтус объяснял увлечение малой формой «не ленью, а потребностью. Ни мы, ни кто-либо другой не можем позволить себе терять время. Если мы станем чересчур много и долго писать или читать, то мимо нас протечет слишком много той сладкой и тяжкой жизни, которую следует пожирать, чтобы жить дальше»[163].

Непроницаемой граница между импрессионизмом и экспрессионизмом не была и в поэтике. Заслуги импрессионистской немецкоязычной литературы в развитии системы поэтических средств литературы модерна обнаруживаются прежде всего в языковых явлениях, которые обеспечили тончайшую нюансировку мгновенности впечатлений. К ним можно отнести новаторское словообразование (словосложение), предпочтение прилагательного всем другим частям речи, обыгрывание двусторонней асимметричной природы языкового знака — неоднозначности (омонимии) и синонимии; высокую частотность использования первого причастия, обеспечивающего впечатление сиюминутности происходящего; паратаксис как способ фиксации неотрефлектированных, сменяющих друг друга впечатлений и отсутствие гипотаксиса, «объясняющего» причинно-следственную и временну́ю связь явлений; своеобразную пунктуацию (многоточие, двоеточие, восклицательный знак) и ненормативное удвоение гласных, призванных регулировать паузы, интервалы, силу звука и высоту тона при чтении этих произведений вслух. Некоторые из названных элементов «обновленного языкового сознания» литературы импрессионизма активно использовались в дальнейшем представителями экспрессионистского поколения для повышения экспрессивности творческого акта. Многие из элементов импрессионистской поэтики были «реабилитированы» в глазах «радикально нового» экспрессионизма языковым экспериментаторством его безусловного кумира Ф. Ницше.

Для экспрессионистского поколения Ницше-поэт и Ницше — историк языка оказался так же важен, как Ницше-философ. Так, например, стихотворение Ф. Ницше «К мистралю» послужило заголовком и эпиграфом к экспрессионистской антологии «Мистраль» (1913): «Пляшем мы, как трубадуры, / В нас ужились две натуры — / Блуд и святость, мир и Бог!» (Tanzen wir gleich Troubadouren / Zwischen Heiligen und Huren, / Zwischen Gott und Welt den Tanz!)[164]. Уникальность этой ранней антологии заключается в том, что она задолго до первых попыток теоретического осмысления сущности литературного направления впервые представила характерные особенности лирики раннего экспрессионизма во всем широком спектре его интенций и языкового многообразия, зафиксировав два полюса мироощущения личности: верфелевский — «человек добр» — и бенновский, где вместо человека «куча жира и соков гнили». В этом «поле напряженности» между «блудом и святостью» нашли отражение ведущие проблемы и мотивы лирики раннего экспрессионизма, ее новые субверсивные стратегии и механизмы деконструкции, диалектика отчуждения/присвоения; диссоциация *Я* и стремление к гармонии, столь метафорически точно заданные эпиграфом. В антологии впервые отчетливо поэтически зафиксировано в ницшеанской «двойной оптике» противоречивое отношение экспрессионизма к природе, к техническому прогрессу, к женщине.

Экспрессионизм признавал за импрессионизмом известную степень «динамичности формы», однако, с точки зрения экспрессионистов, в нее было заключено все еще «застывшее содержание» (ein starrer Inhalt)[165], тогда как содержание экспрессионистского произведения наряду с формой также потребовало динамичности (Beweglichkeit). Все виды движения, активности, неспокойствия, роста, изменения, преодоления, разрушения и обновления составляют

ядро экспрессионистского концепта «жизнь», вобравшего в себя все конфигурации «философии жизни» Ницше. Этот концепт в своей образной составляющей манифестируется десятками когнитивных метафор-мифологем, которые всегда были в центре внимания экспрессионизмоведения (танец, полет, пламя, струение, парение, а также метафора войны). Движение и всевозможные проявления витальности — ведущие мифологемы экспрессионизма, встроенные в целый ряд его мотивных структур: мотив реального и экзистенциального странствия, конфликт отцов и сыновей, разрушение старых устоев, очарованность скоростью и техническим прогрессом, война как очищение от косного наследия и преображение. Концепт «смерть», как и «жизнь», — один из основополагающих в экспрессионизме, при этом смерть — не противоположность жизни, а значительный феномен ее проявления. Смерть больше не гость жизни, но один из ее «хозяев», «строителей»[166], ибо живет только то, что умирает, вслед за Ф. Ницше утверждает экспрессионизм.

В немецкоязычной культуре с импрессионизмом коррелирует термин «югендстиль», который так же, как импрессионизм или экспрессионизм, пришел в немецкоязычную литературу из области изобразительного искусства. В немецкоязычной литературе влияния этого стиля не удалось избежать практически ни одному поэту, писателю или драматургу рубежа веков, однако нельзя сказать, что хотя бы одно значительное литературное произведение этого периода было создано исключительно в рамках «югендстиля». Югендстилю, как и его русскому аналогу — стилю модерн как *микроэпохе,* присущи высокая дисциплина композиции и подчеркнутый эстетизм в трактовке утилитарных деталей. Одним из структурообразующих принципов, его «гиперкомпонентом», стал *орнамент*. Для югендстиля и модерна характерна тяга к «гибридным» существам — русалкам, кентаврам, сфинксам, которые были призваны выражать взаимообратимость и взаимопроникаемость всего сущего. В духе поэтики символизма модерн из всех явлений природы предпочитал водную стихию, а из времени суток — мрак, сумерки, ночь или мир в лучах заката. «Dämmerung» (сумерки) — одна из ведущих «метафор эпохи». Название главной экспрессионистской антологии «Сумерки человечества» («Menschheitsdämmerung», 1919) — метафора главного мировоззренческого, эстетического и структурного принципа экспрессионизма — амбивалентности, так как Dämmerung — это и символ *захода, заката, конца,* и символ начинающегося, едва забрезжившего *нового дня*. В этом символе — типичный экспрессионистский симбиоз «всего и всего ему обратного» от полюса абсолютной негативности до полюса абсолютной позитивности. В нем поэтически воплощен важнейший для этого поколения философский постулат Ф. Ницше о возможности созидания нового только через уничтожение старого.

Экспрессионизм справедливо называет югендстиль «революцией в орнаменте», однако этим и исчерпывает его заслуги как стиля перед искусством, в то время как сам претендует на более высокий ранг, чем просто стиль, полагая, что «иначе он вряд ли смог так повлиять на всю национальную молодежь»[167]. В программной статье экспрессионизма К. Эдшмид подчеркивает: «Этот способ выражения ни немецкий, ни французский. Он наднационален. Он не является только достоянием искусства. Он — требование духа. Он — не часть програм-

мы стиля. Он — вопрос души»[168]. Югендстилю были чужды такие категории, как «поступок», «решительность» («Jugendstil <war> keine elementare Entscheidung»)[169], поэтому, в отличие от импрессионизма, югендстиля и натурализма, экспрессионизм расценивался как «движение» (Bewegung), а не как «стилевое направление» (Stilrichtung), и его сопоставление с названными стилями чаще всего осуществлялось в рамках оппозиций «активный/пассивный»[170] и «статичный/динамичный»[171].

Тем не менее достижения югендстиля не остались абсолютно не востребованными и не подхваченными экспрессионизмом. В литературе югендстиль во весь голос заявил о проблемах молодого поколения и его претензиях на новые формы и возможности жизни и радости бытия, что затем приняло столь радикальные формы в тематизации конфликта отцов и детей; югендстиль попытался по-новому осмыслить подсознание, инстинкты, игру страстей, чувственное наслаждение — темы, без которых немыслима литература экспрессионизма.

Эротика экспрессионизма и в живописи, и в литературе явилась для добропорядочного бюргера шокирующим откровением, к которому он оказался реально не готов, несмотря на процветание в обществе «двойной морали». Так, в лице австрийских художников двух пограничных поколений венского модерна — представителя югендстиля Г. Климта и экспрессиониста Э. Шиле (1890–1918) — «венская сексуальность» нашла своих величайших поэтов. Ни один из художников их уровня не был столь открыто привержен воспеванию фрейдовского Эроса, и прежде всего женщины — музы, вампира, сексуальной приманки и символа упоения. Их задачей стало «исследование чувственной природы жизни и скрытых движений души»[172]. Творчеству Э. Шиле, несмотря на признание и многочисленные выставки, стабильно сопутствовала атмосфера скандала и «оскорбления общественного вкуса». «Сдерживать художника — преступление, это означает уничтожить жизнь в самом ее зародыше», — написал в 1912 г. Э. Шиле на одной из своих работ в тюремной камере, куда он был помещен за распространение рисунков, признанных «порнографическими»[173]. О. Кокошка, один из самых значительных художников и драматургов австрийского экспрессионизма, признавался: «Наряду с Танатосом, богом теней, страх перед которым преследовал меня с детства, манила и притягивала меня другая бездна — Эрос»[174]. Художники, графики и скульпторы «Моста», особенно Э.Л. Кирхнер, О. Мюллер, сделали обнаженную натуру излюбленным объектом изображения.

В составе «Поэтических листовок» — первой из поэтических серий литературного экспрессионизма, издававшейся А.Р. Мейером в Берлине с 1907 по 1924–1925 гг. — две значительные для формирования специфичного эротического профиля экспрессионизма поэтические антологии — «Танцклуб» («Das Ballhaus», 1912) и «Новый Фрауенлоб» («Der neue Frauenlob», 1919), в которых издателю удалось сконцентрировать элементы тематического и формального новаторства раннего экспрессионизма. В ряде стихотворений «Танцклуба» женщина как объект вожделения предстает существом странным, чужеродным, близким по духу и повадкам диким животным: «Лиана в танце словно зверь и словно королева... Загадочны ее газельи взоры» (Ф. Хардекопф). Обитательницы этой бальной залы «лежат до вечера в постели, но лишь стемнеет, как спе-

шат в печали тихой, себя светло и молодо украсив, потанцевать. Там восседают куртизанки, мордочки утонченны, а мех попорчен, как у зверьков неведомых, которые так жутко притаились и ждут» (М. Германн. «Дамы танцклуба»). Общее впечатление от такой поэзии критика сравнила с «демонстрацией диких зверей в атмосфере фантастического благоухания вина и женщин, сигаретного дыма и зажигательных мелодий», когда «скрипач оркестра выбирает себе одну из самых юных и красивых и — бесстыдно щемящим душу звуком задевает в ней самые чувствительные струны». Противостоять этому соблазну невозможно: «Здесь свет — а мы все мотыльки, проклятое влеченье, пагубная страсть себя испепелять» (Р.В. Мартенс. «Танцклуб»). По мнению П. Раабе, все стихотворения антологии «Танцклуб» «пронизаны духом чувственной жизни большого города»[175]. Антологию «Новый Фрауенлоб» составляют 39 стихотворений «восхваляющих женщин авторов» (М. Германн-Нейссе, А. Лихтенштейн, В. Лотц, Минона, В. Хазенклевер, Ф. Ведекинд, Г. Лаутензак, Г. Лейбольд, О. Канель, К. Эдшмид, Р. Леонгард, Г. Шибельхут, Клабунд, И. Голль, Л. Боймер, Э. Ангель и др.), среди которых наряду с классическими и романтическими образцами любовного переживания, стихами, посвященными супругам, возлюбленным, сестрам, другим конкретным женщинам, названным поименно, широко представлены и стихотворения к женщинам богемных профессий: танцовщицам, актрисам, художницам, писательницам. Не оставлены без внимания цветочницы с Потсдамской площади, проститутки из берлинских гостиниц и с бульвара Клиши. Взгляд ироничный, порой саркастичный сменяется восхищением и восторгом; воспоминания «о полученной от Пеллы Потт затрещины» (Р. Хюльзенбек) и «о чумной ночи в берлинском отеле» (А. Эренштейн), стремление постичь «холодное желание и муки незнакомых женских губ» (Г. Керстен) так же подлинны, важны, полны чувственности, как и искренность и нежность ко всем «добропорядочным» реальным или вымышленным женщинам.

Любопытно, что одновременно с теми произведениями экспрессионизма, которые причисляются литературоведением к «ключевым текстам модернизма», возникли и наиболее известные неоклассицистские произведения, в которых небольшая группа немецкоязычных писателей, социологов, философов начиная с 1905 г. ратовала за возрождение классических традиций и «новое классическое искусство», отличное и от натурализма, и от импрессионизма, и от неоромантизма. Их требования по прекращению *разрушения формы* и соблюдению *чистоты литературного жанра* были оформулированы в литературно-критических эссе П. Эриста (1866–1933), который настойчиво напоминал, что строгое деление литературы на род и жанр (особенно на драму и новеллу) — не художественный произвол, а результат многолетних творческих устремлений по точному отражению в литературе законов природы (Wiedergabe der Natur), некая отстоявшаяся художественная истина, которую не пристало нарушать современным литераторам. Неоклассицизм не имел широкого распространения и резонанса ни в литературе, ни в живописи или архитектуре Германии. Т. Манн, который в 1911 г. в эссе об искусстве Р. Вагнера возвещал о приходе нового классицизма (Eine neue Klassizität, dünkt mich, muß kommen), год спустя в новелле «Смерть в Венеции» («Tod in Venedig», 1912) смертью героя, художника-неоклассициста Ашенбаха, точно обозначил его пределы.

Активность «Круга Георге» в это время так же заметна, как и активность литераторов вокруг журналов «Штурм» или «Акцион». Параллельно с их издателями, Г. Вальденом и Ф. Пфемфертом, К. Краус (1874–1963), один из влиятельнейших литературных политиков, критиков и издателей того времени, издает свой журнал «Факел», в котором не раз звучала острая критика в адрес «новой литературы»[176]. В мае 1916 г. К. Вольф, высоко ценивший К. Крауса и дороживший сотрудничеством с ним, вынужден был создать для его публикаций отдельное издательство «Karl Kraus», так как критик категорически отказался печататься под одной крышей с другими авторами издательства «Kurt Wolff Verlag». Ради дальнейшей работы с ним К. Вольфу пришлось даже отказаться от замысла продолжить антологию «Аркадия», оскандалившуюся из-за выпада ее составителя М. Брода против литературной критики как «полунауки». К. Краус, принявший критику в свой адрес, назвал антологию, в которой столь ярко представлен ранний экспрессионизм, «ужаснейшим литературным выродком».

Издательство К. Вольфа «Kurt Wolff Verlag», специализирующееся в основном на публикации экспрессионистских авторов и прославившееся серией «Судный день» («Der Jüngste Tag»), работает одновременно с издательством «Eugen Diederich Verlag», которое считало себя преимущественно издательством неоромантической литературы. Именно в нем в 1908 г. вышла известная двухтомная монография Р. Хух «Романтизм». Однако литературные политики издательства ограничивались только отрицанием всех прочих тенденций, не привнеся в понимание неоромантизма ничего, к чему бы ранее уже не призывали А. Шопенгауэр, Ф. Ницше или Р. Вагнер — к универсальности, к новой культуре или к мифу: именно они создали тот неоромантический фундамент, который, с одной стороны, продолжил традиции романтизма, а с другой — вывел его за рамки одной лишь романтической *тоски* (*Sehnsucht*).

Разговор об экспрессионизме невозможен без понятия «декаданс» с характерным для него настроением неудовлетворенности культуры, ее общего кризиса и переживанием конфликта между культурой и цивилизацией. Декаданс как общее состояние культуры определенного этапа развития общества и общая культурологическая характеристика объединил тенденции и натурализма, и символизма, и импрессионизма, и неоромантизма. В этом состоянии отпечаталась усталая изысканность конца века. Это понятие в культурологическом измерении противоречит значению своего латинского корня и фигурирует в литературоведении не как символ упадка, а как символ переходности эпохи, в которой еще одинаково сильны и традиции прошлого, и новаторские эстетические тенденции, антибуржуазный негативизм, активистские интенции, мощно заявляющие о себе на фоне общей «болезни прогресса», «насыщенности и усталости» эпохи. От декаданса экспрессионизм унаследовал его принципиальную двойственность: «сплин и идеал, влечение к смерти и жажда обновления» (А.И. Жеребин). Декаданс отбрасывает свет на творчество многих писателей-экспрессионистов. Его основные лозунги «Искусство для искусства», «Чистая поэзия», «Превосходство формы над содержанием», которыми пестрели страницы парижского журнала «Декадент» (изд. с 1886 г.), осмыслялись экспрессионизмом в большей степени опосредованно через творчество Ф. Ницше и

поэтов С. Георге, Р.М. Рильке и Г. фон Гофмансталя, испытавших сильнейшее влияние поэзии французских символистов Ш. Бодлера, П. Верлена, С. Малларме, в творчестве которых поэтически оформились основные мифологемы декаданса.

Настоящим певцом декаданса был блестящий поэт и прозаик раннего экспрессионизма Ф. Хардекопф (1876–1954)[177]. Будучи одним из самых ярких представителей богемы, он тем не менее считал себя «призраком из мира Достоевского и Лотрека»[178]. По мнению его друзей и знакомых, «это был «Décadence не от скуки пресыщения, а от отчаяния. Ни с чем не спутаешь это чувство, этот призрак наичернейшего пессимизма»[179]. Автор изысканно-экстравагантных и необычайно остроумных стихотворений, знаток любви и женщин, Ф. Хардекопф вдохновенно и изысканно писал о них и о барах, кафе, варьете, где большей частью и возникали его словесные арабески, эти восхитительные молниеносные прозаические зарисовки. «Ода благословенному утру» («Ode vom seligen Morgen»), посвященная Э. Хеннингс (Балль), превозносит деятельное, бодрое ничегонеделание за столиком кафе ранним утром: «Сладчайшее из всех распутств: / устроиться в кафе уже с утра. / Сигарета струится светлым медом. Опиум, как в купол, заключил меня»[180]. Хардекопф испытывает непостижимое счастье наслаждения моментом («О, вкус всесильной власти мига!»), в котором для поэта заключена высочайшая свобода мысли, «но полного погружения в это ничегонеделание не происходит никогда. Железный интеллект продолжает работать»[181]. В этом декадансе кроется поразительная сила, и мы верим, когда поэт этих «лакированных чертовщин, напомаженных мучений и маленьких лиловых неврозов»[182] говорит про себя: «Я бестия солидная. / Убить меня непросто»[183]. В 1933 г. поэт был лишен гражданства и попал во французский концентрационный лагерь, во время пребывания в котором все чемоданы с его манускриптами и набросками к труду всей его творческой жизни «Декаданс немецкого языка» («Die Dekadenz der deutschen Sprache») были уничтожены или потеряны.

Само понятие «Décadence», так же как и «переоценка всех ценностей», до самых мелочей опирается на позднего Ницше и подсказанную им позицию эстетизма, черпающую свою силу из тоски по «вселенской гармонии». Однако позиция эстетизма у Ницше не сводилась к требованию автономии искусства, а включала в себя требование *власти искусства* и веру в преображающую силу художественного творчества. Распространением идей декаданса в ницшеанском понимании экспрессионизм обязан посредничеству «Нового клуба» и деятельности его организаторов К. Хиллера и Э. Левенсона. Роль «Нового клуба» как точки кристаллизации раннего экспрессионизма и его значение в формировании экспрессионистской поэтики пока до конца не оценены[184]. Если судить по докладам в клубе и особенно по выступлениям Э. Левенсона, понятие «Décadence» в первое десятилетие XX в. являлось для его аудитории самым актуальным. 8 ноября 1909 г. Левенсон сделал программный доклад «Décadence времени и призыв Нового клуба»[185], который лег в основу теоретической концепции «Нового пафоса». Весь социальный прагматизм, который стоит в центре этой концепции, вытекает из «философии жизни» Ницше. Э. Левенсон, следуя за философом, установил целый комплекс симптомов современной «болезни культу-

ры», к которым он относит деградацию немцев в их умении жить полноценной жизнью (Nicht-Leben-Können, Eulentum der Deutschen). «Décadence» как контрпонятие жизни берут на вооружение все литературно-художественные круги «экспрессионистского десятилетия» как ключевую мифологему критики времени и культуры. «Новому клубу» принадлежит исключительная заслуга в популяризации идей эстетизма философа: не искусство должно подражать природе, а природа должна преобразиться, подчинившись магии художественного творчества. Во многом благодаря посредничеству «Нового клуба» и активной пропагандистской деятельности его организаторов самые привлекательные для молодых художников и литераторов мысли и высказывания философа становились широко известными, их дискутирование было не только модным веянием, но составляло часть образования интеллигенции и являлось обязательным пунктом студенческих собраний.

В «экспрессионистское десятилетие» активно публикуются не только экспрессионисты, но и А. Момберт, Г. Гауптман, Т. и Г. Манны, Р.М. Рильке, Г. фон Гофмансталь, Г. Гессе, С. Георге, П. Розеггер. В 1910 г. наряду с «Записками Мальте Лауридса Бригге» («Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge») Р.М. Рильке и эпопеей «Северный свет» («Nordlicht») Т. Дойблера появляется и «Манифест футуризма» («Futuristisches Manifest»). 1911 год ознаменовался постановкой комедии «Панталоны» («Die Hose») К. Штернгейма, драм Г. Гауптмана «Крысы» и А. Момберта «Эон» («Aeon»); Г. фон Гофмансталь опубликовал комедию «Кавалер роз» («Rosenkavalier»). Ф. Верфель издает в 1911 г. сборник стихотворений «Друг мира» («Weltfreund»), принесший ему первую известность. В 1912 г. К. Эйнштейн публикует один из немногих романов экспрессионизма в Германии «Бебуквин, или Дилетанты чуда» («Bebuquin oder Dilettanten des Wunders»), Р.Й. Зорге — драму «Нищий» («Bettler»), Ф. Юнг — «Библию дураков» («Trottelbuch»), Г. Гейм — сборник стихотворений «Umbra vitae», но одновременно Р. Хух печатает «Великую войну в Германии» («Der große Krieg in Deutschland»), а Р.А. Шрёдер — полное собрание своих стихотворений. В этом же году Г. Гауптман удостоен Нобелевской премии в области литературы. Следом появляются «Смерть в Венеции» («Tod in Venedig») Т. Манна, повести «Убийство одуванчика» («Die Ermordung einer Butterblume») А. Дёблина, стихотворный цикл «Сыновья» («Söhne») Г. Бенна, «Кочегар» («Der Heizer») и «Наблюдения» («Betrachtungen») Ф. Кафки, роман Э. Вайса «Галера» («Galeere»), сборники стихотворений Г. Тракля, Ф. Верфеля, В. Хазенклевера, А. Штрамма и Э. Ласкер-Шюлер. В годы издательского всплеска экспрессионизма С. Георге публикует «Звезду союза» («Der Stern des Bundes», 1914), Г. Гессе — «Демиана» («Demian», 1919), К. Краус — «Последние дни человечества» («Die letzten Tage der Menschheit», 1919), дадаист К. Швиттерс — стихотворения «Анна Блюме» («Anna Blume», 1919)[186].

Как утверждает Т. Анц, «и Т. Манн, и К. Краус, и С. Георге не так уж и отличались в этот период от экспрессионизма»[187]. Таким образом, в это десятилетие, подтверждая тезис об «одновременности неодновременного», параллельно сосуществуют незавершившийся натурализм, эстетизм, неоклассицизм, неоромантизм, антимодернистское движение «малой родины» — «Heimatkunst-Bewegung» под девизом «Прочь из Берлина» («Los von Berlin»), которое также

занимало заметное место среди малых «-измов» Германии и Австро-Венгрии начала XX в. и выступало за приоритет души, а не духа[188]. «Тяга к преувеличенному выражению чувства» (А. Хёльцель), в которой критики упрекали экспрессионистов, спровоцировала ряд направленных против экспрессионизма движений, «что вовсе не помешало его сторонникам вновь и вновь поднимать его на щит»[189].

Авангардистские черты «экспрессионистского десятилетия» наиболее отчетливо и последовательно представлены в нескольких важнейших для экспрессионизма концептах, «зонтиковым»[190] для которых можно считать авангардистский концепт «новое видение» (neue Anschauung). Концептуализируя важнейшие вопросы мировоззрения, эстетики и творческой практики о соотношении жизни и искусства, «новое видение» становится центральным концептом во всей концептосфере «экспрессионистского десятилетия», которое в художественной практике открывается формулой Р.М. Рильке «Ich lerne sehen» — «Я учусь видеть»[191]. В этом концепте зафиксированы основные тенденции взаимоотношений автора с реальностью в авангарде, детально рассмотренные отечественными авангардоведами, ее «распредмечивание», т. е. смещение границ во внешней реальности, иное ее членение, рассмотрение реальности как постоянно изменяющейся материи и полное освобождение от внешнего мира как мира фиксированных форм[192]. Такие специфические черты «авангардистского мимезиса» точно определил Н.А. Бердяев: «Нарушаются все твердые грани бытия, все декристаллизуется, распластовывается, распыляется. Человек переходит в предметы, предметы входят в человека, один предмет переходит в другой предмет, все плоскости смещаются, все планы бытия смешиваются. <...> Это — сплошное нарушение черты оседлости бытия, исчезновение всех определенно очерченных образов предметного мира»[193].

Этот концепт, как и все другие, сложился при взаимодействии научного, языкового и художественного сознания макроэпохи модерн. Для его глубокого и всестороннего исследования необходимо воссоздать *непосредственную* (концептуальную, или когнитивную) и *опосредованную* (научную, языковую, художественную) картины мира исследуемого периода. Интересующая нас прежде всего художественная картина мира представляет собой результат художественно-эстетической рефлексии действительности средствами искусства как вторичной знаковой системы и является продуктом эстетического познания и освоения действительности, причем таким, который не обязательно достоверно воспроизводит эту действительность, т. е. реконструирует ее, но и *конструирует ее заново*. При концептуализации и категоризации мира художественным сознанием важным является то обстоятельство, что концепт содержит в себе не только представления концептоносителя об объективном положении вещей в мире, но и «сведения о воображаемых мирах и возможном положении дел в этих мирах»[194]. В написанной еще в 1876 г. статье К. Фидлера «Об анализе произведений изобразительного искусства» деятельность художника рассматривается как акт *духовного освоения мира*, свободное сотворение образа (freie Gestaltung)[195]. Такой подход предвосхищает все дальнейшие когнитивные исследования сферы художественной коммуникации. Концепт как способ и ре-

зультат квантификации и категоризации знания действительно не только описывает свой объект, но и *заново создает его*. Это положение когнитивной лингвистики XX–XXI вв. в рамках новой научной парадигмы фиксирует и результаты художественно-эстетических воззрений конца XIX — начала XX в., которые сводились к мысли, что «художники не пытаются выразить смысл своей эпохи, скорее они-то и придают эпохе смысл», и что «начало и конец художественной деятельности заключаются в создании образов, которые лишь с ее помощью *вообще приобретают бытие*. Следовательно, мир порождается с помощью художественного сознания и для него»[196]. Художественная деятельность, которая осознала свою самостоятельность и осваивала ее, имела в своем распоряжении «необозримое поле формальных событий», каждое из которых утверждало, что оно — «новое расширение нашего опыта» (К. Фидлер). Такое «расширение опыта» было перенесено на сам *акт формотворчества*, т. е. «новый опыт» не извлекался более из имеющейся реальности. Творческие усилия литераторов и художников сосредоточились не на «подражании», а на «делании» как первоначальном импульсе художественной деятельности. По замечанию Н. Бердяева, «это не есть только освобождение искусства от сюжетности, это — освобождение от всего сотворенного мира, упирающееся в творчество из ничего»[197].

Как утверждает П. Хофман, любая художественная эпоха остается в памяти потомков благодаря ее программным заявлениям (Grundsatzerklärungen)[198]. Это высказывание справедливо и по отношению к экспрессионизму, образная составляющая концептосферы которого в значительной мере представлена заявлениями, обосновывающими его «новое видение». В. Кандинский в теоретических рассуждениях определяет искусство как мощный фактор духовной жизни и движение познания, а художника представляет как носителя высшего дара — «таинственной силы видения»[199], для которого и открывается *новая картина мира*. Вся драматургия «экспрессионистского десятилетия» представляла собой различные версии визионерства поэта-творца относительно «обновления человека» (Vision von Erneuerung des Menschen) — именно об этом рассуждал драматург Г. Кайзер в своей теоретической статье «Видение и образ» (1918)[200]. Программатика литературного экспрессионизма, в отличие от изобразительного или музыкального искусства, редко предвосхищала события — «только непродуктивные предпосылают теорию делу»[201], — она их фиксировала и поэтому как бы несколько запаздывала, как, например, статья К. Эдшмида 1918 г. «Экспрессионизм в поэзии» с ее эффектной дефиницией художественного, а следовательно, и жизненного пространства: «Так все пространство экспрессионистского художника становится фикцией (Vision). Реальность должна создаваться нами. Смысл предмета должен быть раскопан. Нельзя довольствоваться фактом зафиксированным и кажущимся достоверным. Картина мира должна быть отображена в чистом и неискаженном виде. И таковая имеется *только в нас самих*...»[202] К. Эдшмид сформулировал назначение экспрессионистского художника: «Он не видит, он смотрит. Он не изображает, он проживает. Он не передает смысл, он его формирует. Он не берет, он ищет»[203]. Таким образом, художник имеет дело «не с цепочкой предметов и явлений: фабрик, домов, болезней, продажных женщин, крика и голода. На самом деле имеется только

фикция всего этого. Все реальные факты имеют значение только в той степени, в какой рука художника, проникающая через них, способна ухватить все то, что стоит за ними»[204]. Только «новый свет», бросаемый на них, может наполнить их «новым содержанием»[205].

«Новое видение», в свою очередь, создает и структурирует такие авангардистские концепты, как «новая картина мира» (neues Weltbid), «новое искусство» (neue Kunst), «новый художник» (neuer Künstler), «слово» («Wort» и производные «Wortkunst», «Wortkunstwerk» — «искусство слова», «словесное искусство»), «новая форма» (neue Form) и многие другие, определяющие суть программ и манифестов по осмыслению «нового мира» (neue Welt), «нового времени» (neue Zeit) и новаторского творчества.

Концепт «новое видение», создавая и структурируя художественную действительность, «схватывает в мысли», фиксирует и отражает «особое видение», или «новое зрение», молодых поэтов, драматургов, прозаиков, которое претендует на проникновение в первоосновы явлений окружающего мира и обещает «возвращение к себе и сути вещей» — «zurück an-die-Wurzel-der-Dinge-gehen»[206]. Так, Г. Гейма за новый, непривычный язык и необычайную зримость образов называли «колоссальным зрителем», «наивно-удивляющим визионером», отмечали «его глаз, острый, как глаз хищника», и утверждали, что он «удерживает мир в ледяном кристалле своего ока»[207]. Требуя «видеть по-новому», В. Рейнер призывал: «Не ищите того, к чему слишком привык ваш усталый глаз. Взгляд на мир того, кто был слеп и прозрел. В этом суть! не смотрите: прозрейте! Прозрите! закройте глаза и смотрите! Мир становится! Мир начинается в человеке <...> Раскройте глаза! <...> Восстаньте из слепоты! Учитесь видеть! Учитесь духу!»[208] В «экспрессионистское десятилетие» призыв и потребность «учиться видеть» (Sehenlernen), делать невидимое видимым (versichtbaren) становятся «программными» мотивами самых значительных для немецкоязычной литературы начала XX в. художественных произведений, в которых решается проблема соотношения жизни и искусства, художественного творчества и действительности. Среди них прежде всего назовем роман Р.М. Рильке «Записки Мальте Лауридса Бригге» (1910).

В изобразительном искусстве декларируются аналогичные воззрения. Так, Г. Вальден в своей речи, открывавшей «Первый немецкий осенний салон» в галерее «Штурм» (1913), говорил: «Быть художником означает *иметь* собственное видение (eigene Anschauung) и *уметь организовать* (gestalten) это собственное видение»[209]. В Предисловии к каталогу выставки 1916 г. великого немецкого скульптора «экспрессионистского десятилетия» В. Лембрука (1881–1919) Т. Дойблер написал: «Никогда еще создание собственной стилевой формы не было таким трудным делом для художника, как сегодня. Мы в буквальном смысле *формуем наше затрудненное дыхание*»[210].

По-новому концептуализируя и «формуя» действительность, концепт «новое видение» включает в себя важнейший для формотворчества концепт «новая поэтика». Он охватывает поэтику очуждения, или остранения (Verfremdungspoetik), поэтику «демонизации» и «динамизации»[211], поэтику «визионерства» и «экзистенциальную артистику»[212], амбивалентность, или «двойную оптику» экспрессионизма, и тем самым неразрывно связан со всей концептосферой

«экспрессионистского десятилетия», охватывающей сущность новых творческих и жизненных устремлений.

Этот центральный для авангардизма концепт действительно, как зонтиком, «покрывает» предметные области нескольких естественнонаучных дискурсов и научных направлений (прежде всего психологию, психиатрию и психоанализ, философию и эстетику) конца XIX — начала XX в., занимавшихся проблемами мышления и познания, хранения и переработки информации. Он «покрывает» также десятки мифологем, топосов, «метафор эпохи», проблемных блоков и мотивных структур, выделяемых современным экспрессионизмоведением как субъекты и объекты «нового видения» и составляющих единый научно-художественный дискурс (литературно-философский, литературно-медицинский, научно-публицистический) макроэпохи модерн. Среди релевантных для этого дискурса «метафор эпохи» Т. Анц рассматривает такие, как «новый человек», «преображение», «утопия», «жизнь», «дух», «истина», «гражданин и художник», «отец и сын», «метрополия», а также «бездомность», «потеря ориентиров», «бессилие», «заключение», «безумие», «болезнь», «страх», «отчуждение»[213]. В. Роте, выделяя теологические, социологические и антропологические аспекты экспрессионистской литературы, пополняет этот ряд объектов видения такими оппозициями, как «человек–животное–Бог», «война–мир», «господин–раб», «время–вечность», «экстаз–воодушевление–меланхолия–депрессия–отчаяние–отвращение», «порядок–хаос», «рождение–смерть», «становление–порыв–упадок», «беззащитная жертва–активный деятель», «общность–одиночество», «движение–стагнация», «свобода–принуждение» и др.[214]

Практически каждый из исследователей литературы экспрессионизма вносит свою лепту в этот длинный список, выделяя все новые и новые аспекты ведущих мифологем и проблемных блоков: «диссоциация, или распад *Я*»[215], «революция и порыв (прорыв)», «конец мира», «конец света», «Офелия», «природа», «любовь», «смерть и погребение заживо»[216]; «пророк», «новый человек», «братство», «пацифизм», «активизм», «вина», «витализм», «субъективизм», «смерть как избавление»[217] и др. Четыре рубрики антологии «Сумерки человечества», предложенные К. Пинтусом:— «Крушение и крик» («Sturz und Schrei»), «Пробуждение сердца» («Erweckung des Herzens»), «Призыв и возмущение» («Aufruf und Empörung»), «Возлюби человека» («Liebe den Menschen»), — отражают характерные представления об основных интенциях этого художественного направления. Из антологий экспрессионистской лирики, осмысляющих объекты «нового видения» с высоты современного экспрессионизмоведения, выделим сборник С. Виетты, в котором составитель выделил следующие рубрики: «большой город», «распад *Я*: безумие, самоубийство, смерть, тлен», «конец света», «война», «Бог», «экстазы нежности», «ландшафт», «новый человек», «гротеск»[218].

Понятийная и образная составляющие концепта «новое видение» выявляются в результате когнитивно-дискурсивного анализа эпохи. Одной из важнейших черт искусства XX в. является необыкновенно интенсивное вторжение в художественную культуру многочисленных философских, социологических,

психологических концепций и как никогда прежде тесное соприкосновение искусства со всей сферой гуманитарного и научного знания[219]. Именно с близостью к *научным идеям* были связаны основные «претензии» к новому искусству О. Шпенглера в известном произведении «Закат Европы» («Der Untergang des Abendlandes», 1918/1922): «Опасное искусство, педантичное, холодное, больное, рассчитанное на переутонченные нервы, но научное до крайности, энергичное во всем, что касается преодоления технических препон, программно заостренное: настоящая драма сатиров, составляющая параллель к великой масляной живописи от Леонардо до Рембрандта. Только в Париже Бодлера могло оно прижиться»[220].

Несмотря на предостережение многих литературоведов об опасности преувеличения роли философии в творчестве экспрессионистов, нельзя не заметить, что немецкоязычная литература этого периода, пожалуй, как никакая другая, тесно смыкалась со сложнейшими философскими, социологическими, эстетическими, психологическими системами и учениями, которыми была пропитана духовная жизнь Германии, Австро-Венгрии и Швейцарии. По мнению авторов «классической» монографии о немецком литературном экспрессионизме С. Виетты и Г.-Г. Кемпера, экспрессионистская проза в своих лучших произведениях поднялась на такую высоту философской рефлексии, теоретического и художественного осмысления диалектики действительности и познания, бытия и сознания, языка и мира, которой едва ли достигает сегодняшняя литература. Непоколебимые со времен Декарта основы познания (cogito ergo sum) на рубеже XIX–XX вв. расшатываются и размываются, и проза экспрессионизма впервые тематизирует и аспектуализирует этот процесс в самых экстремальных художественных формах. А.В. Карельский отмечает, что в немецкоязычной литературе *объективное* русло не случайно менее ярко выражено и менее влиятельно по сравнению с французской, английской или русской литературой, так как в этом сказывается национальный склад ума немцев — бóльшая наклонность к философскому абстрагированию и обобщению, когда индивидуальное *осмысление* мира оказывается предпочтительнее, нежели его непосредственное *отображение*.

Анализируя духовную атмосферу рубежа веков в Австрии, А.И. Жеребин пишет: «Давно замечено, что эпохи культурного перелома обусловливают тенденцию к универсализации знания, за которой стоит потребность придать науке статус общезначимого мировоззрения, идеологии, способной легитимировать новую картину действительности»[221]. Ранний модернизм в немецкоязычных странах развивался в русле идей об универсализации науки, синтеза искусств (Gesamtkunstwerk) и особого понимания назначения литературы: она должна была взять на себя функции философии, ставить и решать онтологические, гносеологические, аксиологические и этические проблемы. Не случайно столь популярной и востребованной на рубеже веков оказалась так называемая философская проза[222]. Естественные и гуманитарные науки, в свою очередь, не могли не замечать, что поэты и художники нередко предвосхищали научные открытия, касавшиеся тайн бытия и природы человеческого *Я*. Язык художественной литературы нередко парадоксальным образом опережал язык науки, а ученые были только «двойниками поэтов».

Так, новелла Г. Гейма «Безумец» («Der Irre») предвосхищает научные исследования, в которых дискутируется проблематичность границы между общественной нормальностью и безумием, обусловленность шизофрении индивидуума коллективными формами безумия (такими как война или бюрократический аппарат) и соответствующей им деформацией действительности. В новеллах «Убийство одуванчика» («Ermordung einer Butterblume») А. Дёблина, «Тубуч» («Tubutsch») А. Эренштейна или «Телепаты» («Telepathen») Ф. Юнга проведены тончайшие наблюдения над различными проявлениями и градацией раздвоения личности и процессом порождения мотивов самых невероятных с точки зрения «нормальности» поступков и страхов. Бредовые идеи протагонистов-безумцев высвечиваются в контексте бегства, спасения от бюрократической машины в лице государства, предписаний чиновников или персонала клиники. При этом метафора безумия в экспрессионизме сигнализирует «двойное кодирование»: в ней доминирует то экзистенциальное, то утопическое значение. С одной стороны, безумец — изгой, несчастный, неполноценный. Весь спектр экзистенциального страдания может передаваться метафорой безумия. Но с другой — безумие обладает и положительным потенциалом. Так, экспрессионистской утопией являются идеи о необремененности безумия общественными нормами и формулами рационального мышления, о неограниченной свободе развития фантазии и гениальности. В романе «Бебуквин, или Дилетанты чуда» К. Эйнштейна безумие приравнивается к оригинальности и в итоге выливается в превращение протагониста в «нового человека». В таком контексте расщепление сознания приветствуется как полное освобождение личности. Появившаяся в «Акцион» (1914) статья «Этика душевнобольного» отмечает, насколько душевнобольной может быть счастливее, чем это предполагают здоровые, ведь им движет не логика, но чувство, желание действия, не скованного правилами; он работает творчески и с полной отдачей, для него не существует непреложных законов материи, он легко выстраивает мосты от одной невозможности к другой, он — вечный первооткрыватель. Его язык находится в полном соответствии с его сущностью, в нем нет ничего, чуждого его естеству: ни правил правописания, ни пунктуации, а в его лексиконе только самые необходимые естественные слова и выражения. Не удивительно, что совпадение этого перечня качеств душевнобольного с основными положениями поэтологии самого экспрессионизма могло дать импульс для размышлений о душевном здоровье его представителей.

Анализируя новейшие достижения психиатрии и психопатологии первой четверти века, Т. Анц приходит к выводу, что художественная продукция экспрессионизма, сознательно симулировавшая различные формы выражения сумасшествия, во многом способствовала появлению фундаментальных открытий в области шизофрении[223]. Интерес к психоанализу и психопатологии, гениальности и безумию параллельно прослеживается в научной и художественной литературе. Работы известных психиатров В. Моргенталера и Г. Принцхорна (Morgenthaler 1921, Prinzhorn 1922), которые в начале 1920-х годов подогревали в обществе дискуссию о «шизофрении и искусстве», по мнению самих врачей, вряд ли бы возникли именно в это время и стали такими популярными без столь мощного импульса, исходившего от литературы и изобразительного ис-

кусства экспрессионизма. Многие формы проявления душевных расстройств впервые были проговорены в литературе и только потом описаны в медицине.

Исследователи литературы этого периода отмечают, что на практике «универсальная наука оборачивалась альтернативным дискурсом эссеистической прозы, формирующейся на неотчетливой границе с художественной литературой»[224]. Проблема познания, познаваемости мира, как и в философии, занимает в творчестве многих писателей-модернистов центральное место. Поиск Абсолюта, абсолютной истины, утраченного абсолютного смысла бытия, идеи духа, реальной свободы и воли, рационалистичность мышления и иррационализм, возможность проникновения в потусторонний, трансцендентный мир и допущение возможности бытия Бога, выявление соотношения субъекта и объекта, преодоление глобального отчуждения — вот далеко не полный перечень философских вопросов, за решение которых не боялась браться эта литература. Идеи великих соплеменников, немецкоязычных мыслителей Канта, Гегеля, Фихте, Шеллинга, Маркса, Шопенгауэра, Ницше, Вебера, Зиммеля, Фрейда своеобразно преломились в сотнях художественных произведений таким образом, что литература раннего немецкоязычного модернизма предвосхитила многие постулаты неклассической философии XX в., сформулированные несколько позже в работах Хайдеггера, Ясперса, Фромма, Шпенглера, Адорно, Маркузе, Хабермаса, Гадамера и др. Наибольшие заслуги экспрессионизма можно отметить перед «философией отчуждения» — эстетическое освоение этой проблематики в поэзии, драматургии, прозе, кино соответствовало современному им научному уровню познания и даже опережало его, поставляя философии художественные фикции всевозможных фигур отчужденной личности и причин отчуждения.

Стоит упомянуть, что более 50 литераторов экспрессионистского поколения были докторами философии, получившими блестящее академическое образование в лучших европейских университетах (Берлин, Вена, Страсбург, Марбург, Лейпциг, Мюнхен, Галле, Берн, Цюрих, Прага и др.) под руководством ведущих профессоров — основателей научных школ и направлений (таких как неокантианцы Г. Коген и П. Наторп, психолог П. Менцер, философ-социолог Г. Зиммель, философ и физик Э. Мах и др.). Во многих небольших городах Германии, например Тюбингене, Эрлангене, Грейфсвальде, Марбурге, университеты были не просто высшими учебными заведениями, но действительно центрами духовной светской жизни, оказывавшими огромное влияние на все сферы жизни города, в том числе и на литературный процесс. Таким образом, анализируя литературу «экспрессионистского десятилетия», мы имеем полное право говорить о литературно-философском дискурсе, который, с одной стороны, нашел отражение в том, что на страницах многих литературных изданий экспрессионизма наряду с беллетристикой и литературной критикой публиковались и дискутировались философские, социологические, психологические эссе[225]; с другой — ряд ключевых текстов модернизма выстроен как рефлексия и полемика с современными философскими концепциями.

Очевидно, что устремленность экспрессионизма к внематериальным сущностям вывела художественное творчество начала XX в. на качественно иной уровень. Философское осмысление относительности познания в версии Ф. Ниц-

ше до основания потрясло все представления о мире: «И изгнан я / из всякой правды» (daß ich verbannt sei / von aller Wahrheit), эхом отозвалось в творчестве писателей: «И правды больше нет у нас» (Wir haben keine Wahrheit mehr)[226]. Молодое поколение поразили уничтожение философом абсолюта правды и его доводы о субъективности всякого познания. Весь этот комплекс воззрений он определил как «перспективирование», «оптику перспектив жизни» (Perspektivität, Perspektiven-Optik des Lebens), предложив тем самым целый ряд «метафор эпохи», осуществляющих базовую вербализацию авангардистского концепта «новое видение». Утверждая в «Рождении трагедии», что без такого перспективированного расположения всех вещей человеческое существование было бы невозможно, Ницше называет ряд базовых лексем-репрезентантов концепта: «...так как вся жизнь покоится на *видимости*, *искусстве*, *ошибочности*, *оптике*, необходимости *перспективирования* и *заблуждения*» (...denn alles Leben ruht auf *Schein*, *Kunst*, *Täuschung*, *Optik*, Notwendigkeit des *Perspektivischen* und des *Irrtums*)[227]. Русский футуризм рассматривает такую «оптику перспективирования» как «новое углубление духа»: «Не новые предметы (объекты) творчества определяют его истинную новизну. Новый свет, бросаемый на старый мир, может дать самую причудливую игру»[228].

«Перспективизм», или «перспективирование», становится центральным моментом нового способа познания жизни, так как «никакой жизни не существует не на основе перспективной оценки и видимости». Эти воззрения Ф. Ницше получили дальнейшее развитие в поздней эссеистике одного из его последователей, Г. Бенна, в его рассуждениях об «экзистенциальной артистике»[229]. Девиз Ницше «глубоко артистично» (tief artistisch) и непременное условие, чтобы во всякой «красивой фикции светилась глубина» (im «schönen Anschein» soll «die Tiefe» aufleuchten)[230], оказались критерием оценки и главным отличием хорошей поэзии от эпигонской продукции («Druckwerk» и «Dreckwerk», по язвительному замечанию К. Хиллера). В широко известном эссе «Проблемы лирики» Г. Бенн писал: «Я употребляю слово артистика — его в Германии не особо любят. Посредственный эстет связывает с ним представление о поверхностности, забаве, легкой музе, а также баловстве и отсутствии всякой трансцендентности. На самом же деле это очень серьезное понятие и центральное»[231]. «Артистика» — это попытка искусства внутри общего хаоса и распада всех сущностей переживать самое себя как таковую сущность и создать из этого переживания новый стиль; это попытка противопоставить всеобщему нигилизму ценностей новую трансцендентность, — *трансцендентность творческого желания*. «С такой точки зрения понятие артистики охватывает всю проблематику экспрессионизма, абстрактного, антигуманистического, атеистического, антиисторического, циклического, и проблему "пустого человека" — одним словом, всю проблематику мира выразительности»[232]. Понимание артистики в таком значении, по словам Г. Бенна, «проникло в наше сознание через Ницше, который позаимствовал его во Франции»[233]. И над всем этим грандиозным философским зданием — «его три загадочных слова — Olymp des Scheines (Олимп иллюзий). Вот это выражение!»[234].

Такое понимание «перпективирования» и «артистики» повлияло на трактовку процесса формотворчества экспрессионизма, так как для Ницше фор-

ма — ставшее осязаемым и видимым *перспективное вторжение в мир*, или *объективированные возможности видения мира*. Г. Бенн называет этот эстетический процесс *трансферированием субстанции в форму*. Как и все экспрессионисты, Г. Бенн изъял основные идеи Ницше из общего горизонта философского значения и применил их в рамках своей поэтологии, но этот процесс оказался необычайно продуктивным, так как позволял осуществить связь жизни и искусства, а точнее, «философии жизни» с «искусством как последней метафизической деятельностью» посреди всеобщего распада мира. Г. Бенн определяет эту связь как «антропологическое избавление в формальном»[235]. *Антропологический принцип формального* — это некое прасостояние, это творческий принцип духа и метафизическая деятельность художника. Искусство становится собственной задачей жизни, а творческая деятельность, в понимании Г. Бенна, — это и есть артистика. Ф. Ницше впервые в Германии наполнил это слово смыслом и зарядом, он и есть «самый великий артист немецкого языка»[236]. Поэт считает философа основоположником новой теории искусства Германии, нового артистического стиля и исходит из его утверждения в «Рождении трагедии», что только *как эстетический феномен* существование и мир могут быть извечно оправданы. Бог умер и «на место религии пришло искусство. На фоне общеевропейского нигилизма я не вижу другой трансцендентности, кроме трансцендентности творческого желания»[237].

И в литературе, и в живописи начала XX в. утрата или размывание единой, организующей мир перспективы, целостности картины мира и связи с реальной действительностью, антимиметические концепции поэтического слова и образа стояли на повестке дня всех эстетических дискуссий. Речь все время шла о неких картинах, которые никогда не представали перед человеческим взором как реальные. Естественнонаучные открытия убедили художника, что простое фотографическое отображение действительности более невозможно и воспринимать ее нужно только как модель или абстракцию. Мир внешних оптических данностей (Augenwelt) следовало превратить в мир внутренних духовных ценностей (Geisteswelt). Универсальность теории относительности А. Эйнштейна вывела взгляд художника за рамки приближенного к природе подражания. Этот взгляд обратился на структуры и системы, которые до сих пор были скрыты от глаза. Эпохальные события в естественных науках — открытие рентгеновских лучей, радиоактивности, квантовой физики — внезапно высветили существование почти неведомого космоса за пределами видимого мира и перевернули все научное мировоззрение[238]. Русский футуризм утверждал: «Мы стали видеть здесь и там. <...> Мы рассекли объект! Мы стали видеть мир насквозь»[239]. В. Кандинский пришел в восторг от деления атома, распад которого стал ему казаться распадом мира: «...все последние оплоты пали, не осталось ничего прочного и неделимого, все стало ненадежным, нежестким, зыбким, все зашаталось»[240]. Художники осознали, что их традиционный живописный язык более не соответствует новому миропониманию, возникло стремление к визуализации невидимых процессов. «Открытие электронов привнесло странное вибрирование во все поверхности, линии, формы. Предметы изменили свой облик, свой вес...» — так дадаист Х. Балль сформулировал новое ощущение уходящей из-под ног реальности, относительности всего, а также особенности этого ново-

го «странного», или «остраненного», взгляда художника на предмет или явление, не способного на них сфокусироваться по причине их диффузности, размытости, нецелостности[241].

Аналогичные процессы происходили и в музыке. Визуализация невидимого, переосмысление соотношения части и целого, разложение цветового спектра, растворение и слияние цвета в «великой гармонии» в живописи корреспондировали с хроматизацией музыкального ряда. Кропотливую работу с элементарными цветами спектра, руководимую лишь «цветовым инстинктом наподобие примитивных народов», сами художники (Кандинский, Марк, Макке, Явленский, Мюнтер, Веревкина) сравнивали с музыкальным новаторством А. Шёнберга, который, как им представлялось, был также «убежден в окончательной отмене всех европейских законов искусства и гармонии» и следовал «примитивному Востоку»[242]. Ф. Марку «музыка без единой тональности» показалась аналогичной большим композициям В. Кандинского с его «прыгающими пятнами» цвета и его полным отказом от «основного тона»[243]. А. Веберн, поясняя переход от традиционной тональной семиступенной композиции к хроматической и атональной двенадцатиступенчатой, говорил: «...Так исчезли эти два ряда (мажор и минор), уступив место одному-единственному звукоряду — хроматической гамме. Возникли гармонические комплексы такого рода, что опора на основной тон стала беспредметной. <...> Рухнуло то, что в период от непосредственных предшественников Баха и до наших дней составляло основу музыкального мышления: мажор и минор исчезли. Шёнберг образно выразил это так: из двуполости возник сверхпол!»[244] Ф. Марк был поражен основным музыкальным принципом А. Шёнберга, согласно которому понятий диссонанса и консонанса вообще не существует, а так называемый диссонанс — это всего лишь далеко отстоящие друг от друга консонансы: «Идея, которая не покидает меня сегодня при рисовании и которую я воплощаю в живописи: ведь это вообще не обязательно, чтобы комплементарные цвета располагались, как в призме, последовательно, их же можно разложить и разместить так далеко друг от друга, как вздумается. Частичные диссонансы, возникающие при этом, при общем восприятии картины растворяются и вновь взаимодействуют консонантно (гармонично)»[245]. Поэт К. Хейнике, осмысляя те же процессы и явления, дал лаконичную поэтическую формулировку, которая точно характеризует своеобразие экспрессионистской оптики: «все темноты — это спящий свет» (Alle Finsternisse sind schlafendes Licht)[246].

В этой взаимозаменяемости и переходе одного качества в другое отражен один из центральных принципов экспрессионистской эстетики и признаков концепта «новое видение»: «ничто не есть очевидно» и зависит от «креативной перспективы», «нового света, бросаемого на старый мир», «субъективной объективности» (Крученых), взгляда с «Олимпа иллюзий» («Olymp des Scheines») Ницше. При всей контрастности членов любой из оппозиций, к которым склонен экспрессионизм, они часто оказываются неразличимыми и делают картину мира двойственной: «Свет будит тьму, тьма топит свет, / свет топит тьму. Тьма пожирает свет... / Свет есть ложь»; «Ложь и кривда / Сеют свет!» (А. Штрамм). Оптика экспрессионизма представляется «двойной» именно потому, что самые контрастные понятия перестают противостоять друг другу одномерно, и полу-

чается, что смерть — это «тень жизни» — «Umbra vitae»[247], а тьма — «тень света», или «спящий свет». Радикальная амбивалентность этого поколения была во всех своих формах проявления проработана и подготовлена Ницше. Источником экспрессионистской «двойной оптики» и, как выразился философ, «фатальности родства с дурными и мнимо противоположными вещами» был сформулированный им двусмысленный характер нашего современного мира, когда «одни и те же симптомы могут указывать как на заход, так и на силу»[248].

Такая «перспектива смотрения» возникает потому, что в художественно-эстетической системе экспрессионизма главным принципом становится субъективная визуализация внутреннего видения, а не объективное отображение внешнего мира. Эта особенность «нового видения» экспрессионизма, которую определяют как «диффузность» или «амбивалентность», прослеживается от самых поверхностных, внешних характеристик экспрессионистского движения до его глубинных антропологических, мировоззренческих координат и поэтики. Словно комментируя слова Ф. Ницше: «В нас ужились две натуры — / Блуд и святость, мир и Бог!», теоретик экспрессионизма декларирует: «Художник видит человеческое в продажных женщинах, божественное — в фабриках. Он встраивает единичное явление в великое, которое и составляет мир... Все смыкается с вечностью... Вот он, мир. И было бы бессмысленно повторять его. В этом кроется новое и неслыханное по отношению к предыдущим эпохам. Здесь заканчивается буржуазное видение мира»[249]. Активист Л. Рубинер в широко известной статье 1914 г. «Художники строят баррикады», напечатанной в журнале «Акцион», писал: «Художник должен создать воображаемое духовное пространство (Der Maler: hat diesen geistigen Raum *visionär* zu schaffen). Создать его, используя творческую силу глаз»[250]. При этом он противопоставляет художников, которые, по его мнению, соответствуют характеристике *visionär* (Пикассо, Делоне, Кокошка), тем, кто является всего лишь безнадежно *illustrativ*, ведь эмпирическая реальность утратила свой авторитет, идеально-прекрасное лишилось своей притягательной силы, а значит, «натуралистические и идеалистические рецепты творчества утратили свою действенность»[251].

Среди последующих интеллектуальных проектов «экспрессионистского десятилетия» глобального масштаба наиболее значительными и влиятельными оказались те, которые призывали к освобождению от всех образцов созерцания и описания в реалистической и натуралистической традиции, предлагали альтернативные понятия (*imaginär, visionär, Vision, perspektivisch*), приемлемые для восприятия художественного пространства как иллюзии, фикции, творили форму, экспериментировали с цветом и звуком, светом и тенью, линией, ритмом и интервалом, жестом и словом.

Экспрессионистский театр внес весомый вклад в осмысление и реализацию концепции «нового видения». Ставшая столь популярной «световая режиссура», т. е. чередование мрака и света, их резкий контраст, создавала сновидческую атмосферу, выходящую за рамки реальности и переводящую театральное действие в иную плоскость, в «новую систему мира» (К. Эдшмид), предназначенную для «внутреннего глаза». Этот прием был задействован, например, в экспрессионистских инсценировках М. Рейнгардта драмы Р.И. Зорге «Нищий» («Der Bettler», 1912) и постановке Р. Вейхерта пьесы «Сын» («Der Sohn», 1914)

В. Хазенклевера. В этих пьесах внутренний мир героя, гораздо более значимый, чем реальность, становился видимым зрителю; «телесным» светом отслеживались кульминационные моменты превращения, преображения, порыва, экстаза. Активное вовлечение принципов живописи в драматическое искусство определило усиление визуального аспекта восприятия драмы. Так, для О. Кокошки литературный текст, в том числе драматический, являлся порождением зрительного восприятия действительности. «Я воспринимаю мир глазами»[252], — говорил он.

Метафоры образной составляющей концепта весьма разнообразны, но так или иначе связаны с видением, всматриванием, рассматриванием, со *сновидением*, с приборами или органами для этих процессов, открывающими новые качества объектов и явлений, с прозрачностью или непроницаемостью объектов, с игрой света и тени, с двойственностью всего сущего или с внутренней сущностью, доступной «внутреннему глазу», а также с особым «цветным зрением», которое провоцирует разрушение дескриптивного значения цвета и его высвобождение из отношений с чувственно воспринимаемой действительностью[253]. Так, в поэтическом сознании Г. Тракля обнаруживается *визуальная доминанта*, которая в значительной степени реализуется за счет высокой степени концентрации цветовой метафоры. Такая метафора становится для поэта одним из главенствующих способов познания и объяснения мира, она органически связана с *субъективной картиной видения*, которая является носителем информации о специфичности восприятия действительности субъектом-наблюдателем, о нем самом и о его системе понимания действительности. Цветовая палитра экспрессионизма в творчестве не только Г. Тракля, но и Г. Гейма, Г. Бенна, Э. Штадлера, Й.Р. Бехера, Э. Ласкер-Шюлер проявляет себя как территория крайнего беспокойства, сгустка противоречий и исключающих друг друга, но взаимодействующих явлений, доминирования техники контрастности и отрицательной заряженности традиционно положительно коннотированных элементов. Цвет насыщается разнообразными аффектами, перестает относиться к сфере зрительного восприятия предмета, радикально субъективируется, а цветовая метафора относится к феноменам и процессам, выходящим за рамки вообще всякого чувственного восприятия. В метафорике такого рода выражается экстремальное отчуждение между субъектом и предметным миром и происходит глобальное очуждение всей картины мира.

Кроме цветовой метафорики «стекла» (Glas), «окна» (Fenster), «глаза» (Auge), «кристалла» (Kristall), различные существительные (Durchsicht, Anblick) и глаголы зрительного восприятия и «рассекания действительности» — (*er-, durch-, an-, um-*)*blicken*, (*an-, durch-, er-, um-, über-, auf-*)*schauen*, (*an-, durch-*)*sehen* — наиболее частотны в поэзии этого периода и являются ядром образной составляющей концепта «новое видение». Стихотворение малоизвестного поэта С. Кронберга «Чужак» тематизирует и аспектуализирует процессы такого «нового видения», в результате которого субъекту открывается *Нечто трансцендентное* и которое способно «увидеть» синкретизм времени и пространства, установить или раздвинуть их границы. «Мерцающие» в такой оптике смыслы уводят в область абсолютного, а экспрессионизмоведение рассуждает в контексте такой образности об «абсолютной прозе» и «абсолютном стихо-

творении»: «Окна увидел я из своего окна, / Красным всесильной жизни украшенные / И разъясненьем: мне все это снится. / Тень моих шагов тянется мимо, / Ведь я обидел день, свет выдохнул его, / Чтоб только у окна дождаться ночи. / В час, которого пальцы мои касаются, / Устремляю свой взор сквозь стекло в слезах — / И между моим окном и другими граница застыла. / Метет снегом былого, / Забытье от окна к окну, / И всесильной жизни нравится, что я есть»[254].

Другим важнейшим концептом экспрессионизма является концепт «отчуждение» (Entfremdung), который и окрашивает всю литературу этого периода небывалым трагизмом. Немецкое литературоведение отмечает, что если в аспектах утопии и визионерства экспрессионизм выступает в эпоху модерна относительно традиционно и схоже с другими авангардными течениями, то по части разработки проблем отчуждения, их художественно-эстетической тематизации и аспектуализации он является абсолютным «лидером инновативности» (Т. Анц). Его ядро представлено десятком метафор *чужести*: *fremd, fremdartig* 'чужой', 'чуждый', 'странный', 'неизвестный', 'неродной'; *der/die/das Fremde, die Fremdheit, das Fremdsein, die Fremdnis* 'чужбина', 'чужой край', 'чужесть'; *der Fremdling, die Fremdlingin* 'чужак', 'чужачка', 'пришелец', 'странник', 'чужестранец', 'чужеродец', 'незнакомец', 'приезжий', 'посторонний'; *entfremden* 'отчуждать(ся)'. Высокая частотность этих метафор зафиксирована в словарях Г. Тракля, М. Германна-Нейссе, Э. Бласса, Ф. Верфеля, Р. Шикеле, В. Рейнера, А. Дёблина, А. Вольфенштейна, Г. Зака, А. Эренштейна и др.

Отчуждение как некая структура бытия складывается задолго до «начала» модернизма XX в.: оно начинает разворачиваться еще в эпоху Просвещения, постепенно набирает свой критический и креативный потенциал, осваивается в литературе «Бури и натиска», усложняется и дифференцируется в романтизме, распространяясь на все новые сферы бытия и сознания, а к концу XIX — началу XX в. ощущение чужести и отчуждения во всей диалектике субъектно-объектных отношений принимает глобальный характер. Концепт «отчуждение» в значительной степени выстраивается на фундаментальных понятиях всего философско-литературного дискурса модерна, но в «экспрессионистское десятилетие» он претерпевает такую радикальную трансформацию, о которой говорит Ю.Л. Цветков, давая характеристику авангарда: «это крайнее проявление энергетики модерна, направленной в социальную сферу и разрушающей общепринятые эстетические нормы»[255].

Отчуждение является одной из важнейших антропологических категорий, с ее помощью описывается парадоксальность человеческого бытия, заключающаяся в постоянном противодействии человеку результатов его же собственной жизнедеятельности, вследствие чего человек становится чужд своей собственной деятельности, ее условиям, средствам и самому себе, а его активность оборачивается против него же. Созданный в условиях отчуждения мир перестает быть миром гуманным и вызывает подавление сущностных сил человека. Философский дискурс отчуждения насчитывает, минимум, пару веков: феномен отчуждения нашел отражение в теории «общественного договора» (Т. Гоббс,

Ж.-Ж. Руссо, К.А. Гельвеций), значительную роль в его истолковании сыграли представители немецкой классической философии (И. Кант, И.Г. Фихте, Г.В.Ф. Гегель), не менее важны работы К. Маркса, обосновавшего историческую обусловленность отчуждения и его формы, в том числе отчуждение человека от природы, от общества, от человека. Г. Зиммель, университетские лекции которого прослушали многие из экспрессионистов, представил отчуждение как «опредмечивание» (Vergängenständlichung) или, в терминологии Г. Лукача, «овеществление» (Verdinglichung). З. Фрейд констатировал наличие связи между психическим здоровьем человека и отчуждением, которое он рассматривал как проблему конфликта культуры и личности. Культура и общество были признаны чуждыми, враждебными человеку силами, и те, для кого гнет культуры оказывается непосильным, отстраняются от действительности, уходят в себя. Экстремальным вариантом такого отстранения, проявляющимся в сфере человеческой психики, становится, по З. Фрейду, «бегство в болезнь». Так, отчуждение и самоотчуждение человека находят выражение в неврозе, в потере своего *Я* (деперсонализации) и чувстве чуждости окружающего мира (дереализации).

Однако в «двойной оптике» экспрессионизма даже отчуждение предстало неоднозначным, диффузным явлением и модифицировалось таким образом, что обернулось для литературы онтологически необходимым состоянием. Такое видение проблемы отчуждения во многом предопределила философия Ф. Ницше, который усматривал в нем целый ряд позитивных и совершенно необходимых для творческой личности моментов: «С тем, что ты хочешь познать и измерить, должен ты расстаться. Только покинув город, можно увидеть, как высоко вздымаются башни над домами»[256]. Философами, по его мнению, могут быть только «друзья одиночества», а «все глубокое любит маску»; нельзя ни к чему «прилепляться и привязываться», «нужно уметь *сохранить себя* — и это сильнейшее испытание независимости»[257]. Эта позиция отстаивалась всеми противниками активизма.

В основных мыслительных категориях экспрессионизма представлены все аспекты сегодняшнего социально-антропологического толкования термина «отчуждение»: отчуждение как кризис традиционных форм познания и восприятия, отчуждение субъекта от общества и природы, человека от человека, автора от читателя, субъекта от своего собственного *Я*. Источником тотального отчуждения в литературе этого периода стал пережитый опыт радикального изменения отношения человека к окружающему миру, диспропорция между человеком и человечеством. Человек и человек, человек и Бог, человек и природа, человек и вещь отдалились друг от друга; человек оказался в изоляции или во власти чуждых и угрожающих сил: «чужд миру и глубинам Я» — «Der Welt entfremdet, fremd dem tiefsten Ich»[258]. Чувство неуютности человека модерна базируется на ощущении чужести в современном мире, индустриальном городе, внутри бюрократического аппарата, технизированного, формализованного общества, в плену рационального сознания или языкового скепсиса; человек оказывается отстраненным от власти, от идеологии, от права, от своей собственности. Отчуждение проявляется в подавлении сущностных сил человека и его творческой личности, в нереализованности человеческого потенциала, не-

востребованности человека как целостного существа, о чем так ярко поведал Г. Гейм в своих дневниках.

Отчуждение проявляется также в осознании бессмысленности существования и гнета внешних сил, в чувстве бессилия и утраты подлинного *Я*, в разрушении аутентичности личности, или самоотчуждении. Этот аспект отчуждения наиболее ярко предстал в лирике экспрессионизма. Отчужденный человек оказался вещью, оцениваемой с точки зрения полезности, обесчеловеченным средством он остался наедине с собой, опустошенным, отвергнутым, отстраненным. Не случайно в художественном сознании «экспрессионистского десятилетия» отчуждение коррелирует с такими понятиями, как *одиночество, заброшенность, бездомность, безумие, страх, бессилие, никчемность, утрата веры и ценностей.* Отчужденный человек в прозе «экспрессионистского десятилетия» представлен не только названными метафорами *fremd* 'чужой', *ein Fremder, der Fremdling* 'чужак', но и многочисленными фигурами интерпретационного слоя концепта: *der Andere* 'другой', *der Einsame* 'одинокий', *der Wanderer* 'путник, странник; путешественник', *der Heimatlose* 'бездомный', *der Flüchtling* 'беженец', *der Verbannte* 'ссыльный', *der Ausgestoßene* 'отверженный', *der Vertriebene* 'изгнанник', *der Außenseiter* 'аутсайдер, посторонний', *der Gefangene* 'пленный, заключенный', *der Verbrecher* 'преступник', *der Schwerkranke* 'тяжелобольной', *der Beleidigte* 'обиженный, оскорбленный', *der Verurteilte* 'осужденный', *der Vergessene* 'забытый'.

Отчуждение от своей собственной сущности, деятельности, обесчеловечивание выражаются в таких фигурах, как *ein wildes Tier* 'дикое животное, дикий зверь', *ein Wilder* 'дикарь', *ungeheures Ungeziefer* 'ужасное, чудовищное', *ein Untier* 'чудовище', *der alte Mistkäfer* 'старый навозный жук', *der Mörder* 'убийца', *ein furchtbarer Teufel* 'ужасный, страшный черт, сатана, демон', *ein teuflischer Mensch* 'дьявольский, бесовский, демонический человек', *ein Feind* 'враг, противник', *der Tobende* 'свирепствующий, неистовствующий', *Lump* 'оборванец, босяк; опустившийся человек; негодяй, подлец', *der Sträfling* 'арестант, каторжник', *verfluchter* 'проклятый, окаянный; омерзительный', *der Verhärtete* 'закоренелый, загрубевший', *der Schuldbeladene* 'виновный, виноватый', *die leidenden Menschen* 'страдающие люди', *der Dunkle* 'темный, мрачный; неясный, неизвестный', *der Düstere* 'мрачный, угрюмый', *ein Nichteingeweihter* 'непосвященный', *nichtsahnend* 'ничего не подозревающий', *entrückt* 'погруженный в мечты', *die Entthronten* 'свергнутые с престола, развенчанные', *ein Gebilde* 'произведение, творение', *der völlig unbekannte Mann* 'полностью неизвестный мужчина' [259].

Систематизируя топологический аспект экспрессионистской поэзии, прозы и драмы в контексте глобального отчуждения, литературоведение делает вывод, что значительная часть экспрессионистской литературы в той или иной мере интересуется асоциальной или деклассированной личностью, которая вдруг выдвинулась на фоне прочего благополучного человечества на передний план и, увеличенная экспрессионистской оптикой до пугающих размеров, затмила своим безобразием, бесстыдством и ущербностью все прочие традиционные субъекты литературы. Такие фигуры на границе приличий и норм или полные социальные аутсайдеры составили доминанту тематического фунда-

мента экспрессионизма, его «экзистенциальный лексикон психопатологического содержания» (Т. Анц) и во многом определили степень его провокационности и эпатажности. Однако не следует забывать, что они являются в литературе экспрессионизма не столько «героями произведений», сколько «экзистенциальными метафорами» концептов «отчуждение» и «новое видение». Весь комплекс мотивов и проблем вокруг изгоев общества, чужаков прочитывается как тематизация настроений конца света, падения, крушения, уничтожения и гниения всего живого, обезображивания и девальвации всего позитивного. Сама личность в таких условиях перестает полноценно и созидательно функционировать и подлежит распаду. Мотив диссоциации *Я* во всевозможных вариациях — от меланхолии, потерянности и одиночества до патологического сладострастия, агрессивности, кровожадности и склонности к насилию — пронизывает всю экспрессионистскую поэзию, прозу и драму.

Но интерес молодых поэтов и прозаиков к нищим, бродягам, калекам, проституткам, больным, умалишенным, аморальным типам, населившим места разнообразных платных удовольствий, а также жертвам урбанизации и индустриализации казался действительно скандальным. На фоне искусственной жизни в искусстве, воспеваемой югендстилем, струящихся локонов, завитков, лилий и лебединых шей, эстетизма и отгороженности от мира в «Круге Георге» экспрессионизм обрушился на разомлевшего бюргера всей мощью и неприкрытостью оборотной стороны жизни. Из самых потайных уголков человеческой натуры полезли на свет непристойные, низменные, скабрезные желания и мысли; прорвались на волю подавляемые прежде агрессивные разрушительные силы; эротика и секс приняли уродливые формы и значительно потеснили традиционную любовную лирику.

Деформированная и ущербная во всех отношениях личность замкнула на себе комплекс других мотивов и мифологем: убийство, самоубийство, смерть, болезнь, алкоголь и наркотики. Появление морфия, кокаина в обществе совпало по времени с экспрессионизмом. «О, добрые наркотики, на вас молюсь» (O ihr gute Drogen: ich bete euch sehr an), — писал поэт Ф. Хардекопф в одном из стихотворений[260]. Ставшая широко известной новелла В. Рейнера «Кокаин» («Kokain», 1918) в мельчайших подробностях описывала этапы добровольного ухода из жизни молодого наркомана Тобиаса, которого пристрастие к кокаину сделало изгоем в семье и обществе задолго до рокового выстрела в рот[261]. Автор новеллы предвосхитил в ней свою собственную судьбу и смерть: в возрасте 30 лет он покончил с собой, приняв чрезмерную дозу морфия.

Для немецкоязычной новеллистики, тематизирующей процесс отчуждения, характерно большое количество *протагонистов-безумцев*, каковыми являются многие герои А. Дёблина, Г. Гейма, Ф. Кафки, Г. Тракля, Г. Бенна. Процесс самоотчуждения как безумия в образной составляющей концепта реализовался в фигурах: *der Kranke* 'больной', *der Irre* 'безумный, сумасшедший', *der Verrückte* 'сумасшедший, безумец', *der tolle Mensch, der Wahnsinnige, der Blödsinnige, der Geisteskranke, der Irrsinnige* 'помешанный, сумасшедший', *geistesgestört, gemütskrank* 'помешанный, сумасшедший', *sonderbar* 'странный'. Фигура безумца крайне важна для реализации «нового видения» и для эстетики очуждения экспрессионизма. Он представляется автору неким медиумом, через перспективу

которого удается передать иные формы восприятия и при этом не идентифицировать ни себя, ни читателя с протагонистом. Введение фигуры безумца легитимирует намерение автора остранить окружающий мир и представить его читателю в анормальном, перевернутом виде. Такие эффекты очуждения нередко подчинены ведущим интенциям экспрессионизма, в соответствии с которыми поиск «нового человека» может привести к человеку, который все делает иначе — мыслит, действует, познает, чувствует. Функция фигуры безумного, таким образом, может заключаться не только в протесте против жалкого буржуазного общества и его рациональных форм мышления, но и в идее истины и возможностей изменения, преображения.

Безумец фигурирует в экспрессионизме как контрастный типаж по отношению к ненавистному буржуа и его всесторонней нормальности, а вкупе с преступниками, заключенными, нищими, продажными женщинами, евреями и художниками безумец идентифицируется с судьбой всего литературного авангарда. Сумасшествие трактуется как отрицательный полюс по отношению к таким буржуазным добродетелям, как самодисциплина, порядок, социальное приспособленчество, чувство ответственности, контроль над своими аффектами — иными словами, ко всем видам благоразумия. Присущая мотиву безумия амбивалентность и нечеткость границ между реальностью и представлениями безумцев пронизывают всю экспрессионистскую прозу, которая благодаря этим свойствам мотива всегда остается для интерпретатора двусмысленной. В одной из самых известных новелл А. Деблина «Убийство одуванчика» (1910) этот мотив толкуется и как разоблачение латентной криминальной наклонности бюргера, и как повышение ценности патологического в обретении всей полноты жизни[262]. Амбивалентность мотива с успехом была использована в кино. Так, знаковым фильмом этого времени стал «Кабинет доктора Калигари» («Das Kabinet des Dr. Caligari», режиссер Р. Вине, 1919–1920). Загадочная фигура доктора Калигари, черного мага, оккультиста, великого обманщика цирковой публики и директора местного сумасшедшего дома в одном лице, вобрала в себя черты всех последующих модернистских чужаков, аутсайдеров или монстров. Техника запутывания и сбивания с толку при восприятии, заключающаяся в принципиальной неразличимости реальной действительности и галлюцинаций действующих лиц, экспрессия невыразимого через атмосферу кошмарного сновидения, детективность сюжета и эффект концовки-перевертыша, когда вдруг проясняется, что все происшедшее представлено в искаженной перспективе; противоречивая реакция зрителя, в которой зачарованность полукриминальным-полуоккультным миром сумасшедшего переплетается с ужасом, отвечали настроению в обществе 1920 г.: в контекст «Кабинета доктора Калигари» вошли социально-политическая обстановка Германии, унижение от военного поражения и необходимость заключения мирного договора, воспринятого как углубление кризиса нации, галопирующая инфляция, ощущение массового политического и экономического обмана. И в кино, и в жизни была подорвана уверенность в правильности видения действительного и желаемого, а визуальная стилистика фильма в точности отражала мир как искаженный и выбившийся из привычной колеи. «Я не успокоюсь до тех пор, пока не пойму суть всего ужасного, что вокруг происходит», — говорит один из героев фильма[263].

В «экспрессионистское десятилетие» метафора безумия покидает область только медицинской патологии и обретает экзистенциальное звучание, а сумасшествие как *индивидуальная* судьба романтического героя трансформируется в судьбу *коллективную*. В антологии Т. Анца «Экспрессионистские фантазии о безумии» автор именует лирику этого периода «литературной психопатограммой поколения». И хотя поэтические фантазии авторов о безумии не были фантазиями безумных авторов, но несколько фактов автобиографического сходства (Г. Тракль, Я. ван Годдис) всегда были источником спекуляций в продолжающейся дискуссии о шизофрении и гениальности в искусстве. Интерес к безумию в последующих авангардных течениях, теории и практике искусства не только не ослабел, но и остался неотъемлемой частью общественно-критических воззрений XX в.

Экспрессионистам казалось, что безумие, через саморазрушение и самопреодоление, является последним шагом от гениальности к славе. Культурно-критический потенциал этой проблематики подтверждается для экспрессионистов не только аргументами о взаимосвязи гениальности и сумасшествия, но и фактами из биографии их кумиров Гёльдерлина или Ницше, а устами Заратустры Ницше говорит: «Нет пастыря, есть одно лишь стадо. У всех одинаковые желания, все равны; тот, кто мыслит иначе, добровольно идет в сумасшедший дом»[264]. Т. Манн в «Философии болезни» усматривает в болезни «усиление духовности» и считает искусство, болезнь и духовность однопорядковыми и взаимозависимыми явлениями[265]. В. Минати, исследователь творчества П. Больдта, прослеживает по его стихам 1913–1918 гг. в журнале «Акцион» прогрессирующую депрессию и высказывания о самоубийстве, мысли о настоящем или мнимом инфицировании сифилисом, а также навязчиво повторяющийся мотив раздвоения личности — «Mein Ich ist fort»: «Я прочь унеслось, исчезло в звездной дали, / Это не Я пред вами, лишь его пустое платье. — / Дни отмирают прочь, седые старцы. / Без Я рыдают нервы в панике и страхе»[266]. На основе образа «смирительной рубашки» (Zwangsjacke) в стихотворении «Оратор»[267] В. Минати предполагает, что Больдт, возможно, некоторое время находился на излечении в психиатрической клинике. За последним стихотворением поэта в журнале «Акцион», «Тело»[268], редактор поместил стихотворение Л. Боймера «Сад сумасшедшего дома» («Irrenhausgarten») и выразительную гравюру Э. Гольдбаума, на которой изображен изможденный мужчина на больничной койке с разверстым ртом и огромными страдальческими глазами. В. Минати полагает, что такое соседство не случайно, хотя известный экспрессионизмовед В. Паульсен склонен считать лирику П. Больдта последнего периода самопародией, свойственной большинству поэтов этого поколения после 30 лет[269].

Отчужденное *Я* перестает быть хозяином в мире и в состоянии крайнего дискомфорта начинает средствами искусства сознательно этот мир очуждать, словно следуя совету Ф. Ницше: «Следует так деформировать мир, чтобы суметь в нем выжить»[270]. Акт неслыханного очуждения действительности в литературе (Verfremdung) явился для экспрессионистов «последней возможностью метафизической деятельности» (Ф. Ницше) и «антропологическим избавлением в формальном» (Г. Бенн), тем самым «освобождением» (Befreiung), о котором

писал Ф. Кафка[271]. Магическая формула Ф. Ницше, которой последовали экспрессионистская эстетика и поэтика, оказалась наиболее адекватным переломному времени способом выхода из охватившего художественную интеллигенцию кризиса познания и языкового скепсиса. Она явилась ключом к пониманию тех мыслительных и формально-стилистических категорий, которыми начиная с экспрессионистского поколения оперировали художники XX в.

В потребности и техниках очуждения экспрессионизм достиг такой мощи своих субверсивных стратегий, что деконструкция превратилась в способ конструирования новой художественной реальности. На этом пути экспрессионизм нередко смыкается с дадаизмом и сюрреализмом. Любопытным примером тотального остранения и совмещения «нового видения» и поэтики очуждения является известное стихотворение Я. ван Годдиса, опубликованное Ф. Пфемфертом в журнале «Акцион» в 1914 г., с труднопереводимым из-за морфологической игры названием «Visionarr» (контаминированные Visionär — 'визионер' и Narr — 'глупец, дурак'; букв. 'глупец визионерства'): «Лампа не сковывает. / Из стены выползает тонкая женская рука, / Бледная, с голубыми венами, / Пальцы, испачканные дорогими кольцами. / Целую руку и пугаюсь: / она живая, теплая. / Расцарапала мне все лицо. / Я взял нож и надрезал пару вен. / Большая кошка грациозно слизала кровь с пола. / Между тем какой-то мужчина с растрепанными волосами полз / Вверх по черенку веника, прислоненного к стене».

Толкование и воспроизведение «действительности» такого текста, т. е. восстановление референциальных отсылок, практически невозможно, эта «действительность» полностью замещена авангардистской «действительностью языка», его особым состоянием и функционированием. Однако при всей внешней близости деструктивных техник разных авангардных течений между этим стихотворением и аналогичными образцами дадаизма и сюрреализма есть коренное различие: поэт не проигрывает сценарий распада личности, ее деиндивидуализацию и диссоциацию, не конструирует фиктивное пространство абсурда и глобального отрицания, но проживает их. Ему чужда та дистанция от окружающего мира, на которой работали дадаисты и сюрреалисты, даже если те и надевали свои маски цинизма, чтобы скрыть глубочайшее страдание от коллективного военного безумия. В случае творчества Я. ван Годдиса, как и Г. Тракля, «гибель», «заход», «закат» — Untergang — это «путь вниз» самого поэта. Все подобные стихотворения, которые предвосхищают поэтику дадаизма и сюрреализма, не просто отрабатывают соответствующую поэтическую технику, но в гораздо большей степени являются реализацией потребности поэта выйти за рамки рационального опыта и выражением его экзистенциального состояния. В творчестве Я. ван Годдиса этот прорыв за рамки рационального шел, как известно, параллельно с развитием его душевной болезни, прогрессировавшей с начала Первой мировой войны, и с буквальным разрывом с реальной действительностью. По такому же поэтическому принципу доминирования действительности языка на фоне глубокого трагического экзистенциального переживания сделано стихотворение «Странный час» («Fremde Stunde») А. Вольфенштейна: «Клубы черного чего-то / В голом покое надвигаются на меня, / словно выползающие из всех углов кошки, как странные тени. / Но тенями они быть не

могут — ведь в окна ничего не светит. / Никакого звука не издают их лапы, но звук этот проникает мне в уши, / а кривая крыша через отверстие в моем лбу невидимо вливается в меня в этом мраке. / Мне больно, но боль не из тела исходит. / И никто другой причинить мне не может ее — меня ведь не видит никто. / Вот и соседи души заявились и тоже по телу скользят моему тенями вверх и вниз, тают бесследно, как привидения»[272].

Доступный лишь «внутреннему глазу» или восприятию «отверстием во лбу» фрагмент фиктивной действительности воспроизводит внутреннее беспокойство по поводу хаоса целого и «трансцендентной бездомности» субъекта. Доля такой «странной» с точки зрения всех реалистических техник поэзии, как и доля новеллистики, именуемой литературоведами в противовес традиционной структуре «текстурой», достаточно велика в общем объеме литературной продукции «экспрессионистского десятилетия».

Текстура, которая по сути своей противоречит критериям текстуальности в лингвистическом понимании, в прозе и поэзии «экспрессионистского десятилетия» представлена в основном двумя разновидностями. Одну из них, в соответствии с техникой стихосложения А. Штрамма и приверженцев школы «Штурма» «послештраммовского поколения» К. фон Дреслера, А. Альвона, Г. Мюрра, Ф.Р. Беренса, К. Хейнике, Э. Арендта, можно обозначить как «скелетирование». Для него характерны отсутствие связности (когезии), радикальная степень компрессии и элиминирования, синтаксическая неполноструктурность, недвусоставность предложений, необычайное сжатие формальной стороны в пользу неограниченных возможностей толкования и смысловой бездонности, как в стихотворении А. Штрамма «Уничтожение» («Vernichtung»): «Die Himmel wehen / Blut marschiert / Marschiert / Auf / Tausend Füßen. / Die Himmel wehen / Blut zerstürmt / Zerstürmt / Auf / Tausend Schneiden». Во многих фрагментах новелл Г. Бенна, А. Дёблина, А. Вольфенштейна, Г. Харденберг, Л. Мейднера и других авторов этот прием используется для воссоздания типичных для экспрессионистского мироощущения аспектов: фрагментарности бытия, диссоциации *Я* или патологического расщепления сознания.

Другой вид текстуры — «квазиструктурность». Язык «квазиструктурных» стихотворений и прозаических произведений отличается от языка «скелетированных» своей формальной «правильностью», полноструктурностью, присутствием всех необходимых для полноценного высказывания частей речи и структурно-семантических классов слов, наличием жестких синтаксических связей. «Квазиструктурное» стихотворение может быть даже создано по «классическим» образцам с соблюдением законов эвритмии и эвфонии. Однако при этом наблюдается еще большая семантическая открытость, чем в стихотворениях первого типа: внешняя строгая упорядоченность «квазиструктуры» резко контрастирует со смысловой размытостью, многозначностью. С точки зрения лингвистики текста такой текст обладает когезией, но не обладает когерентностью, т. е. в нем может быть нарушена смысловая непрерывность текста. В такой технике написаны сотни стихотворений Г. Тракля, А. Вольфенштейна, А. Эренштейна, С. Кронберга, Я. ван Годдиса, В. Рунге, Г. Кульки, Э.А. Рейнгардта и подавляющее большинство прозаических произведений экспрессионизма крупной и малой формы.

Очевидно, что при анализе состава, расположения, характера, плотности, разреженности, способов сцепления и ритмической организации языкового материала текстуры необходимо вслушиваться, всматриваться, вчувствоваться в нее, так как для реконструкции течения смыслов важным становится каждый элемент всех уровней языка и их взаимодействие. Однако по завершении анализа текстуры никогда нельзя сказать наверняка, «распознан» ли текст автора. В текстурах в полной мере осуществляется важнейший принцип модернистского текста, в котором, по замечанию М. Басслера, семиозис переносит вперед только на одно предложение. Таким образом, текстурированный текст порождает игру между непонятностью и пониманием, провоцирует и актуализует определенные механизмы прочтения с тем лишь, чтобы немедленно разочаровать в их верности. «При всем сиюсекундном смысловом озарении читателя и при всей эстетической когерентности, такие тексты в конце концов всегда остаются озадачивающе непонятными и в смысловом отношении не вычерпанными до дна»[273]. Герменевт вынужден отказаться от намерения найти один-единственный смысл и признать его поливалентный статус, так как текстура всякий раз вынуждает прочитывать текст как «нечто другое», «чужое». В общем контексте глобального отчуждения в литературе Нового времени, когда человек «утратил способность связно мыслить и говорить о чем бы то ни было»[274], текстура становится одним из ведущих поэтических приемов художественно-эстетической системы экспрессионизма.

Другим способом очуждения действительности в «экспрессионистское десятилетие» стала так называемая абсолютная метафора. Термин «абсолютная метафора» впервые появился в контексте метафорики французских поэтов Ш. Бодлера и С. Малларме, специфическая образность которых базировалась на радикальной эмансипации реальности, отказе от традиционного образного изображения действительности[275]. При создании такой метафоры метафорический перенос остается невербализованным, т. е. и донор (source, Metapherspender), и получатель (target, Metapherempfänger) некоего качества оставлены поэтом без имени. Логическая связь между изображаемым объектом и объектом сравнения становится несущественной, и tertium comparationis обретает самостоятельную значимость, затмевая или замалчивая «собственно подразумеваемое». Такая метафора, словно цветок без стебля, плавает на поверхности стихотворения, ничего ни с чем не соединяя. В подобных метафорах всякая аналогия абсурдно отсутствует, и такое тревожное «ничто» нередко заставляет при интерпретации метафоры отказаться от основного значения слова и искать в спектре его коннотаций ту, которая позволила бы на основе ассоциаций связать метафорический предикат с его субъектом. Такая метафора у поэта не зашифровывает ничего конкретного и пытается не столько *назвать*, сколько *замолчать* то, чему в реальной действительности просто нет имени. Функция такой «абсолютной метафоры» становится парадоксом или абсурдом, ведь она, будучи призванной установить, на самом деле аннулирует всякую связь между двумя сопоставляемыми сущностями.

В экспрессионистской «абсолютной метафоре» соединение понятий основано не просто на «сходстве несходного», но на *субъективном* эмоциональном соположении чужеродных сущностей, которое сопровождает когнитивные про-

цессы концептуализации и категоризации. От традиционной метафоры, в основе которой лежит аристотелевская идея о жестком разделении правил мышления и риторических приемов, экспрессионистская отличается тем, что она, оставаясь фигурой переноса, касается не изображаемого объекта, а *изображающего субъекта*, т. е. построена не по принципу объективного сходства/несходства объекта и образа, а на основе чувства и отношения поэта к объекту. Она в большей степени характеризует самого автора и его специфическое видение. Она выступает *языковым средством познания*, но реальный предмет этого познания словно ускользает. Неопределенность, двойственность и многозначность, заключенные в таких метафорах, оказываются неустранимой, метафизической структурой самого человеческого существования, а не просто неким качеством воспринимаемых объектов [276].

Философской и эстетической основой возникновения нового типа метафоры послужил глубокий языковой скепсис и сомнения в традиционном понимании истинности отношений языка и действительности, которые были сформулированы Ф. Ницше. Стремительная смена и скорость протекания событий и ситуаций, объемность и комплексность новой действительности переломной эпохи исключают малейшую возможность ориентирования в хаотичности происходящего, его адекватного анализа и доверительности в отношениях с человеком, предметами и всей реальностью событий и явлений. Уже процитированные нами слова К. Эдшмида «Реальность должна быть создана нами <...>, картина мира должна отражаться в чистом и неискаженном виде. *И она есть только в нас самих*», выражающие эстетическое кредо экспрессионистского искусства, неожиданно уходят своими корнями к Канту и неокантианцам (прежде всего к философии В. Виндельбанда), которые утверждали, что зрелому философскому сознанию открывается другая картина, где опыт не *отражает* действительность, а *выражает деятельность разума, активность субъекта*. Роль «трансцендентального субъекта» (И. Кант, И.-Г. Фихте) как единственного и притом деятельного источника познания в аспекте механизмов порождения «абсолютной метафоры» пока не исследовалась, классическая философия и искусство неклассических эпох не рассматривались в непрерывном едином дискурсе, хотя проблема понимания опыта как «отражения» действительности или как «выражения» деятельности разума была поставлена уже классиками философии.

Однако экспрессионизм приближается к сложнейшим философским системам новейшего времени, это искусство интеллектуального порядка, вся его литература отмечена печатью «особой мозговитости» (Hirnlichkeit), как выразился В. Роте [277]. Один из самых авторитетных экспрессионизмоведов полагает, что вообще суть экспрессионистского искусства лежит «в его высочайшей интеллектуальной игре» [278], а его обостренная духовность, интеллектуальность, рациональная субстанция его критических выпадов и радикальность образуют ту эпохальную пропасть, что отделила поколение 1910 г. от поколения рубежа веков: неоромантиков, символистов, поэтов югендстиля. Экспрессионизм как духовное движение, как художественно-эстетическая система и как тип художественного мышления по масштабам, интенсивности и организационным формам творческой деятельности и литературной политики, по объему, харак-

теру и качеству поэтической продукции, по значимости для дальнейшего развития национальной и тем более мировой литературы безусловно лидирует в продуктивном осмыслении и революционном обновлении литературной традиции, а также в формировании основных авангардистских концептов. На фоне всех других авангардных школ и течений он выделяется глубиной и величием трагических переживаний по поводу утраты гуманистического идеала.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Ср.: *Махлина С.* Модернизм // Семиотика культуры и искусства: Словарь-справочник: В 2 кн. Кн. 2: М–Я. 2-е изд., расшир. и доп. СПб., 2003. С. 46–47.

[2] Ср.: *Крусанов А.В.* Русский авангард: 1907–1932 (Исторический обзор). В 3 т. СПб., 1996. Т. 1; *Он же.* Русский авангард. Т. II, кн. 1: Футуристическая революция 1917–1921. М., 2003; *Зверев А.М.* Авангардизм; Модернизм // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2003. С. 10–14, 566–571; *Борев Ю.Б.* Эстетика. Теория литературы: Энциклопедический словарь терминов. М., 2003. С. 9, 252.

[3] *Власов В., Лукина Н.* Авангардизм. Модернизм. Постмодернизм. СПб., 2005. С. 161.

[4] Ср.: *Котович Т.В.* Энциклопедия русского авангарда. М., 2003. С. 16, 208; *Борев Ю.Б.* Указ. соч. С. 9, 252.

[5] Ср.: Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кёльне: Тексты, иллюстрации, документы. М., 2002.

[6] Ср.: *Власов В., Лукина Н.* Указ. соч. С. 161; *Борев Ю.Б.* Указ. соч. С. 9, 252; *Котович Т.В.* Указ. соч. С. 90.

[7] Ср.: *Турчин В.С.* Экспрессионизм: Драма личности // По лабиринтам авангарда. М., 1993. С. 70; *Зверев А.М.* Авангардизм. С. 12; *Липовецкий М.Н.* Русский постмодернизм: Очерки исторической поэтики. Екатеринбург, 1997. С. 11; *Бобринская Е.А.* Экспрессионизм и дада // Русский авангард 1910–1920-х годов и проблема экспрессионизма. М., 2003. С. 174; *Фомин Д.В.* В.В. Кандинский и художники «русской колонии Мюнхена» в письмах и мемуарах немецких экспрессионистов // Русский авангард 1910–1920-х годов... С. 85; *Якимович А.К.* От пощечины к удушению в объятиях: О развитии стратегий раннего и зрелого авангарда // Русский авангард 1910–1920-х годов... С. 191.

[8] *Вакар И.А.* Кубизм и экспрессионизм — два полюса авангардного сознания // Русский авангард 1910–1920-х годов... С. 27.

[9] *Bürger P.* Theorie der Avantgarde. Frankfurt a. M., 1974.

[10] «Смена ведущей парадигмы художественности предполагает существенное изменение статусов субъекта, объекта и адресата художественной деятельности» (*Тюпа В.И.* Парадигмы художественности: (Конспект цикла лекций) // Дискурс. 1997. № 3/4. С. 175).

[11] «Волюнтаристские, активистские черты» экспрессионизма рассмотрены в работе: *Rothe W.* Tänzer und Täter: Gestalten des Expressionismus. Frankfurt a. M., 1979. S. 119 ff. К. Эдшмид рассматривал активистскую составляющую экспрессионизма как разграничительную линию с натурализмом, с его «фотографированием действительности». См.: *Anz Th.* Literatur des Expressionismus. Stuttgart, 2002. S. 7 ff. См. об активизме подробно: *Habereder J.* Kurt Hiller und der literarische Aktivismus. Zur Geistesgeschichte des politischen Dichters im frühen 20. Jahrhundert. Frankfurt a. M.; Bern, 1981.

[12] *Rheiner W.* Brief an Rudolf Adrian Dietrich // Rheiner W. Kokain. Lyrik. Prosa. Briefe. Leipzig, 1985. S. 237.

[13] *Хиллер К.* О месте активизма // Семиотика и Авангард: Антология. М., 2006. С. 846–847.

[14] Там же. С. 846.

[15] Ср.: *Дубинин С.Б.* Горизонты европейского авангарда // Зарубежная литература XX века: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / В.М. Толмачев, В.Д. Седельник, Д.А. Иванов и др. М., 2003. С. 45.

[16] См.: «Литературные клубы, кафе и кабаре» в работе: *Пестова Н.В.* Немецкий литературный экспрессионизм: Учеб. пособие по зарубежной литературе первой четверти XX в. Екатеринбург, 2004. С. 128–149.

[17] «Кондор», «Революцион», см.: *Пестова Н.В.* Указ. соч. С. 163–166, 184–192.

[18] *Вакар И.А.* Указ. соч. С. 32. См. в качестве подтверждения этого тезиса антологии «Мистраль», «Аркадия», «Ди Ботшафт», «Новый Фрауенлоб» в работе: *Пестова Н.В.* Указ. соч. С. 166–174; 217–220, 248–249.

[19] Садок судей II // Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания / Сост. В.Н. Терёхина, А.П. Зименков. М., 2000. С. 42.

[20] Дадаизм в Цюрихе... С. 11.

[21] *Хофман П.* Основы современного искусства: Введение в его символические формы. СПб., 2004. С. 287.

[22] *Сироткин Н.С.* Поэзия немецкого и русского авангарда с точки зрения семиотики Ч.С. Пирса: Дис. ... канд. филол. наук. Челябинск, 2005. С. 148.

[23] *Дубинин С.Б.* Указ. соч. С. 46.

[24] См. главу «Экспрессионистский сонет» в работе: *Пестова Н.В.* Лирика немецкого экспрессионизма: Профили чужести. Екатеринбург, 1999. С. 400–424.

[25] См: *Martens G.* Im Aufbruch das Ziel. Nietzsches Wirkung im Expressionismus // Nietzsche. Werk und Wirkung. Göttingen, 1974. S. 115–166; *Martens G.* Nietzsches Wirkung im Expressionismus // Nietzsche und die deutsche Literatur. Tübingen, 1978. Bd. 2. S. 35–82.

[26] *Martini F.* Das Wagnis der Sprache. Interpretation deutscher Prosa von Nietzsche bis Benn. 2. Aufl. Stuttgart, 1956.

[27] *Heselhaus C.* Deutsche Lyrik der Moderne. Von Nietzsche bis Yvan Goll. Die Rückkehr zur Bildlichkeit der Sprache. Düsseldorf, 1961.

[28] *Huelsenbeck R.* Tristan Tzara (1964) // Memoirs of a Dada drummer. Berkeley, 1991. S. 102–103. См. также: *Idem.* Was wollte Expressionismus? // Expressionismus: Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910–1920. Stuttgart, 1982.

[29] *Бобринская Е.А.* Указ. соч. С. 182.

[30] Арнольд Шёнберг — Василий Кандинский: Диалог живописи и музыки: К 50-летию со дня смерти Арнольда Шёнберга: Каталог выставки. М., 2001. С. 51.

[31] *Шёнберг А.* Афористическое // Советская музыка. 1989. № 1. С. 113.

[32] *Адорно Т.В.* Философия новой музыки. М., 2001. С. 106.

[33] Там же. С. 107.

[34] Там же. С. 107–108.

[35] *Adorno T.W.* Kleiner Dank an Wien // Adorno T.W. Gesammelte Schriften. Bd. 20: Vermischte Schriften II. Darmstadt, 1998. S. 552–553.

[36] Цит. по: *Лакост М.К.* Кандинский. М., 1995.

[37] Verse der Lebenden. Deutsche Lyrik seit 1910. B., 1924. Цит. по: Ibid. 2. Aufl. 1927. S. 10–11.

[38] Verse der Lebeden. 2. Aufl. S. 10–11.

[39] *Hoffmann D.* Vorwort // Goering R. Prosa. Dramen. Verse. München, 1961. S. 22.

[40] *Döblin A.* Briefe. Olten; Freiburg im Breisgau, 1970. S. 75.

[41] *Stramm A.* Gedichte. Dramen. Prosa. Briefe. Stuttgart, 1997. S. 182.

[42] *Walden H.* Das Begriffliche in der Dichtung // Theorie des Expressionismus. Stuttgart, 1994. S. 152.

[43] *Walden H.* Op. cit. S. 149.

[44] *Benn G.* Gedichte in der Fassung der Erstdrucke. Frankfurt a. M., 1982. S. 304, 300. (Пер. здесь и далее наш. — *Н.П.*)

[45] Дадаизм в Цюрихе... С. 6, 7.

[46] Dadaistisches Manifest // Expressionismus und Dadaismus: die deutsche Literatur in Text und Darstellung. Stuttgart, 1994. Bd. 14. S. 295.

[47] В этом «Дадаистском манифесте» 1918 г. говорилось: «Под предлогом глубокого прочувствования и осознания происходящего экспрессионисты, поэты и художники, объединились в поколение, которое уже сегодня с нетерпением ждет — не дождется своего литературного и художественно-исторического признания и претендует на лестные похвалы граждан. Под предлогом пропаганды души они в своей борьбе против натурализма вновь вернулись к старой абстрактно-патетической манере, источником которой является бессодержательная, удобная и спокойная жизнь» (Dadaistisches Manifest. S. 293).

[48] «Читающим наше Новое Первое Неожиданное» («Пощечина общественному вкусу»); «Мы новые люди новой жизни» («Садок судей II»); «Наши новые приемы учат новому постижению мира» («Новые пути слова») и т. п. Цит. по: Русский футуризм... С. 41, 42, 53.

[49] *Хофман П.* Указ. соч. С. 86.

[50] Особенно в так называемом интеллектуальном романе (Т. Манн, Г. Манн, Г. Гессе, Р. Музиль, Г. Брох и др.).

[51] *Blass E.* Die Straßen komme ich entlang geweht. Heidelberg. 1912. Цит. по: Ibid. München; Wien, 1980. S. 3.

[52] Verse der Lebenden... S. 5, 6.

[53] Сведения об авторах и литературных политиках даются в соответствии с «Библиографическим справочником» П. Раабе (Die Autoren und Bücher des literarischen Expressionismus. Ein bibliographisches Handbuch. 2. verb. Aufl. Stuttgart, 1992).

[54] *Friedrich H.* Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts. Hamburg, 1968. S. 94.

[55] Deutsche Großstadtlyrik vom Naturalismus bis zur Gegenwart. Stuttgart, 1973. S. 20.

[56] См. антологию «Ди Ботшафт» в работе: *Пестова Н.В.* Немецкий литературный экспрессионизм. С. 217–220.

[57] См.: *Пестова Н.В.* Лирика австрийского экспрессионизма // Вопросы филологии. 2004. № 1 (16). С. 57–63.

[58] *Werfel F.* Das lyrische Werk. Frankfurt a. M., 1967. S. 170.

[59] Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts: von den Wegbereitern bis zum Dada. Wiesbaden, 1955. S. 14.

[60] *Lohner E.* Lyrik des Expressionismus // Expressionismus: Gestalten einer literarischen Bewegung. Heidelberg, 1956. S. 58–59.

[61] *Хофман П.* Указ. соч. С. 271–272.

[62] *Boldt P.* Junge Pferde! Junge Pferde! Das Gesamtwerk. Lyrik. Prosa. Dokumente. Olten; Freiburg im Br., 1979. S. 31.

[63] *Plagge H.* Junge Pferde! Junge Pferde! [Rez.] // Wiecker Bote. 1913–1914. Heft 10. S. 16.

[64] Expressionismus: Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910–1920. Stuttgart, 1982.

[65] *Stark M.* Für und wider den Expressionismus. Die Entstehung der Intellektuellendebatte in der deutschen Literaturgeschichte. Stuttgart, 1982. S. 24.

[66] Ibid. S. 24.

[67] Ibid. S. 25.

[68] Die Autoren und Bücher... S. 5–6.

[69] *Knapp G.P.* Die Literatur des deutschen Expressionismus: Einführung — Bestandsaufnahme — Kritik. München, 1979. S. 15.

[70] См. наш обзор: *Пестова Н.В.* Лирика немецкого экспрессионизма: Профили чужести. Екатеринбург, 1999. С. 9, 16–17.

[71] *Rothe W.* Der Expressionismus: theologische, soziologische und anthropologische Aspekte einer Literatur. Frankfurt a. M., 1977. S. 11.

[72] *Raabe P.* Nachwort // Ich schneide die Zeit aus. Expressionismus und Politik in Franz Pfemferts «Aktion». München, 1964. S. 372.

[73] *Rothe W.* Der Expressionismus... S. 12.

[74] *Stark M.* Vorwort // Expressionismus: Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910–1920. S. 27.

[75] *Stark M.* Für und wider... S. 25.

[76] *Кузмин М.* Стружка // Русский экспрессионизм: Теория. Практика. Критика. М., 2005. С. 280.

[77] Index Expressionismus. Bibliographie der Beiträge in den Zeitschriften und Jahrbüchern des literarischen Expressionismus 1910–1925: In 18 Bd. Nendeln, Liechtenstein, 1972. Bd. 1. S. 4–5; Die Autoren und Bücher... Характеристику раннего (1910–1914), военного (1914–1918) и позднего (1918–1924/1925) экспрессионизма см.: *Пестова Н.В.* Немецкий литературный экспрессионизм.

[78] *Raabe P.* Der Expressionismus als historisches Phänomen // Der Deutschunterricht. 1965. Jg. 17. Heft 2. S. 11.

[79] Название книжной серии, издаваемой активистом К. Хиллером: Tätiger Geist. Zweites der Ziel-Bücher. München, 1917–1918.

[80] *Mann O.* Einführung // Expressionismus: Gestalten einer literarischen Bewegung. S. 18.

[81] Обширная программатика экспрессионизма и пограничных авангардных течений систематизирована в работе: Expressionismus: Manifeste und Dokumente; Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde 1909–1938. Stuttgart; Weimar, 1995.

[82] *König R.* Komplexe Gesellschaft // König R. Soziologie. Frankfurt a. M., 1968. S. 158.

[83] *Faul E.* «In irgend einer Art revolutionär»: Hugo Balls «Henker» in der frühexpressionistischen Zeitschrift Revolution // Hugo-Ball-Almanach. Pirmasens, 1987.

[84] *Горбатенко М.Б.* Драмы Оскара Кокошки и проблема синтеза искусств в европейской драматургии 1900–1910 гг.: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2004. С. 9, 10.

[85] *Rubiner L.* Künstler bauen Barrikaden. Texte und Manifeste 1908–1919. Darmstadt, 1988; *Rubiner L.* Der Dichter greift in die Politik. Leipzig, 1976.

[86] См., например, о провокационной и консолидирующей роли Западного кафе и Романского кафе в Берлине: *Fohsel H.J.* Im Wartesaal der Poesie: Zeit- und Sittenbilder aus dem Café des Westens und dem Romanischen Café. B., [s. d.].

[87] См. главу «Экспрессионизм как субкультура» в работе: *Пестова Н.В.* Немецкий литературный экспрессионизм. С. 127 и след.

[88] Но если издателя К. Вольфа отличали взгляды на свободу автора, на его право «по своему усмотрению, пусть и из-за 1000 марок аванса, менять издательство, так как творческий человек не должен становиться предметом коровьего торга», то Ф. Пфемферта, ревностно относившегося к публикациям «своих» авторов в других изданиях, литераторы считали деспотом, нередко разрывали с ним отношения из-за его нелояльности и категоричности и называли «самодержцем всех литераторов среднего калибра». См.: *Rheiner W.* Brief an Rudolf Adrian Dietrich. S. 237.

[89] См. главу «Издательское дело» в работе: *Пестова Н.В.* Немецкий литературный экспрессионизм. С. 149–220.

[90] *Haringer J.* Die Dichtungen // Gesammelte Werke: In 10 Bd. Potsdam, 1925. Bd. 1.

[91] *Pinthus K.* Vorwort // Menschheitsdämmerung. Ein Dokument des Expressionismus. B., 1920. S. 33–34.

[92] *Martini F.* Der Expressionismus als dichterische Bewegung // Begriffsbestimmung des literarischen Expressionismus. Darmstadt, 1976. S. 141.

[93] Ibid.

[94] Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts. S. 16.

[95] *Hornbogen H.* Jacob van Hoddis: Die Odyssee eines Verschollenen. München, 2001. S. 70.

[96] Menschheitsdämmerung... S. 351.

[97] *Borch A.* Die nationalsozialistischen Aktionen «Entartete Kunst» in Köln und anderen Orten Deutschlands // Die Expressionisten. Vom Aufbruch bis zur Verfemung. Köln, 1996. S. 292.

[98] *Hiller K.* Leben gegen die Zeit. Reinbeck bei Hamburg, 1969–1973. Bd. 1; Bd. 2: Eros.

[99] *Werfel F.* Aufschrift // Das lyrische Werk. Frankfurt a. M., 1967. S. 162.

[100] *Rheinhardt E.A.* Tiefer als Liebe. B., 1919. S. 17.

[101] *Ehrenstein A.* Briefe an Gott // Werke. Gedichte. [S. l.], 1997. S. 180.

[102] Наиболее последовательно это противостояние зафиксировано в программных документах художественных объединений «Мост» и «Синий всадник». Так, в «Хронике художественного объединения "Мост"» (1913) Э.Л. Кирхнер подчеркивает принципиальное дистанцирование художников-экспрессионистов группы от «сегодняшних течений, таких как кубизм, футуризм и т. д.». См.: *Kirchner E.* L. Chronik KG Brücke. Dresden, 1913.

[103] *Hatvani P.* Versuch über den Expressionismus // Theorie des Expressionismus. Stuttgart, 1994. S. 71.

[104] *Edschmid K.* Über den dichterischen Expressionismus // Theorie des Expressionismus.

[105] Ibid.

[106] *Ball H.* Kandinsky // Expressionismus: Manifeste und Dokumente... S. 124.

[107] Ibid.

[108] *Picard M.* Expressionismus. Ein Vortrag // Die Erhebung. Jahrbuch für neue Dichtung und Wertung. B., 1919. S. 329–338. Nachdruck in: Expressionismus: Manifeste und Dokumente... S. 570.

[109] Цит. по: *Бобринская Е.А.* Футуризм. М., 2000. С. 151.

[110] *Huebner F.M.* Expressionismus in Deutschland // Huebner F.M. Europas neue Kunst und Dichtung. B., 1920. S. 80–95; Expressionismus: Manifeste und Dokumente... S. 5.

[111] *Hatvani P.* Op. cit. S. 72.

[112] Ibid.

[113] *Малевич К.С.* О новых системах в искусстве: Статика и скорость. Установление А // Сарабьянов Д., Шатских А. Казимир Малевич: Живопись, теория. М., 1993. С. 373.

[114] Die Maler der «Brücke»: Sammlung Hermann Gerlinger. Stuttgart, 1995. S. 11.

[115] *Goll Y.* Deutsche Liebeslyrik. Stuttgart, 1982. S. 255.

[116] Цит. по: *Lohner E.* Op. cit. S. 62.

[117] *Faryno J.* Введение в литературоведение. Warszawa, 1991. S. 108.

[118] *Brinkman R.* «Abstrakte» Lyrik im Expressionismus und die Möglichkeit symbolischer Aussage // Der deutsche Expressionismus: Formen und Gestalten. Göttingen, 1970. S. 88.

[119] *Тырышкина Е.В.* Русская литература 1890-х — начала 1920-х годов: От декаданса к авангарду. Новосибирск, 2002. С. 77.

120 *Huebner F.M.* Op. cit. S. 5.

121 Ibid.

122 *Rubiner L.* Der Mensch in der Mitte [Anthologie eigener Artikel und Manifeste]. Berlin; Wilmersdorf, 1917.

123 *Benn G.* Expressionismus // Benn G. Gesammelte Werke: In 4 Bd. 3. Aufl. Wiesbaden, 1965. Bd. 1: Essays. Reden. Vorträge. S. 250, 251.

124 *Hatvani P.* Op. cit. S. 72.

125 *Хофман П.* Указ. соч. С. 269.

126 Например, тема метрополии активно разрабатывалась натуралистами К. Хенкеллем и Ю. Хартом (K. Henckell, Julius Hart); эстетика урбанизации и научно-технического прогресса за четверть века до футуристов — в центре внимания А. Хольца в его «Книге времени» (Das Buch der Zeit: Lieder eines Modernen. Zürich, 1886) и Э. Шура в сборнике стихов «Каменный город» («Die steinerne Stadt», 1903). См. также: Deutsche Großstadtlyrik vom Naturalismus bis zur Gegenwart. Stuttgart, 1973; Das Jahrhundert Berlins: Eine Stadt in der Literatur. Amsterdam; Atlanta, 2000.

127 *Hardekopf F.* Spät // Die Weissen Blätter 3, 1(1916). S. 107.

128 *Tietze H.* Die Krise des Expressionismus. Wien, 1925. Цит. по: *Bushart M.* Der Geist der Gotik und die expressionistische Kunst: Kunstgeschichte und Kunsttheorie 1911–1925. München, 1990. S. 67.

129 *Marinetti F.T.* Manifest der Futuristen // Der Sturm 2. 1911–1912. N 104. S. 829.

130 *Крученых А.* Новые пути слова // Русский футуризм. М., 2000. С. 54.

131 *Edschmid K.* Lebendiger Expressionismus: Auseinandersetzungen. Gestalten. Erinnerungen. Wien; München; Basel, 1961. S. 9, 10.

132 *Benn G.* Expressionismus. S. 251.

133 *Соколов Ин.* Экспрессионизм // Русский экспрессионизм. С. 65.

134 *Edschmid K.* Über den dichterischen Expressionismus. S. 55.

135 Цит. по: *Tobien F.* Der Blaue Reiter. Kirchdorf a. Inn, 1996. S. 7. Мысль о том, что экспрессионизм не является чем-то чужеродным, привнесенным, абсолютно новым, а есть лишь «широко распространенная, типичная манера художественной воли, забытой официальным искусством последних веков», отстаивается в работе Э. фон Сюдова: *Sydow E. von.* Die deutsche expressionistische Kultur und Malerei. B., 1920. S. 137.

136 См., напр.: *Ришар Л.* Германия: Начало развития экспрессионизма // Энциклопедия экспрессионизма: Живопись и графика. Скульптура. Архитектура. Литература. Драматургия. Театр. Кино. Музыка. М., 2003. С. 32–36.

137 *Ришар Л.* Указ. соч. С. 32.

138 Там же. С. 22.

139 *Einstein C.* Negerplastik // Werke: In 4 Bd. B., [s. d.]. Bd. 1: 1908–1918. S. 245–263.

140 *Бобринская Е.А.* Экспрессионизм и дада. С. 184.

141 *Хофман П.* Указ. соч. С. 281.

142 *Elger D.* Max Pechstein // Expressionismus: Eine deutsche Kunstrevolution. Köln, 1994. S. 90.

143 Стихотворениями «неэкспрессионистов» Арно Хольца (1863–1929) и Альфреда Момберта (1972–1942), как правило, открываются экспрессионистские антологии. Хотя А. Хольц, по мнению немецкого литературоведения, выступал первоначально как «последовательный натуралист», его влияние на лирику экспрессионизма в области обновления языкового сознания, конвенциональной стихотворной формы и ритма позволяет историкам литературы причислять его к «предтечам экспрессионизма», так же как и поэта рубежа веков А. Момберта, в поэзии которого заданы «космические координаты» экспрессионизма, его патетические, риторические и визионерские черты. Сам А. Хольц решительно отказывался связывать свое имя с каким-либо литера-

турным течением: «Как теоретик я не проповедую ни реализм, ни натурализм, ни какой-либо иной "-изм"».

144 *Tobien F.* Op. cit. S. 7.

145 Антагонизм «север–юг» воплощает и одну из важнейших антиномий Ницше «рассудок–жизнь». Эта метафора тщательно исследована в творчестве Г. Бенна. См.: *Heimann B.* Der Süden in der Dichtung Gottfried Benns. Freiburg, 1962.

146 *Martini F.* Das Wagnis der Sprache... S. 492.

147 *Edschmid K.* Über den dichterischen Expressionismus. S. 65– 66.

148 *Worringer W.* Abstraktion und Einfühlung: ein Beitrag zur Stilpsychologie. München, 1959. S. 51–52.

149 *Хофман П.* Указ. соч. С. 272.

150 Так, усилия художников-экспрессионистов «Синего всадника» были направлены на то, чтобы доказать «отсутствие подражания» Ван Гогу, Гогену, Сезанну. Э.Л. Кирхнер, идейный вдохновитель и один из организаторов «Моста», настаивал на отсутствии параллелей как с ближайшими предшественниками, так и с параллельно развивающимися течениями. См.: *Marc F.* Die konstruktiven Ideen der neuen Malerei // Pan 2. 1911–1912. S. 527–531. Об отрицании наследия импрессионизма в «современном искусстве» см. также статью известного искусствоведа — современника экспрессионизма П. Вестхайма: *Westheim P.* Neue Malerei? // Sozialistische Monatshefte 19/1. 1913. S. 171.

151 *Rubiner L.* Maler bauen Barrikaden // Die Aktion 4. 1914. 25. April.

152 *Marc F.* Op. cit. S. 527.

153 Ibid. S. 528.

154 *Павлова Н.С.* На пороге: Постнатуралистическая литература Германии // Зарубежная литература XX века: Учебник для вузов. 2-е изд., испр. и доп. М., 2001. С. 174.

155 *Bahr H.* Zur Überwindung des Naturalismus. Stuttgart; Berlin; Köln; Mainz, 1968; *Bahr H.* Studien zur Kritik der Moderne. Frankfurt a. M., 1894.

156 *Nietzsche F.* Werke: In 3 Bd. München, 1966. Bd. 2. S. 576.

157 *Lichtenstein A.* Dichtungen. Zürich, 1989.

158 *Rilke R.M.* Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge. Frankfurt a. M.; Leipzig, 2000. S. 22.

159 *Edschmid K.* Über den dichterischen Expressionismus. S. 57.

160 *Bahr H.* Expressionismus. München, 1920. S. 112.

161 Из декларации Первого Всероссийского Съезда Баячей будущего (поэтов-футуристов). Цит. по: *Бобринская Е.А.* Футуризм. С. 151.

162 *Hiller K.* Die Jüngst-Berliner // Literatur und Wissenschaft. Monatliche Beilage der Heidelberger Zeitung. 1911. N 7. 22. 07.

163 *Pinthus K.* Glosse, Aphorismus, Anekdote // März. 1913. 10. 05.

164 *Nietzsche F.* An den Mistral. Ein Tanzlied // Gedichte. Stuttgart, 1996. S. 77. (Пер. К.А. Свасьяна.)

165 *Hatvani P.* Op. cit. S. 70.

166 *Дранов А.В.* Поэзия экспрессионизма: (К вопросу о методе). М., 1980.

167 *Edschmid K.* Lebendiger Expressionismus... S. 11.

168 *Edschmid K.* Über den dichterischen Expressionismus. S. 65. Рассуждения о том, что экспрессионизм представляет собой «не просто стиль как формально-эстетический феномен (каковыми, по мнению экспрессионистов, являлись кубизм и футуризм), а рефлекс единых для всех переживаний», свойственны как литературному экспрессионизму, так и экспрессионизму в изобразительном искусстве. См.: Die Maler der «Brücke»... S. 11.

169 *Edschmid K.* Lebendiger Expressionismus... S. 11.

170 *Anz Th.* Op. cit. S. 6; *Rothe W.* Tänzer und Täter... S. 119.

171 *Hatvani P.* Op. cit. S. 71.

172 *Шорске К.Э.* Вена на рубеже веков: политика и культура. СПб., 2001. С. 17.

173 *Schiele E.* Kehl am Rhein, 1994. S. 19.

174 *Kokoschka O.* Mein Leben. München, 1971. S. 63.

175 *Raabe P.* Die Zeitschriften und Sammlungen des literarischen Expressionismus. Repertorium der Zeitschriften, Jahrbücher, Anthologien, Sammelwerke, Schriftenreihen und Almanache 1910–1921. Stuttgart, 1964. S. 134.

176 См. критику К. Крауса в адрес антологий «Кондор», «Аркадия», его же статьи в «Факеле», обвиняющие в плагиате австрийского поэта Г. Кульку, в работе: *Пестова Н.В.* Немецкий литературный экспрессионизм. См. также: *Kraus K.* Ein neuer Mann // Die Fakel. 1920–1921. N 546–550. S. 45–67; Die Gefährten // Die Fakel. 1920–1921. N 552–553. S. 5–13; Der Gott des Lachens // Die Fakel. 1920–1921. S. 14–22. В то же время К. Краусу принадлежит заслуга открытия многих литературных дарований экспрессионизма (Ф. Яновиц).

177 См. подробно: *Пестова Н.В.* Немецкий литературный экспрессионизм.

178 *Hardekopf F.* Gesammelte Dichtungen. Zürich, 1963. S. 31.

179 *Usinger F* Ferdinand Hardekopf // Gesichter und Gesichte. Darmstadt, 1965. S. 75.

180 *Hardekopf F.* Lesestücke. Berlin; Wilmersdorf, 1916. S. 50.

181 *Usinger F.* Op. cit. S. 76.

182 *Hardekopf F.* Spät. S. 50.

183 Ibid.

184 *Habereder J.* Kurt Hiller und der literarische Aktivismus. Zur Geistesgeschichte des politischen Dichters im frühen 20. Jahrhundert. Frankfurt a. M.; Bern, 1981. S. 47; *Martens G.* Vitalismus und Expressionismus: ein Beitrag zur Genese und Deutung expressionistischer Stilstrukturen und Motive. Stuttgart; Berlin; Köln; Mainz, 1971. S. 196–198.

185 *Loewenson E.* Die Décadence der Zeit und der «Aufruf» des «Neuen Clubs» // Die Berliner Moderne 1885–1914. Stuttgart, 1993. S. 657–659.

186 Die deutsche Literatur. Ein Abriß in Text und Darstellung: Expressionismus und Dadaismus. Stuttgart, 1986. S. 324–329.

187 *Anz Th.* Literatur des Expressionismus. S. 10.

188 *Rossbacher K.* Heimatkunstbewegung und Heimatroman: zu einer Literatursoziologie der Jahrhundertwende. Stuttgart, 1975. (Reihe: Literaturwissenschaft — Gesellschaftswissenschaft; Bd. 13.) Среди самых известных авторов этого небольшого течения — австриец П. Розеггер (1843–1918). Он и другие австрийские писатели — Л. Анценгрубер, Ф. фон Заар — в изображении быта деревенской жизни и описании патриархальной жизни сельского мира высказывали упрек в адрес представителей «модерных упаднических городских нравов».

189 *Хофман П.* Указ. соч. С. 287.

190 *Воркачев С.Г.* Концепт как «зонтиковый термин» // Язык, сознание, коммуникация. М., 2003. Вып. 24. С. 5–12.

191 *Rilke R.M.* Op. cit. S. 10.

192 *Тырышкина Е.В.* Указ. соч. С. 62.

193 *Бердяев Н.* Судьба России: Кризис искусства. М., 2004. С. 254–255.

194 *Кубрякова Е.С. и др.* Краткий словарь когнитивных терминов. М., 1996. С. 90.

195 Высказывания Конрада Фидлера цит. по: *Хофман П.* Указ. соч. С. 247.

196 Там же. С. 49, 249.

197 *Бердяев Н.А.* Судьба России. С. 255.

198 *Хофман П.* Указ. соч. С. 52.

199 *Kandinsky W.* Über das Geistige in der Kunst insbesondere in der Malerei. Rev. Neuauflage. Bern, 2004. S. 31.

200 *Kaiser G.* Vision und Figur // Werke: In 3 Bd. Berlin; Weimar. Bd. 3. S. 535.

201 *Edschmid K.* Über den dichterischen Expressionismus. S. 56. Программатика русского экспрессионизма, напротив, явно доминировала во всей его литературной продукции, а иногда и подменяла ее.

202 Ibid. S. 57.

203 Ibid.

204 Ibid.

205 *Крученых А.* Указ. соч. С. 54.

206 *Benn G.* Expressionismus. S. 243.

207 *Маркин А.В.* О книге «Вечный день» // Гейм Г. Вечный день. Umbra vitae. Небесная трагедия. М., 2002. С. 361.

208 *Райнер В.* Новый мир // Семиотика и авангард: Антология. С. 840–841.

209 Цит. по: *Tobien F.* Op. cit. S. 18.

210 Цит. по: *Маркин Ю.П., Бугуева Ю.В.* Вильгельм Лембрук: Скульптура. Графика. Живопись. Поэзия. М., 1989. С. 99.

211 *Schneider K.L.* Der bildhafte Ausdruck in den Dichtungen G. Heyms, G. Trakls, E. Stadlers. Studien zum lyrischen Sprachstil des Expressionismus. Heidelberg, 1961. В стандартных трудах по экспрессионизмоведению в такой остраняющей действительность функции рассматривались всевозможные механизмы экзистенциальной метафоризации пространства, времени, цвета, температуры и т. п., а также различные пути и способы «психопатологизации» персонажей, населяющих фиктивный мир экспрессионизма во всех его странных координатах. См.: *Anz Th.* Literatur der Existenz: literarische Psychopathographie und ihre soziale Bedeutung im Frühexpressionismus. Stuttgart, 1977. S. 17 ff; *Idem.* Literatur des Expressionismus. Stuttgart, 2002.

212 *Benn G.* Probleme der Lyrik // Gesammelte Werke. Bd. 1. S. 500.

213 *Anz Th.* Op. cit. 2002.

214 *Rothe W.* Der Expressionismus. S. 16–17.

215 *Vietta S., Kemper H.-G.* Expressionismus. 5. Aufl. München, 1994.

216 *Giese P.Ch.* Interpretationshilfen. Lyrik des Expressionismus. Stuttgart; Dresden, 1993.

217 *Capell G.* Die Stellung des Menschen im Werk R. Goerings. Forschungsbeitrag zum Expressionismus: Diss. Bonn, 1968.

218 Lyrik des Expressionismus. 3., unveränd. Aufl. Tübingen, 1985.

219 Ср.: *Жеребин А.И.* Вертикальная линия: Философская проза Австрии в русской перспективе. СПб., 2004; *Зверев А.М.* XX век как литературная эпоха // Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века М., 2002. С. 28.

220 *Шпенглер О.* Закат Европы: Очерки морфологии мировой истории. М., 1993. Т. 1: Образ и действительность. С. 468.

221 *Жеребин А.И.* Вертикальная линия... С. 258.

222 Там же.

223 Phantasien über den Wahnsinn: expressionistische Texte. München; Wien, 1980. S. 148, 159.

224 Ibid.

225 В «Штурме» были опубликованы важнейшие для становления философско-эстетической базы экспрессионизма статьи: М. Брод «О красоте безобразных картин. Vademecum для романтиков нашего времени», № 19; К. Хиллер «О культуре», № 24; Ф. Ницше «Человеческое, слишком человеческое», с комментариями С. Фридлендера, № 38; статьи «Портрет Ницше» Ф. Хюбнера, № 44, и «Ницше» Э. фон Унгера, № 49;

В. Воррингер «История развития современной живописи», № 75. В журнале «Акцион» 1911–1913 гг. публиковались статьи О. Гросса о психоанализе, в «Дойче ревю» (1911, № 36) — статья Р. Гаупта «Патологическое в искусстве и литературе», в «Дер нойе вег» (1911, № 41) обсуждалось художественное осмысление душевных расстройств в драме (статья А. Мёллера).

226 *Einstein C.* Der Snobb // Werke. Bd. I. S. 23.

227 *Nietzsche F.* Werke. Bd. 2. S. 576, 37, 70.

228 *Крученых А.* Указ. соч. С. 54.

229 *Hillebrand B.* Artistik und Auftrag. Zur Kunsttheorie von Benn und Nietzsche. München, 1966.

230 Цит. по: *Meyer Th.* Nietzsche und die Kunst. Tübingen; Basel, 1993. S. 116.

231 *Benn G.* Probleme der Lyrik // Gesammelte Werke. Bd. 1. S. 500.

232 Ibid.

233 Ibid.

234 Ibid. S. 501.

235 *Benn G.* Lebensweg eines Intellektualisten // Gesammelte Werke. Bd. 4. S. 66.

236 *Benn G.* Franzosen // Gesammelte Werke. Bd. 1. S. 328.

237 *Benn G.* Fanatismus zur Transzendenz // Gesammelte Werke. Bd. 4. S. 235.

238 В 1901 г. В.К. Рентген, а в 1903 г. А. Беккерель за свои открытия Х-лучей (1895, 1896) были удостоены Нобелевской премии в области физики. Учение о радиоактивности, по мнению В.И. Вернадского, послужило толчком для формирования принципиально новой модели мироздания: «Затравкой взрыва явилось открытие радиоактивности. <...> Захвачены были последствиями открытия Беккереля вся жизнь человечества, вся философская его мысль, все его научное мировоззрение» (*Вернадский В.И.* Биосфера и ноосфера. М., 2004. С. 320–321, 323).

239 *Крученых А.* Указ. соч. С. 53, 54.

240 *Кандинский В.В.* Ступени. Текст художника // Избранные труды по теории искусства. М., 2001. Т. 1. С. 274.

241 *Ball H.* Kandinsky. S. 124.

242 August Macke. Franz Marc: Briefwechsel. Köln, 1964. S. 40–41.

243 Ibid. S. 40.

244 Цит. по: *Адорно Т.* Указ. соч. С. 10.

245 August Macke. Franz Marc. S. 40.

246 *Heynicke K.* Das lyrische Werk: In 3 Bd. 2. Aufl. Worms, 1981. Bd. 3.

247 Название поэтического сборника Г. Гейма 1912 г.

248 *Ницше Ф.* Сочинения: В 2 т. М., 1997. Т. 2. С. 242.

249 *Edschmid K.* Über den dichterischen Expressionismus. S. 57, 58, 59.

250 *Rubiner L.* Maler bauen Barrikaden.

251 *Хофман П.* Указ. соч. С. 259.

252 *Kokoschka O.* Op. cit. S. 76.

253 См. более детальную разработку понятийной, ценностной и образной составляющих концепта «новое видение» в экспрессионизме: *Пестова Н.В.* «Случайный гость из готики»: Русский, австрийский и немецкий экспрессионизм. Екатеринбург, 2009.

254 *Kronberg S.* Der Fremdling // Die Dichtung. Buch 2. Potsdam, 1923. 2. Folge. S. 78.

255 *Цветков Ю.Л.* Литература венского модерна. Москва; Иваново, 2003. С. 123.

256 *Nietzsche F.* Menschliches, Allzumenschliches // Nietzsche F. Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe: In 15 Bd. München, 1980. Bd. 2. S. 689.

257 *Ницше Ф.* По ту сторону добра и зла: Прелюдия к философии будущего // Ницше Ф. Указ. соч. Т. 2. С. 276, 272, 273.

258 *Stadler E.* Der Spruch // Der Aufbruch und andere Gedichte. Stuttgart, 1996. S. 5–6.

259 См. подробно о полевой многокомпонентной структуре концепта: *Зацепина М.В.* Концептуализация феномена *отчуждение* в русской и немецкой этноконцептосферах: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2006.

260 *Hardekopf F.* Lesestücke. S. 50.

261 *Rheiner W.* Brief an Rudolf Adrian Dietrich. S. 18.

262 *Krull W.* Prosa des Expressionismus. Stuttgart, 1984. S. 37.

263 Цит. по опубликованному сценарию фильма: Das Cabinet des Dr. Caligari. Stuttgart, 1985. S. 14.

264 *Ницше Ф.* Так говорил Заратустра: Книга для всех и ни для кого. Алма-Ата, 1991. С. 14.

265 *Mann Th.* Krankheit // Schriften und Reden zur Literatur, Kunst und Philisophie. Frankfurt a. M., 1968. Bd. 1. S. 148.

266 *Boldt P.* In der Welt // Die Aktion 3 (1913). Sp. 649

267 *Boldt P.* Der Sprecher // Die Aktion 7 (1917). Sp. 351.

268 *Boldt P.* Der Leib // Die Aktion 8 (1918). Sp. 407.

269 *Minaty W.* Paul Boldt und die «Junge Pferde» des Expressionismus. Erotik, Gesellschaftskritik und Offenbarungseid. Stuttgart, 1976. S. 79–81.

270 *Nietzsche F.* Die Unschuld des Werdens. Der Nachlaß. Stuttgart, 1956. Bd. 1. S. 82, 195.

271 *Kafka F.* Briefe an Felice (Bauer) und andere Korrespondenz aus der Verlobungszeit. Frankfurt a. M., 1967. S. 156.

272 *Wolfenstein A.* Fremde Stunde // Werke. Mainz, 1982. Bd. 1: Gedichte. S. 164.

273 *Baßler M.* Die Entdeckung der Textur: Unverständlichkeit in der Kurzprosa der emphatischen Moderne, 1910–1914. Tübingen, 1994. S. 78.

274 *Hofmannsthal H.* Ein Brief von «Lord Chandos» // Gesammelte Werke. Frankfurt a. M., 1951. Bd. 2: Prosa. S. 7.

275 *Friedrich H.* Die Struktur der modernen Lyrik: von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts. Hamburg, 1968. S. 124.

276 Более подробно о механизме создания «абсолютной метафоры» в поэзии экспрессионизма см.: *Пестова Н.В.* «Случайный гость из готики».

277 *Rothe W.* Der Expressionismus. S. 21.

278 Ibid. S. 15, 22.

Футуризм и авангардная культура Италии

Почему футуризм?

На протяжении всего XX в. в разных странах мира звучало немало споров вокруг того, где и когда впервые возникли имульсы авангардизма и оставался ли он действенной питательной средой «большой» культуры. Однако не раз говорилось и о неприменимости традиционных схем к систематике поступательного развития искусства в XX в. и о смешении различных художественных языков и стилевых тенденций в культуре так называемого модернизма, частью которого и является авангард начала века. В последнее время сформировалась плодотворная тенденция рассматривать иерархию понятий-знаков авангарда как систему, как целостное и самостоятельное явление в системе культуры, отразившее глубинное стремление начала XX в. преодолеть девальвацию духовных и общественных ценностей и снова, уже на новом месте и новыми средствами, творить цивилизацию нового времени, искать новую «меру мира», как говорил В. Хлебников. Система понятий, созданная авангардом в различных странах, составила мифологию этого нового времени и нового мира на всех его уровнях: эстетическом, философском, социальном, идеологическом. Авангард сложился в полиморфный общекультурный феномен, обладающий своей «внутренней формой», в которой отчетливо просматривается нацеленность на принципиально иное самоосознание человека в окружающем его мире — на глобальное отрицание прошлого и на глобальную перестройку всех параметров его нынешнего бытия. Причем не только «силою человеческого духа», но и силой оружия и даже «орудия масс — булыжника». Культура при такой перестройке становилась активной участницей жизнестроительства, прямое ее вмешательство в социальную и идеологическую сферы воспринималось как проявление ее авангардной роли.

Справедливо, конечно, утверждение ряда исследователей[1] о том, что оптимальной моделью для выявления основных параметров авангардистского типа сознания может служить русский авангард, ибо в России он полнее всего проявил себя как целостный феномен и реализовал себя до конца в исторических, а не только культурных формах бытия — и реализовал в очень четко очерченный хронологический период.

Но могут представлять интерес и модели, где авангард реализовал себя лишь частично, не слишком декларативно и не в столь четких хронологических рамках и тем более не во всех формах и сферах жизни — а тем не менее след его в национальной культуре остался, и надолго. И не только в отдельных эле-

ментах образности, а в чем-то главном — в ориентации на новое жизнеустройство и новое самоощущение человека в перестроенном мире. Таковой оказалась судьба и роль авангарда в итальянской культуре XX в. В принципе авангард ориентирован на тотальный переворот существующих культурных и идейных ценностей. Но полностью их «убить» (хотя футуристы и пытались «убить лунный свет») не удалось. Получилось так, что привитый на ствол итальянской национальной культуры черенок авангарда дал начало новой, разнообразной, самостоятельной национальной поросли — итальянской культуре XX в., в которой смешались живые соки и предшествующей традиции, и исходного авангардистского «привоя».

Теоретическая саморефлексия. Первый период

20 февраля 1909 г. парижская газета «Фигаро» вышла с передовой статьей «Основание и Манифест Футуризма», подписанной Филиппо Томмазо Маринетти. Автором его был итальянец, который родился в 1876 г. в Александрии (Египет), с 1891 г. жил в Европе между Парижем и Миланом, а юриспруденции обучался в Генуе. В начале XX в. он уже приобрел известность как поэт, писавший по-французски в традициях символизма (поэма «Покорение звезд», 1902; «Разрушение», 1904; «Город плоти», 1908).

Эту известность упрочила деятельность Маринетти в качестве соучредителя и редактора «интернационального» журнала «Поэзиа» (Милан, 1905–1909). Журнал Маринетти имел сугубо эстетическую направленность и открыл в Италии нашумевшую дискуссию о свободном стихе. Это была как бы увертюра перед готовящимся футуристическим действием: отдав дань символизму, доказавшему поэтичность верлибра, участники дискуссии придали свободному стиху масштаб, далеко превосходящий эстетические рамки. Для Джана Пьетро Лучини, например, верлибр — это средство раскрепощения (не только поэтического языка, но и современного ума в целом) от всевластия окостенелых авторитетов и доктрин, способ вырваться в полете воображения за пределы времени на просторы трансцендентного. В тогдашней дискуссии приняли участие многие видные итальянские и французские литераторы: символисты Пасколи и Д'Аннунцио, Ада Негри, Г. Кан, Ф. Жамм, а также будущие соратники Маринетти по футуристическому движению, в частности Джан Пьетро Лучини[2].

За четыре года своего существования «Поэзиа» стала своего рода форпостом нарождавшейся в Италии авангардистской эстетики: вслед за защитниками новой стихотворной формы — верлибра — на ее страницах высказали свое мнение такие адепты европейской новой культуры, как Ж. Кокто, П. Клодель, Г. Мистраль, регулярно выступали новообращенные итальянские футуристы А. Палаццески, К. Говони. Именно в журнале «Поэзиа» в 1909 г. и были опубликованы по-итальянски два первых манифеста футуризма. На основе журнала возникло издательство «Поэзиа», в течение нескольких лет печатавшее исключительно футуристические документы и художественные тексты.

Активно популяризируя свои многочисленные манифесты, распространяя футуристические идеалы не только на поэзию, но на все без исключения сферы культуры и искусства, на идеологию, социальную жизнь, нормы морали и быта,

на политику, наконец, футуризм стал не только единственным четко теоретически оформившимся *итальянским вариантом* европейского авангарда, но и *открыл самую историю* авангардистских течений в Европе.

То, что футуризм сформировался именно в Италии, может быть объяснено несколькими причинами. Культурная и социальная почва для пышного расцвета футуризма там была уже подготовлена. Только недавно объединившаяся и вышедшая на европейскую арену как самостоятельное единое, но экономически очень слабое государство, Италия уже с конца XIX в. остро страдала от целого ряда синдромов: например, от синдрома недостаточной самореализованности и в немалой степени от синдрома культурной стагнации, провинциальности, зацикленности на узконациональных интересах, чему в немалой мере способствовал долго задержавшийся на идеалах Рисорджименто романтизм и развившаяся после объединения регионалистская литература веристов.

Социальная атмосфера тоже была довольно напряженной. Сильная зависимость от европейских (германских и австрийских) банков и монополий заставляла индустрию и политику Италии пребывать в подчиненном положении, неумелые попытки буржуазного правительства начать курс социальных реформ, неудачи колониальной политики на Балканах, в Абиссинии, Турции и Ливии — вот только некоторые причины всплесков социального недовольства, бурных анархических и националистических, прежде всего в силу давней традиции, антинемецких и антиавстрийских выступлений на рубеже XIX–XX вв. Буржуазная Италия всемерно раздувала эту национальную неудовлетворенность и жажду «доделать» национально-освободительную революцию. Свои агрессивные колониальные интересы она маскировала под борьбу за «национальную идею», «восстановление Великой Империи в Италии» и за осуществление национально-освободительной миссии итальянского народа во всем мире [3].

Позднеромантическая и декадентская литература рубежа веков в Италии хотя и прислушивалась к европейским идеологическим новинкам, но все еще активно эксплуатировала старые, ожившие в эпоху Рисорджименто мифы о духовном и культурном приоритете латинской расы в Европе, не особенно заботясь о том, чьим интересам эти мифы теперь служат. При этом, разумеется, мимо ушей итальянских деятелей культуры не могли пройти темы, уже давно дискутировавшиеся в культурных кругах Европы: о язвах и контрастах новой урбанистической цивилизации (Э. Верхарн), о неизбежном «обновлении» литературы перед лицом новой реальности, об обветшании и опошлении идей, стилей и вкусов уходящего века, о вырвавшемся из-под власти норм «тотальном» («синтетическом») языке новой поэзии и ее прорывах за грани «видимостей» (П. Клодель) в мир «простоты» (А. Жид). Интерес к глубинным потенциям души, потаенным слоям сознания, удивительные научные открытия и технические изобретения раздвигали рамки знания, создавали ощущение небывалого движения мысли и непрерывного культурного прогресса. То, что недавно казалось мистикой, фантазией и сном, становилось реальностью; в реальном же обнаруживались скрытые завесой неведомого слои... Явь и сон, реальное и ирреальное менялись местами, философы спорили об их относительности. И даже само слово «футуризм» уже употреблялось не меньше чем полдесятилетия — пусть и не в столь всеобъемлющем значении, как в манифесте Маринетти [4].

И вот со страниц парижской «Фигаро» Маринетти в весьма приподнятом тоне оповестил мир о создании новой группы поэтов, художников и мыслителей, которые напрочь отвергают все прошлое и отныне исповедуют новую идейно-художественную доктрину — *футуризм*:

«Мы на крайнем пределе веков! К чему оглядываться назад, раз мы хотим высадить таинственные двери Невозможного? Время и Пространство умерли еще вчера. Мы живем уже в абсолютном, так как нами уже создана вечная вездесущая скорость».

Речь идет, таким образом, о начале цивилизации нового типа — не имеющей прошлого, начавшей жить как бы с чистого листа в беспредельности и тайне Абсолюта. Эта цивилизация пребудет вечной благодаря созданной человеком вездесущей, во всем проявляющей себя и все преобразившей скорости — этой подчиненной человеку энергии материи. Несмотря на несколько абстрактную риторичность самого образа этой новой цивилизации, манифест футуризма четко и весьма симптоматично очертил круг ее ценностей: «Мы желаем воспеть человека, запустившего маховое колесо, идеальная ось которого пронзает Землю, тоже пущенную по своей круговой орбите. <...> Мы будем воспевать огромные толпы, взбудораженные работой, удовольствиями или бунтом; многоцветные и многоголосые приливы революций в современных столицах; пыл вибрирующих ночных арсеналов и верфей под заревом их мощных электрических лун; переполненные вокзалы, пожирающие дымящихся змей; фабрики, подвешенные к облакам на шнурках своих дымов; мосты, взлетающие над реками, будто гимнасты-гиганты, сверкая подобно лезвию ножа под лучами солнца; <...> скользящий полет аэропланов, пропеллеры которых звучат так, будто хлопают на ветру знамена или восторженно рукоплещет толпа».

Эта цивилизация урбанизированного, вооруженного современной техникой человеческого множества, символом которого является метафорический новый герой — Человек, пронзивший Землю осью крутящегося махового колеса, нуждается в новой духовности, новом самосознании. Началом их футуризм мыслит непременное тотальное разрушение старой культуры и ее духовных завоеваний: «Мы желаем разрушить музеи, библиотеки, академии всякого рода, сокрушить морализацию, феминизацию и любую приспособленческую и утилитарную подлость». Новая культура мира, стоящего у дверей Абсолюта, начинается с шока, дерзости, безрассудного негативизма, доходящего до насилия. «Мы желаем прославить войну — эту единственную гигиену мира, — а также милитаризм, патриотизм, разрушительное действие освободителей, воспеть прекрасные идеи, за которые умирают, а также презрение к женщине». Литература, красота, поэзия, мораль должны действовать жестко и прямо, если только они, как и все, что дорого футуристам, заряжены энергией — и футуризм приравнивает их к разным формам агрессии, дерзости и бунта: «Литературу до сих пор привлекали задумчивая неподвижность, экстаз и сон. Мы хотим восславить агрессивное движение, горячечную бессонницу, бег, смертельный прыжок, пощечину и удар кулака». «Красота только в борьбе. Произведение, лишенное агрессивности, не может быть шедевром. Поэзию следует понимать как мощный штурм неведомых сил, который заставит их подчиниться человеку». Пробить таинственную дверь в Неведомое, штурмовать неведомые силы помогут не «библиотеки», не «про-

фессора» и не «задумчивые» произведения прошлого века, а поклонение новой красоте — красоте скорости. «Гоночный автомобиль с кузовом, опутанным толстыми трубами, будто огнедышащими змеями... ревущий автомобиль, который мчится словно навстречу пулемету, прекраснее Нике Самофракийской».

Центром новой футуристической цивилизации Маринетти объявил Италию: колыбель европейской культуры должна была стать средоточием «разрушительной и поджигательной силы». «Мы хотим излечить эту страну от ее зловонной гангрены — профессоров, археологов, чичероне и антикваров <...> Мы хотим освободить ее от бесчисленных музеев — этих бесконечных кладбищ, которыми она покрылась... Зачем позволять отравлять себя? Зачем хотеть разложения? <...> Неужели вы согласны растратить свои лучшие силы в вечном и бесполезном любовании прошлым, которое вас уже безнадежно обессилило, унизило и растоптало? <...> Мы не хотим иметь ничего общего с прошлым, мы — сильные и молодые футуристы!»

Гимном силе и молодости завершается первый манифест футуризма. «Самым старым из нас сейчас по тридцать лет. У нас впереди есть только лет десять, чтобы осуществить наше дело. Когда нам будет по сорок, пусть другие, более молодые и сильные, вышвырнут нас хоть на помойку. Мы так хотим!» Это одновременно песнь будущей смерти, которая символизирует вечное — и неумолимое — обновление, замену старого новым. «Они (молодые, грядущие поколения. — *Е.С.*) <...> наконец окружат нас и, задыхаясь от ненависти и презрения, все вместе накинутся на нас и убьют <...> Ненависть их будет столь же беспощадна, сколь велики будут любовь и восхищение нами. И сильная, здоровая Несправедливость засверкает в их глазах. Но ведь искусство и не может не быть насилием, жестокостью и несправедливостью».

Представление о смерти неотделимо от представления о героизме и смелости, восторг перед которыми доходит на финальных страницах первого манифеста до пароксизма: «Идите же, веселые поджигатели с обожженными пальцами! Вот они! Вот они! Так жгите же библиотечные полки! Поверните русла каналов, чтобы затопить музеи! О, что за радость будет смотреть, как плывут по волнам драные и полинялые старинные полотна!.. Хватайте заступы, топоры, молоты и крушите, крушите без всякой жалости эти почтенные города!»

Романтика тотального разрушения, включившая в себя и восторг перед героической смертью, в последних абзацах обогащается новыми обертонами, которые придают нарисованному в манифесте образу новой цивилизации и ее героям вселенские масштабы и окрашивают всю картину в оптимистические тона. Возникает ассоциация с образами Абсолюта, Неведомого, не раз упомянутых в строках манифеста. «Смотрите на нас! Мы еще не растеряли своей силы! Наши сердца еще не устали, ибо их питают огонь, ненависть и скорость!.. Вас это удивляет?.. Это объяснимо, ведь вы даже не помните, жили ли вы хотя бы! Стоя на вершине мира, мы снова бросаем наш вызов звездам! <...> Мы ничего не хотим слышать о своих предках. Выше головы! Стоя на вершине мира, мы снова и снова бросаем вызов звездам!» [5]

Одиннадцать пунктов процитированного выше первого «Манифеста футуризма» безапелляционно «похоронили» культуру прошлых веков и четко наметили социальные, нравственные и культурные ориентиры новой цивилизации.

При несомненно шокирующей лексической доминанте (пощечина, удар кулака, гниль, разложение, гангрена профессоров и пр.), нельзя отказать Маринетти в рациональности, продуманном выборе использованных концептов (это бывшие у всех на слуху неведомые миры, Абсолют, молодость, звезды, энергия, урбанизм, витальность, действенность, динамизм, символом которого является новинка века — гоночная машина). Выверены даже интонационные модуляции и сама довольно сложная композиция «Манифеста», построенного с несомненным знанием риторических приемов. Сказывается, с одной стороны, неутраченная симпатия Маринетти к символизму. Отсюда подробный и стилистически вычурный рассказ в преамбуле о ночном бдении компании единомышленников в эстетском интерьере миланской квартиры Маринетти, кончающийся символистским призывом Маринетти выйти из мистических потемок и увидеть свет солнца над землей: «Идемте, друзья! Отбросим наконец мифологию и мистический идеал. <...> Нужно сотрясти двери жизни, чтобы проверить ее петли и запоры. Вот над землей ранняя заря. Нет ничего великолепнее красной шпаги солнца, впервые пронзающей наши тысячелетние сумерки». Затем следует комический, даже гротескный «дивертисмент»: описана автомобильная гонка, автомобиль Маринетти не смог объехать двух велосипедистов и рухнул в зловонную канаву для промышленных стоков, и целая толпа рыбаков и прохожих сетями вытаскивала машину и залитого грязью водителя, который именно в этот момент и придумал свой манифест. Этот гротескный эпизод тоже может быть истолкован в символистском ключе: идея футуризма рождается не в суперинтеллектуальной среде, не в эстетском антураже роскошных апартаментов, а появляется на свет прямо из грязного, зловонного нутра земли, из городской сточной канавы. В самом тексте «Манифеста» декларативная интонация умело перемежается призывами, ироническими размышлениями (о «кладбищах» городов-музеев), патетическими обращениями к единомышленникам, «стоящим на вершине мира», выполненными в худших традициях романтического стиля.

Все говорит о том, что автор «Манифеста» умело построил его как пропагандистский документ, способный поразить и дойти до сознания самого широкого читателя с самыми различными вкусами. В дальнейшем Маринетти будет пользоваться пропагандистскими приемами не только при составлении своих манифестов, но и в жизни. Многочисленные футуристические вечера в разных городах, с чтением манифестов, с поджиганием австрийских флагов, с надеванием трехцветных костюмов для проявления итальянского патриотизма, поездки в пограничные австрийские города, которые прежде были итальянскими, выставки и демонстрации, кончавшиеся драками на улицах и публичными судебными процессами, — таковы были проявления футуристических «прямых действий» Маринетти и его соратников. Все публичные акции Маринетти — это тоже своего рода манифесты, провокационно дерзкие рекламные жесты ради того, чтобы зарядить аудиторию духом непримиримости к «не-своим» (для них у Маринетти существовало слово «пассатисты») и романтикой раскрепощенного анархического самовыражения.

1909-й год — год «сплочения рядов» и теоретического домысливания некоторых слишком кратких положений первого «Манифеста футуризма». Так, в

апреле 1909 г. Маринетти выпустил второй манифест под заглавием-лозунгом «Убьем лунный свет!». Этот большой четырехчастный текст Маринетти начинает с «переклички» своих братьев-футуристов — «великих поэтов-поджигателей». Исследователями установлено, что к моменту написания манифеста далеко не все в нем поименованные на самом деле присоединились к Маринетти; но поэты Паоло Буцци, Коррадо Говони, Д.П. Лучини, Альдо Палаццески, комедиограф Э. Каваккьоли уже встали под его знамена. В дальнейшем многие документы футуризма, составленные Маринетти, будут содержать перечень (своего рода «перекличку») соратников.

Манифест «Убьем лунный свет!» представляет собой аллегорическое виде́ние, в мистическом сюжете которого раскрыт смысл главных для авангарда концептов: «смелость», «дерзость» и «действие». Вместе с тем декларированная в первом «Манифесте футуризма» ориентация на «культурную агрессию» получила в этом новом документе симптоматичное образное воплощение: манифест «Убьем лунный свет!» убедительно свидетельствовал, что складывающаяся футуристическая эстетика откровенно взяла на вооружение аляповатость примитива, наивную символику и мифологемы массовой культуры, ее кричащую эстетику, рассчитанную на грубый вкус толпы.

Покинув, по призыву Маринетти, город Паралич, который «слишком медленно умирает», авангард новой культуры — горстка героев-футуристов, уставших от обвинений «негодяев» в безумии и честолюбии, отправляется с молотами и кирками прокладывать некий мифический «великий военный Путь» (точнее, рельсы — il Binario) к вершине Гималаев. Но сначала они выпускают из сумасшедших домов всех их обитателей и покоряют всех хищных зверей и эту дикую орду направляют на разорение города Паралича. «Мы пересекли разрушенную Европу и вошли в Азию». Океан покоряется героям и следует за ними к подножию горы Горишанкар. Они прорубают Путь к вершине Горишанкар, на которую их возносят сделанные ими самими аэропланы. У подножия же разворачивается грандиозная битва с мистическими «вражескими ордами», бежавшими из городов Паралич и Подагра, аэропланы пикируют прямо в толпу, Океан заглатывает людей в свои пучины, авиаторы косят их пулеметными очередями, а те, у кого нет оружия, вырывают свои сердца и швыряют их во врагов, как снаряды. Потоки крови и горы мертвых тел символизируют героизм и смелость футуристов-победителей.

Футуристическое видение Маринетти имеет поистине космические масштабы. Футуристическая резня происходит на фоне высочайшей горы мира при участии светил и при поддержке стихий. Звезды, как осы, жалят «пурпурную розу воли» поэта Буцци, Каваккьоли видит во сне, как он приручает Ветер и держит его на поводке... Океан, покорный воле героев, следует за ними к месту битвы... Слышны рыдания Земли, иссушенной Солнцем... Луну убивают светом тысяч электрических ламп, ей вынесен приговор за то, что ее свет убаюкивал, нашептывал о нежности, внушал лживые сны... Сказка, написанная в крайне приподнятом тоне, со множеством риторических восклицаний и вычурных метафор, начинается и заканчивается образом Солнца. У городов Подагра и Паралич — это «старое европейское солнце», качающееся на облаках винного цвета, грязное и пыльное, и «сернистый свет его похож на блевотину пьяницы».

А омытое кровью геройских сердец, оно вновь играет красками зари, и футуристы, покончив с врагами, приветствуют его как своего будущего союзника: «...да, мы сумеем согреть тебя в наших горячих объятиях, о бедное Солнце, обветшалое, дрожащее от холода на вершине Горишанкар!» [6]

Усилив таким образом космический мотив, прозвучавший уже в первом манифесте, Маринетти акцентирует и дополняет множеством патетических аргументов такие взаимоисключающие компоненты футуристического концепта героизма, как труд, созидание, строительство чего-то невиданного, но необходимого для новой жизни, и безумие разрушения, доходящего до презрения к смерти, жажды кровопролитной схватки и даже самоуничтожения.

Фактически текст «Убьем лунный свет!» — это величальная прозаическая ода двуединой сущности жизненной энергии: витальной энергии молодости, топчущей все «умирающее», и энергии смерти, топчущей самое молодость во имя абсолютной идеи — будущего. «Пока что нам достаточно взорвать все традиции, будто гнилые мостки! <...> Война? Ну так что же, да: война — наша единственная надежда, наше оправдание жизни, наше единственное желание! Да, война! Против всех вас, кто умирает слишком медленно, и против всех мертвецов, загромоздивших наши улицы! <...> Мы предпочитаем насильственную смерть и славим ее как единственно достойную мужчины, как его единственный приз.<...> Что? Мы безумцы? Ура! Вот и найдено нужное слово!.. А я вам заявляю, что мир прогнил от благоразумия! <...> Взгляните, вот хлебные колосья стоят боевыми рядами, их миллионы... Эти колосья, как обученные солдаты с острыми штыками, славят силу хлеба, который потом превратится в кровь, чтобы она обрела силу взмыть вверх прямо к Зениту. Знайте, кровь не обретет ни ценности, ни величия, если железо или огонь не выпустят ее из темницы артерий! А мы научим всех вооруженных солдат земли, как надо проливать кровь. <...> Огонь! Молодцы, безумцы! О, пьянящая игра в бильярд со Смертью! <...> Огонь! Наша кровь? Да! Всю нашу кровь прольем ручьями, чтобы окрасить болезненные зори Земли!» [7]

В том же 1909 г. Маринетти публикует еще один документ, проясняющий положения первого «Манифеста» и подробно излагающий авангардистское понимание литературы, в частности поэзии. Речь идет о «Футуристическом предисловии» к сборнику верлибров Лучини «Пистолетные выстрелы».

Начав с декларации, что футуризм выражает стремление лучшей части молодежи к разрушению прошлого и жажду оригинальности и смелости, которые только и могут сделать жизнь энергичной, осмысленной и постоянно героической, Маринетти объявил: «Теперь родилась новая Поэзия!» Это Поэзия свободная, она «эмансипировалась от всяческих традиционных тупиков, ее рифмы взяты у симфоний заводов, автомобилей, летящих аэропланов. <...> На этой божественной земле Поэты согласны жить только при условии, что они станут Героями. А Футуризм и есть школа героизма и восторга» [8].

В сущности, Маринетти и здесь умело прибегает к риторическим приемам, рассчитанным на массовую психологию, в частности к броской антитезе. Так, он объявляет Лучини «врагом» футуризма, когда упрекает его в огромной эрудиции, любви к прошлому и, главное, в нежелании участвовать в акциях футуристов. Но как приверженец верлибра Лучини представлен у Маринетти в виде

самого верного защитника футуризма. Он «опрокидывает слепые формулы итальянской поэзии» и, как механик, выковывает лексику, исполненную «новейшей музыки». Из предисловия Маринетти явствует, что на этом этапе существования футуризма верлибр был признанным символом поэтического авангардизма: Лучини «превратил верлибр в эстетику, значение которой превосходит даже достоинства самого произведения, и потому она должна стать каноном всего художественного развития будущего»[9]. И первое доказательство «футуристичности» сборника стихов Лучини — его «угрожающее и дерзкое» заглавие «Пистолетные выстрелы»: «ведь раз оружие стреляет, значит, перед ним есть цель». Затем Маринетти говорит о футуристичности поведения Лучини в поэтической среде — он с юности был «самым смелым зачинщиком баталий в защиту верлибра в Италии, и эти "перестрелки" оставляли надежду на более решительные действия ради менее трудных времен и ради более свободной родины». Поэтому Маринетти видит в Лучини «человека, который сделал будущее своим моральным, политическим и социальным знаменем»[10].

Знаменательно, что Маринетти приводит обширные выдержки из размышлений самого Лучини о сути поэтического, приписывая им при этом именно футуристический смысл. По сути дела, интерес Маринетти к мыслям мэтра верлибра вызван не только тем, что в те годы и сам Маринетти использовал ту же стихотворную форму — см., например, футуристические «свободные стихи» Маринетти «Авиатор-футурист обращается к отцу своему, Вулкану»: по существу, это набор уже звучавших в манифестах футуристических лозунгов[11]. Дело, возможно, и не в том, что Лучини сам ударился в туманную футуристическую риторику, описывая будущий прогресс техники, знаний и поэзии, «которая всегда будет иметь высшую власть», так как она владеет «простым» и «мистическим» словом, соединяющим людей друг с другом и с Богом. По-видимому, Маринетти серьезно заинтересовали рассуждения Лучини о «непосредственности», интуитивности единения чувства, мысли и формы в стихе, строфе и во всем строе стихотворения. Лучини говорил о том, что эта непосредственность отвечает сразу и его спонтанному, минутному поэтическому желанию, и его постоянному чувству современности. А сама природа поэтического слова, по мысли Лучини, такова, что, будучи раз произнесенным, оно уже делается неактуальным, и чтоб быть всегда современным, поэт должен, хорошо зная «поэтический атлас» традиции, оставаться вечным новатором и постоянно искать неоткрытые, невысказанные слова, «подобно астроному, выискивающему в телескоп звезды, спрятанные от его взгляда и еще не обозначенные на атласах звездного неба».

Эти туманные мысли Лучини о свободе и динамизме поэтической интуиции в верлибре могли заинтересовать Маринетти как теоретика авангардной эстетики, уже обдумывавшего свою будущую теорию «свободного слова» (parole in liberta). Впрочем, Маринетти в этом «Предисловии» все-таки ушел от специального разговора о новой художественности. Зато, верный себе, он весьма прямолинейно связал свой экскурс в поэтические размышления Лучини с жизнетворческой программой футуризма. В ней впервые открыто прозвучали политические и националистические устремления футуристов: рассмотренный в таком ракурсе, верлибр трактовался Маринетти как форма, наиболее соответ-

ствующая футуристской ненависти к политическому пацифизму вообще, и представал как средство «оживления» Италии силами молодых. В их душах «непосредственные» стихи Лучини должны, в частности, оживить дух Гарибальди, пробудить стремление направить боевые отряды с развернутыми знаменами на Австрию, спалить ее города и растоптать сапогами «горы австрийских трупов, плавающих в крови» [12].

Публичная агрессивность как элемент жизнетворчества

Главной формой общественной активности футуристы избрали поездки по разным городам (одна из первых — поездка в город Триест, находившийся под властью Австро-Венгрии, с целью поддержать проитальянские настроения и активизировать так называемое ирредентистское движение за воссоединение Триеста с Италией) и по странам Европы с так называемыми вечерами и лекциями, на которых зачитывались обращения и манифесты, разбрасывались листовки с их текстами. Так, 8 июля 1910 г. 800 000 листовок с текстом «Против пассатистской Венеции!», подписанным Маринетти и художниками Боччони, Карра, Руссоло, было сброшено с башни Часов на венецианскую толпу, собравшуюся на площади Сан-Марко. В театре Ла-Фениче Маринетти произнес речь, в которой развивал лозунги: «Убьем лунный свет!», «Создадим Венецию индустриальную и военизированную, чтобы господствовать на Адриатике, ведь это наше большое итальянское озеро», «Сожжем гондолы, эти кресла-качалки для кретинов, и устремим в небо величественную геометрию металлических мостов и дымящих труб», «Да грядет царство божественного электрического света!». Речь вызвала ожесточенную драку, в которой художники Боччони, Руссоло и Карра раздавали присутствующим пощечины и от души поработали кулаками. 15 февраля 1910 г. Маринетти выступал в Миланском театре в защиту отправленного в отставку итальянского генерала, произносившего антиавстрийские речи перед солдатами. В зале присутствовало 4000 представителей различных партий. На выкрик из зала «Долой отечество!» Маринетти с жаром ответил: «Вот наше первое футуристическое решение! Да здравствует война, долой Австрию!» Вечер закончился потасовкой и арестом Маринетти (который немедленно же и был освобожден). Реакция в австрийской, германской и итальянской прессе была оглушительной. Венские газеты требовали от итальянского правительства официального извинения, которое не было принесено. Бурные встречи с футуристами были организованы в Неаполе, Турине, Палермо, Ферраре и других городах. В Парме полиция не разрешила проводить вечер, и на улицах города развернулся бой, в котором многие были ранены, а почти все студенты, участвовавшие в манифестации, были исключены из университета за беспорядки. После громких вечеров футуристы распределяли между собой задания и растекались пропагандировать по барам, клубам, кружкам, устраивая по десятку бесед в день.

Футуризм упорно и бесцеремонно вторгался в идеологию и политику, активно обращался к большим аудиториям, целенаправленно реализуя свою задачу быстро, динамично перестроить сознание масс и внушить им идеалы новой утопической цивилизации.

Главным идеологом движения, «футуристическим Прометеем»[13] был, конечно, Маринетти, написавший большую часть футуристических документов самого разного рода и выступивший с речами во всех столицах и крупных городах Европы, России и Южной Америки. В первой четверти XX в. Маринетти общается, печатается в одних журналах с такими представителями европейского авангарда, как Аполлинер, Тцара, дадаисты, русские футуристы, французские сюрреалисты во главе с А. Бретоном. Образуется широкая волна европейского авангарда, и для него долго остаются продуктивными провозглашенные итальянскими футуристами принципы витальной энергии, динамизма, агрессивной ошеломляющей выразительности, «симультанного» и «синтетического» языка. Истории авангарда принадлежат также футуристические манифесты А. Палаццески «Антиболь» и «Дайте мне порезвиться», манифест футуристических художников У. Боччони, К. Карра, Л. Руссоло, Дж. Балла, статья А. Соффичи «Свободное искусство и футуристическая живопись»; выставки свободной футуристической живописи, которые устраивались в Италии и за ее пределами.

Футуризм на пике своих эстетических и идеологических новаций

«Технический манифест футуристической литературы» (11 мая 1912) Маринетти — главный документ футуристической эстетики. К нему примыкает целая серия текстов, утверждающих новую поэтику и нового героя литературы — «механического человека с заменяемыми частями»: несколько так называемых «Ответов на возражения»; составленный Маринетти образец «слов на свободе» под заглавием «Битва. Тяжесть + Запах»; статьи «Футуристический поэт Альдо Палаццески», 1913; «Разрушение синтаксиса. Беспроволочное воображение. Слова на свободе», 1913, с приложением, озаглавленным «Пример слов на свободе», и так называемым «Переводом этих слов на свободе в традиционной манере»; «Долой танго и Парсифаля!», 1914; «Геометрическое и механическое величие и числовая чувствительность», 1914; «Театр футуристического синтетизма», 1915; «Новая религия-мораль скорости», 1916; «Футуристическая кинематография», 1916, с анонсом фильма «Футуристическая жизнь», снятого Маринетти и группой футуристов. В «Техническом манифесте» и приложениях к нему были разработаны главные эстетические новации футуризма: выдвинута теория «симультанного» и «синтетического» языка искусства, обоснованы принципы «тотально свободного» письма («слова на свободе», «беспроволочное воображение», «цепи ассоциаций»), принципы живописных «линий сил» и «метафизической живописи», эстетика театра шумов, технические приемы оформления футуристических текстов. Одновременно с итальянскими футуристами о «синтетическом» языке искусства и новых моделях образности размышляли в других странах представители других авангардистских школ (экспрессионисты, сюрреалисты).

Маринетти продолжает, как и в предисловии к стихотворениям Лучини, настаивать на том, что теоретическая мысль есть прямая часть футуристического жизнетворчества. Об этом свидетельствует усложненная композиция «Технического манифеста», и в первую очередь преамбула, в которой разворачива-

ется чисто футуристическое «действо» на грани абсурда и гротеска с любимым футуристами одухотворением машинной техники: автор-авиатор, сидя в аэроплане на бочке с бензином, летит над миланскими заводскими трубами и слушает шум вращающегося винта. Этот-то винт и подсказал автору, между прочим, насколько смешон старый синтаксис, унаследованный «от Гомера». Поиздевавшись над «дурацким» латинским стилем и объявив, что это «тюрьма для слов» и их надо поскорее освободить, вращающийся винт входит в роль оракула новой «свободной» эстетики и диктует принципы поэтики, подводящие к сути понятия *«слова на свободе»* (симультанного, синтетического письма) как главной эстетической находки футуризма. Кстати, в манифесте применено и чисто техническое новшество: как это впоследствии будет обосновано футуристами теоретически, в «Техническом манифесте» Маринетти использует разные типографские шрифты, и главные формулировки выделены у него жирным шрифтом.

Вот основные положения новой футуристической поэтики.

Первая группа требований направлена на изменение норм синтаксиса («освобождение» слов) ради создания нового образного мышления прямыми сближениями — «аналогиями». Чтобы создавать образы-аналогии или «цепи аналогий», Маринетти предлагает следующее. Нужно разрушить синтаксис, располагать существительные по принципу «случайности их рождения», употреблять глаголы в неопределенной форме, дабы они могли, абстрагируясь от «я» автора, непосредственно воссоздать гибкость интуиции, улавливающей непрерывность жизни. Надо упразднить прилагательные, чтобы существительное, избавившись от оттенков, сохранило свой первозданный смысл и динамичность; упразднить также и наречия, освободив слова от связи между ними. Каждое существительное должно иметь «двойника», с которым оно связано по аналогии (мужчина–миноносец, женщина–залив, толпа–прибой, площадь–воронка, дверь–кран). Мышление аналогиями соответствует скорости нашей жизни и расширению нашего знания о мире. Ради этого нужно упразднить также знаки препинания; в случае надобности пользоваться математическими или музыкальными значками. Необходимо, чтобы образы изумляли читателя все более и более отдаленными аналогиями, так будет лучше отражена объемность мира. «Аналогия — это не что иное, как глубокая любовь, соединяющая вещи, далекие друг от друга, явно разные и даже враждебные одна другой. Только широкий спектр аналогий может, уподобившись оркестру с его полифонией и многокрасочностью, объять жизнь материи» [14].

Для «освобожденной» эстетики, провозглашенной в «Техническом манифесте», не существует категорий образов благородных, грубых или низких; *аналогический стиль* — вот абсолютный господин над материей и ее интенсивной жизнью. Надо *создавать цепи аналогий*, передающих динамику объекта; «сплетать *густую сеть образов и аналогий* и забрасывать ее в таинственное море явлений»; при этом следует располагать образы в максимальном беспорядке, отказавшись от традиционной логики мышления.

Вторая группа положений «Технического манифеста» — это обоснование связи негативной программы футуризма, его разрушительного кредо с футуристическим позитивом — пересозданием человеческой природы и сотворением

нестареющего, всегда энергичного «механического человека с заменяемыми частями» и с новым типом воображения и самоощущения. В этом новом сознании главное — чувство своего единства с вечной жизнью материи во всем многообразии ее форм и проявлений (органика, механика), желание проникнуть в «механизм» ее самых исконных свойств (футуристов особенно привлекают механика движения, роста, динамика рождения и умирания, ощущения и мышления). Симптоматично, что в «механическом человеке» футуристов, оказывается, должно быть развито еще и вроде бы вовсе не «техническое» качество — *интуиция*. Маринетти, видимо, хорошо усвоил в размышлениях Лучини об интуитивности поэзии, что интуиция раскрепощает внутренние потенции человека, придает понятиям новый смысл, отыскивает скрытое, позволяет воображению быть безгранично свободным.

Фактически Маринетти говорит о необходимости безмерно широко охватить воображением все качества окружающего мира и постичь глубинную укорененность человека в материальном, когда формулирует (уже в который раз) свою программу разрушения предшествующей культуры, концентрировавшейся главным образом на внутренних проблемах личности: «Надо *разрушить литературу "я", то есть всю психологию. Человек, обессиленный библиотеками и музеями, запуганный логикой и знаниями, подчиненный им, не представляет больше никакого интереса. Значит, мы должны изгнать его из литературы и заменить его наконец материей, суть которой необходимо постигать залпами интуиции, чего не могут сделать ни физики, ни химики*. <...> Взяв в посредники свободные предметы и хитроумные моторы, надо улавливать дыхание, чувства и инстинкты металлов, камней, дерева и т. д. Заменить исчерпавшую себя психологию человека *лирическим наваждением материи*... Речь не идет о том, чтобы передать драмы очеловеченной материи. Тепло куска железа или дерева нас трогает глубже, нежели улыбка или слезы женщины... Мы хотим передать в литературе жизнь мотора... Для поэта-футуриста нет ничего интереснее движения клавиатуры в механическом пианино. Кинематограф показывает нам танец предмета, распадающегося и снова складывающегося без вмешательства человека. Он показывает нам также обратный полет прыгуна, чьи ноги выскакивают из моря и с силой взлетают на трамплин. Он показывает нам человека, бегущего со скоростью 200 километров в час. Все это движения материи, не подпадающие под законы разума и потому имеющие более значимый смысл» [15].

Литература, как явствует из «Технического манифеста», должна выработать образный язык, способный показать разнообразные формы контактов человека и мира материи, стать знаком «лирического овладения материей». «Нужно внедрить в литературу три до сих пор не затронутых ею элемента: *шум, вес, запах... Только поэт, отказавшийся от синтаксиса и перешедший на несвязанные слова, сможет проникнуть в сущность материи и преодолеть глухую враждебность, отделяющую ее от нас* <...>.

Вместе мы изобретем то, что я называю *беспроволочным воображением*. Мы проникнем еще более глубоко в сущность искусства, когда осмелимся отбросить все первые звенья в наших *цепях аналогий* и они сделаются беспрерывной чередой вторых звеньев. Для этого нужно не заботиться о том, чтобы быть понятыми. Это для нас не существенно. Нужно отбросить всякое посредниче-

ство (синтаксиса. — *Е.С.*), чтобы литература вышла прямо во вселенную и слилась с нею <...>.

Смело повернитесь лицом к "грубому" в литературе, повсюду убивайте торжественность. Надо ежедневно плевать на *Алтарь Искусства*! Мы выходим в бесконечные владения свободной интуиции. И вот, наконец, после верлибра — *слова на свободе*! <...>

Поэты-футуристы! Я учил вас ненавидеть библиотеки и музеи, чтобы вы подготовились *возненавидеть разум* и пробудили в себе *божественную интуицию*, этот характерный дар латинской расы. Благодаря интуиции, мы победим непреодолимую враждебность, разделяющую нашу плоть и металл моторов <...>.

После господства всего животного начинается господство всего механического. Познав материю и подружившись с ней, мы подготовим создание *механического человека с заменяемыми частями*. <...> Мы отберем у него идею смерти и самое смерть, которая есть главнейший постулат для логического разума»[16].

«Технический манифест» Маринетти, таким образом, соединил в себе сугубо эстетические новации, шокирующие своим категорическим неприятием логики, с вполне логическим обоснованием практической жизненной цели этой реформы — формированием сознания нового человека, необходимого для новой цивилизации. Обновленная культура такой цивилизации решительно и дерзко вмешивается в жизнь всего окружающего мира, во всех его микро- и макроформах. Ее продукт — человек с заменяемыми, как в моторе, частями — ненавидит старый разум и старую логику, но он пользуется самыми разными достижениями науки и техники (телеграфом, телефоном, автомобилем, аэропланом, поездом, кинематографом, газетами и т. д.) и обладает интуицией, и все это вместе открывает ему суть жизни материи. А знание ее секретов и «дружба» с ней не только рождают «свободное воображение» и «слова на свободе», но и вооружают человека новой логикой. И потому освобождают от самого страшного и необъяснимого для него наваждения — смерти, которая тоже неотделима от жизни материи... Разговор о новом футуристическом языке искусства завершается, таким образом, у Маринетти новым утопическим видением абсолютно свободного и сильного человека, продукта новой культуры и созидателя новой жизни. Его сознание по-новому рационально и по-новому интуитивно и потому уже не знает никаких преград.

В «Ответах на возражения» от 11 августа 1912 г. (возражения по поводу положений «Технического манифеста» появились в периодической печати разных стран) Маринетти подробно аргументировал свое противопоставление «разума» и «интуиции» и связал свое понимание «цепей аналогий» и «слов на свободе» именно с алогизмом интуиции. Здесь же даны обоснования для включения в язык поэзии звукоподражания, математических знаков, пробелов в строках и заглавных букв в цепях аналогий. Все это и призвано заменить традиционные формы художественного воображения «беспроволочными» (т. е. телеграфными) и тем самым помочь писателю передать то, что не удавалось традиционному языку поэзии — динамизм жизни и множественность симультанных ощущений, которые возникают у человека в каждый момент. В серии приложений к «Техническому манифесту» (самое большое из них — «Разрушение синтаксиса. Беспроволочное воображение. Слова на свободе», от 11 мая

1913 г.) Маринетти подробно разъясняет каждое из положений своего главного эстетического документа и, в частности, провозглашает конец эпохи верлибра (Лучини к этому времени уже покинул ряды футуристов). В манифесте «Геометрическое и механическое величие и числовая чувствительность» (1914) Маринетти обосновывает необходимость типографской революции (пользование широким спектром шрифтов и особым способом группирования строк при наборе) задачей удвоить силу слов и придать им «скорость» объекта изображения, а также передать симультанность аналогий, впечатлений и ощущений.

Художественные эксперименты Маринетти

Если опустить ранний творческий период Маринетти-символиста, то началом его футуристического творчества следует считать стихи-верлибры, относящиеся ко времени первых манифестов и преимущественно дополняющие патетическими метафорами их лозунги брутальной активности. Таково стихотворение-верлибр «Авиатор-футурист обращается к отцу своему, Вулкану»: «Я — футурист, могучий и непобедимый, / вознесенный ввысь сердцем неистовым и неутомимым. / Я — почетный гость за столом Авроры, / я насыщаюсь зрелищем многоцветных ее плодов, / я переношусь через полдни — дымящиеся пирамиды бомб, / я преследую закаты — бегущие армии, / захлебывающиеся в крови, / я волоку за собой тоскливые, рыдающие сумерки. <...> О Вулкан! / Сбрось со своего лица эту маску фосфорических бородавок! / Зашевели мощными мышцами твоего огромного рта / и прорычи, прореви, возвести мне мою судьбу, / скажи — в чем назначенье и долг племени моего?» (перевод Е. Солоновича).

Некоторые исследователи футуризма считают манифестом и роман «Футурист Мафарка», написанный по-французски и изданный в Париже в 1910 г. Действительно, в этом любопытном произведении, полном футуристической патетики, персонажи — и в первую очередь африканский царь Мафарка-эль-Бар — воплощают идеалы, сформулированные в первых манифестах Маринетти. Мафарка жаждет повелевать толпами, его кумиры — война, победа и молодость, он презирает женщин (даже собственную мать), вообще лишен чувства любви, жалости, сострадания и страха смерти.

Мафарка любопытным образом совмещает в себе непобедимый витализм, примитивную жизненную энергию дикого и ловкого зверя, пьянеющего от крови, и фанатическую жертвенность, готовность умереть во имя вечной молодости. «У него была ловкость и сила молодого непобедимого атлета, вооруженного, чтобы кусать, душить и повергать в прах». В романе торжествует разгул первобытных инстинктов и неуправляемых земных стихий (засуха, голод, наводнение), которые губят тысячи людей. Война, убийство, насилие представлены как тот же инстинкт, порожденный самой природой ради вечного поддержания жизненной энергии («Мы воюем, чтобы солнце растопило плоть тысяч трупов и удобрило землю, а наши орудия войны распахали ее»). Брат Мафарки Магамал опьянен звериной радостью «рассекать сердце врага, как спелый гранат, и высасывать его по зернышку»; он вступает в схватку с бешеными псами и сам умирает от бешенства, предварительно растерзав, как собака, свою невес-

ту. Однако звериное начало людской природы уравновешено в романе Маринетти идеализацией сил, обновляющих мир. Таковы в его изображении два антипода — причем тоже два элементарных начала земной жизни — молодость и смерть. Вечную молодость и надежду на «бесконечное обновление лика мира» воплощает мифический сын Мафарки — построенная усилием его собственной воли «механическая птица» Газурмах. Это металлический гигант, «крылья которого обнимут звезды. Вселенная будет принадлежать ему. Ничто его не победит». Но рожденный Мафаркой для вечной молодости крылатый гигант поначалу лишен дыхания, которое ему необходимо, чтобы завести мотор его сердца. В финале Мафарка отдает свою жизнь (точнее, дыхание) Газурмаху, и этот новый герой (или бог?) взлетает в небо, чтобы «не чувствовать зловония мертвых веков и не видеть морщин земли». Он становится «хозяином мироздания», и теперь солнце и звезды — его рабы. А на земле царствует смерть. Здесь остаются мертвый герой Мафарка, тела погибших во время наводнения и еще тысячи трупов тех, кого Мафарка заставил убить себя, подчинив своей воле во время патетической проповеди: «Я славлю насильственную Смерть в конце юности, Смерть, косящую нас, как только мы становимся достойными ее божественных ласк. Горе тому, кто позволит себе состариться и даст одряхлеть своему духу!» [17]

Публикация романа в Италии в 1910 г. вызвала громкий скандал. Маринетти был вызван в миланский суд, роман конфискован, а автору предъявили обвинение в оскорблении нравов. Обвинителей шокировало непристойное, по их убеждению, акцентирование в романе доказательств необычайной сексуальной энергии, которые довершали сознательно созданный Маринетти образ героя-дикаря, живого аккумулятора первобытной мощи плоти — этой вечной иррациональной первоосновы жизни. Усилиями самого Маринетти судебное заседание, в котором участвовали видные адвокаты и, кроме того, маститый писатель-верист Л. Капуана в качестве эксперта (кстати, он положительно отнесся к новаторской выразительности романа Маринетти), превратилось в шумную пропагандистскую акцию. Маринетти был оправдан и с триумфом пронесен его сторонниками на руках по улицам Милана под непрерывные аплодисменты толпы и скандирование лозунгов футуризма. Правда, позже Маринетти все же был осужден и ненадолго заключен в тюрьму, а роман в Италии вышел с купюрами [18].

Первые «слова на свободе» (parole in liberta) под названием «Битва. Тяжесть + Запах» были сочинены как иллюстрация «беспроволочного воображения», помещенная в «Ответах на возражения» 11 августа 1912 г. Как и все последующие «паролиберистские» сочинения Маринетти, они воспроизводят в «цепях ассоциаций» впечатления от различных военных экспедиций на Балканах, в которых принимал участие сам поэт. Так, эпизод перестрелки передового итальянского отряда с конным отрядом турок в традиционном изложении занимает три пространных абзаца; а в «примере слов на свободе» тот же эпизод выглядит так:

«Avanguardie, 20 metri battaglioni-formiche cavalleria-ragni strade-guadi generale-isolotto staffette-cavallette sabbie-rivoluzione obici-tribuni nuvole-graticole fu-

cili-martiri shrapnels-aureole moltiplicazione addizione divisione obici-sottrazione granata-cancellatura grondare colare frana blocchi valanga»[19].

Главное паролиберистское произведение Маринетти — сочинение под заглавием «Дзанг Тумб Тууум. Адрианополь, октябрь 1912». Футуристическое издательство «Поэзиа» в 1914 г. напечатало его вместе с манифестом «Разрушение синтаксиса. Беспроволочное воображение. Слова на свободе» в качестве предисловия и с «Техническим манифестом» и «Ответами на возражения» в качестве послесловия; там же был напечатан список тех, кто на январь–февраль 1914 г. причислял себя к футуристам: поэтов, художников, музыкантов, скульпторов, женщин-футуристок и т. п., а также большой список тех городов Европы (Париж, Рим, Роттердам, Брюссель, Лондон, Берлин и др.) и клубов, где Маринетти декламировал отрывки из «Дзанг Тумб Тууум».

Произведение Маринетти посвящено эпизоду первой балканской войны, когда происходила осада принадлежавшего туркам города Адрианополя; осаждавшие (болгары и их союзники) вынудили турок просить перемирия. После распределения территорий начались новые войны (между Болгарией, Сербией, Грецией, Румынией, Турцией). В результате Адрианополь остался турецким. Множественные впечатления автора от увиденного, услышанного, прочитанного, слухи, предположения, тревоги, разные сведения о военачальниках, об организационной, хозяйственной, бытовой сторонах военной кампании постепенно все чаще перекрываются звуками пулеметных очередей и бомбардировки (Zang Tumb Tuuum — это и есть записанный буквами лязг орудия и звук пушечного выстрела). Звукопись, чередование разных шрифтов, полное отсутствие знаков препинания, нанизанные одна на другую ассоциации, последовательность которых полностью лишена логического смысла, глаголы в инфинитиве, рисунки, причудливая компоновка текста на каждой странице должны, по замыслу Маринетти, воспроизводить размах событий, их скорость, важность и взаимосвязь, палитру их звучания, т. е. всю динамику происходящего одновременно с передачей зрительных, слуховых ощущений автора. Принцип симультанного (синтетического) письма «словами на свободе» реализован в этом произведении в полном объеме, и, несомненно, здесь была достигнута одна из немаловажных задач футуристского творчества — шокирующее воздействие на читателя столь необычной эстетики книжной страницы (позже футуристы дали своим графическим и шрифтовым композициям на страницах книг специальное название — tavole parolibere).

Африканские (ливийские) впечатления, в которых преобладает ощущение нестерпимой жары и слепящего солнца, переданы в паролиберистской поэме «Дюны» (1914). Сила солнечного света и его испепеляющий жар изображены графически сочетаниями шрифтов, размерами букв и цепями аналогий, которые перемежаются звукописью и в отдельных частях поэмы благодаря особому оформлению страницы напоминают музыкальную партитуру.

Так называемый взрывоопасный роман «Восемь душ в одном снаряде» (1919) имеет более сложную композицию и сюжет. Вместе с тем Маринетти отказывается от некоторых паролиберистских новаций: разрушения синтаксиса, глаголов в инфинитиве. Сохранены, таким образом, некоторые основные принципы повествовательной речи. Главы романа — это короткие зарисовки

армейской жизни восьми разных персонажей: музыкант, певец, студент, сам Маринетти, его друг Боччони — все они теперь артиллеристы, которых объединяет футуристическая бесшабашность, различные любовные воспоминания, распирающая грудь патриотическая гордость, дружба и молодой цинизм. Ему способствуют сводки о ходе артобстрела австро-венгерского города Загреба, постоянно вторгающиеся в эти армейские будни и в мысли разных людей и сообщающие о близком поражении — т. е. о близкой гибели. Героический порыв объединяет все восемь персонажей и чудесным образом превращает их в восемь взрывателей для одного супертяжелого снаряда, который и заряжают в пушку, стреляющую по Загребу — «этому грязному австро-немецкому окопу полному ярости клопов попов моралистов шпионов профессоров и полицейских». Последняя страница романа — рисунок Маринетти, ломаными линиями и причудливо расположенной между ними звукописью изображающий взрыв.

Позднее паролиберистское творчество Маринетти 1920–1944 гг. (автобиографическая книга о самом себе и друзьях-футуристах «Непокоренные», 1922; «Быстрая Испания и футуристический бык», 1931; «Аэропоэма о заливе Специи», 1935; «Очарование Египта», 1933; «Четверть часа поэзии X MAS (Музыка чувств)», изд. посмертно в 1945) в целом сохраняет свою милитаристскую идеологическую константу, хотя националистические акценты в ней сменяются на поэтизацию героизма и жертвенности вообще. Вместе с тем в этих произведениях очевидно желание Маринетти экспериментировать не только с футуристической поэтикой и с темами собственных ранних произведений, но и с не забытыми со времен юности аллегорико-символистскими мотивами. В этом смысле знаменателен роман «Непокоренные». Он начинается с воспоминаний Маринетти о том, как паролиберизм утверждался не только в футуристских сочинениях, но и в газетном стиле, в новеллах Фольгоре и даже в размышлениях Д'Аннунцио «Ноктюрны». Но далее следует повествование о приключениях некоего африканского племени Непокоренных, страдающего от беспощадного солнца в том давно иссохшем оазисе, где им приходится обитать. Непокоренные стремятся найти путь в какой-то дальний мистический Оазис, где есть волшебное Озеро, сражаются с племенем Бумажных, которые тоже устремились туда. В конце концов, найдя вместо оазиса новую пустыню, Непокоренные, сжигаемые солнцем, усмиряют свою ярость и складывают на землю штыки, поддавшись поэтичности рассказа доктора Мирмофирма о том, как прекрасен Оазис, который не перестает ему сниться.

Футуризм, война и отношения с фашизмом

Еще в 1913 г., во время итало-ливийской военной кампании, где Маринетти, по его словам, изучал возможности сельскохозяйственного использования ливийской земли, он выступил с речью в Театре Верди во Флоренции. Перекрикивая возмущенные возгласы собравшихся, Маринетти бросал в толпу лозунги: «Италия — абсолютная повелительница!.. Слово Италия должно подчинить себе слово "свобода"! Пусть будут все свободы, все виды прогресса, но в идеальных пределах одной футуристической Нации! Нации антиклерикальной и антисоциалистической... Итак, все усилия и все виды насилия, все деньги и всю кровь на

энергичное и практическое завершение ливийской кампании. В этом завершении сейчас состоит Колониальный Футуризм Италии. Да здравствует Ливия!»

Книга «Война как единственная гигиена мира» (Милан, 1915) объединила несколько речей и прокламаций Маринетти, таких как «Битва за Триест» и «Речь к триестинцам», отрывок из предсмертной речи «футуриста» Мафарки, футуристические обращения к венецианцам, испанцам, англичанам «Против пассатистского Рима», «Против профессоров», «Электрическая война», «Война как единственная гигиена мира» и др. Все эти документы — закономерное проявление футуристической ориентации на гражданскую и социальную активность в условиях, когда заинтересованные в мировой войне итальянские политические круги раздували националистическую истерию и открыто вели милитаристскую пропаганду. В свою книгу Маринетти включил футуристические лозунги идеологического и политического содержания, звучавшие еще в первых манифестах. «Мы утверждаем, что абсолютный принцип Футуризма — это постоянное становление и бесконечное движение человека вперед, как в физиологическом, так и в интеллектуальном отношениях», — говорится в статье «Война как единственная гигиена мира»[20]. В системе футуристической утопии тотального обновления мира такие лозунги вполне вписываются в идеологизацию фундаментального для футуризма культа молодости и силы и ниспровержения «пассатизма».

Однако наряду с патетической картиной осуществленной утопии нельзя не заметить и политически нацеленных мотивов в пропаганде именно итальянской гордости и силы. Например, в таких пассажах статьи «Электрическая война»: «Раздразнив всех иностранцев, которые восторгаются нашим прошлым и презирают нас как сочинителей серенад, нищих или мошенников, мы заставили их восхищаться нами как самой одаренной расой на земле. <...> Благодаря нам Италия перестанет быть "любовным гнездышком" для мира космополитов. Вот почему мы начали пропаганду мужества и оптимизма в противовес эпидемии низости и хронического пессимизма. Наша ненависть к Австрии; наше горячее желание воевать; наша жажда задушить пангерманизм — они венчают нашу футуристическую теорию!.. А вы молчите, дураки! Мы, как пистолет, нацелим в вас свои вырванные сердца, зажатые в пальцах, наши сердца, переполненные ненавистью и дерзостью. <...> И еще мы объявляем забастовку молодых гробокопателей. Хватит, не надо нам могил! Пусть трупы сами себя хоронят, а мы вступаем в великий Город футуристов, нацеливший свою устрашающую батарею заводских труб против воинства Мертвецов, и мы шагаем по Млечному Пути!»[21]

«Манифест итальянской гордости» (1914) и публичные акции, организованные Маринетти под лозунгом «Долой Австрию!» со сжиганием австрийских флагов, сопровождались выступлениями и выставками художников-футуристов. Некоторые из них имели откровенно интервенционистский характер. Так, манифест К. Карра «Гуэррапиттура» (1915) трактовал войну как мощный стимул и источник вдохновения для художника, потому что в ней разнообразные потенции человеческой натуры проявляются наиболее спонтанно; художник Балла создал эскизы «антинейтралистских» красно-бело-зеленых мужских костюмов (цвета итальянского флага) и организовал демонстрации такой одежды на улицах.

Справедливости ради надо отметить, что далеко не все футуристы поддались пылкой милитаристской пропаганде вождя Маринетти. Некоторых под его знамена привлекло желание найти разные варианты синтеза выразительных средств разных искусств, экспериментировать с их симультанным применением. Так, художник Арденго Соффичи, который был ближе других к живописным традициям XIX в., увлеченно создает композиции, где используются коллажи и разнообразные типографские шрифты, и пишет эстетический манифест «Первые принципы футуристической эстетики» (1920), утверждая в нем свое собственное сугубо эстетическое понимание художественной задачи такой новаторской живописи. Как футурист, Соффичи разделяет мнение, что буквы и цифры, различные предметы и материалы несут в себе определенные пластические или хроматические качества и эксперименты с ними могут привлекать художника; однако он уверен и в том, что сами по себе они не имеют самостоятельной выразительной функции и остаются в коллажах инертным элементом техники, пока художник не одухотворит эти выразительные средства, не придаст им лирического или символического смысла.

В других документах футуристической эстетики художественная проблематика более откровенно связывается с милитаристской. Маринетти, Б. Корра и Э. Сеттимелли в 1915 г. выпустили манифест «Синтетический театр футуризма», начинающийся словами: «Предвидя нашу такую долгожданную войну <...> мы, футуристы, хотим воздействовать на художественные чувства итальянцев, дабы подготовить их к великому часу наибольшей Опасности. <...> Мы считаем, что повлиять на воинственный дух итальянцев сейчас можно только средствами театра. Футуристический театр должен быть синтетическим, то есть наикратчайшим: вместить в несколько минут, в несколько слов и жестов бесконечное множество ситуаций, чувств, идей, ощущений, фактов и символов. Он должен быть динамичным, симультанным, то есть рождаться в импровизациях, в мгновенной интуиции, <...> а не за письменным столом»[22]. Словом, его эстетика, как явствует из положений манифеста, должна быть аналогичной паролиберизму. Об этом же говорит манифест Маринетти «Футуристическая кинематография» (1916), где автор выдвигает принцип «полиэкспрессивности», доказывая, что кино может «придать движение словам на свободе и тем самым дать им выйти за границу литературы, сблизившись с музыкой, живописью, искусством шумов и, таким образом, перекинуть чудесный мост между словом и реальным предметом». В «Манифесте футуристического танца» (1917) Маринетти призывает средствами грубого, агрессивного танца насаждать идеал «Умноженного Тела», дополненного мотором; для такого танца нужна «музыка шумов» (эстетику ее разрабатывали Л. Руссоло и Б. Прателла, автор «Манифеста музыкантов-футуристов»), поскольку «шум сопровождает всякое проявление жизни», в военное время оркестру надлежит комбинировать механические шумы типа «грохот, взрыв, удары по металлу, дереву, камню» и т. д., а «паролиберистский» танец должен имитировать полет шрапнели, стрельбу пулемета, взлет самолета в небо.

В Первой мировой войне погибли художники-футуристы Боччони и Сант-Элиа; сам Маринетти, участвовавший в формировании батальонов волонтеров-велосипедистов, получил ранение. 1919-й год — время резкого противостояния

демократических и социалистических кругов и подъема авторитета Муссолини. С будущим дуче Маринетти был знаком еще с 1915 г. В конце 1918 — начале 1919 г. под руководством Маринетти, Сеттимелли, П. Больцона, Э. Рокка, Боттаи, Кальдерини и М. Карли создаются первые «Политические футуристические фашии» и «Ассоциация итальянских ардити» (ardito — смельчак), с программой, утверждавшей итальянский героизм, борьбу за новую Италию и социальную справедливость. Все эти требования, близкие футуристам, вошли потом в программу фашизма, только образ национального врага, всегда присутствовавший в футуристических утопиях «обновленной Италии», теперь начал обретать более четкое политическое лицо. Футуристы, фашисты и ардити громко заявляли о своем праве взять безграничную власть и править страной. 20 сентября 1918 г. вышла газета «Футуристский Рим», в которой Маринетти объявлял о создании Итальянской футуристической партии с программой «патриотического воспитания пролетариата», уничтожения «пассатистского» парламента и создания Технического Правительства молодежи. В этом же номере М. Карли (редактор газеты «Железная Голова») напечатал прокламацию «Ко мне, Черные огни!», адресованную бригадам ардити. Их задача формулировалась так: «убивать наших внешних и внутренних врагов, угрожающих Родине». В марте 1919 г. Маринетти произнес речь на собрании фашистов в Милане в театре Ла Скала с призывом к антисоциалистической «патриотической революции сражающихся». Вооруженное столкновение на виа Мерканти 15 апреля 1919 г. с социалистами закончилось поджогом редакции социалистической газеты «Аванти!». Столкновения с католиками, проповедь «антибольшевизма» и «освобождения от Ватикана», популистские лозунги «ардитизма» — опоры на молодежь, изгнания профессоров из школ... Все это оказалось как нельзя кстати для поднимавшегося фашистского движения.

В 1919 г. Маринетти, Муссолини и несколько футуристов выдвигались кандидатами от фашистской партии на выборах в парламент, но под давлением социалистов были арестованы за организацию боевых групп, представляющих угрозу для безопасности государства. А в мае 1920 г. Маринетти и некоторые футуристы (в том числе и промилитаристски настроенный Карли) вышли из блока с фашистами, будучи недовольными их заигрываниями с монархистами и клерикалами. В это время начинавший с социализма Муссолини уже эволюционировал в сторону совершенного антидемократизма, что в общем было чуждо футуристам, чей национализм и панитализм были скорее ближе к идеологии революционера XIX в. Дж. Мадзини, чем к властным амбициям демагога Муссолини [23].

В 20-е годы Маринетти, М. Карли и Сеттимелли публикуют манифест «Итальянская империя» (1923), посвященный непосредственно «Бенито Муссолини, Главе Италии». Это, в общем, еще одно повторение того, что уже 14 лет провозглашали футуристы, но в манифесте Маринетти все еще воспринимает Муссолини таким, каким он был в пору своего идейного сближения с футуризмом. Он называет новое правительство Муссолини футуристическим и убеждает его усилить панитальянские амбиции, но лишь для того, чтобы Италия была по-футуристически сильной и свободной. С призывом «шагать, а не гнить!» он заклинает итальянскую молодежь (опять эта неискоренимая футу-

ристская ставка на молодежь!) «завоевать Итальянскую империю, именно Итальянскую, ибо наш полуостров <...> имеет все права управлять миром. Утверждение этого права будет актом веры и силы, смелой молодой импровизацией, чудесно возникшим произведением искусства. Итальянская Империя будет антисоциалистической, антиклерикальной, антитрадиционной, но со всеми свободами и прогрессом, которые обеспечит ей абсолютный патриотизм. Империя в руках лучшего из итальянцев. Он будет править без Парламента, с помощью Технического Совета молодежи». На это воспоследовали национальные почести Маринетти и приветствия Конгрессу футуристов (23 ноября 1924 г. в Милане), ответные послания польщенного Маринетти, адресованные «старому товарищу» Муссолини, который на Конгрессе признался, что «без футуризма не было бы и фашизма»...

Всё это доказательства того, что утопическая цивилизация, задуманная футуристами, не видела противоречия в том, что кто-то сильный и организованный помогает ей быстрее покончить со старой культурой и утвердить футуристическую мечту о «новом» сознании с помощью вполне конкретных властных мер. Но при этом очевидно также и то, что, поднимаясь к власти, Муссолини сделал многое, чтобы поощрить, «пристегнуть» к поднимающемуся фашизму и даже просто использовать в своих целях как раз те аспекты футуристической идеологии, где она более всего смыкалась с националистической пропагандой. Муссолини на начальном пути его возвышения было выгодно также демагогически поощрять и до поры до времени опираться на пропагандистский раж футуристов, их утопическую веру в то, что с помощью своих экстравагантных акций, ультрановых стилистических находок или упорных призывов создавать новую, великую Италию, владычицу мира, они способны действительно перестроить сознание масс и создать невиданную прежде цивилизацию с Италией в центре[24].

Думается, пессимистический смысл аллегорий и символов, которыми наполнен финал романа «Непокоренные», написанного в 1922 г., свидетельствовал о том, что у самого Маринетти все же были сомнения на этот счет. Необычные для Маринетти пессимистические ноты, туманно мелькающие образы ада и мотив христианского сострадания есть и в последнем предсмертном сочинении Маринетти — стихотворении в прозе «Четверть часа поэзии X MAS (Музыка чувств)», опубликованном его женой Бенедеттой в январе 1945 г. Умирающему поэту, пережившему бесславный конец итальянского фашизма и его военных авантюр (Маринетти умер в конце 1944 г.), представляется, как он напутствует молодых «аэропоэтов», сидящих в военных грузовиках: ассоциации, наплывающие одна на другую в воображении больного поэта, далеки от тех шумных, переполненных звуками боя картин, которыми он ранее наполнял свои слова на свободе. Его воображение рисует картины разрушений, «кладбища великих итальянцев, которые неизбежно будут взорваны, а мертвые взлетят на воздух». Но душа футуриста Маринетти не видит трагедии в этом апокалипсисе. «Вперед, грузовики!» Мэтр футуризма по-прежнему убежден, что культурная традиция и преемственность — это враги движения, героизма молодости, прогресса Италии. «А вы, мастера наводить всякие мосты, вы, кто тормозит движение и хочет похоронить весенний энтузиазм славы, скажите мне: вас

радует то, что вы смогли загнать на самое дно вашей идеологической навозной ямы хрупкую и прелестную раненую Италию, которая не умирает». В последних строках поэту видится разрушенный взрывом храм, который с мольбой тянет к Иисусу обрывки разодранных тел. «Мы станем, да мы уже и теперь стали коленопреклоненными пулеметами, чьи стволы сотрясаются от молитв. Я снова и снова целую орудия, заряженные тысячами и тысячами и тысячами сердец, которые спалил жар вечного забвения»[25].

Итальянский футуризм объединял в 1910-е годы поэтов, писателей и художников, увлеченных поисками образности нового века как в сугубо художественной, так и в общественно-идеологической сферах.

Футуризм с дерзкой категоричностью объявил об *исчерпанности* итальянской и вообще европейской культуры. Он стал глашатаем *новой системы жизненных ценностей* (мировоззренческих, нравственных, эстетических, религиозных, социальных, даже лингвистических) — глашатаем шумным, бесцеремонным, прибегающим к сильным дозам эпатажа. Эстетическая программа итальянского футуризма выявляет его притязания на роль первооткрывателя невиданных прежде сфер художественного. «Убивая», «сжигая» и «хороня» все прежние мировоззренческие, стилистические модели, синтаксические и грамматические нормы, футуристы провозглашали *тотальную свободу* личностного самовыражения. Просматривается связь между футуристическими порывами в Неведомое, Невозможное, Абсолютное и иррационалистическими тенденциями символизма и декаданса конца века с их культом примитивизма. Очевидна также связь между футуристической эстетикой и стремлениями французских кубистов освоить «новую реальность» начавшегося века при помощи новой «синтетической» образности. Важно при этом, однако, не упустить из виду, что футуризм заявил претензию не на чисто формальное, а на *глобальное* бунтарство сразу в трех сферах — в идеологии, творчестве, жизнестроительстве. Этим не только компенсировалась, например, замкнутость кубистов начала века на формальных поисках: футуризм решительно подвел под моделирование синтетического образного языка нового века манящую своей цельностью «тотальную истину», которую следовало искать в синтезе «физики» и «идеи», рационального и иррационального, техники и эстетики, различных форм динамики (движения, скорости, силы) и социального прогресса.

В то же время, с момента своего появления итальянский футуризм демонстрировал четкую эстетическую оформленность, благодаря которой в течение нескольких лет многочисленные и многословные футуристические манифесты объединяли вокруг себя самых различных авангардистски настроенных итальянских литераторов и художников. Манифест стал на долгое время едва ли не основным эстетическим продуктом футуризма. В этих манифестах была авангардистская эксцентричность и категорический негативизм по отношению и к «исчерпанной» национальной культуре, и ко всей «обветшалой» цивилизации вообще. В них был аккумулирован пафос бунтарства и «преображения мира силою человеческого духа», причем футуризм приветствовал как бунтарство и силу духа единичного героя-сверхчеловека, вооруженного молодостью, мощью механизмов и энергией машин, так и бунтарскую энергию толпы, во-

одушевленной своим единством с волей вождя. Бесславный конец футуризма как глашатая новой милитаризованной цивилизации оттолкнул от него многих прежних его адептов, впоследствии перешедших под иные авангардистские знамена.

Обычно облик итальянского футуризма в сознании массового читателя определяют его эпатирующий нигилизм и агрессивные лозунги. Но итальянскому футуризму в полной мере была присуща отмеченная исследователями авангардистской культуры характерная для авангардистского сознания амбивалентность, антиномическая бинарность творческих установок[26]. Благодаря этому его роль в итальянской литературе оказалась не столь плачевно однозначной.

«Убивая лунный свет», желая превратить Венецию в военный порт и док для подводных лодок, славя мотор аэроплана, грохот пушки и скорость автомобиля, пытаясь рационально разложить и зафиксировать в футуристических картинах скорость бега собачки или вращение ноги балерины, футуристы в первых же своих манифестах заявляли, что они «отбрасывают разум как безобразную старую кожу» и жаждут победы иррационального. «Мы хотим стать добычей Неведомого, <...> наполнить бездонные колодца Абсурда», «взломать таинственные двери Невозможного»[27]. В «Техническом манифесте футуристической литературы» (1912) и примыкающих к нему манифестах 1912–1916 гг. постулировался принцип свободного «беспроволочного» воображения, «слов на свободе», которые должны освободить интуицию от каких-либо логических связей. С помощью интуиции, выражающей себя в потоке алогичных, иррационально возникающих ассоциаций, Маринетти намеревался оживить в футуризме «латинское» начало («божественная интуиция — этот характерный дар латинской расы») и научить его проникать в тайную жизнь, свойства и законы реального мира: материи, земли, камня, металла, плоти человека и самой его смерти. Для Маринетти это проникновение в иррациональное казалось необходимым этапом создания «механического человека с заменяемыми частями», наделенного новой гармонией, т. е. идеального человека, задачей которого и будет создание новой культуры и новой истории человечества — осуществление футуристической утопии, одним словом.

Поэтому именно итальянский футуризм, при всей лубочной наивности и броской эксцентричности его форм и формулировок, не только открывает историю авангардистских течений в Европе, но и становится *итальянским вариантом авангарда:* он определяет его парадигму как в плане тотальных масштабов авангардистского нонконформизма, так и в плане агрессивности авангардистских методов саморекламы. Итальянские футуристы первыми сформулировали многие основополагающие принципы авангардистского творчества и нашли *модели образности,* которые в это же время искали и немецкие экспрессионисты, и французские сюрреалисты. Эти модели долгое время оставались продуктивными и для разнообразных сторонников авангарда в Италии, вначале объединившихся под идейным знаменем футуризма, но затем порвавших с ним и утвердивших в итальянской литературе другие поэтические «синтезы» авангарда.

Итальянские футуристы со свойственным им напором первыми принялись осваивать главную проблематику новой эпохи, связанную с кризисной ситуацией смены веков и культурных традиций. Присущий авангарду социальный

оптимизм, его негативное отношение к духовным ценностям прошлого и утопическая уверенность в том, что с наступлением технизированной цивилизации будут перестроены сознание человека и все устои общества, получили в итальянском футуризме эксцентрическое выражение. В утрированные, примитивные, подчас гротескные формы облекалась футуристическая мифологизация энергий любого рода — от электрической и механической до творческой и сексуальной. Итальянский футуризм в немалой мере стимулировал и тот взрыв формального новаторства, и тот идеологически окрашенный социальный утопизм, которые стали важной частью поэтики всего XX века.

Недолгие попутчики футуризма и их дальнейшие литературные пути

Попутчиков у футуризма — первого авангардистского течения в Италии XX в. — оказалось много. Одни примкнули к нему на короткий срок, привлеченные его уверенным курсом на тотальное обновление всего и вся. Видимо, это и могло привлечь, например, Джованни Папини, чей путь в итальянской литературе был весьма извилист — отчасти, возможно, из-за неустойчивой, скептической и анархической настроенности его мыслей. Привлечь ненадолго, как и все, за что он в своей жизни брался. Футуризм занимал Папини в 1912–1913 гг., когда он писал свой роман «Конченый человек» (1912) и издавал ряд авангардистских литературных журналов («Леонардо», «Воче», футуристическую «Лачербу»). В автобиографическом романе «Конченый человек» с большой экспрессивностью выражены юношеские бунтарские настроения, ненависть к пошлому прозябанию и острая жажда действия — любого, будь то учеба, самоубийство, участие в классовых выступлениях и анархических бунтах. Герою «Конченого человека» присущ восторг перед героическими борцами с рутиной жизни, он испытывает острое желание сделаться героем, «стать Богом» и «всем»? но это радостное предвкушение подточено у него неуверенностью в правильности каждого конкретного выбора, скептическим отношением к своим личным возможностям. Описанные Папини чувства молодого человека в какой-то мере предварили сложный путь его дальнейшей литературной и общественной деятельности. Футуризм стал только коротким эпизодом в творчестве этого литературного протея, в котором постоянным было лишь анархистское бунтарство против всего утвердившегося, обретшего форму или ставшего традицией.

Как уже упоминалось, первым попутчиком, особую роль которого в становлении эстетики футуризма приветствовал Маринетти, был Джаннъетро Лучини. Его сборники свободных стихов «Пистолетные выстрелы» дали Маринетти немало материала для раздумий об интуитивности поэтического творчества.

Как показали исследователи поэзии Лучини, лексика его стихов-верлибров зрелого периода «многоязычна», разнообразна по регистру и вообще близка языку разговорному. Превалирует иронический контраст между романтическим клише и его насмешливым «обытовлением», выворачиванием наизнанку — как лексическим, так и интонационным. Таково, например, относящееся к 1909 г. стихотворение-верлибр «Откашливание чахоточного на луну», в котором сме-

шаны глумливо-циничные оскорбления в адрес луны и лирически надрывные признания, в которых насмешливым диссонансом звучат слова из романтически-возвышенного лексикона, заставляющего вспомнить знаменитую «Ночную песнь пастуха...» и «К Луне» Дж. Леопарди («Луна, / общее место бездельников во всех поэтических потугах / заезженная рифма романтических сонетов, / белила да сентиментальная краска на потребу блондинкам да брюнеткам, / дабы вкусить первые плоды добрачных связей, / ...Луна, / мое сердце вздыхает по тебе, и изливается / горечью, и плюет на тебя, проклятая, / я — несчастный больной чахоткой, кровью / харкаю на твое доброе сердце»[28]). Автор двух сборников с футуристическими заглавиями «Пистолетные выстрелы», Лучини на самом деле недолго был союзником футуризма: уже в 1913 г. он заявил, что не хочет ничего общего иметь с этим «новым варварством, воспевающим войну».

Вторым «попутчиком», достоинства которого особо отметил Маринетти в статье «Футуристический поэт Альдо Палаццески» (ок. 1913, печаталась в виде листовки), был флорентиец Альдо Джурлани, взявший себе псевдоним Альдо Палаццески (1885–1974). Мэтр футуризма посвятил всю статью доказательству того, что Палаццески *можно* назвать футуристом: «"Футуризм" означает прежде всего "оригинальность", то есть оригинальное воображение, поддержанное и развиваемое волей и манией оригинальности. "Футуристское движение" — это постоянная, организованная, систематическая поддержка творческой оригинальности, пусть даже внешне она смахивает на безумие. Речь идет <...> об антитрадиционной, антикультурной, раскованной атмосфере, в которой такой свободный дух мог бы осмелеть, почувствовать себя понятым, любимым, тогда как прежде он был одинок, незаметен, никем не понят, осмеян критикой и неизвестен публике». Маринетти находит в творчестве Палаццески такие дорогие футуристам качества, как бунтарство, независимость, издевательский смех над культурной традицией и поэтому решительно приравнивает Палаццески к «метателям бомб». Из поэтического сборника Палаццески «Поджигатель» (1910) Маринетти выделил стихотворение «Часы», считая, что это «крик человека, жаждущего свободы, трагически синтезированный в совершенно новой драматической форме, горячечное волнение отчаявшегося "я", силящегося вырваться из клетки рока и детерминизма». Разрушительное начало поэзии Палаццески Маринетти связывает с его иронизированием над всеми святыми мотивами романтизма: Любовью, Смертью, культом Идеальной женщины, мистицизмом и т. д. Пример такой иронии он находит в «синтетическом» романе «Кодекс Перела», в котором господствует стихия пародии и иронии и нет места «традиционной гармонии». Нет ее и в звукоподражательном стихотворении «Больной фонтан» — и не случайно это стихотворение Палаццески заслужило у Маринетти одобрительную оценку как «один из первых плевков Футуризма на смехотворный Алтарь Искусства»[29].

Разговор об авангардизме Палаццески — писателя-протея, свободно перешагивавшего всю свою долгую творческую жизнь через границы «школ» и «-измов», — следует предварить более или менее внимательным рассмотрением творчества так называемых поэтов-сумеречников (crepuscolari), у которых с ранним Палаццески есть немало общего. Самые яркие представители «сумеречничества» — Гвидо Гоццано и Коррадо Говони. Это тоже поэты-«бунтари»:

их бунт направлен против гипертрофированного эстетизма, экзотики и декадентской «красивости» д'аннунцианского толка, а также против туманных символистских воспарений в трансцендентные сферы. Всему этому «сумеречники» противопоставили поэзию мелких будничных ситуаций, стиль иронической, не во всем логичной болтовни, короткие жанровые зарисовки, где нет места нравоучению или серьезности, а есть скрытая насмешка над мнимо значительным «поэтическим» явлением. Таковы стихотворения Г. Гоццано, иронизирующего над псевдоромантической значительностью описанных жизненных случаев, переживаний или легенд: «Зимнее» (где с ироническим пафосом описана «страшная» ситуация на катке, которую разрешила брошенная героиней оценка страхов ее партнера: «Негодяй!»), «Тото Мерумени» (тоскливо длинный «портрет жизни» заурядней шего обывателя, мнящего себя интеллигентом), «Прекраснейший на свете» (иронически рассказанная романтическая легенда о некоем «не открытом острове», который никому не удается даже увидеть).

Таковы и многие стихи-верлибры К. Говони — короткие лирические наброски, со скрытой усмешкой или с наигранной серьезностью говорящие о странностях сугубо приземленного, земного мира («Ты так боялась моих поцелуев»). Коррадо Говони и Гвидо Гоццано, а также Лучано Фольгоре увлеклись футуризмом, ища обновленных, раскованных средств выразительности. Так, образ радуги создается у Говони неожиданно бытовой «кухонной» аналогией: «Вверху ясное небо / большая сковородка из голубой эмали / с разноцветной ручкой радуги». Но они не изменили основной камерной, меланхолической тональности своей поэзии. Таково стихотворение Говони «Облако и девушка» — лирическая картинка с примитивным сюжетом, в которой, однако, легко узнаются втиснутые техницизмы и смелые футуристические аналогии:

Запутавшись в ревнивой пентаграмме
покрытых пылью телеграфных нитей,
повис бумажный змей, — примчатся бури,
и не одна, чтоб растрепать его.
Он — белоснежное письмо любви
от великана облачного в адрес
какой-нибудь девицы из предместья.
которой непонятно изъясненье
верзилы из влюбленных сбитых сливок.
Наоборот, она, всплеснув руками,
неистовствует, что его застигла,
когда в экстазе с высоты туманной
выслеживал он золотую тень
ее нагого тела — и бежит
обсохнуть лежа на траве горячей.
А мушки и жучки — что самоцветы,
И скот небесный всю заполнил воду.
Снег вечером пошел, и у окошка
стояли женщины и наблюдали
мир острыми глазами злобных кукол.

А по двору мальчонка босоногий
шел с яблоком зеленым на ладони,
казавшимся светильником в нагаре
и с запахом погасшего огня.

Перевод С. Шервинского

Поэт и художник Арденго Соффичи (1879–1964), автор футуристического сборника с суперэкстравагантным заглавием «BIF&ZF+18» (1915), тоже не утратил связи с сумеречничеством, ощущаемым в камерно умиротворенном настроении таких, например, его стихотворений, как «Полевой госпиталь № 026»:

Чувствую, как таинственно золотое струится время,
Где все одинаково —
Леса, победные высоты, крики, солнце, кровь мертвых,
Я сам,
Мир
И желтые эти лимоны,
Которые я ласкаю взглядом
На черной железной тумбочке у изголовья.

Перевод Евг. Солоновича

В других стихах Соффичи (например, «Перекресток») видна несомненная увлеченность поэта симультанным письмом и цепями аналогий в зарисовке вечернего урбанистического пейзажа, с его неверным блеском огней и луж, с обилием городских запахов и звуков; но при этом всегда неизменной остается привязанность поэта к конкретному, земному материалу:

Раствориться в пудре ночи
Под неожиданный всплеск электричества газа
ацетилена и прочих огней
Расцветших в витринах
В окнах и в аэроплане звездного неба
Туфли за которыми тянутся алмазные и
золотые капли вдоль весенних тротуаров...

Перевод Евг. Солоновича

Наиболее полно эстетика «сумеречничества» проступает в стихах Лучано Фольгоре, по идейным соображениям сразу же примкнувшего к футуристическому движению, но в поэзии оставшегося верным «крепусколарной» меланхоличности, туманным, размытым краскам, чувству полной отъединенности от окружающего мира, в котором у его лирического героя нет опоры. Трагические настроения больше сближают Фольгоре с другой авангардистской версией — экспрессионистической, нежели с футуризмом (таково стихотворение «Появления в черном» из сборника 1919 г. «Скорый город / синтетический лиризм»: «Откуда? Вечер без огней; / не лица, не руки, / только неясные формы / появляются из тьмы / и растворяются во мраке, / исчезают / <...> Изумиться самому

себе / Все незнакомо мне, неясно / Снаружи ночь и дождь, / А у меня внутри / черные зеркала, / чтобы отражать в них образы, голоса, формы, / которые я распознать не в силах». Перевод мой. — *Е.С.*)[30].

Ранний Палаццески взял у «сумеречников» их простые, приземленные темы и стиль, принципиально чуждый всего риторического, но внес в этот мир повседневного элемент игры, а подчас и абсурда, разработав стиль алогичного, детски-бездумого или наивно-серьезного лепета, в котором самое будничное явление вдруг получает призвук таинственно-значимого, иррационального события. Именно в таком стиле на грани глумления и наивной серьезности ребенка (или сумасшедшего?), старательно читающего все уличные вывески подряд, описан современный город — предмет футуристического вдохновения:

Пошли? — Пожалуй, пошли.
Бенедетто Парадизо
преемник Микеле Сальвато,
старинная аптека,
основана в 1783 году.
Особому вниманию дам!
красота лица!
бархатистая кожа,
новейшее непревзойденное мыло.
Часовая мастерская.
.....
Ну что, назад пошли? — Пожалуй.

«Прогулка». Перевод мой. — Е.С.

Примитивная детская считалка или песенка, наивный рассказ-«страшилка», короткий диалог без логического начала и конца, помимо ощущения жутковатого абсурда, нередко оставляют впечатление непостижимой тайны, заключенной в самом будничном материале. Топосы лирики раннего Палаццески близки «сумеречным» — это молчаливый сад, кипарисы в вечернем небе, одетые в черное старухи у колодца, таинственный прохожий тоже в черном, похожие на кукол кланяющиеся молча друг другу монашенки на фоне сумерек — одна в белом, другая в черном... Это мир странных пантомим, молчаливых жестов, недовысказанных намеков на нечто важное и непостижимое, даже трансцендентное в своей замкнутости (сборники «Белые лошади», 1905; «Фонарь», 1907; «Поэмы», 1909). Как символ непостижимого бега времени и судьбы предстали часы в понравившемся Маринетти одноименном стихотворении из сборника «Поджигатель» (1913, сборник посвящен Маринетти): люди носят в карманах некую таинственную машину, знающую их срок на земле, но она никогда не ответит им на вопрос, когда наступит смерть. Сумеречная меланхолия этого размышления неожиданно сменяется футуристическим мотивом: поэт ждать не согласен, он выбрал волевое решение и не подчинится часам. Он, хозяин своей судьбы, молод и смел и хочет остаться таким, а не стареть, следя за стрелками. Потому он готовится построить высочайшую башню и броситься с нее вниз в час, который выберет он сам....

В 1909 г. Палаццески публикует «канцонетту» «Дайте мне порезвиться» (вошла в тот же сборник «Поджигатель»), которая представляет собой футуристический манифест особого рода. Совершенно лишенная пафосной серьезности манифестов Маринетти, эта песенка с насмешливо-издевательскими припевами («Кри кри кри, фру фру фру, уйи уйи уйи, ийу ийу ийу» и т. д., всего таких "припевов" в ней 16) была по существу скоморошеским «отпеванием» традиционного представления о поэзии. Она утверждала фактически нечто близкое эстетике «паролиберизма» футуристов — право поэта на свободную интуицию и на всевластие иррационального начала в его сочинениях, выламывающегося из устоявшихся традиций поэтического языка. Утверждала и смеялась, иронизируя над безудержной раскованностью иррационального, которая в его песенке выглядит как кривляние, как беззаботное фиглярство клоуна, который потешается над «профессорской» серьезностью поэзии, доводя до абсурда свою свободную прихоть (ведь теперь «никто пророком не считает поэта — ну так дайте мне порезвиться!»). Подчеркнутый самой формой канцонетты, написанной в ритме частушки или считалки, наивно-издевательский смех-кривлянье — это, пожалуй, не футуристический, как представлялось Маринетти, а уже дадаистский «плевок на Алтарь Искусства».

Футуристическая эстетика звукописи применена Палаццески и в знаменитом стихотворении «Больной фонтан»: здесь сама изобразительная и звуковая форма обрывистых строк передает кашляющее журчание и неровный ритм струек испорченного фонтана:

Кхе, кхе, кхе,
кхэх,
кхэх, эх-хе-хэх,
уф...
Это внизу,
там в саду,
слышен
кашель
больного
фонтана.
Эх, недужный,
весь хворый...
Бедняга.
То кашляет,
кашляет,
то замолчит.
И снова
заходится
в хрипе.
Эх, ты,
бедный фонтан,
как мне
жаль тебя,

просто
до боли*.

Перевод Ю. Гирина

В изданном в 1913 г. манифесте «Антиболь» Палаццески по-футуристически оптимистичен и шокирующе циничен, утверждая неслыханные ранее нравственные постулаты. Раз «Бог создал всех для радости, а не для трагического конца», то «надо привыкнуть смеяться надо всем, над чем обычно плачут. <...> Я утверждаю, что в плачущем человеке, в умирающем человеке скрыты наибольшие источники радости»[31]. По существу, здесь перед нами издевательски-абсурдистское утверждение новой чувствительности, в которой главное — раскованность, презрение к «принятому» и любовь к смеховым «перевертышам» — именно за эти качества футуристы могли признавать Палаццески «своим», хотя в этих именно качествах до поры до времени дремали зерна уже иной, сюрреалистической, манеры. Не случайно в сборнике «Поджигатель» поэт предстает не только в обличье хохочущего разрушителя-скомороха, но также в образе мечтателя, чей взгляд устремлен поверх реального в мир снов и химер, к «прекрасным замкам» и «глубокой синеве» (стихотворение «Моему прекрасному замку»).

Не во всем, что было написано молодым Палаццески, разрушительный пафос футуризма однозначно жизнеутверждающ. Роман Палаццески «Кодекс Перела, или Человек из дыма» (1911) представляет футуризм в зеркале гротеска и пародии. Футуристическая праздничная риторика доминирует в чисто внешнем оформлении финала романа: герой улетает в небо и облачком реет среди «новых птиц»: это «орлы, орлы белые, орлы золотые, орлы серебряные, орлы черные, орлы всех цветов... Вот-вот они вырвут у Бога покров его тайны <...> А эти реющие знамена вознеслись так высоко, чтобы кровью их победы отхлестать небесную голубизну по щекам»[32].

Но возносящийся в небеса герой романа весьма далек от воспетых футуристами крылатых титанов с мотором вместо сердца. Писатель выстроил ироническую сказочку-притчу о маленьком-маленьком человечке, родившемся из дыма каминной трубы в доме трех старых дев-флорентиек (по первым слогам своих имен они и нарекли человечка Пе-ре-ла). Из своего небесно-каминного рая Перела улетает к людям, в сказочное королевство Турлендао, которое погрязло в коррупции, пороках, политических неурядицах. В атмосфере игры, гротеска, сказки представлен вроде бы дорогой футуристам герой-цивилизатор, задача которого — исправить и перестроить прогнивший мир людей, дав им новый устав жизни — Кодекс.

Но очевидно, что Перела — это ироническая антитеза неутомимому «механическому» человеку Маринетти: Перела — не железная машина, не авиатор или рабочий крупного завода, а человек из дыма, и к тому же он чем-то напоминает Христа, снова пришедшего спасти людей и учить их добру и любви. Но Христа в детски-игровом, «легчайшем варианте», в котором очевидно присутствует доза иронии. Суета и несуразности в турленданском королевстве вскоре

* И т. д., всего 90 строк в том же духе.

совсем обескуражили Перела, и тогда турленданцы разочаровались в нем и предали суду, на котором его горячо защищала только одна женщина — Олива: «Он не такой, как вы все... Он наделен высшей властью, его чудесная сущность могла устремить вас к небесному совершенству, а он стал бы величайшим из людей». Но на этот страстный монолог духовно переродившейся любвеобильной дамы Оливы (этой новой Марии Магдалины) Перела отвечает иронически: «Я же совсем-совсем легкий».

А. Бретон в своих «Магнитных полях» назвал роман Палаццески воплощением «совершенно нового, совершенно первобытного смеха». Это смех над любой идеологической догмой, но в фантастической истории нового неудавшегося цивилизатора, который любил людей и был ими предан, оплеван, приговорен к казни на Лысом холме (новоявленной Голгофе), а затем вновь принят небом, можно уловить не только футуристические, но и евангельские коннотации. Правда, иронические: Перела не распяли, а замуровали в темнице на холме, оставив «из сердобольности» в крыше дырку для доступа воздуха. Шествие на Лысую гору описано в драматических тонах, но конец снова ироничен. Отворив темницу, Олива никого в ней не нашла: человек из дыма вознесся в небо через дыру в кровле, а на полу остались только его сапоги с запиской внутри на латыни: et ultra («и так впредь»).

История Перела по-сказочному несерьезна, но в ней смех не только футуристически разрушителен и бодр: другая, неземная, «легчайшая» реальность, чуждая намерениям рационально перестроить этот мир, — не сюрреалистическая ли это альтернатива, не ответ ли это футуристическим проектам?

Очевидно, заявленная футуризмом попытка развить в литературе иррациональное и дать волю интуиции могла стать тем ядром, из которого развилась разнообразная жизнеспособная поросль авангардистских тенденций в итальянской литературе XX в. Маринетти удачно вспомнил о блистательном даре латинской поэтической интуиции, о преобладании иррационального в акте творчества.

Именно призыв футуризма интуицией познавать тайную, скрытую от человека реальность вещей лег в основу эстетики отпочковавшегося от футуристического движения итальянского сюрреализма, который никогда не заявлял о своих принципах в манифестах (в отличие, скажем, от французского) и не был никак оформлен организационно. Но пример А. Палаццески — очевидное подтверждение того, что под идейным знаменем футуризма некоторое время творили авангардные писатели и художники, чье творчество открыло в футуризме выходы к дадаизму и сюрреализму и в дальнейшем заложило основы сюрреалистического направления в Италии. Направления, которое тоже искало альтернативы устарелому языку культуры прошлого, развивая при этом поэтику иррационального и на содержательном, и на стилистико-лингвистическом уровне, активно оперируя и стилевыми возможностями аналогий и симультанного письма, и образными решениями детской игры, травестии, сказки, балаганного и театрального зрелища и разных других жанров.

Что касается Палаццески, то, хотя ему всегда было свойственно стремление «по-лисьи» «замести следы», «притвориться» кем-то иным[33], тем не менее почти все им написанное свидетельствует о верности полемическому авангардистскому постулату: писатель должен открыть перед своими героями альтер-

нативную, таинственную или абсурдную реальность взамен привычной или столкнуть их в неразрешимом конфликте.

Вариантом «другой», иррациональной реальности является начатый Палаццески в 30-е годы «Бестиарий XX века» (издан в 1951). Этот жанр по сути своей призван изображать «другой», недоступный людям мир, с другими законами и т. д. (или, наоборот, звери могут быть «очеловечены», как в басне). У Палаццески звери (попугай, лиса, лев, курица и др.) живут бок о бок с людьми и судят о них или поступают по законам, которые люди, зная этих зверей, сочли бы абсурдными. В восприятии же зверей у Палаццески мир людей лишен логики, по-дурацки бессмыслен и груб. С этой точки зрения можно говорить об очеловечивании: звери, т. е. природа с ее особыми законами, в которые интуитивно силятся проникнуть люди, — это и есть средоточие таких людских идеалов, как справедливость, благородная сила, верность долгу. Только носителями этих добродетелей являются звери. Этот звериный мир парадоксален, алогичен, «перевернут»: тут малое может быть значительным, крупное — неожиданно слабым, глупое — хитроумным, безгласное — разговорчивым (лев не выносит мяса и ест только вегетарианскую пищу; собака не верна хозяину; курица далеко не глупа, а скорее дальновидна; попугай умен; рыба холодна и нема лишь на вид, а на деле чувственна и болтлива и т. д.).

Фантасмагорическая игра в «перевертыши» происходит в романе «Пирамида» (1911–1914, напечатан в 1926), созданном по канонам психологического романа-исповеди, но иронически эти каноны разрушающем. Герой беседует с тремя разными человеческими типами и в этих трех «гранях пирамиды» открывает три разных аспекта собственного неустойчивого, надломленного мироощущения. В результате применения техники «автоматического письма» каждая беседа превращается в фантастически удвоенный иррациональный поток мыслей, которые «отражаются», перетекают одна в другую, создавая впечатление, что герой беседует со своим двойником. Затем число двойников еще удваивается, их теперь шесть, и каждый представляет только одно какое-то свойство героя (силу, нежность, сварливость, веселость и т. д.). Герой-рассказчик превращается в некое неуловимое множество своих то совмещающихся, то несовмещающихся друг с другом отражений-антигероев, он не верит им и иронизирует над ними (т. е. над собой), и попытка разобраться в себе терпит неудачу. Фантастическое совмещение реального мира и нереального, таинственного происходит также в большинстве новелл циклов «Турнир чудаков» (1936) и «Полное дурачество» (1966).

Всю жизнь Палаццески активно пользовался приемами иронии, игры в «перевертыши», прибегая к фольклорно-сказочному материалу, создавая в своих рассказах и романах некое иррациональное пространство, где ничто не подчиняется обычной логике, но обладает своей собственной, «иной» логикой и рациональностью.

Творчество Палаццески, который на протяжении своей долгой жизни то отходил от сюрреализма, то возвращался в его лоно, свидетельствует о том, что поэтика этого отпочковавшегося от футуризма направления оставалась в динамичной социально-культурной реальности Италии жизнеспособной и продуктивной в течение многих десятилетий.

Сюрреализм и магический реализм

Аполлинер, Тцара и швейцарские дадаисты, русские футуристы, французские сюрреалисты во главе с А. Бретоном общаются, печатаются в одних журналах с Маринетти и другими футуристами, образуя в первой четверти века широкую волну европейского авангарда, и для него долгое время остаются продуктивными провозглашенные в многочисленных манифестах итальянского футуризма принципы: автоматического, «симультанного» письма, агрессивной «ошеломляющей» выразительности, отказа от существующей реальности ради создания образов «новой реальности», «Абсолюта», ирреального «Неведомого» и т. п.

Если во Франции сюрреализм к 1924 г. был уже оформлен организационно и идейно дистанцировался от других течений авангарда публикациями своих манифестов и изданием журнала, то в Италии дело обстояло иначе. Никакой выраженной организационной формы или отдельного печатного органа сюрреализм там не получил. Только в 1940 г. выходивший в Риме с 1939 г. литературно-критический журнал «Проспеттиве» («Prospettive») под редакцией писателя Курцио Малапарте посвящает свой номер от 15 января судьбам сюрреализма в Италии. В этом номере, ознаменовавшем своего рода «открытие» самого факта существования итальянского сюрреализма, выступили со своими оценками многие известные писатели (Малапарте, Вигорелли, Моравиа, Луци и др.). В частности, автор последующих книг о сюрреализме критик Карло Бо и писатель и художник А. Савиньо заявили о специфическом нравственно-мировоззренческом содержании сюрреализма. Говоря о сюрреалистической живописи, Савиньо отметил, например, что «сюрреализм притягивает то, что Власть особенно настойчиво от него укрывает, но что в высшей мере заманчиво для человека — а именно зло и смерть... Ибо сюрреализм — это внутренний ужас человека, его сумрачные чащи, его бури, его зори, его высоты». Можно сказать, что сюрреализм как предмет интереса итальянской критики возникает именно в 40-е годы.

И тем не менее с первых же лет существования футуризма под его идейным знаменем оказались писатели и художники, чье творчество открыло в футуризме выходы к дадаизму и сюрреализму и в дальнейшем заложило основы сюрреалистического направления в Италии. Самые значительные фигуры такого плана, кроме Палаццески, — Альберто Савиньо, его брат Дж. Де Кирико и Массимо Бонтемпелли. Именно их творчество позволяет говорить, во-первых, о разнообразии форм итальянского авангарда вообще и формирующегося в его лоне сюрреализма как такового, а во-вторых, о достаточно раннем появлении сюрреалистических тенденций в итальянском авангарде, во всяком случае об их синхроничности дадаизму Тцара и французскому предсюрреализму Аполлинера.

В 1917–1919 гг. футурист Энрико Прамполини основывает в Риме журнал «Мы» («Noi») с выраженным дадаистским уклоном, и в нем наряду с Тцара, Реверди, Арпом, Эволой печатаются итальянские авторы сюрреалистической ориентации Де Кирико, Савиньо, Б. Санминьятелли, В. Ораци. В журнале Маринетти «Поэзиа» («Poesia», Милан, 1905–1909), в журнале футуристов Папини

и Соффичи «Лачерба» («Lacerba», Флоренция, 1913–1915) печатаются иронические стихи, шутки и «поджигательные» манифесты-парадоксы А. Палаццески в защиту поэзии эпатажа, а также статьи и рассказы А. Савиньо. Возможность помещать свои произведения в самых различных журналах начала XX в. была оправдана их достаточно эклектичной эстетической программой, в которой главным объединяющим моментом являлось требование «быть современными» и нести в жизнь новые ценности европейской культуры. Такая программа сплачивала до войны 1914 г. редакцию и авторов возникшего еще в 1908 г. флорентийского журнала «Воче» («Voce»), который превратился после начала войны в сугубо литературный, подчеркнуто деидеологизированный орган («Воче летерариа», 1915–1916), где продолжали публиковать свои сочинения все представители итальянского авангарда, в том числе Палаццески, Савиньо, Де Кирико.

Националистическая и милитаристская тенденции футуризма активизировали центробежные силы в итальянском авангарде и оказались, в частности, стимулом для укрепления эстетической автономии тех, кого мы можем назвать представителями итальянского сюрреализма. И если на протяжении 20-х годов закрываются журналы дадаистско-сюрреалистической направленности, то, с другой стороны, в эти же годы происходит идейная и эстетическая консолидация сюрреалистов на основе принципиального неприятия политической ангажированности литературы и агрессивного футуристического нигилизма по отношению к литературным традициям и к национальному культурному наследию. Другим общим характерным признаком отпочковавшегося от футуризма течения была достаточная эластичность его эстетических принципов, позволявшая писателям сохранять свободу индивидуальной манеры в поисках форм для воплощения того, что не имеет формы, и осознания того, что бессознательно (А. Савиньо. «Вся жизнь», 1945).

Осенью 1926 г. (и до 1929) в Риме начинает выходить журнал «Новеченто» («900»), т. е. «XX век», под редакцией Массимо Бонтемпелли и Курцио Малапарте — писателей весьма разных, но в те годы увлеченных задачей дать итальянской творческой интеллигенции периода фашизма настоящий литературный орган, способный примирить национальную традицию и интерес к самому широкому спектру интернациональных художественных открытий современности. Вокруг Бонтемпелли и его журнала (а в нем сотрудничали Дж. Джойс, П. Мак-Орлан, Р. Гомес де ла Серна, Г. Кайзер, И. Эренбург) складывается течение так называемого магического реализма, эстетика которого активизирует исконно присущие итальянской литературе сказочные истоки, интерес к истории, к новелле и притом остается верной сюрреалистической устремленности в надреальное и фантастическое. «Магический реализм», к которому в разной степени близко творчество самого М. Бонтемпелли, позднего А. Савиньо, А. Дельфини, А. Палаццески, Д. Буццати, Т. Ландольфи (и который, очевидно, повлиял и на поэтику некоторых прозаических фрагментов другого представителя итальянского авангарда — Курцио Малапарте), ознаменовал наступление как бы «второй волны» итальянского сюрреализма, ставшего в 20–30-е годы уже полностью автономным от футуризма. Творчество некоторых писателей, пришедших к фантастическому после неореалистического опыта

40–50-х годов (И. Кальвино), можно рассматривать как поздний, но не чужой росток в той разномастной сюрреалистической «поросли», которая пошла в Италии от футуристического корня.

Общая авангардистская матрица была у футуризма и знаменитого во всем мире художника Джорджо Де Кирико, разработавшего принципы так называемой метафизической живописи. Главное прозаическое произведение Де Кирико — небольшой роман «Гебдомерос. Художник и его литературный демон» — написано на французском языке в 1926 г., издано впервые в Париже (1929), а в 1942 г. в Милане в авторском переводе на итальянский. Роман имеет подчеркнуто антироманную форму — он даже начинается с многоточия. В нем нет сюжета, нет последовательно развивающегося действия, нет начала и конца. Герой, по всей видимости, художник, о котором известно только, что он носит греческое имя Гебдомерос («семисоставный»), пребывает вне времени и пространства. Он как бы непрерывно бродит на границах погруженного в самое себя художнического сознания, произвольно останавливаясь на разных его уровнях и наблюдая картинки, внезапно возникшие на мгновение, чтобы повести за собой по ассоциации новый образ, цепочку символов (часто из античной или средневековой философии и мифологии) или новую картинку. Обрывочные впечатления детства и юности, всплывшие из глубин памяти сны, когда-то промелькнувшие перед глазами пейзажи, интерьеры и лица, услышанные когда-то слова и звуки смешиваются с рожденными в мозгу героя фантастическими образами, фрагментами логических рассуждений и коллажем из алогичных ассоциаций. Повествование превращается в бесконечную галлюцинацию. Ее тревожный, противоречивый характер Де Кирико акцентирует, создавая специфический коллаж мифологем и символов, то гармонических и поэтичных, то несущих в себе идею дисгармонии, уродства, бездушия. В глубинах иррациональной памяти героя всплывают, мелькают страшные и поэтичные образы природы, персонажи и сюжеты античных мифов, гармоничные или уродливо-тревожные картины Средневековья, классической древности и пошлого сугубо урбанистического мира. Пытки, гладиаторы, манекены, беззвучно играющий пианист в черном, рояль с разверстым нутром, древние воины, кентавры, смотрящие на прачек у зеленого берега реки, стаи белоснежных птиц над чудесными зелеными островами, табуны диких лошадей, черные рыбы-людоеды в глубине озера, разбитые вазы и красные диваны из дешевого кафе возникают спонтанно, образуя причудливый коллаж. Постоянно пульсируют в сознании героя «вечные вопросы» бытия — о жизни, творчестве, смерти и бессмертии, счастье и вечности; они, подобно стежкам иглы, «прошивают» хаотичную массу образов-миражей, придавая ей некую философскую значимость. Разговоры героя с самим собой тоже представляют собой коллаж из цитат и понятий, вдруг всплывших в памяти (чаще всего из Ницше и философов и историков древности), из беспорядочно возникающих впечатлений, образов, ассоциаций: «Но тогда, — подумал Гебдомерос, — что означает этот сон со сражением на берегу моря, с вытащенными на пляж пирогами и в спешке вырытыми в песке траншеями, крошечными госпиталями, с кокетливо разместившимися где-то наверху больничками, где даже зебр, бедных раненых зебр немедленно окру-

жают заботой и любовью, лечат, перевязывают им раны, где их латают, ставят на ноги и обновляют. А что, если жизнь — всего лишь безграничный вымысел? Что, если она всего лишь ускользающий сон? Не что иное, как эхо таинственных импульсов, пробивающихся сквозь скалистую гору...»[34]

Как художник-«метафизик» Де Кирико достиг всемирной славы. В 1920-е годы он участвует в выставках в Милане, Лондоне, Брюсселе, печатает статьи о сюрреализме во французских журналах сюрреалистов.

«Метафизическая» живопись Де Кирико представляла собой авангардистский спор с эклектичным эстетством модерна и попытку отыскания первооснов «более цельного, более сложного искусства» — такого, которое не останавливалось бы на поверхностном «бессмыслии» (non-senso) жизни (на ее хаосе, как говорил о поэтике футуристов друг Де Кирико, Г. Аполлинер), а устремлялось бы к зашифрованным в предметах и ситуациях прасущностям, первоэлементам человеческого мира. В «обнажении демонизма каждой вещи» Де Кирико опирался и на интуицию, и на интеллект (а не на чувства и ощущения, которые он, вслед за Шопенгауэром и Ницше, считал поверхностными рецепторами истинной сущности вещей)[35]. Как и его литературный герой Гебдомерос, Де Кирико-художник вел эти поиски на грани реальности и сна («живопись снов» — таков был первый отклик критики на картины Де Кирико начала 10-х годов), рационального и таинственного, привлекая для воссоздания скрытых первосмыслов окружающего образную память и круг понятий человека классической средиземноморской культуры.

Как футуристов, так и сюрреалистов шокировала склонность Де Кирико к «академизму» и «антикизации». В Де Кирико пытались видеть даже «классициста», чему отчасти способствовал его собственный лозунг «возврата к порядку». К тому же в 1921 г., выставив в Милане свои копии с картин Микеланджело и Рафаэля, Де Кирико опубликовал и собственное «Рассуждение об античной живописи», где писал, что гениальный живописец создает «образы-призраки», способные рождать эффект «изумления» такой силы, чтобы «замер весь жизненный ритм вселенной» и «отключилась логика всеобщей жизни». За свою долгую творческую жизнь Де Кирико пробовал создавать разные варианты «метафизической» образности: так называемый «геометрический лиризм» (итальянские городские площади и постройки с четкой перспективой, предметы интерьеров в странных сочетаниях), абсурдистские дадаистские композиции из «вспоротых» манекенов, голов без лиц, перекрещивающихся плоскостей и каллиграфических знаков, пытался возродить барочную избыточность Рубенса, изящные линии художников рококо, неоклассическую скульптурную четкость Энгра и Давида (иллюстрации к «Неистовому Роланду», поздние автопортреты в обнаженном виде или в костюмах разных эпох, сцены гладиаторских боев и купания обнаженных молодых женщин).

Часто повторяются и потому воспринимаются как своего рода архетипы живописного универсума Де Кирико изображения лабиринта или нагромождения мебели, пустынная площадь, расчерченная тенями от невидимых зданий, скульптурное изображение Ариадны, различные античные статуи, гладиаторы, кентавры, рыцари в латах, манекены, всадники на бешено вздыбленных конях, атлеты, морская гладь с вертикалью маяка. Сюжеты картин часто мифологичны

(«Орест и Пилад», «Ахилл», «Диоскуры», «Возвращение Гектора», «Возвращение блудного сына», созданные в годы Второй мировой войны 20 литографий «Апокалипсиса», «Ариадна»), излюбленные жанры — интерьеры, городские пейзажи, натюрморты, портреты философов, археологов, поэтов (Аполлинера), математиков, автопортреты.

Четко прорисованные монументальные постройки с элементами античной архитектуры, силуэты в рыцарских латах с опущенными забралами, гипсовые манекены без лиц с вывороченными внутренностями, мощные корпуса лошадей или фрагменты древних скульптур на фоне безжизненных площадей и порталов, глубокие черные тени или яркие, освещенные невидимым солнцем плоскости стен рядом с белоснежными мраморными изваяниями — все это оставляет двойственное впечатление. Эти образы создают жутковатое ощущение нереальности изображенного и воспринимаются как не постигаемые умом символы тайной связи и автономной духовной энергии вещей. Одновременно в них выпукло, кричаще-наглядно запечатлена значительность, прочность и недоступная пониманию человека цельность мира. Этот мир «первосущностей» почти классически прост, он плотен и материален, но человек изгнан из этого молчащего мира. Хотя он и состоит из понятных, даже обыденных вещей (стулья, перчатка, артишок, связка бананов и т. п.) или из памятных всем по учебникам и музейным каталогам античных скульптур, связь между частями этого мира скрыта от людей. Предметы и явления здесь объединяет некая недоступная логике взаимосвязь. Они общаются на своем языке символов, а человеку остается только разгадывать этот язык, как ребус.

На формирование новой поэтики определенное влияние оказала французская авангардистская среда, в которой вращались художники-метафизики Ф. Де Пизис, Дж. Де Кирико и его брат — тоже художник, музыкант и писатель Андреа Де Кирико, взявший себе литературное имя Альберто Савиньо (1891–1952). Литературный дебют Альберто Савиньо состоялся в журнале «Суаре де Пари», где Г. Аполлинер напечатал в августе 1914 г. на французском языке цикл стихотворений Савиньо «Песни полусмерти» (отд. изд. 1938). Савиньо был связан дружбой с Пикассо, Кокто, Жакобом, Леже, Тцара. По возвращении в 1916 г. с македонского фронта Савиньо постоянно сотрудничал в разных авангардистских журналах («Лачерба», «Ла Ронда», «Воче»).

В авангардистских кругах Италии и Франции получил огромный резонанс первый опыт авангардистского романа «Гермафродит», публиковавшийся фрагментами в «Воче», а в 1918 г. изданный целиком во Флоренции. Имеющая долгую историю тема двуполого существа, объединившего в себе две важнейшие жизненные сущности, в сюрреализме обрела исключительную важность, поскольку такой наделенный необычными качествами персонаж не мог жить обыденной, повседневной жизнью и его судьба всегда была сферой иной, таинственной, но более совершенной реальности.

Именно эта книга принесла Савиньо славу родоначальника итальянского сюрреализма (А. Бретон в «Антологии черного юмора» поместил из итальянцев одного только автора «Гермафродита»). Книга Савиньо разрушала традиционное представление о жанре романа как таковом, ибо это скорее сборник разножанровых текстов, причем каждый со своим заглавием; эти тексты имеют «ра-

му» в виде двух драматических сценок и предварены стихотворной «прелюдией» (ее составил ранний цикл французских «Песен полусмерти» Савиньо).

С футуристами автора книги роднит агрессивная энергия выпадов против одряхлевшей, невротической мещанской культуры (ее олицетворяет постоянный адресат инвектив Савиньо — некий *Monsieur* с «заржавленной» моралью и «антарктическим» взглядом); к футуризму восходят и неоднократно декларированная духовная солидарность с «новыми итальянцами» — глашатаями футуризма Соффичи и Папини, восхищение «чудесной тайной» войны и ее «пластической» механикой. Частое же использование приемов коллажа картин-впечатлений и «спонтанного» письма (в том числе и приема так называемого паролиберизма, перекраивающего самую плоть лексики и синтаксиса) можно отнести в равной мере и к влиянию итальянского футуризма, и к формирующейся сюрреалистической поэтике, уже применявшейся французами. В целом же вся книга Савиньо — монтаж из разных фрагментов текста в основном автобиографического характера: тут и мысленное путешествие автора во времени, начинающееся с эпохи Рисорджименто, и его размышления о судьбе, сне и смерти, и дневниковые зарисовки времен македонской кампании, и новелла о любовном приключении, чисто по-боккаччиевски построенная вокруг одного остроумного народного выражения и по-боккаччиевски пронизанная иронией. Игривая, насмешливая интонация придает единство этому разнородному материалу, снижая многие авангардистские претензии, в том числе и «футуристические» восторги самого автора (так, «паролиберистская» книга футуриста Соффичи «BIF&F+18» иронически названа у Савиньо «зданием современной поэзии, новой сберегательной кассой, новым почтово-телеграфным отделением, откуда по проводам чувств идут депеши с самыми последними новостями...»).

Некоторые образы книги напоминают механических или насекомообразных монстров из «другого» мира, напоминающих картины Сальвадора Дали, но словесное их описание у Савиньо тоже получается ироничным (например, говоря о страшной провинциальной скуке в городе Феррара, Савиньо так описывает тамошних женщин: у них глаза — «маленькие сверкающие шарики, похожие на слабительные таблетки, которые торчат на кончиках роговых антенн, что позволяет им видеть и перед собой, и вбок, и даже назад»[36]). Драматическое «обрамление» книги представляет собой сугубо сюрреалистическое действо, в котором участвуют химерические манекены, мраморные статуи с кровавыми сердцами, флаги, алюминиевые деревья, жестяные рыбы и птицы. Сцены, в которых так или иначе варьируется мотив анатомического вскрытия, дают некий метафизический код к постижению автобиографически-исповедального характера всего произведения и многозначности его иронии: манекен в чиновничьем рединготе, но с флажком на стальном стержне вместо головы и со штативом на колесиках вместо ног достает из груди собственное красное сердце и приколачивает его к мраморной плите под крики кухарки и пересуды солдат о своем жалованье; лысая женщина пронзает кинжалом памятник принца Эммануила Филиберта в Турине и пьет пунцовую кровь прямо из его темной бронзы; а в финале две усталые мраморные статуи, по-братски обнявшись, ищут место, где им можно было бы умереть вместе, пока два снаряда не выбивают из их

каменных тел два живых красных сердца, которые взлетают ввысь и реют, как флаги, под пение птиц в алюминиевой листве.

«Я прямо и бесстрашно посмотрел в лицо "Гермафродита". И я узнал в нем всего себя. Из него вышло все, что я собой представляю. Оттуда — все, что мною было сделано, — писал Савиньо в 1947 г. во втором издании книги. — Нет мысли, понятия, чувства или образа в моем творчестве, <...> нет ничего, что не проистекало бы из этого непристойного "гнойника", из этой злокачественной "язвы" — оба оказались чрезвычайно плодоносными». «Гнойником» и «язвой» книгу Савиньо назвал основатель журнала «Воче» Дж. Преццолини, добавив, что в дальнейшем Савиньо очень переменился и его произведения стали «вызывать восхищение».

Дальнейшее творчество Савиньо развивалось по нескольким направлениям. В 1920-е годы он продолжает сюрреалистические эксперименты с жанром романа (точнее, антиромана), заменяя последовательный сюжет серией фрагментов-видений, населенных бессвязными фантазиями героев и многозначными, часто гротескными символами («Анжелика, или Майская ночь», 1927; «Дом с привидениями», 1925). Живя в 1927–1934 гг. в Париже, Савиньо серьезно занимается живописью и участвует в выставках (первая выставка в Париже — 1927 г., предисловие к ней написал в виде «каллиграммы» Жан Кокто; живописные образы-архетипы Савиньо — виды Греции, театр, впечатления детства).

Но уже в 1920-е годы Савиньо пробует себя и в традиционной форме романа, начав разрабатывать другую сюрреалистическую тему — давно несуществующей, «утраченной сказки» детства, в которой нет власти времени, а сон, фантазия и реальность неразделимы и в равной мере «достраивают» друг друга в сознании маленького героя, ставя барьер между ним и настоящей реальностью. Об этой хрупкой «сказке», которая постепенно все-таки отступает под натиском разных жизненных «уроков» (подсознательных импульсов, тревог, одиночества, разочарования), Савиньо пишет роман «Трагедия детства» («Tragedia dell'infanzia», 1919–1920, издан в 1937). Отдельным эпизодам-воспоминаниям придает органичное единство личность рассказчика, в котором по-детски свежа память о чудесном и поэтичном, но уже навечно поселилось чувство невосполнимой, трагической его утраты. Рассказчик как бы раздваивается. Взгляд его одновременно видит и пошлое, будничное обличье окружающего, и его преображенный фантазией лик. В этом волшебном мире оживают древние мифы, античные герои (в частности, боготворимые в детстве мифические аргонавты) и животные с настенных олеографий, взрослые преображаются в таинственных чудищ или богов. Это волшебство, однако, открывает герою и свои темные, угрожающие стороны. Пробуждающаяся чувственность ребенка уже рождает в его сознании образы тревожные, отвратительно безжизненные или уродливые, при виде которых герой понимает, что для него сказка ушла («аргонавты уплыли») и раскрылись иные горизонты, а именно «глубина одиночества и пустота».

К теме утраченной сказки детства Савиньо вернулся еще раз в романе «Детство Нивазио Дольчемаре» («L'infanzia di Nivasio Dolcemare», 1941), где, однако, происходит уже не сказочно-мифологическое, а гротескное и сатириче-

ское преображение обыденного окружения и будничных событий в жизни мальчика Нивазио и его семьи.

Взаимопересечение реального и сказочно-мифологического элементов приближает манеру Савиньо к поэтике «магического реализма» — итальянского варианта сюрреализма, сформировавшегося в 30–40-х годах. Об их близости свидетельствует и предпочтение жанра рассказа, особенно заметное в позднем творчестве Савиньо. В цикле рассказов «Влюбленный Ахилл. Ступеньки к Парнасу» («Achille innamorato. Gradus ad Parnassum», 1938), построенном по принципу популярного пособия по игре на фортепьяно, где каждая пьеса — это «ступенька» от более простого к более сложному, писатель идет от эпизодов вполне жизненных ко все более и более загадочным, в которых реальность объяснена или «подправлена» мифом, фантазией, тайной, безумной галлюцинацией и персонажи ведут себя как герои мифов. Рассказ «Турчанка» — это эпизод из военного прошлого Савиньо, в котором жестокое (картина бесчинства солдат в разоренной македонской деревне) и комическое (спасенная Савиньо турчанка засыпает в его шкафу и при этом храпит, как паровоз) смешаны с высокой религиозной патетикой (турчанка отблагодарила своего спасителя непонятной турецкой фразой, которую писатель позже прочитал на фронтоне старинного монастыря: «Благословен будь, Сын мой»). В рассказе «Икар» (о падении таинственного юноши с солнечного неба на военный аэродром) оживает миф об Икаре и его восковых крыльях; библейский миф об Иосифе и жене Потифара лежит в основе рассказа о визите престарелой королевы за кулисы русского балета в Париже, где ее покорил своей юной грацией исполнитель роли Иосифа («Неаполитанская королева»); в сумасшедшем доме безумец принимает себя за персонажа записанного на патефонную пластинку рассказа о некоем застрелившемся инженере («Смерть инженера»).

Из всех итальянских писателей, так или иначе связанных с сюрреализмом, именно Савиньо был ближе всего к французским сюрреалистам и именно в его творчестве наиболее убедительно и последовательно проявились все этапы становления сюрреализма на итальянской почве, начиная от его «футуристической» стадии и кончая собственно итальянским «магическим» его периодом [37].

Название новому течению — «магический реализм» — придумал итальянский писатель, журналист и драматург Массимо Бонтемпелли (1878–1960). К этому течению в итальянской литературе 20–40-х годов принадлежали сторонники журнала «Новеченто», основателем и редактором которого был Бонтемпелли. «Магический реализм» стал художественным выражением «новеченти-зма» — культурного движения, которое в обстановке уже набравшей силу националистической пропаганды фашистского толка воспротивилось лозунгам самодостаточности отечественных культурных и литературных традиций. «Новеченти-сты» подхватили пафос футуристического протеста против идеалов романтизма, эстетства и приземленного натурализма и разделили футуристическое стремление овладеть языком нового, более динамичного века. Они тоже жаждали взорвать устарелые понятия и вкусы, пересоздав образ действительного мира. И если при этом футуристы увлеклись поэтизацией механической перекройки художественной ткани литературы (и перекройки современного им реального мира силой оружия тоже), то сторонники «новеченти-зма» надеялись

избавить итальянскую литературу от провинциализма и отсталости, знакомя соотечественников с современным им европейским опытом культуры модернизма. «Магический реализм», в частности, подхватил сюрреалистический поиск чуда в повседневном. Он тоже расчленяет образ мира на две реальности — обыденно-приземленную и иллюзорную — и пытается соединить их, изображая в рамках повседневной ситуации или заурядного случая необычайные события, таинственные видения, алогичные поступки и чувства персонажей. В произведениях «магического реализма» герои существуют на грани иллюзии и реальности; время, пространство, понятия и ценности человеческого общежития в их сознании потеснены мифическими категориями, которые внушил им их собственный таинственно организованный субъективный мир. Образ метафизической реальности создается в поэтике «магического реализма» бесстрастным, словно отстраненным письмом, в котором воспроизведены во всех подробностях, с лишенной какого-либо намека на объяснение и потому жутковатой конкретностью, странные диалоги и рассуждения, галлюцинации и вообще приметы того состояния наваждения, в котором пребывают герои.

Сторонники «магического реализма» полагали, что такое совмещение мира чуда и тайны с картиной реальности способно вернуть в литературу феномен наивно-поэтического «воображения», слишком потесненный в XIX в. вниманием к натуральным, т. е. приземленным и рациональным мотивациям событий и поступков. При этом характерно, что итальянский «магический реализм», при всей своей ориентации на западноевропейский опыт, не оказался для литературы Италии чем-то чужеродным: к сказочно-фантастическому элементу она прибегала и в эпоху Возрождения (Ариосто, Фиренцуола), и в эпоху романтизма (Леопарди), продолжая активно пользоваться им и в XX в. (Буццати, Кальвино).

Миф и сказка, иррациональное и фантастическое стали главными опорами поэтики литераторов и художников, близких «магическому реализму». Среди них важная роль принадлежит самому Бонтемпелли. Он предпочитает помещать своих героев в ситуации, которые заставляют их усомниться в реальности происходящего или подчиняют их поведение непонятным иррациональным импульсам. Подобно сюрреалистам, Бонтемпелли и другие последователи «магического реализма» придерживаются принципа «двойного зрения», видя в нем путь к восстановлению «блаженной» наивности и мудрости, без которых невозможна истинная поэзия. «Искусство должно стать не развлечением, а религией тайны»; современный писатель может «утолить жажду фантазии, которая томит новую эпоху», только если будет «изобретать новые мифы, небывалые притчи»; где нет чувства тайны, там нет и поэзии. «Увидеть в человеке и мире чудо и тайну — вот что всегда меня манило», — так Бонтемпелли формулировал суть своей «магической» манеры в книге «Блаженное состояние» (1934), в статьях для журнала «Новеченто» и в предисловиях к другим книгам[38].

Бонтемпелли написал более полусотни очерков, новелл, повестей, театральных пьес. Миф, сказка и обыденная реальность городской жизни смешаны в новеллах 40–50-х годов, составивших сборник «Верный любовник» (1953). В повести «Вода» (1945) деревенская служаночка Мадина неудержимо стремится прочь от различных городских приключений в родные горы, где течет ручей, возле которого она появилась на свет. Прохлада милого лесного ручья

вызывает в душе беглянки прилив неведомых ей доселе радости и покоя, она входит в воду и растворяется в сверкании струй, сама становится ее журчанием и блеском. Среди написанных Бонтемпелли пьес для театра выделяется «Простодушная Мини» (1927) — история жизни и самоубийства девчушки, которая поверила в то, что все люди, в том числе и она сама, суть искусственные создания, куклы, которым их живое естество мешает жить настоящей жизнью.

Первое же произведение Томмазо Ландольфи (1908–1980) — сборник рассказов «Диалог о главнейших системах» (1937) — обнаружило характерное для него стремление синтезировать в сложной художественной ткани повествования элементы различных поэтик, начиная от Гоголя и Гофмана до символистов, экспрессионистов (Кафки) и создателей психоаналитической прозы и романа «потока сознания». Сознание его персонажей всегда болезненно возбуждено, разорвано наваждениями, присутствием чего-то ужасного, необъяснимого, оно измучено противоречиями, сомнениями в истинности того, что видят глаза. Стиль прозы тоже неоднороден — он может быть сухим, четким, фраза классически простой, но иногда конструкция фразы усложняется, обрастает вводными предложениями, отступлениями. Сквозные темы его многочисленных книг — парадоксальная двойственность всего окружающего мира, в котором скрыты и бессознательное, и рациональное — но они замаскированы и принимают обличья друг друга; другая излюбленная тема Ландольфи — невротическое возбуждение человека, очарованного тайной, с любопытством заглядывающего в глубины иррационального, но бессильного постичь его механизм или отделить злое наваждение от притворной доброты.

Тема замаскированной тайны, которую герой то хочет раскрыть, то сам принимается маскировать, может трактоваться у Ландольфи как на вполне жизненном материале, в котором рассказчик сознательно или бессознательно нарушает логическое сцепление элементов (таковы рассказы «Мария Джузеппа», 1929; «Диалог о главнейших системах», 1937). Но нередко Ландольфи создает фантастическую «маску» реальности при помощи романтического (например, в романе «Осенняя история», 1947, в повести «Лунный камень», 1939, где Ландольфи создает стилизованные романтические истории-тайны, связанные с необычными свойствами женской психики) или использует сюрреалистический инструментарий. Так, в рассказе «Меч» (1942) герою в руки попал волшебный меч, способный разрезать все на свете и показать скрытую суть предмета, и герой применил его, чтобы рассечь надвое чудесную деву, чья любовь обещала ему счастье. В повести «Тараканье море» (1939) сюрреалистические трансформации персонажей (рассечение руки и обнаружение там нелепого набора разных предметов; превращение любовника в голубого червячка и т. п.) и фантасмагорическое плавание на пиратском корабле к острову Вечной радости через гадкое Тараканье море создают образ болезненно искаженной, бессмысленной, но угрожающе-агрессивной по отношению к человеку реальности. В рассказах «Отец Кафки» и «Жена Гоголя» Ландольфи помещает своих любимых писателей в фантастические ситуации, призванные раскрыть болезненные подсознательные комплексы обоих[39].

Можно говорить о близости «магическому реализму» творческой манеры Дино Буццати (1906–1972) — миланского журналиста, известного художника-

сюрреалиста и писателя, который всегда принципиально открещивался от всяческих вопросов относительно «-измов». Как правило, во вполне реальную ситуацию писатель встраивает странное или сверхъестественное, превращая, как Кафка, заурядный конкретный случай из жизни в притчу, которая затрагивает глубинные проблемы мироощущения современного человека. И в первую очередь — проблемы его одиночества, нереализованности стремлений, духовной изоляции, нравственной глухоты. Иногда, оправдывая данную ему современниками характеристику «итальянского Кафки», Буццати строит свои фантасмагории из сугубо обыденного материала, по законам логики, которая вполне житейски правдоподобна, но по сути непостижимо-кошмарна (рассказы «Семь этажей», «Паника в Ла Скала»). В других случаях «чудесная реальность» может создаваться пугающей гиперболизацией несоединимых явлений: так, в рассказе «Капля» целый дом по ночам терроризирует капля воды, поднимающаяся по лестнице вверх; в рассказе «Риголетто» парад забавных жалких повозок под водительством неказистого горбатенького офицера заканчивается катаклизмом атомного взрыва; «Автомобильная чума» — рассказ о таинственной заразе, вызвавшей моровую язву среди автомашин, и люди вынуждены бороться с ней, как еще в старину боролись с чумой. Буццати обращается за сверхреальными образами к фольклору («Как убили дракона») или материализует в необычайных ситуациях привычные словесные метафоры (в рассказе «Девушка, летящая вниз» метафора «жизнь пролетает мимо» реализована в образе этажей небоскреба, мимо которых пролетает девушка-самоубийца; фантастическая рыба-чудовище с жемчужиной в рту всю жизнь преследует напуганного легендами о чудовище героя рассказа «Коломбр» — здесь соединены две обретшие сказочную реальность метафоры «удар судьбы» и «подарок судьбы»; любящая жена из рассказа «Самоубийство в парке» превращается в машину, чтобы воплотить в себе мечту мужа о прекрасном автомобиле, а потом разбивается вдребезги о дерево, почувствовав, что муж утратил к ней интерес). На стыке двух миров — реального и фантастического — человек у Буццати остро переживает драматизм своего существования, но не деформирован им нравственно, не раздавлен, как герой Кафки, попав в притяжение фантасмагорического [40].

Экспрессионистские тенденции

Когда в 1966 г. вышла интернациональная энциклопедия «Экспрессионизм», одна итальянская журналистка высказала убеждение в том, что в Италии экспрессионизм никого не заинтересовал и последователей не имел [41]. И тем не менее можно говорить о наличии в литературе Италии первого тридцатилетия XX в. отдельных художественных явлений, идейно и стилистически близких германоязычному экспрессионизму.

Как в футуризме, так и в экспрессионизме был аккумулирован заложенный в авангарде пафос бунтарства и «преображения мира силою человеческого духа» (Н. Павлова). На итальянской почве в 10-е и 20-е годы ряд писателей, поэтов и драматургов, увлеченных всеобщим авангардистским поиском «синтетической», тотальной экспрессивности, сконцентрировали свое внимание на темах и образных решениях, которые разрабатывал и экспрессионизм немец-

коязычного типа[42]. Это и позволяет говорить о наличии в итальянской литературе первых десятилетий XX в. экспрессионистской тенденции, имея в виду, однако, не непосредственное немецкое воздействие на итальянцев (оно имело место в ряде случаев, но было достаточно ограниченным), а довольно широкий спектр проблемных и образных перекличек с творчеством немецкоязычных экспрессионистов.

Правда, сторонники этой тенденции в Италии не выработали какой-либо общей поэтики, не создали теоретических манифестов или спаянной вокруг журнала группы. Но, как и заальпийских экспрессионистов, их объединяло острое переживание собственной причастности к болезненным драмам, тревогам и поражениям, которые подстерегали их современника, утратившего свои опоры в запутанно-сложной действительности. Не разделяя ни футуристических упований на «гигиену мира» с помощью агрессивной суперэнергии войны, толпы или отдельной личности с нечеловеческой волей, ни сюрреалистических порывов к «другой реальности», эти писатели, как правило, избирают в качестве героя человека с неустойчивым, раздробленным сознанием, измученного своей отчужденностью от отторгающего его бытия. Они стараются укрупнить, сделать видимыми главные пружины реальных трагедий такого героя. Истинная и кажущаяся человечность, границы индивидуальной воли, девиации страсти, испытания, которым подвергается самосознание творческого или просто нравственно чуткого человека, осмысляются в произведениях целого ряда итальянских писателей этих лет в трагическом ключе. Чтобы обнажить и укрупнить «несущие опоры» этих трагедий, они заостряют внимание не столько на частных, исторических или социальных сферах жизни, сколько на извечных экзистенциальных конфликтах молодости и старости, здоровья и болезни, жизни и смерти, на патологиях психики или на фрейдистски толкуемых ее константах, обращаются к вопросам отношений мужчины и женщины, к исконным антагонизмам отцов и детей, деревни и города как к неким первопричинам всеобщей отчужденности.

Для освоения подобной проблематики итальянским писателям этой ориентации требовались, как и представителям экспрессионистского направления в других странах, особые варианты образной и языковой выразительности. Они находят их, сочетая обнаженную рациональную конструкцию, «интеллектуальность» сюжета и ситуаций с ярко выраженной эстетикой шока: карикатурой, буффонадой, броской балаганностью действия и декора, кричащими перепадами стилистических уровней языка. Многое из поэтики экспрессивного письма было найдено в национальном художественном арсенале (в комедиях масок и театре марионеток, в фантастике сказок, в аффектированном мире мелодрам). В «крике субъективности, смятой судьбой» (Ж. Гликсон) у итальянских писателей экспрессионистской тенденции, как и у представителей экспрессионизма в других литературах, можно различить и элементы урбанистического образного ряда (броскость и пестрота плаката, «манекенность» персонажей, упрощенно «типовой» городской характер места действия (улица, кафе, цирк, дешевый театр), и укрупненную натуралистичность «первоэлементов» жизни, и еще целый спектр импульсов, шедших от Достоевского, Бодлера, Верхарна, Метерлинка, французских кубистов[43].

В 1910-е и 1920-е годы, когда в германоязычном литературном авангарде возобладал экспрессионизм, Италия мало знала об этом заальпийском феномене. Явления непосредственного творческого общения или влияния, однако, были (Россо ди Сан-Секондо и другие драматурги «театра гротесков», Л. Пиранделло, «триестинская группа» журналистов были более или менее знакомы с эстетикой экспрессионизма, так как работали или учились в те годы в Германии). Значительную роль в подготовке итальянского читателя к восприятию немецкого экспрессионизма в первые десятилетия века сыграла группа журналистов из Триеста. Статьи Шипио Златапера (Scipio Slataper, 1888–1915) о театре, написанные им в 1911–1912 гг. для флорентийского журнала «Воче», познакомили итальянских читателей с произведениями крупнейших «северных» драматургов — в первую очередь Ибсена, о котором Златапер написал большую научную работу, но также Геббеля, Клейста, Бюхнера, Гофмансталя. Альберто Спаини в том же «Воче» помещает в 1913–1914 гг. свои берлинские корреспонденции (в частности, о немецкой лирике), в 1915 г. выходит его статья о Верфеле, в 1931 г. он переводит «Берлин — Александерплац» А. Дёблина. В 1933 г. выходит книга Альберто Спаини «Немецкий театр XX века», он же делает перевод «Процесса» Ф. Кафки, пишет о таких авторах, как Э. Ласкер-Шюлер, Г. Бенн, Т. Манн. Триестинские журналисты Джанни Ступарич и Карло Таволато также способствовали ознакомлению итальянцев с современными авангардными явлениями в Германии и Австрии: после гибели Златапера в 1915 г. именно Ступарич в 1920 г. издал сборник его критических работ, записные книжки и письма, где содержится немало откликов Златапера на творчество экспрессионистов; Итало Таволато публикует статьи о Ф. Ведекинде и К. Краусе, пишет предисловие к альбому художника Ж. Гросса (1924). За исключением журнала «Воче», в 1910–1920-е годы редакторы крупных итальянских журналов эпохи не заинтересовались явлением экспрессионизма как нового художественного направления. Так, сугубо национально ориентированный римский журнал «Ронда» (1919–1923) очень невысоко отозвался о немецкоязычном авангарде (в частности, о театре Ф. Верфеля) как о чем-то смехотворно малозначительном, а редактор этого журнала, маститый писатель Р. Баккелли, огульно высказался о всем заальпийском авангарде как о «кривляньях и буффонадах», решительно не интересных итальянскому читателю[44].

Такое невнимание крупных литературных журналов к явлениям немецкоязычной культуры отчасти может быть объяснено исторически сложившейся у итальянцев германофобией, на которой в начале XX в. укоренился чрезвычайно сильный перед Первой мировой войной итальянский национализм. Надо также помнить, что итальянский декаданс, а затем и футуризм в первое десятилетие XX в. активно насаждали миф об особой европейской миссии латинского творческого гения.

Художественный опыт экспрессионистского театра более всего сказался на эстетике так называемого «театра гротесков», который сформировался в Италии в середине 1910-х годов и существовал в 1920-е и 1930-е годы параллельно с театром Пиранделло. Авторы коротких драм-«гротесков» («фантастических историй», «видений») — и прежде всего самый знаменитый из них П.М. Россо ди Сан-Секондо (1887–1956) — имели прочные контакты с немецкими экспрес-

сионистами[45]. Кроме того, на них повлияла теория так называемого юморизма Луиджи Пиранделло, который в одноименном трактате 1908 г. доказывал, что смешное у современного художника подобно Петеру Шлемилю у Шамиссо: оно не может существовать отдельно от «тени» — т. е. от трагического. Художник-«юморист» обязан быть рационалистом и аналитически «разлагать» («вскрывать») целостный образ «в момент его зачатия», делая видимой лишенную подчас логики игру противоположностей в сознании и поступках персонажа. Чем абсурднее созданная рассудком художника ситуация, тем очевиднее «юмористическое раздвоение» героев, тем четче видна трагическая «тень» их дурацких поступков или, наоборот, комическая «тень» их трагедии[46].

Картина исковерканных, бесчеловечных или опошленных отношений предстает в «театре гротесков» в парадоксальных «юмористических» коллизиях, пружиной которых являются метаморфозы экзистенциальных антитез «истина–ложь», «жизнь–смерть», «сон–явь», «добро–зло», «любовь–ненависть», «дух–плоть» и т. д. Реальные трагедии утраченной и обманутой любви, лишенной смысла жизни, растоптанного достоинства преображены в «гротесках» в духе комедии дель арте и балаганных представлений, где нет психологических глубин и сложных сюжетных ходов. Персонажи «гротесков» (жестокий врач-чернокнижник или мудрый и добрый Механик, алчная сводня, коварная красавица, похотливый «денежный мешок», тупой рогатый муж, самоуверенный красавчик, наивная простушка) представляют собой маски или формулы основных моделей поведения (ревности, непостоянства, порока, благородства, алчности, наивности и пр.); они могут «юмористически» менять сущность и превращаться в свою противоположность (и даже внешность их может быть фантастической: женщина с зелеными волосами, механик с колесами вместо глаз и т. п.). В этой игре «видимостей» большая роль отводится переодеваниям, цирковым трюкам, эффектам цвета, освещения и отражения, участию двойников, марионеток, ряженых, призраков, говорящим именам персонажей и т. п. Таковы «Лицо и маска» Л. Кьярелли, «Человек, который встретил самого себя» Л. Антонелли, «Райская птичка» и «Та, что на тебя похожа» Э. Каваккьоли, «Марионетки, сколько страсти!», «Спящая красавица», «Вещь из плоти» П.М. Россо ди Сан-Секондо. К пьесе-«виде́нию» «Та, что на тебя похожа» Кавакьоли написал «Предисловие» — своего рода манифест: на судебном процессе Буржуазная Драма обвиняет комедии Кавакьоли в «фантастичности»; автор «гротесков» обвиняет буржуазный театр в бесплодности и вялости и ратует за новую Правду: «Я разлагаю на части душу человеческую и вытаскиваю ее на поверхность. У меня обычно один или два центральных персонажа — мужчина или женщина. А вокруг них — скелеты, призраки, манекены, хироманты — все это их чувства, тревоги, внутренние голоса. Так я делаю видимыми психические состояния героев, их отвратительные и грустные социальные истины»[47].

Проблема непрочности опорных констант бытия и, казалось бы, незыблемых аксиом морали — центральная и в театре Луиджи Пиранделло (1867–1936). Как и в «гротесках», в его трагикомедиях персонажи тщетно ищут выхода из лабиринта жестоких и ироничных парадоксов. Им тревожно, душно и не на что опереться среди этих меняющихся личин бытия. В самом мире, как и в сознании героев Пиранделло, возникают, спорят друг с другом и вдребезги раз-

биваются любые истины и любые иллюзии, болезненно напряжено и корчится в муках само естество личности, не желая признать свое бессилие перед абсурдными гримасами жизни. По сравнению с «театром гротесков» Пиранделло расширяет круг поисков новой театральной экспрессии. Теоретической опорой для этих поисков служит разработанная им эстетика «юмористического» расчленения темы, образов, драматической коллизии, даже самого сценического пространства, служащая тому, чтобы превратить пьесу в интеллектуально насыщенную формулу-парадокс (пьесы 20-х годов часто называют «пьесами-теоремами»): в таком парадоксе и синтезируется трагичность (и абсурдная смехотворность) попыток человека вырваться из трясины всеобщей относительности. Парад парадоксов, интеллектуальная дуэль абстракций разворачиваются, однако, на четко прорисованном и насыщенном эмоциями «человеческом пространстве», и недооценку «человеческого измерения» своих пьес, режиссерские старания превратить персонажи в рупоры идей (а с этим Пиранделло столкнулся, когда в 1925 г. его «Шесть персонажей...» поставил в Германии Макс Рейнхардт) автор переносил болезненно. В пьесах «Жизнь, которую я тебе дала», «Генрих IV», «Диана и Туда», «Обнаженные одеваются», «Сегодня мы импровизируем», «Шесть персонажей в поисках автора» и многих других мечутся, спорят, ненадолго побеждают и уступают друг другу интенсивно акцентированные идейные крайности, и четкие контуры внутренних драм, накладываясь на силовые линии идейного парадокса, вступают с ними в прихотливую игру антитез, отражений, превращений, взаимодополнений и взаимоотрицаний [48].

Знаменитая «пиранделлианская» техника «театра в театре», игра эффектами травестирования, светом и звуком, паузами и недоговоренными репликами, полемизирование со зрителем в пространных авторских ремарках и в монологах самих персонажей призваны расчленить традиционную линейную театральную иллюзию, гипертрофируя ее фантасмагоричность и одновременно делая видимым ее рациональный стержень. Благодаря такому двоякому эффекту многократно усиливается впечатление хаотичности происходящего, относительности границ между событием и фикцией, игрой и жизнью. Из прозы Пиранделло ближе всего экспрессионистической поэтике созданный в 1925–1926 гг. роман «Кто-то, никто, сто тысяч» — в нем картина распада личности героя, пораженного шизофренией, на множество автономных друг от друга, непредсказуемо действующих «я» предстает как юмористический — и трагический одновременно — образ распавшейся реальности как таковой: она существует лишь в мешанине несвязных мыслей, впечатлений, в псевдологической конкретности игр больного ума.

В поэзии Италии экспрессионистические тенденции очевидны в творчестве миланского поэта Клементе Реборы, автора стихотворного цикла «Лирические фрагменты» (1913) и сборника «Безымянные песни» (1922). Сильный нравственный пафос пронизывает его лирику, в которой выразилось конфликтное мироощущение поэта. В ней преобладают мрачные краски, жизнь предстает как зловещее, угрожающее человеку начало. Сущность ее воплощена во враждебных поэту природных стихиях, в бездушных городах, в муках безрадостного труда его жителей, в их лишенных смысла страданиях, тревогах, ощущении постоянной угрозы. Экспрессивным контрастом такому трагическому разладу

человека с реальностью является протест поэта против губительного для души миропорядка: Ребора противопоставляет ему идиллическое видение гармоничной природы или свое предчувствие вечного, высшего смысла бытия, свою веру в то, что, вслушиваясь в «звук шагов Бога», иссушенная душа человека может расцвести и возродиться. Стихи Реборы — своего рода яростный спор протестующего поэта с бессмысленным и унылым существованием, они полны кричащих метафор, ритм их неровен и напряжен, рифмовка почти отсутствует, резкие перепады стиля (непривычная, часто диалектальная лексика и ненормативный синтаксис) акцентируют полемический «нерв» этой лирики [49].

В целом итальянская проза первого тридцатилетия XX в. являет собой феномен сочетания отдельных черт экспрессионизма с элементами других поэтик. Так, в романе Джованни Боине «Грех» (1914) характерная для экспрессионизма экзистенциальная проблематика разворачивается в рамках уже опробованного веризмом любовно-психологического нарратива: здесь повествуется о духовных переживаниях молодого человека, полюбившего монахиню и склонившего ее к уходу из монастыря (сюжет, близкий известному роману главы «веризма» Дж. Верги «История одной малиновки»). Эта любовная история представляет собой у Боине парадоксальное доказательство одновременной двойственности и цельности «я» героя. Развивая кьеркегоровскую проблематику двойственной природы греха, парадокс духовный Боине превращает в парадокс философско-нравственный, в котором одновременно и опрокидывается, и доказывается догма о всевластии греха над человеком. Герои пришли к счастью через грех (через отказ монахини от обета и побег из монастыря), и от чувства греховности своего поступка они избавиться не могут, но поскольку жизни их действительно сложились вполне счастливо и личности обоих героев раскрылись с самой лучшей стороны, то в таком случае грех не есть грех. Точнее, грех — это одновременно и мешающая людям иллюзорная догма, и сама истинная жизнь в ее духовной чистоте. Поэтика романа о любви соединяет у Боине элементы проповеди, адресованной читателю (рассказ от третьего лица часто переходит в непосредственное обращение на «ты» к читателю), философского эссе и «потока сознания» [50].

В творчестве Федериго Тоцци (1883–1920) — новеллы «Звери» (1917), романы «Закрыв глаза» (1913), «Имение» и «Три креста» (1918) — обозначен чудовищный разрыв между равнодушным или жестоким окружением и «недосотворенным» героем, который воспринимает все окружающее как абсурдное и сам до абсурдности неспособен адекватно существовать в его рамках. Этот конфликт (во многом автобиографический) подчеркнут «фрагментарной» повествовательной техникой Тоцци — он импрессионистически дискретно фиксирует короткие будничные сценки, и их обыденная безликость, бездуховная незавершенность усилена особой стилистикой рваных, коротких фраз со странным синтаксисом, призванным передать как бы растерянно бегающий взгляд и путающиеся мысли героя, чье сознание дробится между обрывками своих и чужих фраз, между внезапно поразившими его зрительными и слуховыми ощущениями. Паутина малозначительных встреч, оборванных разговоров, внезапных визитов и мелких домашних происшествий почти физически создает впечатление кафкианского душащего наваждения, трясины, в которой герой

совершает нелогичные, необдуманные поступки и окончательно сживается с комплексом собственного «несоответствия». Избавлением от наваждения становится для героя Тоцци или полное безумие, или бессмысленное в своей жестокости «заклание», которое враждебное окружение и совершает над ним, уже инстинктивно смирившимся со своей участью [51].

Говоря об экспрессионистической линии в итальянской литературе, нельзя не вспомнить соредактора журнала «Новеченто» Курцио Малапарте, для которого характерна эклектичная манера письма, не чуждая ни сюрреализму, ни документальной объективности [52]. В романах-памфлетах 40-х годов «Капут!» (1944), «Шкура» (1949) и «Мать гнойная» (изд. посмертно, 1959) у писателя доминирует экспрессионистское видение мира. Малапарте использует деформирующую, гротескно-парадоксальную оптику экспрессионизма и его шокирующую образную палитру для создания апокалипсических картин тотального крушения всех основ европейского мира после Второй мировой войны. В таком изображении послевоенной трагедии Италии и всей Европы, несомненно, налицо унаследованные от авангардизма экспрессионистская укрупненность проблематики и экспрессионистская система выразительных средств.

Футуризм, сюрреализм, «магический реализм», «метафизическая живопись», экспрессионизм — все эти модификации авангардистского культурного феномена проявили себя в итальянской культуре XX в. на большом отрезке времени и не всегда во всей полноте их эстетических качеств. Однако само обилие приведенных в данной работе имен говорит о том, что авангард прочно врос в итальянскую культурную почву XX в. и результаты этого «врастания» были многообразны. Напоследок, в качестве еще одного подтверждения этого тезиса, хотелось бы вычленить одну лишь авангардистскую (в данном случае опять-таки футуристическую) составляющую в одном весьма значительном произведении XX в., которое до сих пор обычно — и вполне справедливо — рассматривали в русле традиций веризма, ориентированного на реалистическую поэтику [53].

Речь пойдет о романе «Самопознание Дзено» (1923) писателя-триестинца Итало Звево. Хотелось бы отметить, что веристское изображение буржуазной провинциальной среды и развенчание слабой, никчемной личности героя (своего рода лишнего человека) содержит акцент, позволяющий говорить об усвоении Звево авангардистской проблематики. Дело не только в том, что в романе активно обыгран мотив душевного расстройства и использован мотив фрейдистского психоанализа для выявления болезни героя. В романе появляется и четко просматриваемый футуристический фон. Правда, без футуристического оптимизма. Герой недоволен собой и жаждет изменить свою жизнь, но не может никак достичь результата. Занятия самоанализом по указке врача-психоаналитика приводят лишь к бесплодным ироническим саморазоблачениям или к фальшивым самооправданиям. Внезапно он избавляется от всех своих комплексов, чувствует себя вполне уверенно и даже начинает процветать материально. Все эти превращения совершила в нем война. Провозглашенная футуристами «единственной гигиеной мира», война сыграла, таким образом, гигиеническую роль в судьбе Дзено Козини. И даже излечила его мозги. Теперь он уве-

ренно и радостно смотрит вперед — правда, это взгляд безумца. Дзено, конечно, изобретает, как обычно, фальшивое самооправдание: он доказывает, что совершенно здоров, а не безумен, потому что после войны все — такие же, как он. И если он безумен, то и все — безумцы... И роман кончается совершенно не по-веристски — печальным прозрением будущей космической утопии — а точнее, чудовищной антиутопии, своего рода футуристическим апокалипсисом: когда-нибудь один особенно здравомыслящий безумец изобретет ради вселенского «гигиенического эффекта» нечто, что взорвет землю. Жизнь с ее болезнями, микробами, грязью и проблемами будет уничтожена, и земля, гигиенически стерильная, лишенная людей, начнет свой новый путь во тьме Вселенной. Поздний верист Звево, таким образом, не остался в стороне от авангардистской проблематики и убедительно претворил негативную составляющую ее обновленческого пафоса.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] См. выше главу «Системообразующие концепты культуры авангарда»; *Терехина В.Н.* Экспрессионизм и футуризм: русские реалии // Русский авангард 1910–1920-х годов и проблема экспрессионизма. М., 2003.

[2] О символистском прошлом Маринетти см.: *Чекало К.А.* Габриэле Д'Аннунцио и итальянская литература «конца века» // Зарубежная литература конца XIX — начала XX века. М., 2003. С. 360. О символизме Лучини и его участии в футуристических манифестациях Маринетти см.: *Ямпольская А.В.* Джан Пьетро Лучини и становление итальянского верлибра // Язык и речь: Проблемы и решения. М., 2004.

[3] См.: Очерки истории Италии / Под ред. проф. М.А.Гуковского. М., 1956. Гл. XIV.

[4] Зарубежная литература XX века: Учебник. М., 1996. Также см.: *Бобринская Е.* Футуризм. М., 2000. С. 8–9.

[5] Цитировался «Манифест футуризма» Маринетти. См.: *Marinetti F.T.* Teoria e invenzione futurista... Milano, 1968. P. 7–11 (перевод мой. — *Е.С.*). Об итальянском футуризме см., в частности: *Giannone A.L.* Futurismo e dintorni. Galatina, 1993; *De Maria L.* Marinetti e i futuristi // Antologia. Milano, 1994; Tutte le avanguardie del XX secolo // Atti del convegno. Saggi e contributi. Milano, 1994; *Viola G.E.* La lingua italiana nell'eta delle avanguardie. Roma, 1998.

[6] *Marinetti F.T.* Uccidiamo il chiaro di Luna! // Marinetti F.T. Teoria e invenzione futurista... P. 13–24.

[7] Ibid.

[8] *Marinetti F.T.* Prefazione futurista... // Marinetti F.T. Teoria e invenzione futurista... P. 25–26.

[9] Ibid.

[10] Ibid. C. 27.

[11] В сборнике «Итальянская лирика. XX век» (М., 1968. С. 43–45) стихотворение Маринетти приведено в переводе Евг. Солоновича. Ниже все переводы Евг. Солоновича и С. Шервинского цитируются по этому сборнику.

[12] *Marinetti F.T.* Teoria e invenzione futurista... P. 29–30.

[13] *Palazzeschi A.* Introduzione // Marinetti F.T. Teoria e invenzione futurista... P. XXVIII.

[14] *Marinetti F.T.* Teoria e invenzione futurista... P. 42.

[15] Ibid. P. 44–45.

[16] Ibid. P. 46–48.

[17] *Marinetti F.T.* Mafarka le futuriste. P., 1910. P. 7, 12, 211–221.

[18] Об истории публикации романа Маринетти см., в частности: *Бобринская Е.* Указ. соч. С. 12–13.

[19] Этот пример и его традиционный пересказ приводились как приложение к манифесту «Разрушение синтаксиса. Беспроволочное воображение. Слова на свободе», печатавшемуся в 1917 г. в книге «Noi Futuristi» в Милане. *Marinetti F.T.* Teoria e invenzione futurista... P. LXXXIX.

[20] *Marinetti F.T.* Teoria e invenzione futurista... P. 835–838.

[21] Ibid. P. 249.

[22] Ibid. P. 278.

[23] О деятельности художников и театров во время войны см.: *Бобринская Е.* Указ. соч. С. 66 и след. Также: Teoria e invenzione futurista. P. 97–104; Cinema e il futurismo // Atti del convegno su Cinema e futurismo. Roma, 11–12 settembre 1987. Agrigento, [1988].

[24] *De Maria L.* Marinetti poeta e ideologo // Marinetti F.T. Teoria e invenzione futurista... P. XXXVII.

[25] Ibid. P. XXXVI e a.

[26] См. главу «Системообразующие концепты...» выше.

[27] *Marinetti F.T.* Teoria e invenzione futurista... P. 1097–1098.

[28] Перевод А.В. Ямпольской. См.: *Ямпольская А.В.* Указ. соч. С. 424.

[29] *Marinetti F.T.* Teoria e invenzione futurista... P. 54–55.

[30] *Papini G.* Poeti d'oggi. 1900–1925. Firenze, 1925. P. 662–663. О «сумеречной» поэзии см.: *Farinelli G.* Storia e poesia dei crepuscolari. Milano, 1969.

[31] *Palazzeschi A.* Opere giovanili. Milano, 1958. P. 933, 936.

[32] Il Codice di Perela // Palazzeschi A. (перевод мой. — *Е.С.*).

[33] Palazzeschi oggi / Atti del convegno. Firenze, 6–8 nov. 1976. Milano, 1978. P. 297–298. Также см.: *Langsbroek S.* Le bestie nel codice di Palazzeschi. Amsterdam, 1985. P. 7 e a.; *Fontanella L.* Il surrealismo italiano. Ricerche e letture. Roma, 1983. P. 74–108.

[34] *Де Кирико Дж.* Гебдомерос. СПб., 2004. С. 107.

[35] *Тараканова Е.* Метафизика и мифология Джорджо Де Кирико // Де Кирико Дж. Гебдомерос. С. 153–163.

[36] *Savinio A.* Hermaphrodito. Firenze, 1918. P. 28.

[37] О творчестве братьев Де Кирико и Савиньо см.: *Куликова И.С.* Философия и искусство модернизма. М., 1980. С. 57–59; *Piscopo U.* Alberto Savinio. Milano, 1973; Storia della civilta letteraria italiana. Torino, 1996. Vol. 5, t. 2. P. 1178–1187; *David M.* La psicoanalisi nella cultura italiana. Torino, 1970. P. 332–390.

[38] О сюрреализме в Италии и в том числе о «магическом реализме» Бонтемпелли см.: *Fontanella L.* Il surrealismo italiano... P. 9–70, 74–126, 150–153. Также см.: *Urgnani E.* Sogni e visioni. Massimo Bontempelli fra surrealismo e futurismo. Ravenna, 1991. P. 7–108; *Baldacci L.* Massimo Bontempelli. Torino, 1967.

[39] См.: *Аннинский Л.* Бытие и небытие Томмазо Ландольфи // Ландольфи Т. Жена Гоголя и другие истории. М., 1999. С. 5–25; *Ceni A.* La sopra-realta di Tommaso Landolfi. Firenze, 1986.

[40] О Дино Буццати см.: *Хлодовский Р.И.* Гиперболы и параболы печального Дино Буццати // Буццати Д. Избранное. М., 1989. С. 5–23. (Мастера современной прозы); Falqui E. Prosatori e narratori del Novecento italiano.Torino, 1950. P. 377–383; Storia della civilta letteraria italiana. Torino, 1996. Vol. 5, t. 2. P. 1191–1195; *Parisi L.* Dino Buzzati: l'ambiguita della fantasia // Forum italicum: A Journal of Italian studies. N.Y., 2005. Vol. 39, N 1.

[41] *Mazzucchetti Jollos L.* Primo ingresso dell'espressionismo letterario in Italia // Expressionismus: Una Enciclopedia internazionale. Roma, 1986. P. 221–229.

[42] *Glikson J.-M.* L'expressionisme litteraire. P., 1990.

[43] Различные концепции, относящиеся к проблеме существования в Италии экспрессионизма, представлены в книгах: *Contini G.* Espressionismo letterario // Ultimi esercizi ed elzeviri (1968–1987). Torino, 1988. P. 41–105; *Chiarini P.* L'espressionismo: storia e struttura. Firenze, 1969; *Idem.* Per una ridefinizione storico-semantica dell'espressionismo // Expressionismus. P. XXV–XL.; *Di Grando A.* Scritture della crisi: espressionismo e altro Novecento. Catania, 1988.

[44] *Mazzucchetti Jollos L.* Op. cit. О «триестинской группе» см.: *Maier B.* Saggi sulla letteratura triestina del Novecento. Milano, 1968.

[45] *Flora F.* Introduzione al libro: Rosso di San Secondo P.M. Teatro. 1911–1925. Rocca San Casciano, 1962. P. VII–XLIV; Storia della civilta letteraria italiana. P. 1308–1310; *Tilgher A.* Studi sul teatro contemporaneo. Roma, 1923; *Ferrante L.* Rosso di San Secondo. Bologna, 1959.

[46] См.: *Pirandello L.* Dell'umorismo. Milan, 1993. P. 162–165 e a.

[47] *Cavacchioli E.* Quella che t'assomiglia. Visione in 3 atti. Prefazione. Milano, 1920. P. XXVI–XL.

[48] *Бушуева С.К.* Полвека итальянского театра: 1880–1930. Л., 1978. С. 96–136; *Володина И.П.* Итальянская традиция сквозь века: Из истории итальянской литературы XVI–XX веков. СПб., 2004. С. 72–106; Atti del Simposio internazionale. Roma, 1987; *D'Amico S.* Il teatro italiano del Novecento. Milano, 1937; Storia della civilta letteraria italiana. Cap. 18: Luigi Pirandello. P. 730–794.

[49] *Contini G.* Espressionismo letterario. P. 89 e a.

[50] Ibid.

[51] *Luti G.* Introduzione // Tozzi F. Opere. Milano, 1987.

[52] Storia della civilta letteraria italiana. P. 1139–1144.

[53] *Блохина Н.В.* Творчество Итало Звево в контексте итальянской и европейской культуры конца XIX — начала XX века: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2004; История итальянской литературы XIX–XX веков. М., 1990. С. 199–204.

Дадаизм в контексте европейского авангардизма

Дадаизм появился на свет и прожил свою короткую, но яркую жизнь не вдруг и не из ничего, а в общем русле того обширного и интенсивного стремления к обновлению основ жизни и искусства, которое охватило Европу в начале XX в. и особенно усилилось в годы Первой мировой войны, наглядно продемонстрировавшей несостоятельность и крах прежних, покоящихся на несокрушимой вере в силу разума представлениях о мире и способах его осмысления и художественного выражения. Дадаизм функционировал в режиме отталкиваний и притяжений с другими авангардистскими движениями, существовал в контакте с ними, поэтому изучение как социально-культурологического, так и философско-эстетического *контекста* его бытования в искусстве первой трети XX в., на наш взгляд, возможно только в рамках общей *истории* движения авангардизма, задавшего ориентиры — теперь это уже не вызывает сомнений — развитию искусства всего XX века.

Как известно, у всякой истории есть своя предыстория. Есть она и у дадаизма. То, что задним числом получило название «предадаизма» или «протодадаизма», возникло за несколько лет до появления самого слова «дада», но возникло из того же брожения умов и подпитывалось из тех же источников, что и «исторический дадаизм». «Не будь в мире неодолимого движения мысли, которое бурно заявило о себе в начале этого (т. е. XX. — *В.С.*) столетия поисками новых форм выражения, Дада не обрело бы статуса "исторического движения", который оно сейчас имеет», — писала, вспоминая молодость, Габриель Бюффе-Пикабиа[1], соотнося зарождение этого феномена с вполне определенным местом — Нью-Йорком. Действительно, склонность к провокациям, к нарушению общественных норм и эстетических принципов, готовность к перманентному бунту в жизни и искусстве определяли поведение и образ мыслей небольшой группы художников-авангардистов в Нью-Йорке еще до Первой мировой войны. Взгляды на жизнь и искусство у этих «протодадаистов» были довольно близки тем, которые позже выработал дадаизм. Их нельзя отделить от истории, а тем более предыстории дадаизма.

И все же, если говорить всерьез, *ростки* движения появились не в прагматичной Америке, а там, где и положено (так уж сложилось исторически) зарождаться новому в сфере духовной и художеотвенной жизни — во Франции и в России. Из воспоминаний той же Г. Бюффе-Пикабиа, француженки по происхождению, явствует, что она познакомилась со своим будущим мужем, Франсисом Пикабиа, в 1908 г. и уже тогда была поражена новизной экспериментов в

области живописи (растущая тяга к беспредметности при сохранении контуров импрессионистических пейзажей), свойственной Пикабиа и его ближайшему окружению. Молодые интеллектуалы во Франции остро ощущали несостоятельность и приближающийся крах рационализма XIX в. и пытались опереться на иные ценности, скрытые за пеленой привычной логики повседневности. «Убежденные в произволе и изолганности окружающего мира, они жаждали новизны, которой была чревата предвоенная действительность, им хотелось нового произвола; то и другое должно было опираться только на случай и интуицию. Именно этот период бессилия и мрака породил талантливейших и мужественнейших художников»[2].

Процесс усвоения и освоения нового шел трудно. Ощущение, что время чревато чем-то небывало новым, чему пока не находилось названия, поначалу соседствовало с сомнением и нерешительностью. В 1910 г. супружеская пара Пикабиа–Бюффе на одной из выставок познакомилась с Марселем Дюшаном, тогда еще очень молодым художником, находившимся под влиянием сезаннизма и кубизма. Но Дюшан обладал острым аналитическим умом (в этом плане его можно сравнить с Хуго Баллем и Раулем Хаусманном) и в своих размышлениях о будущих судьбах искусства приходил к выводам, близким к теории и практике еще не оформившегося в движение дадаизма. «У меня сложилось впечатление, что встреча этих двух личностей — Пикабиа и Дюшана — имела для обоих решающее значение», — писала Г. Бюффе-Пикабиа[3]. Они поразному относились к жизни, обладали разными темпераментами, но, дополняя друг друга, разными путями шли к одной цели. Пикабиа был натурой страстной, увлекающейся, расточительной, склонной к авантюрным выходкам; Дюшана, наоборот, отличала внутренняя сосредоточенность, он предпочитал одиночество и даже от узкого круга друзей иногда запирался на несколько недель в своей мастерской в Нёйи, работая над своими произведениями и проходя этапы внутреннего перевоплощения. Встреча двух таких разных характеров («лед и пламень») имела значение не только для их собственного развития, но и для развития искусства в целом. Особенно когда к их спорам присоединялся Гийом Аполлинер и они доходили до мысли о разрушении самого понятия искусства, делая ставку только на внутренний потенциал и динамику художественно одаренной личности. «Эти игривые заглядывания в недоступное измерение и неисследованные сферы бытия, эта неповторимая атмосфера обновления... содержали в себе зерна того, что позднее получило название Дада и даже того, что десятилетия спустя выросло на новых стволах искусства»[4].

Авангардизм в России тоже зародился в среде художественной богемы, решительно отвергавшей академическое искусство, его эстетические каноны, ориентированные на «украшательское» иллюстрирование заданных сюжетов и мотивов. Русские авангардисты, как и их западные собратья, тоже тяготели к анархическому ниспровержению всех и всяческих авторитетов, к эпатажу и бунтарству, к практике скандальных выходок и синкретизму поэзии и живописи (взаимодействие поэтов-футуристов и художников-кубистов, породившее термин «кубофутуризм»). «Это пересечение и взаимодействие поэтических и живописных течений в России и Франции можно объяснить только общностью социальных условий возникновения нового искусства», — писал, упрощая про-

блему, Р. Дуганов[5]. Во-первых, сходные явления наблюдались не только в России и Франции (где они, надо признать, получили наиболее глубокое теоретическое осмысление), но и в других странах, прежде всего в Италии и Германии, очагах возникновения соответственно футуризма и экспрессионизма. Во-вторых, сходством социальных условий побудительные мотивы обновления искусства и, шире, жизнеустройства в целом не ограничивались: тут были задействованы силы глобального свойства, имманентно присущие развитию цивилизации. Попытки превратить искусство из средства обслуживания определенного слоя пользователей в самоцель давали о себе знать практически повсеместно, как в Европе, так и в Америке, но особенно сильно все же во Франции и России.

В последней главе своей неоконченной автобиографии К. Малевич писал, подчеркивая вклад молодых русских художников в обновление искусства на рубеже XIX–XX вв.: «1910 год был годом, когда молодежь уже достигла большой высоты развития сезаннического живописного мироотношения. Эта молодежь выступила с огромной выставкой своих живописных полотен. Выставка, названная "Бубновым Валетом", была устроена великолепно... По своему размаху, форме и цвету она побила все выставки Запада, хотя и развивалась под влиянием сезаннизма... Сезанновская сила как бы по инерции развила такую силу чувств в молодежи, что открытие выставки "Бубнового Валета" можно сравнить с взрывом самого сильного вулкана»[6]. Сам Малевич, в отличие, например, от «передвижников», в которых он «был влюблен», «никоим образом не хотел делать живопись средством, но только самосодержанием»[7]. При этом, предвосхищая тягу дадаизма к простоте и примитивизму, он, отвергая искусство академическое, с симпатией относился к творчеству иконописцев и безграмотных вывесочников, не знавших ни перспективы, ни динамизма, ни, тем более, сезаннизма и кубизма, но отличавшихся эмоциональным отношением к миру, самобытностью и внутренней стойкостью.

К «протодадаистам» в России можно отнести, наряду с Малевичем, также лингвиста Р. Якобсона и поэтов В. Хлебникова и А. Крученых. Так, за несколько лет до появления звуковых стихотворений Х. Балля и экспериментов со звуком, буквой и числом Р. Хаусманна и К. Швиттерса молодой Р. Якобсон, примыкавший к левому крылу кубофутуризма, писал Хлебникову: «Помните, Виктор Владимирович, говорили Вы мне, что наша азбука слишком бедна для поэзии и как бы с буквенными стихами не зайти в тупик. Я все больше убеждаюсь, что вы ошибались. Нынче пришел я к любопытной новизне, почему и пишу вам. Эта новизна — сплеты букв, некоторая аналогия музыкальным аккордам. Здесь достигается одновременность двух и более букв и, кроме того, разнообразие начертательных комбинаций, устанавливающее различные взаимоотношения букв. Все это богатит стихи... мне кажутся осуществимыми стихи из чисел. Число — двуострый меч — крайне конкретно и крайне отвлеченно, произвольно и фатально точно, логично и бессмысленно, ограниченно и бесконечно»[8].

А. Крученых, как и позднее Х. Балль, абстрагируясь от смысла, опирался в своих экспериментах не только на новые принципы словотворчества, выработанные В. Хлебниковым, но и на народную поэзию заговоров и заклинаний.

«И, подобно фольклорной зауми, заумные стихи Крученых обладают гипнотизирующей силой воздействия»[9]. Любопытно, что к народной поэзии заклинаний обращался и А. Блок. Вяч.Вс. Иванов во вступительной к статье к трудам Р. Якобсона по поэтике приводит «заумное заклинание» из студенческой дипломной работы А. Блока (1908):

Ау, ау, шихарда кавда!
Шивда, вноза, митта, миногам,
Кааанди, индий, якуташма биташ,
Окутами ми нуффан зидима[10].

В декабре 1913 г. в Петербурге была дважды поставлена пьеса-опера Крученых «Победа над солнцем» (в соавторстве с художником К. Малевичем и композитором М. Матюшиным). Там можно было встретить и нарушения грамматики и синтаксиса, и неожиданные смысловые скачки, и заумные арии, и многое другое, что позже войдет в арсенал поэтики дадаизма. По поводу этой постановки Н.И. Харджиев писал: «В качестве автора "Победы над солнцем" Крученых может быть назван "первым дадаистом", на три года опередившим возникновение этого течения в Западной Европе»[11]. К. Малевич констатировал, вспоминая о постановке этой суперавангардистской «оперы»: «Звук Матюшина расшибал налипшую, засаленную аплодисментами кору звуков старой музыки, слова и букво-звуки Алексея Крученых распылили вещевое слово. Завеса разорвалась, разорвав одновременно вопль сознания старого мозга, раскрыла перед глазами дикой толпы дороги, торчащие в землю и в небо. Мы открыли новую дорогу театру...»[12] Русские авангардисты своими смелыми экспериментами в области театрального искусства и впрямь значительно опередили своих западных единомышленников: примерно в это же время Х. Балль в Мюнхене только еще носился с планами перевода традиционного «психологического» театра в русло экспрессионизма — движения, далеко не столь радикального, как дадаизм.

Что до Нью-Йорка, то одним из центров авангардистского искусства он становится только в 1914 г., когда некоторые европейские художники эмигрировали в Америку. Правда, в отличие от другого прибежища эмигрантов — Цюриха, в Нью-Йорке уже была подготовлена почва для деятельности будущих дадаистов. Там издавался авангардистский журнал «Камера Йорк» (1902–1917), разворачивалась деятельность галеристов А. Штиглица и В.К. Аренсберга, существовала группа «Фото Сецессион». Жажда необратимых перемен в социальной и культурной жизни общества, готовность к бунту, к решительному отрицанию традиционного искусства определяли поведение небольшой группы художников (Мэн Рэй, Мариус де Зайас и др.). Но до войны в Нью-Йорке наблюдалось всего лишь «акцентирование авангардистских позиций» (Корте), ни о каком «движении» не могло быть и речи. Мэн Рэй (1890–1976) — больше фотограф, чем художник, — издал единственный номер журнала «The Ridgefield Gazook». А. Штиглиц издавал предадаистский журнал «291» (номер улицы, где находилась его художественная галерея). Позже, как бы продолжая линию этого издания, Ф. Пикабиа выпускает в Европе журнал «391», ставший одним из самых значительных дадаистских изданий. Среди американских «протодадаи-

стов» ведущую роль играли выходцы из Европы, в первую очередь Дюшан и Пикабиа.

Американскому «протодадаизму» тоже было присуще тяготение к скандалам и провокациям. Достаточно вспомнить историю с поэтом Артуром Кравaном, который, выступая с докладом об абстрактном искусстве, решил обнажиться перед респектабельной публикой. Аналогии с европейским дадаизмом просматриваются достаточно четко. Тут и пристрастие к публичным манифестациям, и безудержное экспериментирование (реди-мейдс Дюшана, машинная живопись Пикабиа, рейограммы Рэя), и издевательские выпады в адрес пуританской американской культуры, и готовность идти до конца в отрицании всех и всяческих табу, вплоть до отрицания искусства в целом. Но новые веяния там не получили ни своего названия, ни тем более теоретического осмысления. Начало дадаизму как движению было положено в Цюрихе.

Цюрих

Ханс Рихтер, один из активных участников дадаистского движения и его позднейший историограф, писал в книге «Дада — искусство и антиискусство»: «Дада не было художественным движением в привычном смысле слова, это была гроза, внезапно обрушившаяся на искусство того времени, как война на народы. Она разразилась без предварительного оповещения в душной атмосфере сытости...»[13] Вероятно, так это и выглядело с дистанции более чем в 50 лет, когда писались эти слова. Но на деле все происходило не так быстро, как могло бы показаться на первый взгляд: в Цюрих приехали из Германии Хуго Балль и Эмми Хеннингс, основали «Кабаре Вольтер» и тем самым положили начало дадаизму. Хотя предпосылки для оформления витавших в воздухе настроений в некое подобие нового направления существовали, как видно из сказанного выше, уже давно, появлению названия «дада» и группы сплотившихся вокруг Балля энтузиастов предшествовал период блужданий, неуверенности и неопределенности. Заполонившие Цюрих эмигранты из разных стран искали, с одной стороны, способы выживания в чужой стране, с другой же — объединялись в группы и группки по признаку языка, национальности, сходного образа мыслей, одинаковых политических убеждений, художественных пристрастий и т. д. Поначалу о каком-либо интернациональном объединении не могло быть и речи, если не считать многочисленные увеселительные заведения с весьма пестрыми по составу труппами. В одном из таких заведений, варьете «Максим», и сотрудничали некоторое время Хуго Балль и Эмми Хеннингс, зарабатывая на хлеб насущный. Собственно, благодаря обретенному там опыту, своей квалификации (пианист и певица) и стремлению к независимости у них и созрел план создания кабаре, в котором они могли бы с большей полнотой выразить себя, свои способности и понимание искусства. Это подтверждает близкий друг Балля, Рихард Хюльзенбек: «Мысль открыть кабаре пришла сама собой, так как Эмми была по профессии исполнительницей, мастером художественного чтения, а Балль отлично играл на рояле. Он аккомпанировал "зонгам" Эмми, но в то же время импровизировал к вящей радости наивных слушателей, перемежая классику с современной музыкой»[14].

Тот же Хюльзенбек рассказывает, что Балль и Хеннингс прибыли из Германии в Цюрих без гроша в кармане, голодали и, сидя на берегу Цюрихского озера, завидовали упитанным лебедям, корму, который им бросали отдыхающие. У Балля был черный костюм и белая рубашка, и он решил устроиться куда-нибудь официантом. Однажды, когда голодные Балль и Эмми сидели на скамейке у озера, Балль впал в истерику и хотел швырнуть сверток с костюмом в воду. Но сверток разорвался, костюм и рубашка вывалялись в глине, мечта стать официантом лопнула, и Эмми решила продать костюм. Когда в Нидердорфе, старой части города, они зашли в одно из многочисленных в этом районе кафешантанных заведений, чтобы попытаться сбыть злополучный костюм, ее спросили, не поет ли она. Так Хуго и Эмми волею случая оказались принятыми на работу (он в качестве аккомпаниатора). Трудности продолжались, но пора голодания кончилась.

Случай и дальше не раз брал судьбу этих талантливых и неприкаянных людей в свои руки, пока в конце концов не стал одним из центральных постулатов теории дадаизма. Но об этом позже. Некоторое время спустя случай сыграл решающую роль и в создании «Кабаре Вольтер». Вот как рассказывает об этом сам Хуго Балль. В заметке «Когда я основал "Кабаре Вольтер"» он писал в середине мая 1916 г.: «Задумав основать "Кабаре Вольтер", я полагал, что в Швейцарии найдется несколько молодых людей, которым, как и мне самому, важно не только насладиться своей независимостью, но и засвидетельствовать ее документально. Я пошел к господину Эфраиму, владельцу ресторана "Голландская мыза", и сказал: "Господин Эфраим, пожалуйста, предоставьте мне ваш зал. Я хочу организовать в нем кабаре". Господин Эфраим согласился и отдал зал в мое распоряжение. Затем я отправился к своим знакомым и попросил: "Пожалуйста, дайте мне картину, рисунок, гравюру. Я хочу устроить в своем кабаре небольшую выставку". Потом обратился к дружественной цюрихской прессе и попросил: "Напечатайте несколько моих заметок. Я хочу сделать интернациональное кабаре. Мы покажем там великолепные вещи". И мне дали картины, напечатали мои заметки. Так 5 февраля (1916 г. — *В.С.*) у нас появилось кабаре. Мадемуазель Хеннингс и мадемуазель Леконт пели французские и русские песни. Г-н Тристан Тцара читал румынские стихи. Оркестр балалаечников играл восхитительные русские народные песни и танцы. Значительную поддержу и симпатию я встретил у господ М. Слодкого, нарисовавшего афишу кабаре, Ханса Арпа, предоставившего наряду со своими собственными работами несколько полотен Пикассо, а также картины своих друзей — О. ван Рееса и Артура Сегала. Поддержали меня также Тристан Тцара, Марсель Янко и Макс Оппенхаймер, согласившиеся выступать в кабаре. Мы устроили русский вечер, а вскоре после него и французский (из произведений Аполлинера, Макса Жакоба, Андре Сальмона, А. Жарри, Лафорга и Рембо). 26 февраля из Берлина приехал Рихард Хюльзенбек, и 30 марта мы дали концерт потрясающей негритянской музыки...» [15] И Балль еще раз подчеркнул мысль о главной цели кабаре: «невзирая на войну и отечества, напомнить о существовании тех немногих независимых, которые живут другими идеалами». Это было напоминание как об интернациональном характере заведения, так и о его позиции «над схваткой», которую вели оставленные эмигрантами «отечества».

Разумеется, все складывалось не так просто, как в нарочито упрощенной манере изображает Балль: пошел, попросил, дали. И все же начинание и впрямь не встретило особых затруднений. Во-первых, в свободной от военной цензуры Швейцарии для такого рода инициатив не было никаких препятствий. Во-вторых, своим кабаре Балль, что называется, попал в струю: энергия, накопившаяся в умах и душах художников разных стран и национальностей, которые находились как в политическом, так и в творческом отношении в оппозиции к официальному искусству, настойчиво искала выхода. Судя по всему, экспрессионистических журналов вроде «Ди Вайссен Блеттер» или «Цайт-Эхо», издававшихся в Швейцарии соответственно Р. Шикеле и Л. Рубинером, для выражения протестных настроений и новаторских устремлений уже было мало. Нужен был орган, способный объединить вокруг себя наиболее решительных приверженцев нового не только в искусстве, но и в жизни, в принципах жизнестроительства. Таким органом и явилось сначала само кабаре, а затем и печатные издания его участников.

Подчеркивая протестный характер кабаре, Балль дал ему имя Вольтера. Вольтер, один из самых яростных противников католической церкви, занимал Балля, выросшего, как известно, в католической семье и воспитывавшегося в детстве в строгих религиозных традициях, уже в Берлине и Мюнхене. «В ту пору Балль, — писал Рихард Хюльзенбек, — как и все мы, был просветителем, либералом, искавшим спасения человечества в разуме и познании, а не в метафизике. Эта позиция, выражавшаяся также в его интересе к Ландауэру, Бакунину и Кропоткину, изменилась потом под влиянием Эмми Хеннингс»[16].

Открытию кабаре предшествовала заметка, появившаяся в цюрихской прессе 2 февраля 1916 г. Балль приводит ее в своей книге «Бегство из времени»: «"Кабаре Вольтер". Под этим названием организовано общество молодых художников и литераторов, задавшихся целью создать художественный центр развлечений. Кабаре построено на том принципе, что во время ежедневных собраний проводятся музыкальные и декламаторские выступления гостей, деятелей искусства, и мы приглашаем молодых художников Цюриха, независимо от их художественной направленности, к нам в кабаре со своими предложениями и выступлениями»[17]. Отсюда видно, что пока еще особой дадаистской направленности не предполагалось. Поэтому вряд ли можно утверждать, что начало дадаизму было положено вместе с открытием «Кабаре Вольтер», как это делается некоторыми исследователями[18]. Поначалу программы (их приводит в своем дневнике Х. Балль) отличаясь, можно сказать, всеядностью. С одной стороны, читались стихи Кандинского, Эльзе Ласкер, Ведекинда, Блеза Сандрара, Якоба ван Годдиса, Верфеля, т. е. преимущественно экспрессионистов. С другой — выступал русский самодеятельный хор балалаечников с народными танцами и песнями («Не шей ты мне, матушка, красный сарафан»), группа молодых голландцев с банджо и мандолинами демонстрировала разные трюки и вела себя «совершенно по-идиотски», свои произведения (рассказы, стихи) читали любители, те, кто просто жаждал покрасоваться (или покривляться) на сцене. Устраивались русские, французские, швейцарские вечера, отличавшиеся не только национальным колоритом, но и чрезвычайной пестротой номеров. Близость к варьете, к широко распространившимся в Европе кафешантанным

заведениям, основной целью которых было развлечение публики, первое время просто бросалась в глаза. Однако от выступления к выступлению программы вечеров все более насыщались собственно художественным содержанием по преимуществу подчеркнуто авангардистской направленности.

Постепенно же стало складываться и то интернациональное ядро, из которого вышел дадаизм. Собственно говоря, оно спонтанно сложилось уже на первом представлении, но проводимая им линия стала вырисовываться лишь постепенно (это касается литературы и музыки, живопись с первого дня была представлена только авангардистскими произведениями). Уже в первый вечер, как свидетельствует Балль, в кабаре «появилась депутация восточного типа из четырех человечков с папками и картинами под мышкой; часто, но сдержанно кланяясь, они представились: Марсель Янко, художник, Тристан Тцара, Жорж Янко и еще четвертый, имя которого я не запомнил. Арп оказался случайно также здесь, и мы быстро поняли друг друга»[19].

Как пишет Балль, на первом представлении ресторан был переполнен, мест не хватало. Оно и неудивительно: зальчик вмещал всего 35–50 посетителей (10–15 столиков), сцена представляла собой возвышение размером около десяти квадратных метров. Среди первых посетителей было много цюрихских студентов, пришедших просто развлечься. Потом стали появляться и известные в художественных кругах личности. Популярность «Кабаре Вольтер» росла. «Не поддающийся определению дурман овладел всеми. Маленькое кабаре грозит развалиться и превратиться в буйство сумасшедших эмоций»[20]. Практически с самого начала проявилось такое свойство представлений, как комбинированность номеров: декламация стихов и прозы сочеталась с музыкой и танцами. В отличие от экспрессионистских вечеров поэзии (их Балль и Хюльзенбек организовывали еще в Берлине), где в центре всегда был автор с уже готовым произведением, представления в «Кабаре Вольтер» строились совсем по-другому: в центре оказывалась импровизация, спонтанное (иногда с элементами предварительных заготовок) выступление, точнее, сотворение «целостного произведения искусства», которое складывалось из слов, музыки, танца, графического оформления зала, декораций, костюмов и т. д. и существовало только то короткое время, когда оно воплощалось не на одной только сцене, а в замкнутом пространстве кабаре.

Вскоре из Берлина по вызову Балля приезжает его друг Рихард Хюльзенбек, «барабанщик дада», как его назовут позже, и становится, наряду с Баллем и Тцара, одной из ключевых фигур. Он настаивает на ускорении ритма представлений (негритянские ритмы, псевдонегритянские стихи). «Дай ему волю, — иронически замечал Балль, — он всю литературу пропитает барабанной дробью». Важную роль в создании дадаистского способа письма (собственно литературного и живописного, изобразительного) начинает играть тихий, не склонный к эпатажным выходкам Ханс Арп. В своих воспоминаниях Арп писал: «Цюрихские дадаисты любили семь вещей: мечту, еще раз мечту, турецкий барабан, звуковые стихи, маски дада, танцы, пестрые картины и образы, и чем больше они, подобно огородным пугалам, противоречили здравому смыслу, тем больше их любили»[21]. Сам он делает упор на принципе случайности (свои стихотворения, составленные из наобум подобранных слов и словосочетаний,

он называл «арпадами»). Позже этот принцип станет одним из центральных в теории и поэтике дадаизма.

Приверженцы этого принципа полагали, что благодаря ему доводится до абсурда то, что обычно ассоциируется со здравым смыслом, законами стихосложения, композицией, образным строем — в общем, с традиционной эстетикой. Преодоление границ, которые ставились искусству здравым смыслом и традиционной логикой, открывало перед дадаистами-экспериментаторами и другие возможности: объединение в одном представлении разных видов искусства (синтетическое или синкретическое искусство), создание смешанных художественных форм (симультанное стихотворение, брюитистское стихотворение, звуковое стихотворение), выход за пределы не только образа, но и слова — нагруженной смыслом единицы коммуникации.

Эти и другие эпатажные новации, с поразительной быстротой рождавшиеся в бурлящей атмосфере «Кабаре Вольтер» и легко сводимые к общему этико-эстетическому знаменателю, пока не имели своего названия. Словечко «дада» (а затем и термин «дадаизм») появилось не сразу, и его появление окружено легендами, исходящими от претендентов на авторство, среди которых и Балль, и Тцара, и Хюльзенбек. Скорее всего, слово нашли в словаре Балль и Хюльзенбек, но не придали ему особого значения. Зато Тцара сразу же почувствовал, что тут открывается возможность создания нового направления в искусстве, и со свойственной ему энергией стал работать в этом направлении. В своей книге «Дада побеждает» Хюльзенбек поведал о рождении слова в пародийно-ироническом ключе: «Слово "дада" родилось в феврале 1916 года, как Иисус Христос, в хлеву. В этом хлеву, который изобретательный архитектор разделил на два этажа, верхний этаж занимал мой друг Хуго Балль со своей спутницей Эмми Хеннингс... Этот деревянный чулан, которому суждено было стать колыбелью самой значительной мировой религии, находился во дворе старого дома, издававшем запах нечистот, моркови и выстиранного белья... В этой средневековой дыре, под усердный, но бессмысленный стук бочарного молотка и трезвон огромного колокола жили и работали, двигаясь навстречу вечности, Хуго Балль и Эмми Хеннингс»[22]. И далее, уточняя время и обстоятельства рождения слова, он язвительно проходится по приютившей его стране — Швейцарии: «В этой стране любителей растительной пищи, фанатиков йогурта, шпиков за конкубинатом, в свободной Швейцарии, воспетой Шиллером, в стране гор, озер и красивых ландшафтов, которую Алифьери назвал отхожим местом, а мадам де Сталь раем, в стране, где коров почитают, как людей, а людей, как коров, там, где Готфрид Келлер, словно привидение, преследовал живых даже сильнее, чем какой-нибудь Торквемада еретиков, — в этой стране однажды родилось "дада", мировоззрение самых свободных людей, каких когда-либо производила на свет эта проклятая планета. Дада родилось в конце февраля 1916 года в названном выше хлеву; это знаменательное слово, которое стольким сомневающимся придало уверенности в себе и для стольких уставших стало ложем для отдыха, я вместе с Баллем обнаружил в немецко-французском словаре, там оно означало "деревянную лошадку". Мы сразу поняли, что в этой стране можно работать только очень грубо, оперируя "деревянными лошадками". Собственно, мы подыскивали имя для одной певички нашего кабаре (кажется, ее звали мадам ле

Руа), но нашли, что в слове "дада" таится энергия, способная стать выражением наших общих идей»[23].

Хюльзенбек лукавит, когда пишет «мы... нашли». *Энергию* обнаружил честолюбивый Тцара, Балль с самого начала относился к дада и дадаизму хотя и с интересом, но, как видно из его первого манифеста, иронически. Хюльзенбек же осознал значение явления для современного искусства и для себя лично, для своей собственной судьбы (он стал одним из самых плодовитых интерпретаторов и историков движения) чуть позднее. В цитируемой книге 1920 г. он несколько преждевременно подводил «итог» (Bilanze) «побеждающему» дадаизму. Итог, похоже, подводился цюрихскому дадаизму, а побеждал берлинский. Как бы там ни было, в своих позднейших работах Хюльзенбек пишет о дадаизме и Цюрихе уже в несколько иной тональности. «Дада было для меня разрывом со старым и началом нового. В свободном Цюрихе, где газеты могли писать о том, что они думают, где можно было основывать журналы и декламировать антивоенные стихотворения, где не было хлебных карточек и "эрзацпродуктов", была возможность выплеснуть все, что нас переполняло»[24].

Примечательно, что слово «дада» почти не появляется в дневнике Балля ни в конце февраля, когда оно, по свидетельству Хюльзенбека, было найдено, ни в апреле, ни в мае, ни даже в первой декаде июня, хотя, конечно же, оно звучало в кругу участников «Кабаре Вольтер» ежедневно. Это, без сомнения, говорит о колебаниях Балля, не хотевшего из «причуды делать движение» (запись от 11 апреля 1916 г.). Но Тцара настаивает, и Балль уступает напору. «Тцара пристает по поводу журнала, — записывает он 18 апреля 1916 г. — Мое предложение назвать его "Дада" принимается. В редакции можно чередоваться: общий редакционный штаб, который возлагает заботу за состав и размещение материалов в каждом номере на одного из членов». О своем отношении к издаваемым книжечкам под названием «Коллекция Дада» он поведал в доверительном письме жившей в Германии поэтессе Кэте Бродниц: «Создана "Коллекция Дада" — две тонюсенькие тетрадочки с произведениями Тцара и Хюльзенбека, последняя вышла буквально на днях. Однако, как я могу судить по своему цюрихскому опыту, эта "Коллекция" бесперспективна. Французы отвергают все попытки сближения. И надо отдать им должное, они слишком хорошо знают больное место всех наших начинаний»[25]. Отсюда видно, что главным для Балля было создание органа, представляющего *интернациональное* авангардное искусство, дада же было только средством, *знаком*, *символом*, вокруг которого могло бы сложиться интернациональное движение художников — пацифистов и авангардистов. Впервые в дневнике слово возникает в серьезном контексте, хотя и с акцентом на «дурашливости», только 12 июня в знаменитой формулировке: «То, что мы называем дада, есть дурашливая игра с Ничто...» А еще через месяц, 14 июля 1916 г., Балль выступает с первым дадаистским манифестом на вечере в помещении зала «Цур Вааг» — тем самым манифестом, который он назвал едва прикрытым отречением от друзей: «Видели ли вы когда-нибудь, чтобы первый манифест только-только затеянного дела отрекался от этого дела перед его приверженцами. Но это так и было. Если что-то исчерпало себя, я не могу больше хранить ему верность. Это заложено во мне от природы...»[26] Манифест, особенно его первая часть, насквозь пронизан насмешливым отноше-

нием не столько к самому явлению, сколько к попыткам Тцара создать из него новый «кунстизм». Манифест заслуживает того, чтобы привести из него довольно пространные цитаты.

«Дада — новое направление в искусстве. Об этом можно судить по тому, что до сих пор о нем никто ничего не знал, а завтра будет говорить весь Цюрих. Дада вышло из словаря. Это просто, как дважды два. По-французски слово означает детскую лошадку, по-немецки "пока", "мотай отсюда, до следующей встречи!" По-румынски: "Да, в самом деле, вы правы, так и есть. Ладно, договорились" и т. д.

Интернациональное слово. Только слово, и слово как движение. Ничего непонятного. Все до ужаса просто. Если из него делают направление в искусстве, то сие означает желание избежать осложнений. Дада психология, дада Германия вкупе с несварением желудка и невразумительными конвульсиями, дада литература, дада буржуазия и вы сами, уважаемые писатели, сочиняющие с помощью слов, но не сочинившие ни одного слова, танцующие вокруг пустого места. Дада мировая война, которой несть конца, дада революция, которая никак не начнется, дада — это вы, друзья и тоже-мне-писатели, дражайшие манufактуристы и евангелисты. Дада Тцара, Дада Хюльзенбек, дада м'дада, дада м'дада, дада хм'дада, дада дера дада Дада Хю, Дада Тца.

Как достичь вечного блаженства? Произнося Дада. Сопровождая слово благородными жестами и утонченными манерами. Вплоть до безумия. До потери сознания. Как избавиться от всего журналистского и склизкого, всего ладного и складного, оглупляющего, поучающего, европеизирующего и нервирующего? Произнося Дада. Дада — мировая душа. Дада — гвоздь сезона. Дада — самое лучшее в мире мыло с запахом лилий[27]. Дада господин Рубинер, Дада господин Корроди. Дада господин Анастазиус Лилиенкрон.

Говоря по-немецки: превыше всего надо ценить гостеприимство Швейцарии. А что до эстетики, то тут все дело в качестве»[28].

Рихард Хюльзенбек утверждал, имея в виду дада: все, что нужно для создания чего-то необычного — «это дружба коллег-единомышленников. Это было у нас в Цюрихе, и только так мог родиться дадаизм. Между нами не было разногласий, мы все оставили свои отечества, все ненавидели войну, все мечтали создать что-то в сфере искусства. Я думаю, дада родилось из дружбы, из любви к одним вещам и ненависти к другим. С самого начала дада было чем-то иным, нежели распространяемая Брехтом, Бехером и другими поэтами-политиками философия... Мы ничего никому не обещали; мы искали то, что не поддавалось определению, — сущность, смысл, структуру новой жизни. Так мы стали дадаистами»[29]. Балль видел ситуацию в несколько ином свете. «Нас пятеро друзей, и, что удивительно, между нами никогда нет полного единодушия, хотя в главном наши убеждения схожи. Ситуация в компании постоянно меняется. То Арп и Хюльзенбек прекрасно понимают друг друга и кажутся не разлей вода, то вдруг Арп объединяется с Янко против Г., то Г. с Тцара против Арпа и т. д. Какая-то непрерывная смена симпатий и антипатий. Достаточно иногда появления новой идеи, неосторожного жеста или просто нервозности, чтобы "соотношение сил" в группе изменилось, не нарушая между тем единства нашего тесного круга»[30].

Из сказанного можно предположить, что Балль, с одной стороны, и Тцара, Хюльзенбек, Янко — с другой, понимали дада несколько по-разному. Балль более глубоко, его соратники — более поверхностно, что и вызывало язвительные выпады «отца-основателя» движения. Особенно отчетливо просматривается (из дневников, переписки, воспоминаний, манифестов) соперничество Балля с Тцара. Балль ценил неуемную энергию и организаторские способности румына, но дистанцировался от его намерения основать новый «кунстизм» — не столько из нежелания делиться славой, сколько из понимания слишком поверхностного обоснования Тцара нового явления. Надо сказать, письма Балля к Тцара в части, касающейся дадаизма, шутливы и почти откровенно насмешливы. «Поверьте мне, — пишет он в августе 1916 г. в ответ на призывы Тцара вернуться в Цюрих (Балль в это время отдыхал на юге Швейцарии) и заняться пропагандой дадаизма, — весь дадаизм — всего лишь соус из лакричника»[31]. И в сентябре того же года: «Теперь у меня другая система. Теперь я хочу все делать по-другому. Я стал еще недоверчивее. Настоящим заявляю, что всякие экспрессионизмы, дадаизмы и прочие мизмы — худший вид буржуазии. Все буржуазия, все буржуазия. Плохо, плохо, плохо. Скажут, они в ту пору рисовали деревом, песком и бумагой, потому что у них не было денег купить масляные краски. И поделом им скажут. Негритянская музыка? МУЗЫКА КАФРОВ! О лалалалалала!»[32]

В художественной практике дадаизма Балля прежде всего интересовала «неограниченная, превратившаяся в принцип готовность фантазировать, утрировать». Именно эта готовность, способность вызывать к жизни необычные образы и формы связывала его с другими дадаистами; она же подводила его к мысли, что все эти удивительнейшие вымыслы и образы нужны были только для того, чтобы «маскировать, излечивать, вводить в заблуждение и отвлекать от полученных ран»[33].

Таким образом, атмосфера дадаизма — и до, и после появления самого слова «дада» — формировалась в творческих спорах, в явном или скрытом соперничестве между инициаторами движения, в состоянии лихорадочного творческого напряжения, в стремлении оправдать ожидания публики, жаждавшей новинок, требовавшей от участников постоянной изобретательности, не останавливающейся перед сферой иррационального. И в первую очередь утвердить себя не только в литературе, живописи или танце, но и в новом понимании этики, в меняющихся нормах поведения. Но утвердить себя в чем-то новом означало для них в первую очередь разрушать старое, преступать запреты общества, игнорировать условности искусства. Основными принципами, на которых строилась работа «Кабаре Вольтер», как и всего движения дадаизма, были отрицание и разрушение. Но из рождавшихся непрерывным потоком импровизаций, экспериментов, эпатажного заигрывания с публикой то и дело проскальзывали, словно электрические искры, импульсы нового, небывалого, зарождалось новое художественное измерение, в котором самым причудливым образом сочетались дразнилки, балаганная развлекательность с попытками добраться до сути слова и образа. Попытки эти сопровождались по горячим следам усилиями Балля по осмыслению и теоретическому обоснованию происходящего. «Я не знаю лучших свидетельств об эстетических, моральных и философских источ-

никах того бунта Дада, который исходил из "Кабаре Вольтер", — писал Ханс Рихтер, сам участник дадаистского движения. — Вполне возможно, что и другие дадаисты — Арп, Дюшан, Хюльзенбек, Янко, Швиттерс, Эрнст, Зернер или еще кто-нибудь — проделали сходный путь развития <...> но никто, кроме Балля, не представил документальных доказательств этих внутренних процессов <...> никто даже в частностях не пришел к таким ясным формулировкам, как поэт и мыслитель Балль»[34].

Балль недолго сохранял верность своему детищу и вскоре отвернулся от него, как в свое время отвернулся от экспрессионизма. Тем не менее есть все основания утверждать, что дадаизм был не просто скоротечным этапом в становлении художника и мыслителя Балля: дадаизм, как и все остальное, чем он занимался, был способом проверки искусства на аутентичность, предельную честность по отношению к самому себе, формой протеста против приспособленчества и протеизма культуры, своего рода вехой на пути к искусству, способному, как он полагал, противостоять тотальной изолганности эпохи. В дада его привлекали не только бунтарский дух и сила отрицания (хотя это, видимо, в первую очередь); он видел в идее дада глубокий метафизический смысл, усматривал в дурашливой игре «все высшие вопросы», форму наказания, казни традиционной морали, этики и эстетики. «Дадаист, — записывает он в дневнике, — любит необычное, даже абсурдное. Он знает, что жизнь утверждает себя в противоречиях и что его эпоха как никакая другая нацелена на уничтожение великодушия. Поэтому ему подходит любая маска. Любая игра в прятки, наделенная способностью к мистификации. Непосредственное и примитивное кажется совершенно невероятным посреди чудовищной неестественности... Дадаист борется против агонии и смертельного угара времени. Отказываясь от какой бы то ни было разумной сдержанности, он разжигает любопытство тех, кто испытывает веселую радость даже от весьма сомнительных приемов фронды. Он знает, что мир систем лежит в обломках и что жаждущая оплаты наличными эпоха по дешевке распродает обезбоженные философии. То, что вызывает у лавочников страх и угрызения совести, у дадаиста вызывает громкий смех и тихое успокоение»[35].

Чтобы лучше понять, что привлекало Балля в дадаизме, стоит обратиться ко второй — серьезной — части цитированного выше первого дадаистского манифеста. Там он говорит о необходимости нарушения устоявшихся связей: «Я не хочу пользоваться словами, которые придумали другие. А все уже существующие слова придуманы другими. Я хочу творить свое собственное безобразие, используя соответствующие гласные и согласные... Мы можем присутствовать при рождении нового членораздельного языка. Я просто произношу звуки. И возникают слова — плечи, ноги, руки слов. Ай, ой, у. Не надо, чтобы слов было много. Стихи дают возможность обходиться вообще без слов и языка. Этого проклятого языка, грязного, как руки маклера, мусолившего деньги. Я хочу безраздельно владеть словом, от момента, когда оно только зарождается, до момента, когда оно исчезает вновь»[36].

Балль, судя по всему, тонко чувствовал диалектику отрицания и художественного творчества, значение разрушения для процесса созидания. Об этом можно судить, читая его размышления о творчестве Ханса Арпа — художника

(читать свои стихи, в основе своей глубоко дадаистские, со сцены «Кабаре Вольтер» эльзасец решительно отказывался). Недаром же Баллю так нравились маски Арпа, которые вначале развешивались на стенах кабаре, а потом перекочевали на сцену, стали частью дадаистских представлений (актеры нередко выступали в масках). 1 марта 1916 г. Балль записывает в дневнике: «Арп — решительный противник всяких преувеличений, свойственных "богам от живописи" (экспрессионистам)... Ему по вкусу более четкая организация вещей, отсутствие хаоса и незлоупотребление яркими, броскими красками как в живописи, так и в поэзии. Вместо картин зарождения и крушения мира Арп предлагает строгую планиметрию. Выступая в защиту примитивизма, он имеет в виду тот первый абстрактный набросок, в котором будущие проблемы угадываются, но не решаются... Влюбленность в круг и куб, в резкие рассекающие линии... Если я правильно его понимаю, то для него важно не столько разнообразие и богатство, сколько упрощение... Он хочет "очистить" воображение и все усилия сконцентрировать не столько на раскрытии его образности, сколько на том, что при помощи этих образов создается»[37]. Как отмечает Г. Корте, Арп, прошедший школу французского кубизма, Пикассо и Брака (в Цюрих он переехал в 1915 г. из Парижа), разрушал условности изобразительного искусства, которое экспрессионистам все еще казалось священным, экспериментировал с техникой склеивания, разреза и разрыва, стремился к абстрактному, элементарному, временами (на это обратил внимание Балль) к геометрическому языку по ту сторону традиционной живописи[38].

Тцара, в отличие от Балля, стремившегося постичь тайный смысл авангардистских экспериментов (или наделить их этим смыслом), делал акцент на разрушении и отрицании. Это проявилось, например, в его трактовке и оценке творчества Арпа (текст «Живопись времени», написанный еще до появления слова «дада»): «У АРПА я вижу: вегетацию взрывов, не подчиняющуюся никаким законам, отказ от аскетизма, разрушение теории, традиции, будущего. Ненависть к масляной живописи, к жирному. Безумная птица несется в полированную цистерну уха. Я чувствую волосы на камнях, гермакоитус из животного и автомобиля, афродизирующее средство для естественного роста археологических конфет»[39]. Планиметрия, строгая организация вещей, простота, о которых говорил Балль, не попали в поле его зрения. Зато в избытке необычные понятия и вычурные, не имеющие прямого отношения к предмету разговора словосочетания. Та же манера, во многом напоминающая манифесты Маринетти, бросается в глаза и в развернутом, претендующем на теоретическую глубину «Манифесте Дада», прочитанном Тцара в марте 1918 г. в Цюрихе. В нем он (не без основания) утверждает, что «дада» не значит ничего и что оно возникло из стремления к независимости, из потребности не доверять обществу; далее подчеркивает *дадаистскую спонтанность*, мужество бороться за и против мышления, говорит о *дадаистском омерзении* ко всем известным вариантам этики, морали, философии и т. д. «Любой продукт омерзения, могущий стать отрицанием семьи, есть дада — выражающий яростный протест всей своей ориентированной на разрушение сущностью... ДАДА — отрицание логики и танец всех импотентов мироздания. ДАДА — ликвидация всякой общественной иерархии и уравнение, составленное нашими слугами для наших величин... ДАДА — от-

мена памяти. ДАДА — упразднение археологии. ДАДА — устранение пророков. ДАДА — отрицание будущего... Свобода: ДАДА ДАДА ДАДА; вой корчащихся в судорогах красок, переплетение противоположностей и противоречий, гротесков и непоследовательностей: ЖИЗНЬ»[40]. Для Тцара было важно проделать «великую деструктивную, негативную работу. Подмести. Вычистить». Но на «вычищенном» пространстве творить не столько новое искусство, сколько новую ЖИЗНЬ, как ее понимал Тцара, не отличавшийся строгостью мышления и предпочитавший яркий, не лишенный словесных красивостей сумбур мыслей и слов. В центре всех его семи манифестов — насмешка над отжившими общественными институтами, философиями, идеологиями, нормами поведения, над любыми попытками вернуть смысл распавшемуся миру, любыми программами (как политическими, так и эстетическими) спасения мира и искусства, насмешка над искусством как таковым. С этой дадаистской насмешкой Ханс Рихтер связал понятие «анти-искусства», к которому некоторые дадаисты, их последователи и исследователи сводили дадаистское движение. «Дилетанты и историки искусства узнавали нас скорее по смеху, который мы издавали, чем по тому, что мы делали... Мы разрушали, вели себя бесцеремонно, издевались — и смеялись. Мы высмеивали всё. Над самими собой мы смеялись точно так же, как и над кайзером, королем и отечеством, любителями пива и пустобрехами. К смеху мы относились со всей серьезностью; только смех гарантировал ту серьезность, с которой мы занимались нашим анти-искусством в попытках обрести самих себя»[41]. Все шло в ход — клоунада, бахвальство, маскарад, разного рода шалости и проказы, все входило составной частью в смеховую культуру дадаизма, которая, при всем ее цинизме и бесцеремонности, была радикальным протестом против цинизма и бесцеремонности «властных структур, посылавших миллионы людей на бессмысленную бойню»[42].

Таким весьма неэстетичным образом дадаисты вырабатывали иммунитет к боли, к ранимости, свойственной натурам с тонкой душевной организацией — художникам, поэтам, музыкантам. Но мишенью смеха были не только институты власти с их политикой, идеологией и моралью; мишенью было и само искусство, обслуживавшее эти институты. Эпатаж, скандалы, провокации с самого начала занимали одно из ведущих мест в арсенале средств «Кабаре Вольтер». Балль — не без оттенка восхищения — рассказывает в дневнике, как читал свои «Фантастические молитвы» Рихард Хюльзенбек: «Во время выступления он не выпускает из рук свою бамбуковую тросточку и размахивает ею, яростно рассекая воздух. На зрителей это действует завораживающе. Его считают высокомерным, да он и выглядит так. Ноздри подрагивают, брови вздернуты. На губах играет ироническая улыбка, усталый, но все же аккуратный рот. Под бой барабанов, рев, свист и смех он читает:

Глыбы домов медленно
расступились, обнажив середину его чрева.
Глотки церквей, вздувшись от надрывного крика,
взывали к зияющим над ними глубинам.
Краски всех мыслимых и немыслимых цветов
гонялись друг за другом, словно собаки.

И вдруг все когда-либо слышанные
звуки с грохотом обрушились в середину.
Краски и звуки разлетелись
на мелкие осколки, как стекло и цемент,
и стряхнули вниз мелкие темные капли...

Его стихи — это попытка объединить в одну просветленную мелодию все наше невыразимое время с его трещинами и разрывами, со всем его коварным и безумным добродушием, со всеми шумами и глухим гулом. Из разверзнувшейся невообразимой пропасти выглядывает, злорадно ухмыляясь, безмерный ужас с головой Горгоны...»[43]

Из приведенной цитаты видно, что Балль толковал произведения своего друга не как порождения «анти-искусства», а как хотя и необычное, жутковатое, но все же искусство, наделенное не всегда поддающимся толкованию глубинным смыслом. Балль, тяготевший по складу своего характера к мистике, во всем пытался отыскать скрытый, тайный смысл, в то время как Тцара, Хюльзенбек и в какой-то степени Арп, особенно на первых порах, не шли дальше фиксации хаоса, абсурда, нонсенса. В «Бегстве из времени» Балль рассказывает, что толчком к выводу «смысла из бессмыслицы» (Sinn aus Unsinn) стали изготовленные Марселем Янко маски. Когда «артисты» «Кабаре Вольтер» нацепили их на себя, произошло неожиданное. «Маски не только требовали костюма, они диктовали абсолютно определенную патетическую, граничащую с безумием, пластику... Моторная энергия масок с поражающей неотвратимостью проникала в нас... Маски просто требовали, чтобы тот, кто их на себя надевал, немедленно пускался бы в трагически-абсурдные пляски... Они более ярко передавали ужас нашего времени, парализующую подоплеку вещей»[44].

От маски, этой склеенной из картона и раскрашенной «штуковины», оставался один шаг до дадаистского или кубистического костюма, который специально для чтения «звуковых стихотворений» придумал Балль: «...ноги, вставленные в высокие, доходящие до бедер, блестящие голубые трубы из картона, походили на колонны, а сам я в нижней части напоминал обелиск; вырезанный из плотной бумаги золотой воротник, обклеенный ярко-красной бумагой с обратной стороны, был сложен на шее таким образом, что я, поднимая и опуская локти, мог размахивать им, как крыльями; на голове высокий цилиндрический шаманский колпак в белую и голубую полоску»[45].

Во время чтения ставшего знаменитым стихотворения «Караван», пишет Балль, случилась еще одна неожиданность: «Тяжелое чередование гласных и тягучий ритм шагающих слонов позволили мне взвинтить напряжение. Но как все это завершить? Я заметил, что мой голос, не найдя другого выхода, выбрал каденцию церковного песнопения, ритм отпевальных молитв католических церквей Востока и Запада»[46]. Собственно, неожиданностью это могло быть для соратников Балля по «Кабаре Вольтер», но не для него самого. Неделей раньше, говоря, правда, не об отдельных звуках, а о «летящих, наполненных магией словах и звуковых фигурах», он утверждал, что две трети этих волшебных слов, «которым не в состоянии противостоять человеческая душа, взяты из древних заклинаний»[47]. А родство между древними магическими заклинаниями и тор-

жественностью церковного богослужения не вызывает сомнений. То есть Балль шел к своему «смыслу из бессмыслицы» хоть и на ощупь, но достаточно целенаправленно. Откровения Балля дали некоторым исследователям дадаизма, особенно его цюрихского варианта, повод для генерализации выражения «смысл из бессмыслицы», для сведения дадаистских звуковых, симультанных и брюитистских стихотворений к каббале, гностике и мистическому шаманству, не учитывая при этом протестный и деструктивный потенциал дадаизма. Как справедливо отмечает Г. Корте, формула «смысл из бессмыслицы», облегчающая толкование дадаистских текстов, оправдана лишь в одном случае: когда то, что имеется в виду под «бессмыслицей», не сопоставляется с помощью известных филологических ухищрений с тайнописными цитатами из Дионисия Ареопагита[48].

В «Кабаре Вольтер», однако, преобладало иное — оглушительная барабанная дробь, шумовые имитации, ритмические звуковые ряды, т. е. то, что было призвано грохотом литавр разбудить сонного бюргера, заставить его задуматься над происходящим в мире. Балль во время рецитации своих звуковых стихотворений хотел во что бы то ни стало сохранять серьезность, а его соратники делали упор на эпатаже, насмешке, издевке, на так называемой смеховой культуре», которой не чурался, но от которой уставал, особенно от ее балаганных «варваризмов», Хуго Балль. Акустическим знаком кабаре были все же не каденции церковного песнопения, а звуки барабана, громкие звуковые эффекты, направленные отнюдь не на постижение сокровенного смысла. Тем не менее то, что задумывалось как провокация и эпатаж, во время представлений обнаруживало таящийся в глубине потенциал радикального обновления. Парадокс дадаистского негативизма и деструктивизма заключается в том, что в высшей точке разрыва с традиционной художественной системой внезапно, неожиданно для самих создателей целокупных, «синтетических» произведений открываются новые возможности искусства, выходящие за рамки исторического дадаизма.

Повторение одних и тех же приемов шумного эпатажа стало надоедать не только Баллю, но и публике. Уже в середине марта 1916 г. Балль записывает в дневнике: «Кабаре нуждается в отдыхе. Ежедневное выступление при этом напряжении не только истощает, оно изнуряет. Посреди суеты меня начинает бить дрожь по всему телу. Я уже ничего не воспринимаю, бросаю все как есть и спасаюсь бегством»[49]. А публика, к неудовольствию хозяина помещения, стала реже посещать кабаре, постепенно утратившее для нее свою притягательность. В конце июля 1916 г. Балль уехал из Цюриха и вернулся только в декабре, заметно охладевший к дадаистским манифестациям. «Дадаистский вечер» в доме цеховых собраний «Весы» (14 июля) был последним мероприятием, организованным с участием Балля. Он все более расходился во взглядах с Тцара, отдавая себе отчет в том, что спонтанные анархистские выбросы энергии, помогавшие выбраться из паутины ложных понятий и представлений, не могут продолжаться долго. Но именно с середины июля 1916 г. Тцара начал предпринимать шаги по институционализации движения. Балль хоть и без особого энтузиазма, но помогал ему в этом. Подготовленный им к публикации журнал «Кабаре Вольтер» (вышел только один номер этого первого дадаистского издания) стал образцом для позднейших публикаций такого рода. Одной из существенных примет издания было то, что художникам в нем отводились для иллю-

страций целые страницы, что для того времени было новаторским шагом. Причем как тексты, так и рисунки в этом и последующих дадаистских изданиях принадлежали не только дадаистам, но и, так сказать, «не совсем дадаистам» — Аполлинеру, Кандинскому, Маринетти, ван Годдису, Пикассо, Модильяни. Это было сигналом: дадаисты открыто ставили себя в общий контекст европейского авангардистского искусства, не отгораживались от других сходных течений, демонстрируя широту интересов.

Чуть позже Тцара организовал периодическое издание под названием «Коллекция Дада» и напечатал в нем свое «Первое небесное приключение г-на Антипирина»; там же потом появились и «Фантастические молитвы» («Phantastische Gebete») Рихарда Хюльзенбека, а также его стихотворение «Шалабен шалабай шаламецомай» с иллюстрациями Ханса Арпа. С июля 1917 г. стал выходить журнал «Дада» (до 1920 г. вышло всего семь номеров). Практически в каждом номере находилось место для художников и литераторов разных национальностей и разной государственной принадлежности; материалы нередко печатались на разных языках (что, впрочем, для четырехъязычной Швейцарии было обычным делом).

Привлечение к дадаистским изданиям художников с самого начала стало устойчивой и плодотворной традицией. Маски Марселя Янко, гравюры Ханса Арпа, фигурки Софи Тойбер, плакаты и картины Марселя Слодкого (именно он изготовил плакат к открытию «Кабаре Вольтер»), произведения Клее, Кандинского, Модильяни, занимавшие почетное место на дадаистских выставках, вместе с чтением стихов, докладов, исполнением песен и танцев входили составной частью в «совокупные произведения», какими были организуемые дадаистами в Цюрихе утренники, вечера, выставки. Это начинание нашло свое продолжение и в других центрах дадаизма — Берлине, Кёльне, Париже и т. д. На сцене, за сценой, до и после представлений шли бесконечные дискуссии по вопросам теории искусства. Спад зрительского интереса к «Кабаре Вольтер» мог возникнуть и из-за обманутых ожиданий подвыпивших посетителей (преимущественно студентов), пришедших ради примитивных развлечений. Студенты громко возмущались, когда им читали стихи, требовали канкана, субреток. Тогда на сцену выходил Балль и объявлял: «Дамы и господа, "Кабаре Вольтер" — не заурядное развлекательное заведение... "Кабаре Вольтер" — это учреждение культуры»[50]. В июле 1916 г. кабаре закрылось. Дадаистские представления пришлось организовывать в других, арендуемых на короткое время помещениях.

Постепенно стал меняться состав посетителей этих представлений, особенно когда Балль и Тцара организовали в 1917 г. «Галерею Дада», вмещавшую значительное число посетителей. Туда приходили люди, которых интересовали не столько скандалы, сколько появление нового, авангардистского искусства. По оценке Тцара, последний «дадаистский вечер» в Цюрихе собрал около полутора тысяч человек. Для них читали свои стихи Балль, Хеннингс, Глаузер, звучала музыка Лабана, Шёнберга, они могли увидеть новейшие творения художников-авангардистов, искавших способов передачи ритмико-динамических элементов в рисунке и живописи, использования новых технических возможностей; к этому же времени относятся эксперименты в области создания дадаистского кино (опыты Ханса Рихтера).

Примечательно, однако, что первоначально Балль отверг предложение Тцара проводить совместные вечера дадаистов в арендуемой галерее «Корраи», переименованной затем в «Галерею Дада»; устав от шумливых собратьев, он хотел, чтобы каждый выступал отдельно, сам по себе. Но уже в марте 1917 г. выступил на открытии галереи. С ее открытием на передний план выдвигаются художники с выставками своих произведений; публичные вечера сменяются закрытыми, куда приглашаются в основном ценители авангардистского искусства (шумные манифестации вызывают недовольство владельца помещений). За время, которое отделяет «Кабаре Вольтер» от «Галереи Дада», мутировали не только сами дадаисты — модифицировались и те художественные открытия, начало которым было положено в кабаре, о чем свидетельствуют не только звуковые стихотворения Балля, но и набравшая силу абстрактная живопись и «абстрактные танцы», которые культивировал переехавший из Мюнхена в Вену теоретик и практик свободного танца Рудольф фон Лабан. Его «грамматика танца» во многом совпадала с непосредственностью изобразительного и языкового выражения у дадаистов.

Однако в мае галерея по требованию владельца помещений закрылась, и тогда же произошел окончательный разрыв Балля с «движением Дада» (Mouvement Dada): он становится редактором независимой республиканской газеты «Фрайе цайтунг» в Берне и культивирует контакты с людьми несколько иного склада — Эрнстом Блохом, Францем Верфелем, Эльзе Ласкер-Шюлер, Рене Шикеле, Леонгардом Франком, т. е. по преимуществу с экспрессионистами. Между тем Тцара, оставшийся генератором дадаистских мероприятий в Швейцарии, сближается с выходцем из Австро-Венгрии Вальтером Зернером и эльзасцем Отто Флаке, найдя в них своих временных единомышленников (Флаке, кстати, позже в критическом свете изобразил свое окружение той поры в романе «Нет и да»). Выражает готовность сотрудничать с дадаистами и приехавший в Швейцарию подлечиться Франсис Пикабиа, но вскоре в роли эмиссара дадаизма он уезжает в Париж. В ноябре 1919 г. Тцара и Зернер попытались издавать в Цюрихе сугубо дадаистский журнал «Цельтвег» («Der Zeltweg»), но им удалось опубликовать только один номер: после войны интерес к движению резко упал. Признаки распада группы становятся все ощутимее. Но инициаторы не сдаются. В марте 1920 г. «Большой дадаистский бал» (Grand bal Dada) был устроен в Женеве. Зернер публикует свой манифест «Последнее расшатывание» («Die letzte Lockerung»).

Цюрих давно покинули многие соратники румына. Пребывание здесь становится невыносимым и для него. «По сравнению с этой провинциальной дырой Париж — чудесное место... Цюрих мертвый, несимпатичный город, здесь только воздух хорош. Все фильмы, которые тут показывают, фальшивы, их подвергли цензуре и обкорнали. Что за идиотская страна! Цюрих находится в руках нескольких старых дам. Даже представить себе не могу, как это я умудрился прожить здесь столько лет»[51]. Цюрих перестает быть центром дадаизма. На смену ему приходит Берлин, куда еще в годы войны уехал Рихард Хюльзенбек, а затем и Париж, где обосновался Тцара. И все же этот швейцарский город в истории дадаистского движения занимает почетное первое место — место «колыбели дадаизма».

Хуго Балль, как бы подводя итог своему увлечению дадаистскими экспериментами, задумывался о глубинной связи радикальных изменений в искусстве с не менее радикальными переменами в социально-политической сфере. Вспоминая о том, что на той же цюрихской Шпигельгассе, прямо напротив «Кабаре Вольтер», жил Ульянов-Ленин, уехавший потом в Петербург делать революцию, он писал, пытаясь понять свое неприятие разрушительного революционаризма: «Быть может, дадаизм как символ и жест противоположен революции? Быть может, он противопоставляет разрушительной силе и точной расчетливости совершенно донкихотскую, непостижимую, не признающую никакой цели сторону мира? Любопытно посмотреть, что произойдет там и что — здесь» [52].

Эта почти мистическая встреча в цюрихском переулке двух революций — политической и художественной, материальной и духовной — занимала многих. Петер Вайс, остававшийся до конца своих дней сторонником как одной, так и другой революции, в своей «Эстетике сопротивления» писал, что шум, поднятый вокруг дада, иногда заставлял забывать о неразрывной связи материальной революции с духовной: «Художники на Шпигельгассе столь же мало осознавали свою задачу, заключавшуюся в том, чтобы дополнять революцию политическую, как и политики, не желавшие верить в преобразующую силу искусства. Хюльзенбек, Балль, Тцара и другие барабанившие, манипулировавшие на сцене свободными ассоциациями поэты объявляли все политические амбиции подозрительными и коррумпированными, презирали благоразумие, планирование, плодотворным они считали только хаос, не замечая, что подвергаются опасности снова заменить свергнутое чем-то мистическим, иррациональным. Свои творения они называли антиискусством. Мы же не собирались порывать с произведениями прошлого, мы усматривали историческую преемственность между ними и тем, что создавалось в новых исторических условиях» [53].

С высоты начала XXI в., зная, что произошло там, а что — здесь, что продолжает приносить плоды, а что закончилось трагическим тупиком, легко сказать, кто из двух художников был прав, а кто заблуждался.

Берлин

В Берлине все было не так, как в нейтральной и относительно — по сравнению с воюющими странами — благополучной Швейцарии. Когда в январе 1918 г. туда вернулся из Цюриха Рихард Хюльзенбек, берлинцы в массе своей были до предела раздражены и озлоблены. В городе процветала спекуляция, общественная мораль опустилась до самой низкой точки. Повсюду были видны следы военного запустения. Но война все еще продолжалась, на фронт по-прежнему шли эшелоны со свежим пушечным мясом, кайзер Вильгельм II всеми силами и способами, не гнушаясь рифмованных речевок, поддерживал угасающий боевой дух нации. «Это было время пассивного сопротивления, только-только начинающегося сомнения в истинах патриотизма и монархизма, время раздражительности, готовой в любой момент перейти в потасовку, время подавленности и горя. В такой атмосфере дадаизм должен был стать чем-то

иным, не похожим на спокойные дискуссии и склонность к идиллическому единению, к которым пришел дадаизм в Цюрихе. Чтобы встряхнуть людей, заставить их задуматься о происходящем, нужно было использовать другие, политически более действенные методы, чем те, которые применялись в Цюрихе», — писал Р. Хюльзенбек[54]. Слово «дада» в Берлине было неизвестно, экспрессионистами оно даже не упоминалось.

Принято считать, что начало дадаизму в Берлине положил именно Хюльзенбек. Это верно, хотя брошенное им семя (словечко «дада» и все, что с ним связано) упало в уже подготовленную почву. В Берлине действовала группа художников, внутренне созревших для дадаизма: Джон Хартфилд (англизированные имя и фамилия Хельмута Херцфельде), его брат Виланд Херцфельде, Франц Юнг, Рауль Хаусманн, Вальтер Меринг, Иоганнес Баадер, Георг Гросс. Это так называемый узкий круг, ставший потом, вместе с Рихардом Хюльзенбеком, ядром «Клуба Дада». Кроме того, на разных этапах с дадаистами тесно сотрудничали театральный режиссер Эрвин Пискатор, художники Рудольф Шлихтер и Анна Хёх, музыкант и художник Ефим Голышев, музыканты Герхард Прайсс и Ханс Хайнц Шмальхаузен. Определенное, хотя и косвенное, отношение к деятельности берлинских дадаистов имел философ и публицист Саломо Фридлендер (Минона). Поскольку большинство литературно-художественных журналов, включая те, что до войны считались оппозиционными («Мерц», «Пан», «Штурм» и др.), в Германии либо перестали выходить, либо превратились в совершенно аполитичные издания, Виланд Херцфельде, успевший понюхать пороху на Западном фронте и избавиться от юношеского военного энтузиазма, организовал (под видом уже имевшего разрешение безобидного школьного издания) выпуск с середины 1916 г. журнала «Нойе югенд», в котором печатались Иоганнес Р. Бехер, Теодор Дойблер, Эльзе Ласкер-Шюлер, Альберт Эренштайн, Леонгард Франк, т. е. по преимуществу экспрессионисты, но также и придерживавшиеся более радикальных взглядов Франц Юнг, Георг Гросс, Рихард Хюльзенбек. Цензура вскоре раскусила уловку, но на месте запрещенного журнала возникло и постепенно окрепло издательство левого толка «Малик», продолжившее после войны выпуск журнала «Нойе югенд» в новом полиграфическом оформлении. Популярность журналу (и до запрета, и после его снятия) приносили прежде всего сатирические рисунки замечательного рисовальщика Георга Гросса, будущего «маршала дада», и полиграфические эксперименты не менее талантливого художника-оформителя Джона Хартфилда, «дада-монтера».

Еще раньше, чем начал выходить журнал «Нойе югенд», Франц Юнг вместе с Рихардом Эрингом организовали в Берлине издательство «Фрайе штрассе», в котором еще до прибытия в Берлин Хюльзенбека было выпущено в свет шесть подготовительных разработок под названием «За мудрость и жизнь» («Um Weisheit und Leben»): на их основе планировалось совместно с психоаналитиком Отто Гроссом создать журнал, который и был создан в 1918 г., но уже под другим названием — не «Фрайе штрассе», а «Клуб Дада».

Кроме того, у истоков берлинского дада, еще до появления самого слова, стоял архитектор Иоганнес Баадер, личность в высшей степени неординарная, склонная к скандальным выходкам, «босоногий пророк», которого многие счи-

тали не совсем нормальным; некоторые из его проделок (о них позже) смущали даже его соратников по «Клубу Дада». Вместе с тем это был человек хорошо подготовленный — как в области своей профессии, так и в области философии. Одно время он был членом *Объединения скульпторов монументальных памятников*, т. е., как пишет Клаус Шуман, «принадлежал к кругу людей, отвечавших в вильгельмовском рейхе за разработку проекта памятника "Битва народов". Уже в это время Баадер обратился к общественности в качестве "Иисуса из Назарета" и "спасителя христианства" с проектом создания "Всемирного храма", "Новой валгаллы", в котором он активно использовал идеи как общественных преобразований, популярных в начале XX века, так и молодежного движения»[55]. Уже тогда проявлялись его мессианские замашки всемирного масштаба. Неудивительно, что в среде дадаистов его внешне сдобренное иронией, но по сути глубоко серьезное стремление к самовозвышению проявило себя в полной мере. Он далеко превзошел коллег-дадаистов по присвоению себе разного рода титулов и званий — «Верховный дада», «Президент земного шара и вселенной», «Руководитель всемирного суда», «Председатель интертеллурского верхнедадаистского союза народов в ДАДАКО» и т. д.

Рихард Хюльзенбек хотя и считается основателем берлинского дадаизма, но руководящей роли в этом объединении весьма амбициозных фигур он не играл, несмотря на все старания «взять вожжи в свои руки». Как пишет в своей книге воспоминаний «Путь вниз» Франц Юнг, он «был принят в качестве очевидца того, как художественная эмиграция в Швейцарии и повсеместно за рубежом стала стряхивать с себя ярмо эстетической традиции, что до этого так и не удалось сделать футуризму». Хюльзенбека, по его словам, терпели как чужака, как некий «довесок», как «своего рода алиби для названия Дада»[56]. Хотя, может быть, в этой оценке роли «барабанщика дадаизма» выразилась личная неприязнь анархиста и авантюриста Юнга к Хюльзенбеку как представителю некой затеянной в Цюрихе художественно-эстетической реформы, чего в Берлине с его напряженной политической атмосферой поначалу не было и в помине.

«Клуб Дада» не был сплоченной группой единомышленников, как это было на первых порах в «Кабаре Вольтер». С самого начала в нем обозначились два крыла: антиавторитарное, в котором тон задавал Хюльзенбек и к которому примкнули Баадер и Хаусман, и леворадикальное спартакистское, куда следует отнести Юнга, Хартфилда, Херцфельде, Гросса и Меринга. Р. Хаусманн несколько по-иному описывал внутреннюю расстановку сил в группе: «Члены "Клуба Дада" ревниво приглядывали друг за другом и нередко прибегали к взаимным нападкам и довольно мелочным перепалкам. Хартфилд-Херцфельде и Меринг боготворили Георга Гросса, этого псевдореволюционера, Хюльзенбек боготворил только себя самого; хотя он вместе со мной и участвовал в проведении большинства из двенадцати наших манифестаций, но был готов в любой момент перекинуться на сторону гроссистов. На другой стороне выделялись я и Баадер, который, к несчастью, слишком часто был одержим своими религиозно-параноидными идеями»[57]. И все же берлинским дадаистам приходилось поневоле держаться вместе, чтобы отражать атаки своих многочисленных противников и вести наступление в разных направлениях.

Становление дадаизма в Берлине началось под знаком борьбы с экспрессионизмом. На вечере поэзии, устроенном Хюльзенбеком совместно с некоторыми поэтами-экспрессионистами в январе (по другим сведениям, в феврале) 1918 г. в Берлине, Хюльзенбек без согласования с соустроителями объявил, что вечер задуман как манифестация симпатии к новому направлению в искусстве — дадаизму, и кратко обрисовал его историю и основные цели, не вступая, однако, в полемику с экспрессионистами. В своем выступлении он подчеркнул, что «дадаизм» — это слово, выражающее интернациональность движения и не имеющее ничего общего с детским лепетом, которым пытаются объяснить его происхождение. «Дадаизм — это нечто, преодолевающее в себе элементы футуризма и кубистских теорем. Он является чем-то абсолютно новым, так как находится на острие развития, а время изменяется вместе с людьми, которые способны изменяться»[58]. На следующий день разгорелся скандал, инициаторами которого стали вчерашние соратники Хюльзенбека — экспрессионисты, не пожелавшие иметь с дадаизмом ничего общего и публично заявившие об этом в прессе. Слово «дада» подхватили и растиражировали газеты, и оно на добрых три года стало, как теперь принято говорить, «хитом» культурной жизни Германии. Позже, вспоминая об этом событии, Хюльзенбек признавался, что в ту пору и сам толком не знал, что же такое дада (к своему пониманию явления он пришел годы, если не десятилетия спустя), и, видимо, именно несоответствие между его самоуверенно-агрессивным поведением и весьма смутным представлением о предмете разговора и вызывало раздражение публики, коллег-экспрессионистов и прессы.

Вскоре после этого Хюльзенбек написал и выпустил в виде листовки (позднее текст был включен им в «Альманах Дада») «Дадаистский манифест», острием своим направленный против экспрессионизма и подписанный как берлинскими, так и цюрихскими участниками движения. «Оправдал ли экспрессионизм наше ожидание такого искусства, где получили бы право голоса наши самые животрепещущие проблемы?» — задавался вопросом Хюльзенбек и отвечал:

«Нет! Нет! Нет!

Оправдали ли экспрессионисты наше ожидание искусства, которое вожгло бы в нашу плоть эссенцию жизни?

Нет! Нет! Нет!

Под предлогом вчувствования экспрессионисты в литературе и живописи замкнулись в поколение, которое уже сегодня ожидает своего литературного и художественного чествования и выставляет свою кандидатуру для благосклонного гражданского признания. Под предлогом пропаганды души они в борьбе против натурализма скатились к абстрактно-патетическим жестам, которые служат предпосылкой к бессодержательной, удобной и неподвижной жизни». А в написанном позже введении к публикации этого манифеста он подчеркивал, что экспрессионизм «чего-то хотел», в то время как дадаизм ничего не хочет, «дада растет. Экспрессионизм хотел погружения внутрь, он считал себя реакцией против времени, тогда как дадаизм есть не что иное, как выражение времени»[59]. Берлинские дадаисты видели в войне и ее последствиях результат мании величия правящей клики, не желавшей замечать происходящих в мире из-

менений и расставаться со своими привилегиями, она была для них символом лишенного какого бы то ни было смысла разрушения, в то время как большинству экспрессионистов война представлялась грозным апокалипсическим предостережением, коллективным прохождением человечества через «санпропускник» чистилища, за которым якобы открывалась возможность сотворения нового мира и воспитания нового человека.

Следующий — уже открыто дадаистский — вечер в зале «Сецессион» на Курфюрстендамм состоялся в апреле 1918 г., когда еще шли бои во Фландрии и на Сомме. Хюльзенбек прочитал доклад «Дадаизм в жизни и искусстве», а Хаусман — доклад «Новый материал в живописи», положения которого вошли частично в первый дадаистский манифест. С чтением стихов собственного сочинения выступил художник-карикатурист Георг Гросс. Хюльзенбек сразу же принялся атаковать экспрессионизм, связывая его с банкротством священных ценностей немецкого бюргерства. Ему вторил Рауль Хаусманн. Возмущенная публика не давала ораторам договорить. В зале, а также между публикой и «артистами» возникали потасовки, в ход шли сломанные стулья. Боясь за развешанные на стенах картины, устроители вечера выключили свет. К вящей радости дадаистов вечер закончился громким скандалом. Последующая газетная шумиха еще больше способствовала рекламе набирающего силу движения. Вспоминая об этом вечере, Хюльзенбек писал в своей книге «Дада побеждает»: «Во время первого выступления в Берлине дада покончил с искусством, с l'art abstrait моего знаменитого друга Тцара, трубадура и весельчака дадаистского движения. Дада забыл об удобных мягких стульях цюрихского Café de la terrasse... Дада в Берлине сразу же принял политический характер; он выступал против душевной прочувствованности (Verinnerlichung), против экспрессионизма, против абстрактного искусства, против искусства вообще. Он тяготел к новому примитивизму, к новой предметности, к новому активизму»[60].

Видя в экспрессионизме выражение усталости и беспомощности, Хюльзенбек ставит его даже ниже абстракционизма и кубизма, аргументируя свой вывод тем, что кубисты хотя бы признавали логическую последовательность, в то время как экспрессионисты ограничивались деформацией анатомического строения и двигались на ощупь к мистике, к религии, к готике, к угасанию инстинктов. Вспоминая, очевидно, о своих спорах с Хуго Баллем и о резком неприятии последним протестантизма, Хюльзенбек ищет истоки экспрессионистического взгляда на мир в крестьянских войнах и у перекрещенцев, у Томаса Мюнцера и особенно у Лютера, которого он называет выразителем духа типично немецкой тяжеловесности и неуверенности. «Это мировоззрение ремесленников духа, так и не понявших глубокой и необходимой взаимосвязи между добром и злом. На совести экспрессионистов немецкая революция. Их фразы о добре и человечности выбивали оружие из рук наступающих масс»[61].

Но к окончательному разрыву с экспрессионизмом привели статья Хаусмана «Немецкий обыватель сердится» и резкие атаки Гросса и Хартфилда на художника Оскара Кокошку. В своей полной язвительных выпадов и издевательских намеков статье Хаусман писал: «ЭКСПРЕССИОНИЗМ — ЭТО АБСОЛЮТНАЯ НЕСПОСОБНОСТЬ что-либо сказать, понять суть вещи, обыграть ее; это влажный духовный компресс для протухших внутренностей, изначально

прокисший студень, от которого бывает только торжественная резь в животе»[62]. А Гросс и Хартфилд обозвали Кокошку, преподавателя Академии искусств в Дрездене, «художественным отребьем» за то, что во время капповского путча (1920) он потребовал избегать политических споров и схваток вблизи произведений искусства ради их сохранения для будущего. С точки зрения дадаистов, классическому искусству в будущем места не находилось и жалеть его было незачем.

После скандального представления в зале «Сецессион», главными актерами которого были Хюльзенбек и Хаусман, участники «Клуба Дада» дали еще 12 пользовавшихся огромным успехом у публики представлений. В основном это были типично дадаистские вечера и утренники, нацеленные на эпатаж публики, которая в большинстве своем обвиняла дадаистов в большевизме, в том, что они продались Антанте, и требовала отправить «этих свиней в окопы, под пушечный огонь». Хотя были и такие, кто сочувствовал движению и хотел поддерживать идеи, не мешающие «органическому течению» событий. Об одном из таких «воскресных утренников», состоявшемся в театре «Трибюне» 7 декабря 1918 г., т. е. уже после подписания Германией договора о капитуляции, вспоминает участник «Клуба Дада» Вальтер Меринг: «Германия проиграла Первую мировую войну — дада победил, — но не окончательно. Ибо всякое человеческое безобразие преходяще; в том числе и дада. Но это и отрадно; мы видели свое предназначение в компрометации лицемерных святош, проповедующих полезность кровавых бань; мы боролись против горлопанящих ораторов, раздувающих расовую и классовую вражду, против генералов, вынашивающих идеи военных переворотов, против "советов рабочих и солдатских депутатов" и использовали для этого любую трибуну, любую предоставившуюся возможность»[63]. Как обычно, Хюльзенбек на этом утреннике читал свои «Фантастические молитвы», в которых говорилось о том, как «коровы сидят на телеграфных столбах и играют в шахматы», свои «брюитистские литании», красочное звучание которых напоминало то визг трамвайных тормозов, то зевание пенсионера Шульце, то грохот сошедшего с рельсов трансбалканского поезда, то визг свиньи в подвале мясника Нуттке. В промежутках, для разнообразия, было устроено соревнование между швейной и пишущей машинками, сопровождаемое набором междометий и бессвязных слов. Публика угрожающе ревела, требовала прекратить нести чушь, дадаисты в ответ заявляли примерно следующее: «Дамы и господа, будьте любезны, пошли все к черту! Хотите развлечений — отправляйтесь в кино или в публичные дома...»

«Как бы там ни было, — резюмирует свидетель и участник представления Меринг, — но утренник получил такую скандальную известность, что нам пришлось повторить его еще раз; при таком стечении желающих повозмущаться, что полиции пришлось перегородить тротуар перед главным входом, чтобы сдержать натиск жаждущих попасть на представление»[64].

Выступления берлинских дадаистов, считавших себя союзниками революционного пролетариата, в 1918–1919 гг. шли под аккомпанемент массовых демонстраций и уличной стрельбы. «Не только искусство, но и мысли, чувства, политика, общество поневоле втягивались в сферу влияния дада. Дада выполнял свою задачу необузданно, дерзко и решительно, восхищаясь величайшей

свободой личности»[65]. Однако попытки дадаистов вынести свои манифестации на городские улицы и площади успехом не увенчались. Пожалуй, только И. Баадер сумел привлечь к себе и к дадаизму внимание тем, что прервал проповедь в Берлинском соборе криком: «Нам начихать на Христа!» (Christus ist uns wurscht!), был арестован и привлечен к судебной ответственности за богохульство. Но осудить его так и не смогли, так как у него был с собой полный текст речи, которую ему не дали произнести и в которой говорилось: «Я хочу спросить вас, что значит для вас Христос. Вам на него начихать, ибо вы не следуете заповедям его» и т. д. Поднятая по этому поводу газетная шумиха еще больше способствовала скандальной популярности дада.

В следующем году Баадер отправился в Веймар, где заседало социал-демократическое правительство. Там он тоже прервал прения и стал с трибуны зала заседаний разбрасывать сочиненную и размноженную им листовку под названием «Зеленый труп», направленную против режима Веймарской республики. В этой листовке он вполне серьезно предлагал провести референдум по вопросу: готов ли немецкий народ предоставить Верховному дада свободу действий? Если да, то Баадер гарантировал всем «порядок, мир, свободу и хлеб... Мы взорвем Веймар, местом ДА-ДА будет Берлин!»[66]

Подогреваемая подобного рода экстравагантными выходками публика стала привыкать к провокациям дадаистов и получать удовольствие от их инсценировок, тем более что дадаисты постоянно разнообразили приемы эпатажа, экспериментировали, придумывали разного рода трюки и необычные сценические ходы вроде упомянутого выше соревнования между швейной и пишущей машинками. Одно время в этих экспериментах принимал участие Эрвин Пискатор. Билеты на постановки стоили дорого, печатные издания тоже, и берлинский дадаизм в пору своего расцвета превратился в приносящий доход бизнес. Хотя и нерегулярно, но выходили журналы, язвительным словом и не менее (если не более) язвительным рисунком атакующие «дух Веймара»: «Каждый играет в свой футбол» («Jeder sein eigner Fussball», 1919), «Дада» («Der Dada», 1919), «Противник» («Der Gegner», 1919–1922), «Кроме шуток» («Der blutige Ernst», 1919–1920), «Крах» («Die Pleite»). Чувствуя, однако, что так долго продолжаться не может, дадаисты сами начали подводить итог своей деятельности. В первую очередь это относится к Рихарду Хюльзенбеку, опубликовавшему в 1920 г. четыре книги: «Дада побеждает» («Dada siegt. Eine Bilanze des Dadaismus»), «Германия должна погибнуть. Воспоминания старого революционера-дадаиста» («Deutschland muss untergehen. Erinnerungen eines alten revolutionären Dadaisten»), «Вперед, Дада. История дадаизма» («En avant, Dada. Die Geschichte des Dadaismus») и «Альманах Дада» («Dada Almanach»).

Кульминацией и одновременно началом конца дадаизма в Берлине стала «Первая интернациональная дада-ярмарка», организованная Дж. Гроссом, Р. Хаусманном и Дж. Хартфилдом в 1920 г. в магазине торговца произведениями искусства О. Бурхарда на Лютцов-уфер, 13. На ней было выставлено 175 экспонатов. Помимо самих организаторов, свои работы показывали также Макс Эрнст, Отто Дикс, Ханс Арп, Франсис Пикабиа и др. «Введение» к каталогу выставки-ярмарки написал Виланд Херцфельде. В нем предпринята попытка обосновать место дадаизма в истории авангардистского искусства: «Дадаизм —

это реакция на все попытки отрицания действительности, которые были движущей силой импрессионистов, экспрессионистов, кубистов и футуристов (не хотевших капитулировать перед фотопленкой); но дадаизм не пытается вновь конкурировать с фотоаппаратом, он не стремится вдохнуть в него душу, отдавая предпочтение (как импрессионисты) самому плохому из фотообъективов — человеческому глазу или (как экспрессионисты) переворачивая фотоаппарат и изображая мир, существующий лишь в собственной груди. Дадаисты говорят: если раньше огромное количество времени, любви и усилий тратилось на то, чтобы нарисовать человеческое тело, цветок, шляпу, густую тень и пр., то сегодня нам достаточно взять ножницы и вырезать из картин или фотографий то, что нам нужно; а если речь идет о вещах небольшого объема, то нам вообще не нужны никакие изображения, мы берем сами эти вещи, к примеру перочинный нож, пепельницу, книгу и пр., то есть вещи, которые прекрасно нарисованы на картинах старого искусства, хранящиеся в музеях, но в том-то и дело, что там они всего лишь нарисованы»[67].

Как явствует из этого «Введения», берлинский дадаизм претендовал — и не без оснований — на место самого радикального и агрессивного авангардистского движения, более решительного, чем импрессионизм, кубизм, футуризм, экспрессионизм и другие «кунстиизмы» рубежа XIX–XX вв., пытающегося разрушить препоны, отгораживающие искусство от жизни, сделать искусство частью самой жизни. Объектами искусства признавались вещи, произведенные как ручным, так и фабричным способом и предназначенные для повседневного пользования. Представления о гармонии, об издревле выработанных законах художественного соположения вещей в пространстве и времени отвергались с порога, на их место приходили такие приемы организации произведения искусства (или антиискусства), как коллаж, монтаж, фотомонтаж и ассамбляж. Поскольку традиционное искусство не могло служить связующим звеном между художником и жизнью в ее современных проявлениях, дадаисты использовали плакаты, рекламные объявления, листовки и т. д. Подобно своим цюрихским собратьям, берлинцы тоже стремились к созданию «целостных художественных произведений» (Gesamtkunstwerke) и новых принципов жизнестроительства, но, будучи активными сторонниками революционного преобразования общества, тяготели к более смелому и безоглядному выбору изобразительных средств, соответствовавших уровню развития техники, рекламного и типографского дела, режиссуры массовых представлений и т. п.

В напечатанном к выставке-ярмарке каталоге жирным шрифтом были выделены «революционные» заявления, вроде следующих: «Движение дада ведет к ликвидации торговли предметами искусства»; «Дадаист — ярый противник угнетения»; «Дада — союзник революционного пролетариата». И хотя многие экспонаты были далеко не столь очевидным подтверждением этих заявлений, признает В. Херцфельде, «крупногабаритные картины “В окопах” Отто Диркса и “Германия — зимняя сказка” Гросса и прежде всего только что вышедшая папка рисунков Гросса “С нами Бог” делали эти заверения правдоподобными»[68].

Не обошлось и без очередного скандала. Художник Рудольф Шлихтер изготовил и вывесил под потолком чучело солдата в офицерском мундире и с

ангельскими крылышками из папье-маше, вместо головы маска, изображающая свиное рыло. К экспонату давалось следующее пояснение: «Чтобы понять это произведение искусства, необходимо ежедневно по двенадцать часов заниматься строевой подготовкой с набитым до отказа ранцем и в полном походном снаряжении на плацу в Темпельхофе». Кроме того, к стене было прислонено еще одно чучело, изображавшее женщину без головы и без ног, с пришитым к груди ржавым ножом и сломанной вилкой, с железным крестом на заднем месте. Там же лежала папка рисунков Гросса «С нами Бог», в сатирическом свете выставлявшая германскую военщину. Некоторые посетители увидели в этом оскорбление служащих рейхсвера и потребовали привлечь виновных к суду, что и было сделано. Перед земельным судом предстали «Верховный дада» Иоганнес Баадер, владелец помещения Отто Бурхард, писатель Виланд Херцфельде и художники Георг Гросс и Рудольф Шлихтер. Прокурор обвинил всех (кроме Баадера, чье участие в выставке осталось недоказанным) в подлой клевете на доблестную германскую армию. Суд приговорил Гросса и Херцфельде к денежному штрафу, а остальных обвиняемых признал невиновными.

На этом, однако, история с дада-ярмаркой не закончилась. Одна пожилая дама, директор музея и меценат из Бостона, вспоминает В. Херцфельде, была так поражена увиденным на дада-ярмарке, что решила показать выставку в Бостоне. Но корабль, на котором плыли в Америку упакованные в водонепроницаемые ящики экспонаты (кроме крупногабаритных чучел), затонул в Атлантическом океане, подорвавшись на оставшейся от военных лет мине. «Нас распирало от гордости. Разве морское дно не самая достойная для дада могила — если не сказать музей?»[69] Правда, гибелью экспонатов был ускорен наметившийся ранее и вызванный усилившимися разногласиями во взглядах на политическую ситуацию и пути развития искусства конец берлинского дада. В то же время выставка показала, что дадаизм к этому времени успел приобрести европейский резонанс. Собственно, с этой выставки и началось победное шествие специфически дадаистских форм художественного выражения, ставших составной частью современного искусства.

Однако в середины 1918 г. активная деятельность «Клуба Дада» была на время прервана в связи с повторным призывом в армию Хюльзенбека, Гросса, Хартфилда и Херцфельде. Франц Юнг отошел от литературной работы и с головой окунулся в революционную деятельность: агитировал за Союз Спартака, участвовал в уличных столкновениях. Свои анархо-индивидуалистические акции продолжал Баадер, который всегда был далек от собственно художественной практики. В конце 1918 г. с фронтов вернулись Гросс, Хартфилд и Херцфельде, сразу примкнули к только что организованной КПГ и занялись активной политической деятельностью. Только когда в Берлин вернулся Хюльзенбек, возродился интерес к делам искусства. Вместе с Ефимом Голышевым Хюльзенбек организовал «дадаистский вечер», на котором была представлена «Антисимфония в трех частях» Е. Голышева — образец додекафонической музыки, к которой автор пришел независимо от А. Шёнберга.

Помимо дада-ярмарки, окончательному распаду берлинской группы дада предшествовало так называемое дада-турне — организованные в феврале–

марте 1920 г. Р. Хюльзенбеком, Р. Хаусманном и И. Баадером гастрольные поездки мастеров словесного эпатажа в Дрезден, Гамбург, Лейпциг, Прагу и Карлсбад. Выступления, как и было задумано инициаторами турне, сопровождались скандалами, потасовками, выяснениями отношений с полицией — и не только с полицией. Перед выступлением в Праге, где к приезду гастролеров готовились заранее, собираясь их изрядно поколотить, сбежал, опасаясь за свою жизнь, Иоганнес Баадер, этим своим поступком окончательно испортив отношения с коллегами.

Помимо военщины, традиционного искусства и менее радикальных авангардистских движений (импрессионизм, абстракционизм, экспрессионизм) мишенью дадаистских нападок была возникшая на обломках вильгельмовской империи Веймарская республика. Собственно, Ноябрьская революция в Германии и ее поражение открыли новый этап в дадаистском движении. Они резко обличали предательство социал-демократического правительства, на все лады твердили о бессмысленности его программы, которую называли «блефом», культивировали приемы «смеховой культуры», объектами которой были не только политика, но и философия, мораль, общество, государство, искусство в целом. Поскольку акции дадаистов проходили на фоне нищеты, голода, уличных столкновений, реакционного террора, то их смех нес в себе оттенок горечи. Это был смех, переходящий в ярость. Хотя некоторые из дадаистов на время примкнули к только что созданной КПГ (Гросс, Хартфилд, Херцфельде), группа в целом все же избегала открытых выступлений на той или иной из противоборствующих политических сторон, разоблачая демагогические уловки, откуда бы они ни исходили. Их манифестации воспринимали как провокационные и справа, и слева. Так, коммунистам их эскапады казались «до смешного ничтожными, мелкими и до убожества незначительными» [70].

Протестный арсенал берлинского дадаизма, при всем его антикультурном радикализме, все же состоял — это отмечено многими исследователями — из форм и фрагментов традиционной культуры: манифестов, деклараций, вернисажей, ярмарок, книг, журналов, вечеров, утренников и т. д. Стремясь привлечь к себе внимание, члены группы возвещали о создании фиктивных организаций по образцу существующих общественных институтов и государственных инстанций: «Центральное правление дадаистского движения в Германии», «Международный дадаистский центр половой жизни», «Дадаистское рекламное бюро» и т. п. Цель была двойная: высмеять институты власти и общества и заодно как можно громче заявить о себе. Политика Веймарской республики была для них символом изолганности и исторической бесперспективности, поэтому, выступая против «социал-предателей» Эберта, Шейдемана и Носке, дадаисты прибегали к таким испытанным формам обличения, как памфлет и карикатура (Гросс, например, рисовал их с сигарой в зубах и с короной на голове — т. е. представлял капиталистами и вильгельминистами).

Отрицая буржуазную культуру, берлинские дадаисты шли к «утверждению цивилизационного модерна» (Корте), предпочитая художественной фантазии, которую они считали романтическим саботированием жизни, фантазию естествоиспытателей и конструкторов, т. е. фантазию техническую. Искусству художников они предпочитали машинное искусство Татлина. Но разногласия

внутри кружка усиливались, публика постепенно охладела к шумным провокациям, и в 1921 г. «Клуб Дада» распался. Баадер еще попытался устроить «Дадаистский масленичный бал», но сумел привлечь к участию только В. Меринга; остальные отказались. Гросс, Хартфилд и Херцфельде поставили свой талант на службу коммунистической идее (Гросс, правда, очень скоро в ней разочаровался), Хаусманн объединился со Швиттерсом, которого так и не приняли в «Клуб Дада»; Хюльзенбек стал сначала корабельным врачом, потом эмигрировал в Америку, где открыл психоаналитическую практику, и только время от времени обращался к литературному труду. Если дадаизм в Цюрихе был подхвачен и продолжен в Париже, то берлинский подхватить было некому. Однако он оставил заметный след в истории европейского авангардизма. «Путь дадаистского анти-искусства к искусству анти-искусства (и тем самым к художественному движению в рамках исторического авангарда наряду с кубизмом и футуризмом) прослеживается вплоть до конечной фазы берлинского дадаизма»[71].

Ганновер

После шумного подъема в Цюрихе и Берлине дадаизм стал заявлять о себе и в других городах Германии, прежде всего в Ганновере и Кёльне. «В то время как в Берлине Баадер, Хаусманн и Хюльзенбек взяли под свое крылышко весь земной шар, а "Клуб Дада", распределив роли, вносил вклад в продолжение веселой жизни существующего беспорядка, в менее обеспеченных городах Германии, Ганновере и Кёльне, разворачивались свои собственные дадаизмы, правда, не такие громкие по поднимаемому ими шуму, но по значению столь же, а может, и более важные», — писал Ханс Рихтер[72]. В Ганновере жил и работал Курт Швиттерс (Kurt Schwitters, 1887–1948), писатель и художник, вклад которого в обновление современного искусства сопоставим с вкладом Хуго Балля, Марселя Дюшана или Макса Эрнста. «Поднимать шум» он не мог по нескольким причинам: во-первых, по складу своего характера, не предрасположенного к громким акциям; во-вторых, провинциальный Ганновер на рубеже 10–20-х годов XX в. не был тем городом, где можно было безнаказанно устраивать дадаистские манифестации; наконец, в-третьих, у Швиттерса в родном городе не было друзей и единомышленников, с которыми он мог бы объединиться для совместной деятельности.

Швиттерс учился сначала в Школе прикладного искусства в Ганновере, а затем, с 1909 по 1914 г., в Саксонской королевской академии искусств в Дрездене, где среди его учителей были такие известные ученые, как Эммануил Хаггенбарт и Оскар Вальцель, и где он на удивление быстро овладел мастерством традиционной живописи (до конца жизни Швиттерс писал заработка ради — особенно в эмиграции — портреты и пейзажи в традиционной манере, но своим главным делом считал искусство экспериментальное). Поскольку его родной город таким искусством не интересовался, Швиттерс выставлял свои картины в принадлежавшей Герварту Вальдену берлинской галерее и печатался в журнале «Штурм» и в издательстве с таким же названием. Как поэт он на первых порах испытал сильное влияние экспрессиониста Августа Штрамма, как художник — влияние футуризма и кубизма, но быстро нашел свой собственный путь как в

поэзии («Анна Блюме»), так и в изобразительном искусстве (коллажи и ассамбляжи). Окружение Вальдена не только способствовало продвижению Швиттерса из провинции в столицу, но и защищало его от нападок критиков и искусствоведов, не разделявших новаторских исканий художника (в 1920 г. ему был посвящен специальный выпуск журнала «Штурм»). Правда, Швиттерс и сам умел защищать себя и свою позицию, регулярно выступая в прессе с так называемыми тран-текстами.

Близость Швиттерса к экспрессионистам и Вальдену очень не нравилась берлинским дадаистам, которые так и не приняли его в свой круг, точнее в «Клуб Дада», несмотря на настоятельные рекомендации Рауля Хаусманна. Особенно упорствовали в своем неприятии Георг Гросс и Рихард Хюльзенбек. Они видели в нем типичного мелкого буржуа, романтика и идеалиста, так и не отрекшегося — в отличие от дадаистов — от своего происхождения в житейском, эстетическом и философском смысле. Упрекая Швиттерса в приспособленчестве и идеализме, Хюльзенбек писал: «В этом отличие мерц-направления Швиттерса от дадаизма. Пресловутая "Анна Блюме" представлялась мне типичным продуктом до умопомрачения приукрашенного идеализма. В этих стихах не было ничего ни от "кантилены", ни от причитания, о котором говорил Балль. Они не были ни возвышенными, ни земными, а просто милыми и банальными. Это была разновидность комической банальности, встречающейся у вязальщиц и вышивальщиц маленьких городов. Таким был и Швиттерс, высокоодаренный мелкий буржуа, один из тех гениальных рационалистов с запахом кухни, какие вылезают из немецкого леса или спускаются с остроконечных крыш немецких домов»[73]. Не умаляя значения Швиттерса как художника, Хюльзенбек в своих воспоминаниях подчеркивал: «Важнейшая причина моих разногласий со Швиттерсом заключалась в следующим: я был дадаист и экзистенциалист, а Швиттерс — художник и только художник»[74].

Действительно, Швиттерса мало занимал парадоксальный разрыв между искусством и жизнью. Он представлял ту линию художественного авангарда, которая не хотела отрекаться от искусства как такового. В отличие от шумных ниспровергателей устоев общества и искусства, Швиттерс не участвовал в бунтарских акциях ни в Ганновере, ни в Берлине, не увлекался идеями революционного переустройства общества. Он вел нормальную бюргерскую жизнь, заботился о семье, о доходах от своих занятий, сторонился богемы, был воспитан, вежлив, всегда аккуратно одет, за что склонные к богеме и дендизму дадаисты над ним издевались, называя «гением в черном сюртуке». Подчеркивая абсолютную и безграничную преданность Швиттерса искусству, Х. Рихтер писал: «Его гений не имел ничего общего ни с изменением мира, ни с какими-либо ценностями, ни с настоящим, будущим или прошлым, то есть ни с чем из того, что под гром литавр провозглашалось в Берлине. Он никогда не говорил о "смерти искусства", об "а-искусстве" или "анти-искусстве". Напротив, любой трамвайный билет, любой конверт, кусок оберточной бумаги, любая ленточка от сигары, рваная подошва или половая тряпка, кусок тесьмы или проволоки, любое перышко — все, что выбрасывалось за ненадобностью, включалось в сферу его любви и снова находило почетное место в жизни, то есть в его искусстве»[75].

Кто знает, не отнесись к нему берлинские дадаисты столь враждебно, прими его в свое объединение — и он, возможно, стал бы одним из них, разумеется сохраняя, как и каждый из членов клуба, свое неповторимое лицо, но действуя, так сказать, в общем строю. Однако уязвленное самолюбие требовало отместки, и Швиттерс, чтобы отмежеваться от негостеприимных собратьев по искусству, нашел собственное название для своих экспериментов — «мерц». На клееной картине, выполненной им в 1919 г., ему бросился в глаза фрагмент слова KomMERZbank, и Швиттерс, недолго думая, применил это бессмысленное, ничего не значащее (как и дада) словцо сначала к коллажу, назвав его мерц-картиной, а потом и практически ко всей своей творческой деятельности. Все, что бы он ни делал, получало название «мерц» (мерц-поэзия, мерц-живопись, мерц-архитектура, совокупный мерц-продукт, мерц-строение, мерц-идея), даже себя самого он называл Мерц-Швиттерсом. Главный недостаток словца, заметил кто-то из критиков, заключался в том, что к нему нельзя было пристроить *-изм*, но Швиттерс компенсировал его частотой употребления и всесторонним теоретическим обоснованием.

Эрнст Нюндель в своей монографии о Швиттерсе (1981) обозначил «мерц» как своего рода формулу, которая «не признает границ между разными видами искусства, в том числе и между произведениями искусства, между искусством и китчем, значительным и банальным, смыслом и бессмыслицей, но в первую очередь между искусством и жизнью, художественным произведением и реальной действительностью»[76]. Мерц-искусство многое объединяло с дада, но многое от него и отделяло. Общей была стратегия, направленная на разрушение основ традиционного искусства. Но у мерц-искусства было эстетическое измерение, которого изначально не признавал берлинский дадаизм: культивирование формы и стиля, которые одни, по мнению Швиттерса, могли противостоять бессмыслице жизни. Этот акцент на сознательном формотворчестве отделял Швиттерса даже от тех дадаистов, с которыми он поддерживал дружеские отношения, прежде всего Рауля Хаусманна и Ханса Арпа. И эта же верность форме и стилю служила залогом бытования мерц-искусства и после ухода дадаизма с литературной и художественно-изобразительной арены. В 1921 г. Швиттерс, уточняя свое отношение к дадаизму, поделил всех дадаистов на истинных и ложных, или, по его терминологии, на «сердцевинных» (Kerndadaisten) и «оболочечных» (Hülsendadaisten), во втором случае явно связывая поверхностный дадаизм с именем своего главного недруга — Хюльзенбека. К истинным дадаистам он относил только цюрихских дадаистов, прежде всего Ханса Арпа и Тристана Тцара, за их тягу к абстрактному искусству. «Изначально существовали только сердцевинные дадаисты, оболочные под руководством своего вождя Хюльзенбека отслоились от первоначального ядра, прихватив с собой некоторую его часть. Отслоение происходило с громкими воплями, пением Марсельезы и раздачей пинков под зад локтями — тактика, которой Хюльзенбек придерживается и сегодня. При Хюльзенбеке дадаизм стал политическим делом... Оболочечный дадаизм, следовательно, ориентирован на политику и направлен против искусства, против культуры»[77].

Признание расхождения с дадаизмом в этом высказывании соседствует с личными симпатиями и антипатиями. Присмотримся к определению, которое

Швиттерс дает своей мерц-живописи: «Произведения мерц-живописи — это абстрактные произведения искусства. Слово "мерц" означает использование в художественных целях всех мыслимых материалов, а в техническом плане принципиально равную их оценку. В мерц-живописи используются не только краска и полотно, кисточка и палитра, но и все зрительно воспринимаемые материалы и все необходимые для работы с ними инструменты. При этом абсолютно не важно, подвергались ли используемые материалы ранее обработке с какой-либо целью или нет. Колесо от детской коляски, проволочная сетка, веревка и вата являются такими же равноправными факторами, как и краска. Чтобы создать картину, художник выбирает нужные ему материалы, распределяет их и "деформализует", то есть лишает их изначальную форму формального значения»[78]. Здесь четко просматривается близость воззрений Швиттерса берлинскому дадаизму. Это прежде всего размывание границ старой живописи и принцип монтажа. Объединяет его с дадаистами — как с цюрихскими, так и с берлинскими — неустанное экспериментирование, отказ от любых предрассудков, запретов и ограничений, полная свобода от навязываемых традицией оков. Но, подчеркивал Швиттерс, «свобода эта — не распущенность, а результат строгой художественной дисциплины»[79]. Отсюда видно, что мерц был вариантом дадаизма, но вариантом, не отрекавшимся от искусства и, как будет показано ниже, принципиально не желавшим ставить искусство на службу каким-либо конкретным целям, в первую очередь политическим. Художник не может служить двум господам сразу — искусству и политике. Берлинские дадаисты выбрали политику, Швиттерс — искусство. И, так сказать, по большому счету, оказался прав. Именно он, а не, скажем, Хюльзенбек, Гросс или Баадер, стал одним из крупнейших предшественников бурного всплеска авангардистского искусства вскоре после окончания Второй мировой войны (конкретная поэзия, звуковые стихи, поп-арт, хэппенинг, перформанс и т. п.). Практически в любом неоавангардистском начинании второй половины XX в., вплоть до постмодернизма, ощущается «присутствие» Курта Швиттерса.

Швиттерс был наделен предпринимательской жилкой, умел рекламировать свои и чужие произведения и с успехом этим занимался, устраивая публикации и турне, организуя выставки и вернисажи. Примечательно, что и после того, как исторический дадаизм окончательно сошел с литературно-художественной сцены, Швиттерс остался его неутомимым пропагандистом. В частности, он организовал дада-турне по городам Германии и Европы (Веймар, Йена, Прага, Гаага, Амстердам, Лейден, Утрехт, Роттердам и т. д.). Вместе с голландским художником-конструктивистом Тео ван Дусбургом (в качестве дадаиста он выступал под именем Бонсет) Швиттерс побывал с выступлениями не только в Голландии, но также во Франции и Швейцарии. «И везде он обезоруживал пришедшую ради дадаистской потасовки публику своей непоколебимой силой убеждения и своей непосредственностью»[80]. И, добавим, своим умением вовлекать в представление публику. Так, когда Дусбург рассказывал в голландских городах, что такое дада, его слова время от времени прерывались доносившимся из рядов публики очень правдоподобным собачьим лаем. Когда возмущенные слушатели уже собирались вывести хулигана из зала, Дусбург представлял им Швиттерса, приглашал его на сцену, откуда тот продолжал

сопровождать выступление своего коллеги разного рода звуками и междометиями, а затем и сам выступал со своими стихами. Таким образом публика вполне в духе дадаизма (но без его экстремальных проявлений) незаметно для себя втягивалась в происходящее и становилась как бы одним из действующих лиц.

Легко обнаружить и другие точки совпадения между дадаизмом и мерц-искусством. Например, стремление к созданию совокупного художественного произведения. Наряду с Р. Хаусманном Швиттерс представлял тип «интермедиального» художника, тяготевшего к работе в разных областях искусства и преуспевшего в этом. «Заниматься разными видами искусства для меня было художественной потребностью. Причина тому не просто желание расширить область своей деятельности, а нежелание оставаться специалистом в одном виде искусства, твердое намерение стать художником в широком смысле этого слова. Моей целью было создание совокупного художественного мерц-продукта, объединяющего все виды искусства в единое целое», — заявлял он в статье «Мерц», написанной в 1920 г. для журнала «Арарат»[81]. А в другом месте добавлял, что видов искусства вообще не существует, что они были в свое время выделены искусственно, а есть только одно единое мерц-искусство. Добиться воплощения своей мечты в жизнь ему, действовавшему практически в одиночку, так и не удалось. Но в данном случае важен не результат, а направление творческих поисков.

Или возьмем пассаж из статьи «Значение мерц-идеи в современном мире»: «Великая тайна Мерц состоит в умении оценивать неизвестные величины. Таким образом Мерц овладевает тем, чем овладеть нельзя. И потому мерц больше, чем мерц»[82]. Тут уже прямая (и, видимо, сознательная) перекличка с формулой Рауля Хаусманна «Дада больше, чем дада», попытка вывести свое искусство за пределы отведенного ему исторического времени и спроецировать его на голые стены неведомого будущего. А в выдержанной в шутливом духе статье «Дада — это гипотеза» он пишет, что мерц — «это, собственно, ирония, позволившая ярко высветить светлые стороны дадаизма», и что «дада — не искусство, работающее для искусства. Дада борется за искусство, которое будет после дада и которое дада сам не желает создавать; дада — это чистка Авгиевых конюшен... Сущность дадаизма состоит в абсолютной противоположности искусству. Тот, кто разбирается в искусстве, кто талантлив и мужествен, у кого есть потребность и возможность обратить искусство в свою противоположность, — тот дадаист»[83].

Стараниями Швиттерса дадаизм, уже став достоянием истории, продолжал жить в мерц-искусстве. Швиттерс поддерживал тесные связи с такими художниками, как Ханс Арп, Тео ван Дусбург, Эль Лисицкий. В 1922 г. Эль Лисицкий впервые побывал в Ганновере, познакомился со Швиттерсом и вместе с ним осенью того же года принял участие в Конгрессе дадаистов и конструктивистов в Веймаре. Швиттерс, который свою основную задачу видел не в разрушении, а в «уравновешивании противоречий и распределении центров тяжести», с 1923 г., т. е. в пору ухода со сцены дадаизма и экспрессионизма, начал выпускать свой журнал «Мерц». В своих публикациях он снова и снова подчеркивал, что рассматривает абсолютно необходимое деструктивное нача-

ло не как конец, а как исходную точку художественного процесса. Это, видимо, и было причиной живучести его искусства. На первый взгляд казалось, что он действовал спонтанно, повинуясь, как Тцара или Арп, случаю, но во всем, что бы он ни делал, чувствовался точный расчет. Его рисованные и клееные картины, цифровые стихотворения, эссе, поэма «Прасоната» выстраивались с почти классической выверенностью форм, но при этом Швиттерс мало заботился о законах эстетики, о гармонии и красоте, так как хотел избавить искусство от штампов, условностей, академических догм, от любых способов ограничить его свободу. К этому же стремились и парижские наследники дадаизма — сюрреалисты, но в отличие от них Швиттерс полагался не на бездумный автоматизм творческого процесса, а на организующую и упорядочивающую роль художника. Иронически обыгрывая банальное, создавая из самого разного подручного материала свободные комбинации, он хотел, чтобы эти комбинации вызывали вполне определенные ассоциации со временем, в котором он жил и творил. Подобно археологу, собирал он самые разные свидетельства послевоенной германской реальности, отбирал, комбинировал, сопоставлял, сводил в единое целое, надеясь таким образом воплотить «правду своего времени».

В его коллажах и стихах все узнаваемо — цитаты, автоцитаты, реминисценции и аллюзии, вырезки из знакомых многим журналов и газет, фрагменты рисунков, денежные купюры. Все это знаки вполне конкретной цивилизации. С этой точки зрения, пишет Г. Корте, Курт Швиттерс — «радикальный и последовательный реалист»[84]. Но Швиттерс, по мнению Корте, не просто отражает повседневную, чаще всего убогую реальность, а вдобавок к этому демонстрирует логику потребительского мира: купил, использовал, выбросил. Своим «знакам» эпохи, нередко подобранным на мусорной свалке и вставленным в коллажи, Швиттерс не пытается придать магический смысл, он лишь иронически обыгрывает их, а иногда, создавая памятник эпохе, даже обходится без всякой иронии. Так было, например, со знаменитой «колонной Швиттерса», единственным произведением художника, не подлежавшим продаже. По описанию Ханса Рихтера, основу колонны представляла гипсовая скульптура с множеством ниш и отверстий, посвященных друзьям и знакомым Швиттерса, людям, которых он особенно ценил. Колонна была встроена в его Нюрнбергскую квартиру и постоянно достраивалась, меняя свой облик вместе с изменением окружающего мира. Ниши и отверстия в ней он заполнял то клочком волос соответствующего человека, то обрывком шнурка от ботинок, то еще каким-нибудь малозначительным предметом, вплоть до недокуренной сигареты или кусочка ногтя. Но все это были хоть и мелкие, но абсолютно аутентичные детали жизни вполне определенного человека. В колонне были ниши Арпа, Рихтера, Дусбурга, Мондриана, Эль Лисицкого, Малевича и т. д. Особые места в колонне отводились жене и сыну. Постепенно отверстия заполнялись и закрывались, на них наклеивались другие предметы. Когда колонна заняла собой почти всю комнату, оставив для ее хозяина только узкий проход вокруг нее, Швиттерс отказал снимавшему у него комнату наверху жильцу, прорубил в потолке дыру и продолжал выстраивать главное произведение своей жизни. Таким странным образом он создавал свой вариант совокупного мерц-продукта. К сожалению, это

его монументальное произведение было уничтожено после бегства художника от нацистов в Норвегию. Там он начал строить новую колонну-скульптуру, но и ее ждало разрушение, когда Норвегию оккупировали гитлеровские войска и художнику на последнем пароходе удалось бежать в Англию. Там в сарае, предоставленном ему одним сердобольным англичанином, он попытался выстроить третью колонну, но довести задуманное до конца помешала смерть. История с колонной — свидетельство не затухавшего в художнике даже в самых трудных условиях огня творческого поиска и эксперимента.

В своих высказываниях по вопросам теории искусства (как словесного, так и изобразительного) Швиттерс не раз говорил о своей приверженности абстракционизму. Но первоначально как в его стихах («Анна Блюме»), так и в коллажах было значительно больше конкретики, чем абстракции. Поэтому его можно считать одним из зачинателей конкретной поэзии (стихотворение «Сигары», представляющее собой разные вариации слогов и звуков этого слова). Абстрактность заявила о себе в его «цифровых» стихотворениях и в звуковой поэме «Прасоната». Хаусманн после периода тесной дружбы со Швиттерсом позже обвинял его в плагиате: якобы тот позаимствовал для своей «Прасонаты» первые буквы одного из его звуковых стихотворений. Но «Прасоната» — это довольно большое и совершенно оригинальное музыкально-звуковое произведение, партитура которого скрупулезно расписана на 29 листах. Ханс Рихтер, вспоминая о публичном исполнении Швиттерсом своей «Прасонаты» в доме госпожи Киппенхойер в Потсдаме примерно в 1925 г., подчеркивает недюжинное мастерство Швиттерса-исполнителя[85]. Послушать скандально известного поэта собрались «лучшие люди» города, в большинстве своем генералы в отставке и другие «высокопоставленные» лица. Швиттерс начал шипеть, кряхтеть и реветь перед публикой, совершенно чуждой авангардистским экспериментам. Сначала слушатели пришли в полное замешательство. Но минуты через две шок прошел. Еще две минуты присутствовавшие воздерживались от протеста из уважения к пригласившей их хозяйке весьма приличного, уважаемого дома. Но внутреннее напряжение нарастало и прорвалось в неудержимом смехе, в оргии хохота. «Благородные пожилые дамы, чопорные генералы кричали, задыхаясь от смеха, хлопали себя по ляжкам, заходились кашлем»[86]. Но это совершенно не мешало Швиттерсу. Он лишь до предела усилил голос, чтобы перекричать приступ смеха в публике, и хохот превратился как бы в аккомпанемент его соло. Смех прекратился так же внезапно, как и возник. Швиттерс дочитал свою «сонату» до конца. «Результат был фантастический. Те же генералы, те же богатые дамы, только что помиравшие со смеху, подходили к Швиттерсу со словами благодарности и восхищения, почти заикаясь от восторга. В них пробудилось нечто, чего они и сами не ожидали, — огромная радость»[87]. Швиттерс, как в свое время Балль при чтении «Караванов», покорил публику модуляциями своего голоса, возможностями своего голосового аппарата. Слушатели в конце концов стали воспринимать его «звуковую поэму» как музыку, вызывающую определенные эмоции. Он завоевал их не содержанием своего творения, не вложенным в него смыслом, а чем-то иным, что составляло суть как мерц-искусства, так и дада, и что побуждало и побуждает исследователей дадаизма выводить «смысл из бессмыслицы».

О своем рано проявившемся пристрастии к бессмыслице Швиттерс поведал в уже упоминавшейся статье для журнала «Арарат»: «Элементами искусства поэзии являются буквы, слоги, слова и предложения. В процессе противопоставления этих элементов друг другу возникает поэзия. Смысл играет здесь существенную роль лишь в том случае, если он является еще и фактором. Я сопоставляю смысл и бессмыслицу. Я предпочитаю бессмыслицу, но это сугубо личное дело. Мне жалко бессмыслицу, потому что ее до настоящего времени редко подвергали художественной обработке, поэтому я ее люблю»[88]. Здесь просматривается еще одна грань родства мерц-искусства с дадаизмом. В то же время напрашивается вывод, что творчество Швиттерса не укладывается целиком в рамки дадаизма, что оно, особенно в своих поздних проявлениях, как бы балансирует на границе между дадаизмом и «новой деловитостью» в литературе и «новой вещностью» в изобразительном искусстве. Показывая ничтожность и пустоту вещей, претендующих на серьезность и значительность, высмеивая все высокопарное и возвышенное, он в то же время умел наделять смыслом вещи абсолютно банальные. Ведущим принципом Швиттерса — писателя и художника — была ирония, начало которой положено еще в творчестве ранних немецких романтиков. У поздних романтиков эта ирония стала обретать черты *романтической пародии* — качества, которое органически вписалось в историю модернистского и авангардистского искусства всего XX в.

Кёльн

Существуют разные мнения по поводу того, можно ли считать Кёльн одним из центров дадаистского движения: слишком уж разными по своим взглядам и манерам были его экспоненты в этом прирейнском городе и слишком быстро самый значительный из них — Макс Эрнст — оставил родной город и обрел вторую родину в Париже. Действительно, движение дадаизма затронуло Кёльн лишь на короткое время и было связано (тут напрашивается аналогия с Нюрнбергом Швиттерса) только с одной выдающейся личностью — возвышавшейся над остальными фигурой Дадамакса (это прозвище Эрнст, видимо, присвоил себе, по образцу берлинских собратьев, сам). Но Эрнст, в отличие от Швиттерса, все же не был совсем одинок, у него были соратники, правда, в большинстве своем так и не пошедшие с ним до конца, отставшие кто на полдороге, а кто еще раньше, как только обозначился непримиримый по отношению к экспрессионизму и конструктивизму характер дадаистских манифестаций. Но и за те полтора года, когда дадаизм заставлял считаться с собой в Кёльне, он оставил заметный след в истории авангардистского искусства, а творчество Макса Эрнста явилось существенным вкладом не только в теорию и практику дадаизма, но и в становление и бытование сюрреализма. Ближайшим соратником и единомышленником Эрнста был Иоганнес Теодор Бааргельд (настоящие имя и фамилия — Альфред Фердинанд Грюнвальд), сын состоятельного финансиста, радикальный социал-демократ, поэт-экспрессионист и талантливый рисовальщик. Время от времени к кёльнским дадаистам присоединялся Ханс Арп: он часто навещал переселившегося в Кёльн отца и охотно сотрудни-

чал с местными художниками. «И от Арпа, конечно же, исходили важные импульсы, способствовавшие становлению дадаизма в Кёльне»[89].

Но движение, направленное на разрушение устоев традиционного искусства, стало складываться в Кёльне значительно раньше появления там в 1919 г. Арпа. Кружок художников-нонконформистов сформировался там еще в ноябре 1918 г. Помимо Эрнста и Бааргельда, туда с некоторыми оговорками можно отнести также художников Франца Зайферта, Генриха и Ангелику Хёрле (Hoerle), Отто Фройндлиха и Антона Редершайдта. С Эрнстом и Бааргельдом их связывали общие радикально-критические взгляды на общество, но они не разделяли нигилистического отношения к традиционному искусству и не шли дальше половинчатого отмежевания от кубизма и экспрессионизма. Все они сотрудничали в журнале «Вентилятор» («Der Ventilator»), близком к Независимой социал-демократической партии Германии (USPD), позже слившейся с КПГ. Революционная фразеология журнала насторожила оккупационные британские власти, и они начиная с шестого номера запретили его издание и конфисковали весь тираж.

О своем пути к дадаизму и сюрреализму Макс Эрнст рассказал в «Биографических заметках», написанных им от третьего лица для каталога своей выставки, состоявшейся в 1961 г. в Музее современного искусства в Нью-Йорке. В этих заметках он поведал о своем детстве и юности, об атмосфере родительского дома и родного города, оказавших влияние на формирование его политических и художественных взглядов. И о посещавших его во время болезни странных видениях, галлюцинациях, которые позже легли в основу его техники коллажа и «фроттажа» (растирания).

Закончив гимназию и став студентом Боннского университета, Эрнст много путешествует, рисует и «запоем читает художественную литературу — все подряд. Подпадает под различные влияния, позволяет себя увлечь, потом снова берет себя в руки и т. д. Результат: полнейший хаос в голове. И в живописи тоже: он "пьет" глазами все, что попадает в поле его зрения, но все же более избирательно: он любит Ван Гога, Гогена, Гойю, Сёра, Матисса, Макке, Кандинского и др. Дружба с поэтом Иоганнесом Теодором Кулеманом... Потом выставка Зондербунда на Ам Аахенер Тор в Кёльне. Синий всадник. Дружба с Августом Макке. Выставка футуристов в галерее Фельдмана в "Юнгес Рейнланд". Пятинедельное пребывание в Париже. "Первый немецкий осенний салон". Первая встреча у Макке с Аполлинером и Делоне... Случайная встреча с Арпом в галерее Фельдмана в Кёльне...»[90]. Видно, что Эрнста инстинктивно тянет туда, где рождается новое искусство, которому еще нет названия.

А потом началась «мерзость» — война, и призванному в армию Эристу не оставалось ничего другого, как «ждать (выживать)». В 1916 г. «в кромешной тьме вспыхнул огонек. Он загорелся в Цюрихе, это — Дада»[91]. Макс Эрнст устраивает в галерее «Штурм» маленькую выставку своих работ военных лет, знакомится с Георгом Гроссом и Виландом Херцфельде. После демобилизации возвращается в Кёльн и открывает для себя дадаизм, но пока не порывает с экспрессионизмом, сотрудничает в журнале «Штром» (der Strom — 'поток'). Поздним летом 1919 г. Эрнст вместе со своим другом Бааргельдом совершает поход в Альпы. В Мюнхене происходят два события, круто изменившие жиз-

ненный и творческий путь Эрнста. Во-первых, ему на глаза попадается папка с рисунками Де Кирико. Под влиянием увиденного он создает альбом из восьми литографий «Fiat Modes, Pereat Ars» («Да свершится ремесло и да погибнет искусство») и позже издает его в Кёльне. Во-вторых, он встречается с Паулем Клее и берет у него на комиссию несколько картин. Его взгляды на состояние современного искусства претерпевают резкую перемену — он склоняется к дадаизму.

В ноябре 1919 г. в Кёльне состоялась первая дадаистская выставка. Собственно, выставку работ кёльнских художников организовало местное «Общество искусств» («Gesellschaft der Künste»), к которому принадлежал и Эрнст. Но устроители отвергли предложенные дадаистами экспонаты, и тем пришлось выставляться отдельно, в маленьком помещении, расположенном в том же здании. Они назвали себя «Группой Д» (т. е. дадаистов) и издали свой собственный каталог с лозунгом «Дилетанты, поднимайтесь», который стал первой дадаистской публикацией в Кёльне (кстати, сразу же конфискованной все теми же хозяйничавшими в городе английскими властями). Над каталогом работали, помимо Эрнста и Баргельда, Отто Фройндлих, Генрих Хёрле и Франц Зайверт. В канун открытия выставки Хёрле и Зайверт вместе со своими экспонатами переметнулись в лагерь Общества искусств. Оставшаяся тройка профессионалов в виде «подкрепления» добавила к своим экспонатам неумело выполненные детские рисунки, дилетантские рисунки душевнобольных, а также разного рода случайные предметы: молоточек от рояля, булыжник, зонтик. «Выставка была подобна яркой молнии на сумрачном небе, а раскаты грома докатились аж до Парижа и Цюриха»[92]. Примечательно, что в «Бюллетене Д», наряду с привычными нападками на сезаннистов, экспрессионистов (Кокошку, Хазенклевера, Вальдена, Верфеля, Бехера, Дойблера, Рубинера) и преуспевающего, модного Пикассо («Инкассо касса Пикассо... Пикассо передада»), доставалось и берлинским дадаистам: «Курфюрстендаммский дадаизм — это раскрашенный цилиндр Георга Гросса, жаждущего стать маньяком-убийцей. Цилиндрический дада и женоненавистник благороднопотливый Гросс охотно здоровается, приподняв цилиндр... 2 Херцфельда = банкротство убеждений дада»[93].

Каталог, названный «Бюллетень Д», не был собственно манифестом, но характерные для дадаистов проявления манифестантизма в нем все же присутствовали, а атрибуты антиискусства (булыжник, зонт, аляповатая мазня детей, выпады против известных художников) были даже сильнее, чем у цюрихских и берлинских дадаистов. Макс Эрнст в это время работает преимущественно над коллажами, вплетая в них свои галлюцинации и совершенствуя технику коллажирования. В отличие от Швиттерса, он вклеивал в свои картины не то, что попадалось под руку, а лишь то, что имело отношение к искусству. Другие — Хартфилд, Хаусманн, Швиттерс — добивались дискредитации традиционного искусства, вводя в коллажи предметы повседневной действительности. Эрнст поступал наоборот: вводя в коллажи предметы искусства, добивался дискредитации действительности военных и первых послевоенных лет. В лице Баргельда он нашел верного друга и соратника по дадаистским манифестациям. Когда Эрнст встретился с ним, «выяснилось, что оба уже созрели для дада, оба оглушены стонами войны и обоих тошнит от осознания ее причин. При этом Баар-

гельд обладал здравым холодным рассудком и пламенным, нетерпеливым сердцем, был любопытен и умел радоваться жизни. Солидное образование (Оксфорд) и обширные знания. Возмущение существующим порядком, источником всех бед, и восторг по поводу зарождающегося нового, источника всех радостей. Отсюда деятельность на двух поприщах: политическом (хотя он четко осознает безумие такого рода мероприятий) и поэтическом, осуществляемая, собственно говоря, в единственно возможной тогда форме, то есть в виде отчаянного утверждения жизни силой своих произведений и манерой своего поведения»[94].

Собственно, эта характеристика, если изъять из нее деятельность на политическом поприще, могла бы быть и автохарактеристикой Макса Эрнста. У него тоже интуиция и интеллект органически сочетались и уравновешивали друг друга. В этом было его главное отличие от Швиттерса. «Где Швиттерс берет чувством, Макс Эрнст берет интеллектом, где Швиттерс остается, по существу, человеком необразованным, Эрнст демонстрирует превосходное образование»[95]. Открытия Эрнста в области коллажирования вели в таинственные, зловещие области. Как подчеркивал Х. Рихтер, новизна его необычных, эзотерических коллажей заключалась не столько в технике, которая мало чем отличалась от приемов Хаусманна или Хартфилда, сколько в литературно-интеллектуальной компоненте, в загадочных, внушающих непонятную тревогу подписях к ним, вроде следующих: «Над облаками плывет полночь. Над полночью парит невидимая утренняя птица. Немного выше утренней птицы живет эфир. Там плавают стены и крыши»; «На горе Доннерштайн прекрасная центрифуга гремит в беззвучном пространстве» и т. п. Эти подтекстовки были не просто названиями коллажей, они составляли с картиной единое целое, от них исходила угроза, они вызывали замешательство и эсхатологический страх, тем более что на картинах возникали пугающие комбинации из частей человеческих тел и частей машин. Позже, в работе «По ту сторону живописи», Макс Эрнст так объяснял приемы своей работы: «Техника коллажа — это систематическое объяснение случайных или искусственно спровоцированных встреч двух и более чуждых друг другу предметов на абсолютно неподходящем для этого в данный момент уровне — плюс искорка поэзии, которая проскакивает при сближении этих реальных предметов»[96]. В этой «искорке», видимо, и заключается притягательная сила работ мастера, без какого бы то ни было ущерба для своего искусства прошедшего через «-измы» авангардистских десятилетий и сохранившего востребованность для будущих поколений. Важна и укорененность коллажей и картин Эрнста, при всей кажущейся абсолютной новизне, не только в индивидуальной физиологии и психике автора, но и в определенных традициях немецкого Средневековья и романтизма. «Они подхватывают огромную пространственную протяженность и глубину Шопенгауэра и Дюрера, чувствительную, нередко сентиментальную романтику Конрада Давида Фридриха, доходящую до кича аллегорику Бёклина и Клингера, которыми Макс Эрнст восхищался. Эти фрагменты и традиции в творчестве Макса Эрнста переплетаются, образуя призрачные картины»[97].

Тем временем в апреле 1920 г. должна была состояться еще одна выставка кёльнских художников. Не допущенные к ней Эрнст и Баргельд снова снима-

ют в пивоварне Винтера небольшое помещение «с несколько протекающей крышей» и с входом через мужской туалет и устраивают собственный вернисаж, названный ими «Предвесенний дада» (Dada-Vorfrühling), который явился «вершиной и концом кёльнского дадаизма». Посетителей встречал плакат с надписью: «Это популярный Дада Бааргельд, а это внушающий всем ужас Дадамакс Эрнст». Кроме них, в выставке участвовал Ханс Арп. На словах примыкавшие к дадаистам, но как художники тяготевшие к фигуративному искусству, Генрих и Ангелика Хёрле вышли из «Группы Д» и образовали собственную группу «stupid». «Гвоздями» выставки стали работы «Антропофильский ленточный глист» и «Флюидоскептрик Розвиты из Гандерсхайма» Бааргельда, а также «Неслыханная угроза с воздуха» и «Оригинальный движущийся рельеф. Вид из легких семнадцатилетнего курильщика» Эрнста. Под предлогом нарушения общественного порядка (публика иногда ломала и портила экспонаты, которые тут же заменялись новыми) полиция запретила выставку, но после допроса устроителей признала все обвинения (в том числе и в порнографии) необоснованными и снова разрешила ее открыть. Перед входом появились триумфальные плакаты «Дада побеждает», «Дада размножается» и т. д. В пику отколовшимся «истинные» дадаисты (Эрнст, Бааргельд, Арп) основали «Центр Дада W/3». W означало Weststupidien (т. е. «западные глупцы»), а цифра 3 — количество участников. Узнав о скандалах, в которых был замешан Макс Эрнст, отец в письме из Брюля проклял сына, якобы «обесчестившего» родовое имя. Зато из Парижа пришло письмо от Бретона, восторгавшегося работами Эрнста и предлагавшего устроить выставку в Париже.

Но прежде чем окончательно порвать с Кёльном и Германией, Эрнст основывает журнал «Шаммаде» (в этом лишенном смысла слове угадывалось слияние двух слов — Scharade ('шарада, загадка') и Schamane ('шаман, заклинатель духов'). Финансировать журнал должен был отец Бааргельда. Озабоченный прокоммунистическими симпатиями сына, находившими выражение в его публикациях в журналах «Акцион»[98] и «Вентилятор», Бааргельд-старший был рад перенести финансовую поддержку на издание не столь радикальное в вопросах политики. Правда, Эрнсту и Арпу пришлось убеждать своего воинственного молодого друга, что в вопросах внутренней свободы и мощи художественного выражения дада идет значительно дальше коммунизма. Лозунгом журнала стал клич: «Дилетанты, поднимайтесь!», что означало ориентацию на примитивизм, пародийность, иронический контекст, на пренебрежение благозвучием и смысловыми связями. Увидел свет всего один номер этого журнала (февраль 1920), в литературных и изобразительных материалах которого преобладал дадаистский принцип монтирования разнородных, плохо сочетающихся друг с другом элементов. Среди авторов этого единственного номера преобладали, как бы подчеркивая интернациональный характер издания, и определившиеся симпатии Эрнста — франкоязычные авторы: Бретон, Арагон, Элюар, Пикабиа, Рибмон-Дессень и Тцара, с которым успел познакомиться Дадамакс. Немецкоязычная часть журнала была представлена (помимо издателей) значительно беднее — именами Зернера и Хюльзенбека.

И журнал, и предвесенняя дада-выставка были последними признаками активности дадаизма в Кёльне. Арп в Кёльне больше не появлялся. Бааргельд по-

терял интерес сначала к дадаизму, а затем и к политике, «перебесился» и остепенился, вошел в правление отцовской страховой компании, серьезно увлекся альпинизмом и погиб во время одного из восхождений в 1927 г. Макс Эрнст оборвал связи с Германией, расстался с женой и перебрался в Париж, где его встретили, как немногим раньше Тцара, с распростертыми объятиями и где он стал одним из столпов дадаизма и сюрреализма в изобразительном искусстве. Его первая выставка в Париже состоялась в галерее Au sans Pareil уже в мае 1921 г. До 1923 г. он считался дадаистом, с 1924-го перешел под знамена сюрреализма, хотя — это замечено многими — принципиально в его творчестве ничего не изменилось, точнее, неизменным оставалось главное — мрачный, даже зловещий колорит его видений. Сам он до конца жизни продолжал высказываться в духе антиискусства — и до конца жизни оставался художником до мозга костей. Применительно к его творчеству Тцара говорил о «разрушении искусства средствами искусства», а Ханс Рихтер, поправляя «менеджера дадаизма», пишет о «разрушении искусства во имя создания нового искусства», т. е. о продуктивном разрушении, которому отдали обильную дань все подлинные художники авангарда — от Швиттерса и Арпа до Пикабиа и Эггелина. «Дада освободил дух, мобилизовал чувства и везде, во всех концах света, создавал свои произведения даже тогда, когда они прямо или косвенно входили в противоречие с официальными теориями дадаизма»[99].

Париж[100]

Дада расстегнул пуговицы на слишком тесно затянутом сюртуке искусства, а некоторые просто оборвал, открыв новой реальности и новому ощущению жизни новые формы выражения, писал Ханс Рихтер о роли дадаизма в истории европейского и мирового авангарда[101]. Разоблачение претензий традиционной культуры и искусства на истинность и серьезность, как мы видели, с разной степенью интенсивности проходило во всех дадаистских центрах и точках, но в Париже дада стал грандиозным заострением и мощным заключительным аккордом этих тенденций. В Париже замкнулся круг исторического дадаизма: то, что шумно началось в Цюрихе, после недолгого бурного всплеска столь же шумно завершилось в городе на Сене. Идею дада подхватили двадцатилетние, сами пережившие ужасы войны и узаконенную девальвацию человеческой жизни: Андре Бретон, Луи Арагон, Филипп Супо, Поль Элюар. Писатели старшего поколения, вчерашние модернисты: А. Жид, Ж. Кокто, П. Клодель и др. — или молчали, или затевали в «солидном» журнале «Nouvelle Revue Française» споры, уводившие от главного — от настойчиво пробивавшегося из глубины подсознания неприятия прежней системы ценностей и образа мыслей в целом. Символизм, которому отдал дань юный Андре Бретон, переживал последние судороги. Служивший в предвоенные годы воплощением авангардных тенденций в литературе и искусстве и непререкаемым авторитетом для молодых Гийом Аполлинер к последнему году войны перестал удовлетворять понюхавших пороху этих самых молодых: в его «Каллиграммах» (1916) они увидели неуместную на фоне кровавого кошмара (жертвой которого пал и сам поэт) игру, желание уйти от ужасов войны в детство. И все же именно Аполлинер-

критик в работе «Художники-кубисты» («Les Peintres Cubistes», 1913), размышляя о состоянии и перспективах современного искусства, провел линию от Пикассо, Леже, Брака к Пикабиа и Дюшану, тем самым предвосхитив появление дадаизма. Он переписывался с Тристаном Тцара, знал о цюрихском «Кабаре Вольтер» и с некоторой опаской (французский солдат-патриот печатается в немецкоязычном издании!) отнесся к неавторизованной публикации в журнале с таким же названием своего стихотворения «Дерево».

В парижском дада ведущую роль играли не мастера изобразительного искусства, как в Берлине, Ганновере и Кёльне, а литераторы, группировавшиеся вокруг журналов более или менее авангардистской направленности. Первым должен быть назван журнал «Теперь» («Maintenant», 1912–1915), который издавал поэт и боксер Артур Краван (Arthur Cravan, наст. имя и фамилия — Фабиан Авенариус Ллойд, 1887–1920), близкий к окружению Пикассо и Аполлинера и прославившийся скандальными выходками в Нью-Йорке, Париже и Барселоне. Группа вокруг Бретона сначала поддерживала связи с журналом «SIC» (Sons, Idees, Couleurs — Звуки, Идеи, Цвета, 1916–1919), редактором которого был художник и скульптор Пьер Альбер-Биро, 1876–1967). Но у журнала не было четкой собственной линии, и когда в 1917 г. появился издаваемый Пьером Реверди (1886–1960) журнал «Нор–Сюд» («Nord–Sud»), будущие дадаисты и сюрреалисты переметнулись к нему. Призванные на военную службу Бретон и Арагон, изучавшие медицину, служили при госпиталях и часто по литературным делам наезжали в Париж. Бретон дружил с поэтом-предадаистом Жаком Ваше, покончившим с собой в 1919 г. в возрасте 23 лет. Смерть друга потрясла Бретона, он чувствовал себя осиротевшим и принялся настойчиво искать нового старшего товарища, который бы своими взглядами и отношением к жизни и искусству походил на Ваше. Ему нужен был некий образец, пример — и он нашел его — заочно, по переписке — в лице Тристана Тцара. В письмах к Тцара Бретон предстает экзальтированным мальчишкой, жаждущим внимания и любви родственного, как ему казалось, по духу человека. Тцара активно и неутомимо переписывался со всеми, кто, по его мнению, мог представлять интерес для распространения в мире движения дада. Он присылал в Париж номера журнала «Дада», сотрудничал во французских журналах, предлагал французам сотрудничество в своих цюрихских изданиях. Бретон засыпает Тцара письмами, уверяет в своей преданности и любви к нему и ко всему, что он делает, настойчиво зовет в Париж. Но Тцара не так-то просто решиться оставить насиженное, хотя и изрядно надоевшее ему место. Решение приходит, когда в Париж вернулся побывавший в Швейцарии и познакомившийся там с Тцара Франсис Пикабиа, человек, как известно, состоятельный. Будучи в Цюрихе, он тоже звал Тцара в Париж и дал адрес квартиры, в которой собирался жить. Уже из Парижа он заверяет Тцара: «Можете ехать в Париж совершенно спокойно, будет вам и постель, и хлеб-соль. Вы приезжаете в подходящий момент, жизнь здесь активнее... Жму вашу руку, и до 7 января»[102]. К Пикабиа, а не к Бретону (который несколько раз безрезультатно ходил встречать его на вокзал) и приезжает Тцара. «Этого нового Рембо — помесь маркиза де Сада, Лотреамона и Маринетти — ждали, словно Мессию»[103]. Пикабиа пропагандировал в своем журнале «391», который он после Барселоны начал издавать в Париже, дадаизм

и пророка его — Тцара. Что до основанного в 1919 г. Бретоном, Арагоном и Супо журнала «Литтератюр» («Littérature»), то в нем Тцара печатался регулярно, внося в него дадаистскую струю. Молодые писатели, группировавшиеся вокруг этого издания, находились под огромным впечатлением «Манифеста Дада 1918 года», написанного Тцара.

И вот Тцара в Париже, у Пикабиа. Примчавшихся на встречу с ним Бретона, Супо, Арагона и Элюара ждало разочарование и замешательство. Перед ними был маленького роста, сутуловатый человек, не очень хорошо, с сильным румынским акцентом, говоривший по-французски. Но вскоре Тцара поразил новых друзей своими качествами организатора публичных акций. Первая дадаистская «пятница» не принесла особого успеха, публика отнеслась к выступлениям и выходкам молодых поэтов и художников довольно равнодушно. Но неудача только сплотила дадаистов. Они распределили роли, стали более тщательно планировать свои выступления — и началось триумфальное шествие дада по Парижу, куда после войны потянулись художники-авангардисты из других стран, в том числе и из России (Илья Зданевич; другой россиянин, Сергей Шаршун, оказался во Франции еще до войны). Дадаисты стали устраивать крупные манифестации, сопровождавшиеся скандалами и потасовками и приводившие к лавинообразному нарастанию их известности. Они арендовали зал на Елисейских Полях, где обычно проходил «Салон независимых», и устроили выставку работ Рибмон-Дессеня, Де Кирико, Леже, Пикабиа. Исполнялась авангардистская музыка Сати, Орика, Мийо, Клике. Поэты читали свои манифесты, причем хором и нараспев, как псалмы. Шум стоял невообразимый, выступавших забрасывали разными предметами, те не оставались в долгу и отвечали публике тем же. Все закончилось бурным скандалом, яростными протестами буржуазной публики, т. е. *дадаистским успехом*. Потом было принято решение выступить перед рабочими в Народном университете в Фабуре, чтобы объяснить им свою программу. Но рабочие не поняли и не приняли дадаистских манифестов — слишком уж все отдавало анархизмом, к тому же было сложным для восприятия неподготовленной аудиторией.

Тем временем продолжали выходить дадаистские журналы «391» Пикабиа, «Бюллетень Дада» и «Дадафон» Тцара (как продолжение цюрихского «Дада»), появлялись новые издания: «Z» Поля Дэрмэ (вышел только один номер), «Проверб» («Proverbe») Элюара. Одна за другой появлялись книги Элюара, Супо, Арагона, Тцара, Пикабиа, ставшие потом классикой французского дадаизма. Понимая, что чтение манифестов утомляет публику, дадаисты стали разнообразить свои выступления, включать в программу отрывки из собственных произведений, музыкальные номера. Вальтер Зернер, принадлежавший к цюрихской группе дадаистов, организовал в Женеве «дадаистский бал». На представлении, устроенном в «Театр де л'ёвр», со своими сочинениями выступили Бретон, Дэрмэ, Тцара, Рибмон-Дессень. Пикабиа, избегавший публичных выступлений, поручил прочитать свой знаменитый «Каннибальский манифест» («Manifest Cannibale Dada») Бретону. Манифест, написанный в 1917 г., представлял собой пародию на патриотическую пропаганду времен войны и был полон оскорбительных выпадов против публики. Этот образчик провокаций дада стоит привести целиком:

«Вы все — обвиняемые. Встать! С вами можно говорить, только когда вы стоите.

Встать, как для Марсельезы, встать, как для русского гимна, встать, как для God save the king, встать, как перед знаменем. Наконец, встать перед ДАДА, говорящим от лица жизни и обвиняющим вас в способности любить лишь из снобизма, лишь тогда, когда это дорого стоит.

Вы снова сели? Тем лучше, так вы выслушаете меня с большим вниманием.

Что вы делаете здесь, скученные, как насупленные устрицы — вы же все серьезны — не так ли?

Серьезны, серьезны, смертельно серьезны.

Смерть — дело серьезное, да?

Можно умереть героем, а можно идиотом, что в сущности одно и то же. Единственное слово, которое не теряет своего значения день ото дня, — это слово "смерть". Вы любите смерть, когда умирают другие.

К смерти, к смерти, к смерти!

И лишь деньги не умирают, они только путешествуют.

Это — бог, которого уважают, серьезный персонаж — деньги — фамильная честь семейства. Почет и слава деньгам, человек, у которого есть деньги, — это человек почтенный.

Честь покупается и продается как задница. Задница, задница, задница представляет жизнь, как жареная картошка, и все вы с вашей серьезностью запахнете хуже коровьего дерьма.

Дада ничем не пахнет, он — ничто, ничто, ничто.

Как ваши надежды: ничто

как ваши райские кущи: ничто

как ваши кумиры: ничто

как ваши политические мужи: ничто

как ваши герои: ничто

как ваши художники: ничто

как ваши религии: ничто.

Свистите, кричите, бейте мне морду — что дальше? Еще я вам скажу, что все вы — болваны. Через три месяца мы, я и мои друзья, продадим вам наши картины за несколько франков» [104].

В ответ на возмущение публики Рибмон-Дессень прочитал свой не менее вызывающий «Разочарованный манифест». Склонность дадаистов — причем не только парижских — к эпатирующим буржуа манифестам чем-то напоминала разрабатываемый Б. Брехтом примерно в это же время, но с других идейных позиций «эффект очуждения». Это были попытки заставить присутствующих по-новому взглянуть на мир вокруг себя, усомниться в собственных убеждениях и пристрастиях, критически отнестись к собственным (но чаще всего сложившимся под влияниями извне) вкусам в изменившейся исторической ситуации.

Потом было представление в Зале Гаво. И снова свои манифесты-дразнилки (публика, как правило, воспринимала их поверхностно, не вникая в суть) читали Элюар, Тцара, Рибмон-Дессень, Бретон, и снова из зала на сцену и со сцены в зал весь вечер летели гнилые помидоры, яйца, купленные в соседней кулинарии бифштексы и эскалопы. Успех был полный, скандал ошеломитель-

ный. Но именно так мог утверждать себя дада. Интерес к нему рос, его стали принимать всерьез. Бретон опубликовал большую статью о дада в журнале «Nouvelle Revue Française». Правда, недовольной разгулом страстей осталась хозяйка зала, мадам Гаво. Не совсем удовлетворен был и склонный к порядку во всем Андре Бретон. Еще до приезда Тцара в Париж, в письме от 12 июня 1919 г., он предостерегал румына: «...я, как и вы, обуреваем страстью к разрушению, однако не следует ли скрываться? Рано или поздно вы рискуете быть опозоренным»[105]. Разлад между Тцара и группой вокруг «Littérature» нарастал. Былое увлечение медленно, но верно перерастало в глухое, с трудом подавляемое раздражение. К взаимному непониманию примешивалось соперничество самолюбий, между Тцара и Бретоном разгоралась борьба за влияние, за руководство набравшим силу движением. «Есть основания думать, — пишет М. Сануйе, детально изучивший ситуацию "изнутри", на основании неизвестных ранее архивных документов, — что если бы последнему (т. е. Бретону. — *В.С.*) удалось в 1920 году взять судьбу Дада в свои руки, сюрреализм (школа, а возможно, и "фирма") или вообще бы никогда не родился, или обрел бы совершенно иные формы»[106]. Но борьба шла пока подспудно, столкновения и стычки оставались внутренним делом дадаистов, не выходили наружу.

В мае 1921 г. Бретон представил парижской публике в галерее «Сан-Парей» (Au sans Pareil) творчество Макса Эрнста (картины, коллажи, рисунки) — и сделал это в типично дадаистском духе. Представление, на котором присутствовал «весь Париж», проходило в подвальном помещении с выключенным светом, кто-то постоянно поносил присутствующих, Бретон то и дело зажигал спички, Рибмон-Дессень раз за разом истошно кричал: «Капает на череп!», Арагон мяукал, Супо играл с Тцара в прятки, Пере и Шаршун беспрерывно пожимали друг другу руки и т. д. Судя по всему, режиссером представления все же был не Бретон, а Тцара. Скандальные выходки, насмешка над всем и вся повторялись снова и снова. Ничего нового не приходило в голову. Иные из дадаистов начали стыдиться однообразия. Бретон упрекал в этом Тцара, тот хотел продолжать все то же, так как ничего другого делать не умел и не хотел. Собравшись, дадаисты придумали еще два мероприятия: экскурсию в Сен-Жюльен-ле-Повр, запущенную церковь в самом центре Парижа, окруженную садом, и шутливый процесс над писателем правого толка Морисом Барресом. В первом случае предполагалось развлекать и шокировать приглашенную публику выходками из накопленного арсенала эпатажа — и заодно разъяснять суть движения дада. Но задумка обернулась неудачей, шел проливной дождь, публика не появилась, и от дальнейшего использования подобной формы манифестаций пришлось отказаться.

Оставался процесс над Барресом. Многие из дадаистов отнеслись к процессу вполне серьезно. В молодости Баррес был им примером, потом превратился в «предателя», перешел в лагерь реакции и заслуживал публичного осуждения. В роли председателя «суда» выступал Бретон, ему помогали Френкель и Дэрмэ, роль прокурора исполнял Рибмон-Дессень, адвокатами были Арагон и Супо, свидетелями Тцара, Риго, Пере и итальянский поэт Унгаретти. Сам Баррес, естественно, в зале не присутствовал, его представляла ряженая кукла. Выступления за и против обернулись «смесью фарса и идеализма» (Рихтер). Фарс был

связан с поведением Тцара, толкавшего представление в сторону дадаистской буффонады, идеализм — с выступлением «свидетеля» Пере в форме немецкого солдата. Бретон придерживался формальных норм процесса, Арагон увлекался юридической терминологией. Протестуя против излишней серьезности процесса, Тцара и Пикабиа покинули зал заседания. Раскол мало-помалу стал принимать публичный характер. Вокруг Тцара, Бретона и Пикабиа начали складываться враждующие друг с другом группировки.

Анархизм последующих дадаистских мероприятий все больше раздражал Бретона, и он отказывался принимать в них участие. Тцара и Пикабиа, наоборот, выступали за еще большую раскрепощенность и развязность. Резкое нарушение некоего подобия существовавшего ранее равновесия между разрушением и созиданием вело к усилению распрей. Но до открытого разрыва дело пока не доходило. Летом 1921 г. на отдыхе в австрийском Тироле Бретон, Тцара, Эрнст и Арп подготовили и издали журнал «Дада в Тироле». В Париже прошли выставки произведений Мэна Рэя и Франсиса Пикабиа. Но лозунг «чем агрессивнее провокации, тем успешнее мероприятие», себя уже не оправдывал. Времена менялись, приближалась пора «новой деловитости», и многие дадаисты интуитивно чувствовали, что теряют моральное право на эпатаж, столь естественное в военные и первые послевоенные годы.

Окончательный распад движения связан с так называемым Парижским конгрессом, широко задуманным собранием авангардистски настроенных писателей и художников. Отнюдь не все из них были дадаистами. Намечались дискуссии о путях современного искусства, о сопоставлении стиля дада со стилем других авангардистских школ и направлений. Верный себе Тцара предложил устроить дискуссию на тему, что современнее: локомотив или шляпа-цилиндр. Намеченная другими программа не устраивала дадаистов, но они решили участвовать в конгрессе, чтобы торпедировать его изнутри. Роль «троянского коня» должен был сыграть Бретон, все еще считавшийся примерным дадаистом. Но Бретон, желавший во всем видеть смысл и цель, отнесся к мероприятию с полной серьезностью. Дадаисты восприняли это как предательство, и Бретон попал под перекрестный огонь критики из (пока еще) своего лагеря. В приступе раздражения он совершил шаг, который потом назвал своей «оплошностью» и в котором раскаивался: он назвал Тцара «лицом, известным как проныра из Цюриха», и «алчным рекламным лгуном». «Истинные» дадаисты немедленно сплотились вокруг все еще популярного в их среде Тцара против Бретона. Был срочно сочинен памфлет под названием «Бородатое сердце» («Le coeur á barbe»), заканчивавшийся словами: «Нижеподписавшиеся отказывают в доверии конгрессу и в своем сотрудничестве с ним». Среди подписавших памфлет были Сати, Тцара, Рибмон-Дессень, Мэн Рэй, Элюар, Уйдобро, Шаршун, Зданевич, ван Дусбург, Арп, Дэрмэ, Пере, Кокто и др. В этом списке не было Пикабиа, выступившего с нападками на Тцара. В отместку многие сотрудники «391» ушли из журнала. Переменчивый в своих симпатиях и настроениях Пикабиа набрал новых, в их числе оказался и Эзра Паунд.

Решающий поворот история дада в Париже получила в июле 1923 г., на представлении в «Театре Мишель». Среди участников были музыканты — Орик, Сати, Стравинский, Мийо, но гвоздем вечера считалась инсценировка

пьесы Тцара «Газовое сердце» («Le coeur á gaz»). Пока шли музыкальные номера, в зале сохранялось относительное спокойствие. Но когда очередь дошла до «Газового сердца», в театре, по свидетельствам очевидцев, началось невообразимое. На сцену взобрался Бретон и затеял потасовку с актерами — отвесил оплеуху Рене Кревелю, ударом трости сломал руку Пьеру де Массо. Возмущенная публика повалила Бретона на пол. На помощь ему бросились Арагон и Пере, но всех троих силой вывели из зала. Не удержался и полез на сцену Элюар. Не отличавшегося силой поэта выбросили со сцены через рампу, от падения взорвались лампы прожекторов. Для наведения порядка пришлось вызывать полицию. Так два сердца — «бородатое» и «газовое» — прозвучали, по выражению Х. Рихтера, «лебединой песней» дада. Еще раньше, в Веймаре, на встрече дадаистов и конструктивистов, Тцара произнес поминальную речь дада, повторив ее в Вене и Ганновере; Швиттерс опубликовал ее в своем журнале «Мерц». В ней говорилось: «Дада, двигаясь вперед, все больше и больше разрушает не свое окружение, а себя самого. Изо всех своих отвращений он не извлекает никакой пользы, никакой выгоды и не гордится ими. Он даже больше не борется, так как знает, что в этом нет никакого смысла, что все это несущественно. Дадаиста интересует только собственный образ жизни. Но здесь мы сталкиваемся с великой тайной.

Дада — это состояние духа. Именно поэтому он изменяется в зависимости от расы и хода событий. Дада распространяется на всё, однако он ничто, он та точка, где встречаются да и нет и все противоречия, встречаются не торжественно, в дворцах человеческий философий, а просто на углу улиц, как собаки или кузнечики.

Дада бесполезен, как всё в жизни.

Дада ни на что не претендует, как и должно быть в жизни.

Быть может, вы лучше поймете меня, если я скажу, что дада — это девственный микроб, который настойчиво, как воздух, проникает во все пространства, которые рассудок не сумел заполнить словами и условностями»[107].

Любопытно, что ослепленный гневом Бретон, обычно весьма чуткий к новым веяниям, не заметил, бросаясь с тростью на ни в чем не повинных актеров, что дадаистские опыты в области драмы («Небесные приключения господина Антипирина» и «Газовое сердце» Тцара, «Китайский император» Рибмон-Дессеня и др.) стали важной страницей в истории современного театра. Основа перемен была заложена еще в Цюрихе, но именно Париж стал подлинной ареной дадаистской драматургии, без которой немыслим, например, театр абсурда Беккета, Ионеско и Адамова. Дадаисты создавали и ставили в основном небольшие драмолеты и скетчи. Их целью было не просто напугать, шокировать, привести в замешательство обывателя, а прежде всего разрушить привычные представления об искусстве, сломать театральные стереотипы и в конечном счете активизировать сознание зрителей. Главное заключалось не в тексте (он мог быть бессвязным набором слов и фраз), а в новаторских инсценировках (эксперименты с костюмами, масками, декорациями, освещением, сочетанием музыки, танца и слова).

В дальнейшем попытки гальванизировать дада кончались провалами. В 1924 г. Пикабиа вместе с Дюшаном и Дэрмэ основал последнее дадаистское

направление — «моментализм» (Instantenisme), но и это начинание, сопровождаемое нападками на «отщепенца» Бретона, закончилось ничем. Бретон одним из первых среди дадаистов почувствовал, что время бессистемности и абсолютной индивидуальной свободы кончилось, — и стал собирать вокруг себя силы. Ситуация требовала новой систематики — и Бретон ее предложил, став победителем в этой долгое время шедшей с переменным успехом борьбе. Появилось новое направление — сюрреализм, признававший определенную цель, имевший «позитивную философию», вводивший мятежный дух дада в рамки строгой дисциплины. «Сюрреализм проглотил и переварил дада. Подобные каннибальские методы в истории не редкость. А так как сюрреализм обладал хорошим желудком, то свойства проглоченного влились в окрепшее тело победителя» [108]. Мобилизовав бессознательное на создание новой концепции искусства, Бретон выстроил теорию и метод направления, на первых порах как две капли воды похожего на дадаизм. Он «обуздал стихию, сумел выпутаться из паутины дадаистских идей, построив удобоваримую интеллектуальную теорию», — пишет М. Сануйе, в то же время утверждая, что Бретон всего лишь развил некоторые идеи дада, представив их под другой вывеской, поэтому в корне неверно видеть в дадаизме лишь некий подготовительный этап, стартовую площадку для взлета сюрреализма. И предлагает следующую формулировку: «Сюрреализм — это французская форма Дада» [109].

Дадаизм как историческое движение просуществовал в Париже с 1919 по 1923 г., но даже за это короткое время он успел не только создать предпосылки для изменения парижской художественной атмосферы, но и внести в это изменение существенный вклад. «...Дада, распахнув окна в мир, позволил увядавшей французской словесности вдохнуть свежего воздуха» [110].

Россия

Россия и дадаизм, Россия и дада — на первый взгляд, казалось бы, «две вещи несовместные» хотя бы уже потому, что дада, в котором чрезвычайно сильна энергия разрушения и отрицания, по-русски означает двойное утверждение — «да-да!». Надо признать: это слово совершенно не подходит в качестве «вывески» для любого авангардистского течения или движения, получившего развитие в России, ибо нагружено вполне определенным смыслом. В других, прежде всего западноевропейских, языках оно именно потому и привилось, что было лишено смысла. Это сразу подметил молодой Роман Якобсон, через которого на рубеже 10–20-х годов прошлого века шло знакомство русских авангардистов с новинками западной культуры. Посетив в июне 1920 г. ярмарку-выставку дада в Берлине, он проявил к ней известный интерес, перемешанный со скепсисом. В своих «Письмах с Запада. Дада» он пишет: «Это просто кинутое в европейский оборот бессмысленное словечко, которым можно жонглировать à l'aise, примышляя значения, присоединяя суффиксы, создавая сложные слова, производящие иллюзию предметности: Дадасоф, Дадаяма и т. п.<...> Кто дада по профессии? По выражению московского художнического арго — "художники слова". Деклараций у них больше, чем стихов и картин. И собственно в стихах и картинах у них нового, хотя бы в сравнении с

русским и итальянским футуризмом, нет. Maschinenkunst Татлина, вселенские поэмы из гласных, хоровые стихи (симультанизм), музыка шумов, примитивы... Никто не нанес на художественный рынок столько разнородного старья всех времен и народов, сколько отрицатели прошлого за последнее десятилетие. Разумеется, и дада эклектики — но только это не музейный эклектизм почтительного благоговения, а пестрота шантанной программы (недаром Дада был зачат в цюрихском кабаре» [111].

Молодой Якобсон еще не докопался до онтологической подоплеки явления, до его матрицы, до причин эпохального «сдвига» в художественном (и не только) сознании. Он критически оценивает технику дадаистов, строящуюся не на обнажении приема, а на «пресном» манипулировании уже обнаженными приемами. Его явно не устраивает нарушение дадаистами «конструктивных законов», в результате чего «путь от рифмы через ассонанс к установке на любое звукосочетание ведет к объявлению счета из прачечной поэтическим произведением. Дальше — буквы в произвольном порядке, наудачу настуканные на машинке, — стихи, мазки по холсту обмакнутого в краску ослиного хвоста — живопись. От вчерашнего культа "сделанных вещей" (например, утонченного ассонанса) к воззванию дада "Дилетанты, восстаньте против искусства" и поэтике первого сорвавшегося слова (счет прачечной)» [112]. Из приведенных цитат видно, что Якобсон не торопится принимать новое видение мира, идущее на смену «конструктивной» прогрессистской оптике, хотя за плечами у него уже был опыт создания визуальных и заумных стихов, напечатанных в совместном с А. Крученых сборнике «Заумная гнига» (1916). Но видно и другое: он — водивший знакомство и дружбу со многими поэтами и художниками русского авангарда (В. Хлебниковым, В. Маяковским, А. Крученых, К. Малевичем, В. Кандинским и др.) — прозорливо заметил, что практически все новшества дадаистов уже присутствуют в русском и итальянском футуризме. Чего, кстати, так и не заметил критик А.М. Эфрос, писавший в опубликованной в журнале «Современный Запад» (1923. Кн. 3. С. 119) статье «Дада и дадаизм»: «Вести о дадаизме дошли до России поздно... Дадаизм уже отлился в законченную форму и стал отцветать, когда в 1921 г. впервые мы услыхали эти четыре буквы, ошеломляющие своей сюсюкающей нарочитостью, явственно ничего не значащие и настойчиво требующие от нас ответного глумления» [113].

Вести и впрямь дошли поздно. Но «всеотрицающее и всеутверждающее — да-да» (В. Маяковский) многими своими чертами демонстрировало поразительное типологическое сходство с такими явлениями русского авангарда, как кубофутуризм, заумь, супрематизм, «наобумная» поэзия, «всёчество», «41°», «ничевоки» (объявившие себя русскими дадаистами) и т. д. Причем многие из этих явлений зародились, оформились и получили теоретическое обоснование даже раньше, чем это произошло с дадаизмом на Западе. Х. Балль в Цюрихе еще только готовился к открытию «Кабаре Вольтер», еще не было найдено олово «дада», а в Москве уже существовала созданная К. Малевичем группа «Супремус», предвосхитившая многое из того, чем будут заняты мысли Х. Балля, Р. Хаусманна или К. Швиттерса. Уже в это время член объединения, художница О. Розанова, писала стихи, в которых «доминирует "обнаженный" прием эвфонической зауми, соответствующей "интуитивному разуму супрематиз-

ма"»[114]. Готовился к изданию журнал «Супремус» (по разным причинам так и не вышедший в свет), авторы которого Малевич, Матюшин, Крученых, Розанова в своих статьях затрагивали те же проблемы, которые потом будут обсуждаться в цюрихском журнале «Дада», но давали предлагаемым новшествам более глубокое теоретическое обоснование.

Но прежде чем приступить к характеристике российских авангардистских течений в сопоставлении с западноевропейскими «эквивалентами», в первую очередь с дадаизмом, нелишне отметить, что некоторые русские художники и литераторы были непосредственными участниками дадаистского движения. Это прежде всего разными путями оказавшиеся на Западе в предвоенные, военные и первые послевоенные годы В. Кандинский, Е. Голышев, Эль Лисицкий, Сергей Шаршун и Илья Зданевич. Следует особо подчеркнуть, что они прибывали туда не робкими учениками, готовыми усваивать нечто для себя новое и неожиданное, а уже сложившимися деятелями искусства, обогащенными опытом активного участия в авангардистских экспериментах.

Нужно сказать и о роли В. Кандинского, дружившего с Хуго Баллем и давшего мощный толчок развитию изобразительного искусства в сторону абстракционизма, а словесного — в сторону «звуковой» поэзии. «Дух Кандинского», его «духовность», без сомнения, прямо или косвенно присутствовали в тех поисках новых путей искусства, которые шли под ненавязчивым руководством Х. Балля в цюрихском «Кабаре Вольтер». Ефим Голышев (1897–1970) — музыкант, художник и химик — с юных лет часто гастролировал в Германии, с 1909 по 1933 г. жил преимущественно в Берлине, посещал Берлинскую консерваторию, в 1919 г. познакомился с Раулем Хаусманном и стал членом «Клуба Дада», вместе с Хаусманном и Хюльзенбеком выпустил манифест «Что такое дадаизм и чего он хочет в Германии?»; его «монтажи» (среди прочего автопортрет, составленный из обрывков сигаретных пачек, спичек и хлебных корок) экспонировались на дадаистских выставках. Свою «Антисимфонию» (1919) он часто исполнял на дадаистских представлениях. Сергей Шаршун покинул Россию в 1912 г., чтобы учиться живописи в Академии де ла Паллет в Париже, да так на родину и не вернулся. В 1920 г. он познакомился с Тристаном Тцара, а тот свел его с Франсисом Пикабиа. Влиятельный Пикабиа, разглядев в рисунках и картинах Шаршуна родство с искусством дада, помог молодому русскому устроить в Париже первую персональную выставку, и с тех пор Шаршун представлял русский дадаизм на Монпарнасе.

В отличие от Шаршуна, Илья Зданевич (Ильязд, 1894–1975), автор знаменитых живописно-письменных *дра*, «прибывает в Париж с багажом типографских знаний... и совершенным владением техническими приемами, которыми пользовался в своих экспериментах русский футуристический авангард, беспрестанно публиковавший свои поэтические творения в форме книжек, литографированных и иллюстрированных такими известными художниками, как Малевич, Гончарова, Ларионов и др.»[115]. Еще учась в Петербургском университете, он познакомился с футуристами (Маяковский, Крученых, Терентьев, Хлебников, Ларионов). В Тифлисе в 1918 г. он вместе с А. Крученых организовывает заумную группу «41°». Оказавшись в Париже, он поддерживал дружеские отношения с выдающимися художниками, имевшими отношение к дада-

изму, — Х. Арпом, М. Эрнстом, А. Джакометти, в 1921 г. сошелся с Шаршуном и вместе с ним пытался организовать дадаистские выступления в парижском кафе «Хамелеон», но из этого — видимо, по причине несовершенного владения обоими французским — ничего не вышло. Зато Зданевич стал одним из крупнейших мастеров типографского искусства и создателей *livre de peintre*, удачно соединив достижения своих *дра* с поисками в этом направлении французских предшественников.

Наконец, Эль Лисицкий (Лазарь Маркович Лисицкий, 1890–1941), художник-конструктивист, посланный в 1921 г. в Германию для восстановления прерванных войной и революцией связей с мастерами западноевропейского искусства, почти сразу же стал искать и нашел контакт с дадаистами — Тео ван Дусбургом, Хансом Арпом, Георгом Гроссом, Хансом Рихтером, Викингом Эггелингом и др. Будучи в Ганновере, он тесно сдружился с К. Швиттерсом. № 8/9 журнала «Мерц» вышел под совместной редакцией Эль Лисицкого и К. Швиттерса. В краеведческом музее Ганновера Эль Лисицкий оформил кабинет абстракционизма (разрушен во время войны, реконструирован в 1968 г.). Как и Зданевич, он умел, комбинируя формы типографских шрифтов, придавать образам и словам разные смысловые оттенки, что до него — во многом интуитивно — делали дадаисты (графическое оформление Хюльзенбеком стихотворения Х. Балля «Караван», эксперименты «дада-монтера» В. Херцфельде и т. д.).

В самой России на рубеже 1900–1910 гг. проявилось и оформилось многое из того, что позже стало приписываться исключительно достижениям западного дадаизма. Все началось с группы «Гилея» (Гилея — древнее название местности недалеко от Херсона, откуда были родом братья Бурлюки — Давид, Владимир и Николай). В группу первоначально входили, помимо Бурлюков, А. Крученых, В. Каменский, Е. Гуро, позже к ним присоединились В. Маяковский, В. Хлебников и Б. Лившиц. Объединение носило в основном литературный характер, хотя многие из участников интересовались живописью, а Маяковский и Д. Бурлюк познакомились во ВХУТЕМАСе. К группе были близки и собственно художники — Гончарова, Ларионов, отчасти Малевич, иллюстрировавшие книги футуристов. Первые приметы нового движения в России появились в конце 1900-х годов, когда в Германии только начинал заявлять о себе экспрессионизм. Многие из русских авангардистов на раннем этапе были связаны с символизмом, но позже дистанцировались от него, сохранив — может быть, неосознанно — некоторые из его завоеваний (интерес к бессознательному, иррациональному, мистическому). Резкое отмежевание от символизма, во многом напоминавшее отмежевание дадаизма от породившего его экспрессионизма, произошло в 1910 г., когда на обойной бумаге — в пику стремлению символистов к красивому оформлению книг — вышла антология «Садок судей».

О «будетлянах» Хлебников заговорил примерно в 1908 г. Официальным началом русского футуризма считается его «Заклятье смехом» (1911), а когда в 1912 г. вышел программный памфлет «Пощечина общественному вкусу» и вслед за ним появилась антология «Дохлая луна», путь от «Гилеи» через манифесты и манифестации (инициатором и организатором многих из них был

Д. Бурлюк) привел к кубофутуризму как наиболее влиятельному русскому авангардистскому движению. «Пощечина общественному вкусу» по многим признакам сопоставима с дадаистскими манифестами Цюриха, Берлина и Парижа, а по времени значительно опережает их. В этом памфлете, помимо его эпатажного характера, уже намечаются некоторые ключевые устремления европейского авангардизма: интерес к самоценному слову, к его звучанию, к созданию новых слов, к движению от фигуративности к абстракции. О «Пощечине», без сомнения, знал Х. Балль, ему не мог не рассказать об этом манифесте участвовавший в сборнике В. Кандинский. «Это может указывать на возможное влияние кубофутуризма на дадаизм, особенно что касается звукового стихотворения», — высказывает осторожное допущение Э. Шталь[116]. Не отрицая вполне очевидных контактных связей, все же предпочтительнее в данном случае говорить о типологических схождениях: призрак авангардизма бродил по жаждущей изменений во всех сферах жизни и искусства Европе. Прямая перекличка с дадаистскими манифестами, особенно берлинскими, ощущается и в манифесте И. Зданевича и М. Ларионова «Почему мы раскрашиваемся», требовавшем сближения искусства с жизнью. Показателен еще один факт: наделавшее много шума турне Маяковского, Бурлюка и эго-футуриста Северянина по городам России по манере общения с публикой очень напоминало дадаистские вечера и утренники, а их опыты «симультанного», хорового чтения предвосхищали то, что будут делать в «Кабаре Вольтер» дадаисты.

Примечательно, что приезд в Россию Маринетти, впоследствии итальянского министра культуры в годы правления Муссолини, был встречен русскими футуристами со скепсисом и даже резким неприятием, хотя публика отнеслась к выступлениям итальянского гастролера в Москве и Петербурге вполне благосклонно. Для русских западный вариант футуризма оказался неприемлем прежде всего потому, что в нем не было «космических элементов». Кроме того, обращаясь к будущему, кубофутуристы не хотели безоговорочно отказываться от прошлого, для них было важно сохранить «славянские языческие корни русской культуры»[117]. Да и ономатопея Маринетти и заумь Крученых, как отмечает тот же Шталь, совпадали далеко не во всем: там — простое подражание шумам, тут — попытка проникнуть в таинственный смысл кажущейся невнятицы, зауми, родственная дадаистским поискам «смысла в бессмыслице». Но особенно резко нападал на Маринетти В. Хлебников. На одном из выступлений итальянца он раздавал направленную против него листовку, а, прочитав на следующий день в «Биржевых ведомостях» отчет о событии, буквально впал в ярость. Н. Харджиев цитирует сохранившийся черновик его письма, обращенного к «бездарному болтуну» Маринетти: «Вы, приятель, опоздали приехать в Россию. Вам нужно было приехать в 1814 <году>. Сто лет ошибки в рождении человека будущего. Бешеный бег жизни заключается не в том, чтобы французик из Бордо выскакивал каждое столетие.

Итак, прибегая к языку, к которому прибег ваш раин (т. е. слуга, раб. — *В.С.*) Кульбин, вы подлец и негодяй. Так чествует новейшего французика из Бордо Будетлянин. До свидания, овощь!

Я уверен, что некогда мы встретимся при пушечных выстрелах в поединке между итало-германским союзом и славянами на берегах Далмации»[118].

В творчестве В. Хлебникова легко обнаружить разительные параллели с дадаизмом: внимание к числу, цифре, к бессознательному, эксперименты со словом и звуком. В отличие, например, от А. Крученых, он не отказывается от принципа коммуникативности, а создает новые предпосылки коммуникации, комбинирует в тексте лишенные смысла, «заумные» слова со словами нормального языка (знаменитое «Бобэоби пелись губы...»). Подобно Х. Баллю, он был убежден, что звучание слова таинственным образом связано с его значением, и нагружал свои неологизмы мистическим смыслом. В его поэзии предугадано многое, что позже получит развитие в практике дадаистов — не только цюрихских, но и берлинских, и парижских. А если вспомнить, что Хлебников называл себя «председателем земного шара», а берлинский дадаист Й. Баадер присвоил себе почти такой же титул («президент земного шара»), то в данном случае можно говорить даже не о перекличке, а об элементарном заимствовании. Видимо, какими-то путями, несмотря на связанную с войной и революцией изоляцию, новшества и изобретения русских авангардистов проникали в западные страны. И наоборот.

Такие качества и приметы авангардистского искусства, как анархический эклектизм, «всёчество», примитивизм, дилетантизм, стремление не только к эпатажу и парадоксу, но и к поиску исходной точки, «нулевой позиции» («Мирсконца»), откуда можно было бы начать обновление закосневшего в своей нормативности традиционного искусства, были практически в одинаковой мере свойственны и русскому, и западноевропейскому авангардизму в целом, в том числе и дадаизму как его наиболее радикальному проявлению. На это прямо указывает такой знаток русского авангардного искусства, как Е. Бобринская: «Если обратиться к русской ситуации того времени, то, несмотря на отсутствие, условно говоря, вывески дадаизма, схожие тенденции могут быть отмечены и в нашем искусстве конца (почему только конца? — *В.С.*) 1910-х годов. Язык эклектики, отказ жестко следовать нормам определенного стиля, заданной форме языка отличают уже упоминавшуюся концепцию "всёчества", живописный и литературный алогизм. Наконец, в деятельности самых "дадаистских" русских объединений "Синдикат футуристов" и "41°" происходит смешение разных стилистических течений (прямо в духе ранних дадаистских объединений): футуризма, экспрессионизма, абстракционизма и даже "реализма"»[119].

Особенно много общих черт возникает при сопоставлении европейского дада и русской зауми. Там и тут недоверие к выразительным способностям слова, языка ведет к созданию преград на пути бездумно-автоматического восприятия литературы и искусства, к попыткам проникновения в таинственный, «транс-ментальный» смысл «бессмыслицы». Отсюда же и общий для А. Крученых и Х. Балля интерес к глоссолалии, к непонятному языку, рождающемуся в религиозном экстазе (у первого это связано с православной литургией, у второго с католическим богослужением). Та же Е. Бобринская обращает внимание на совпадения в технике коллажирования А. Крученых и К. Швиттерса: гигантские альбомы-коллажи Крученых удивительно напоминают коллажные конструкции Швиттерса и его мерц-искусство в целом, выстраиваемое на «постоянной связи с кругом частных, личных переживаний»[120]. Как и Швиттерс, Крученых собирал дружеские записки, старые фотографии, вырезки из газет и жур-

налов (дело, правда, не доходило до выброшенных трамвайных билетов и кусков ржавой проволоки со свалок). «Он перекраивает, переделывает, перекомбинирует собранные им материалы. Он безжалостно режет их ножницами, смешивает и перетасовывает (тут возникает еще одна параллель — с рекомендациями Тристана Тцара по созданию истинно дадаистского произведения. — *В.С.*). Все становится материалом, из которого он лепит новые композиции»[121]. Теория «сдвига», разработанная Крученых, близка по значению с процессом «переформирования» формы (umformeln) у Швиттерса.

Особого исследования заслуживает тема «дада и русский авангардный театр», где также могут открыться поразительные совпадения как в мироощущении, так и в приемах воспроизведения этого мироощущения на сцене. Как и в дадаизме, в наиболее радикальных проявлениях русского авангарда мера разрушения старого была чрезвычайно сильна, но ее целью было не антиискусство, а новое искусство. Созданное В. Хлебниковым, В. Маяковским, А. Крученых, если говорить только о мастерах слова, противоречило радикализму их манифестов. «Речетворцы» и «языкотворцы» по определению не могли только разрушать. Пожалуй, перефразируя формулу М. Сануйе («Сюрреализм — это французская форма Дада»), можно с известной долей допущения утверждать, что радикальные авангардистские течения в России были «русской формой дадаизма».

Разумеется, история дадаизма не сводится к охарактеризованным выше центрам. Очаги этого движения можно обнаружить во многих странах Европы, причем не только Западной, но и Южной, и Центральной. Активными участниками дадаистских мероприятий и манифестаций были выходцы из Австро-Венгрии, Польши, Голландии, Швеции, Швейцарии, Румынии, США и Латинской Америки и некоторых других стран, что свидетельствует не только об интернационализме движения, но и о его широчайших масштабах. И не в меньшей мере о его открытости, готовности вступать в контакт, в творческое соревнование с другими течениями, движениями, направлениями и школами европейского и мирового авангардизма, — т. е. то, что как раз и определило размах и своеобразие того социального, культурологического и художественного контекста, в котором разворачивалась деятельность дадаистов.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Buffet-Picabia G.* Der Prä-Dadaismus in New York // DADA. Eine literarische Dokumentation. Reinbek bei Hamburg, 1964. S. 81.

[2] Ibid. S. 82.

[3] Ibid. S. 83.

[4] Ibid. S. 84.

[5] *Дуганов Р.* Столп и утверждение нового искусства // Харджиев Н.И. Статьи об авангарде: В 2 т. М., 1994. Т. 1. С. 30.

[6] Цит. по: *Харджиев Н.И.* Указ. соч. С. 134.

[7] Там же. С. 125.

[8] Там же. С. 56.

[9] Там же. С. 301.

[10] *Якобсон Р.* Работы по поэтике. М., 1983. С. 11.

[11] *Харджиев Н.И.* Указ. соч. С. 302.

[12] Там же. С. 303.

[13] *Richter H.* Dada — Kunst und Antikunst. Der Beitrag Dadas zur Kunst des 20. Jahrhunderts. Köln, 1970. S. 8.

[14] *Huelsenbeck R.* Mit Witz, Licht und Grütze. Auf den Spuren des Dadaismus. Wiesbaden, 1957. S. 13.

[15] *Ball H.* Die Flucht aus der Zeit. Zürich, 1992. S. 19.

[16] *Huelsenbeck R.* Op. cit. S. 12.

[17] Цит. по: Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кёльне: Тексты, иллюстрации, документы. М., 2001. С. 93.

[18] См., напр.: Dada Zürich. Texte, Manifeste, Dokumente. Stuttgart, 1992. S. 167.

[19] Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кёльне... С. 93.

[20] Там же. С. 94.

[21] Цит. по: *Korte H.* Die Dadaisten. Reinbek bei Hamburg, 1994. S. 38.

[22] *Huelsenbeck R.* Dada siegt. Eine Bilanze des Dadaismus. B., 1920. S. 6.

[23] Ibid. S. 9–10.

[24] *Huelsenbeck R.* Op. cit. S. 28.

[25] Цит. по: Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кёльне... С. 76.

[26] *Ball H.* Die Flucht aus der Zeit. S. 109–110.

[27] Явный намек на неоригинальность слова «дада». Еще в 1906 г. одна фирма выпускала и широко рекламировала под таким названием душистое мыло. Шпилька в адрес Тцара.

[28] *Ball H.* Der erste dadaistische Manifest (Zürich, 14. Juli 1916) // Ball H. Der Künstler und die Zeitkrankheit. Frankfurt a. M., 1988. S. 39–40.

[29] *Huelsenbeck R.* Op. cit. S. 23.

[30] Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кёльне... С. 99.

[31] *Ball H.* Briefe 1904–1927. Bd. 1: 1904–1923. Göttingen, 2003. S. 119.

[32] Ibid. S. 127.

[33] *Ball H.* Die Flucht aus der Zeit. S. 156–157.

[34] *Richter H.* Dada — Kunst und Antikunst. Köln, 1964. S. 14.

[35] *Ball H.* Die Flucht aus der Zeit. S. 98–99.

[36] Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кёльне... С. 113.

[37] Там же. С. 97.

[38] См. об этом: *Korte H.* Op. cit. S. 39.

[39] Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кёльне... С. 115–116.

[40] Там же. С. 140–142.

[41] *Richter H.* Op. cit. S. 66.

[42] *Korte H.* Op. cit. S. 42.

[43] Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кёльне... С. 97–98.

[44] Там же. С. 100–101.

[45] Там же. С. 104.

[46] Там же.

[47] Там же. С. 101.

[48] См.: *Korte H.* Op. cit. S. 49.

[49] *Ball H.* Die Flucht aus der Zeit. S. 86.

[50] *Huelsenbeck R.* Die Reise bis ans Ende der Freiheit // Autobiographische Fragmente. Heidelberg, 1984. S. 114.

[51] Цит. по: Dada Zürich. Dichtungen, Bilder, Texte. Zürich, 1998. S. 160.

[52] *Ball H.* Die Flucht aus der Zeit. S. 167.

[53] Цит. по: Dada Zürich. Texte, Manifeste, Dokumente. Nachwort. S. 173–174.

[54] *Huelsenbeck R.* Dada siegt. Eine Bilanze des Dadaismus. S. 29.

[55] Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кёльне... С. 168.

[56] *Jung F.* Der Weg nach unten. Neuwied; Berlin, 1961. S. 110. Это же свидетельство приводят в своем послесловии к книге «Dada Berlin. Texte, Manifeste, Aktionen» К. Риха и Х. Бергиус.

[57] *Hausmann R.* Am Anfang war Dada. Gießen, 1980. S. 19.

[58] Цит. по: Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кёльне... С. 205.

[59] Цит. по: Альманах ДАДА. М., 2000. С. 28, 30.

[60] *Huelsenbeck H.* Dada siegt. Eine Bilanze des Dadaismus. S. 35–36.

[61] Ibid. S. 39.

[62] Цит. по: Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кёльне... С. 286.

[63] *Меринг В.* Дада-утренники. Цит. по: Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кёльне... С. 196.

[64] Там же. С. 197.

[65] *Richter H.* Op. cit. S. 105.

[66] Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кёльне... С. 187.

[67] Там же. С. 200.

[68] Там же. С. 189–190.

[69] Там же. С. 192.

[70] Цит. по: *Korte H.* Op. cit. S. 70.

[71] *Korte H.* Op. cit. S. 76.

[72] *Richter H.* Op. cit. S. 141.

[73] *Huelsenbeck R.* Mit Licht, Witz und Grütze. S. 108.

[74] Ibid. S. 107.

[75] *Richter H.* Op. cit. S. 142.

[76] Цит. по: *Korte H.* Op. cit. S. 90.

[77] Цит. по: *Stahl E.* Anti-Kunst und Abstraktion in der literarischen Moderne (1909–1933). Frankfurt a. M., 1997. S. 359.

[78] *Швиттерс К.* Мерц-живопись // Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кёльне... С. 365.

[79] Там же. С. 344.

[80] *Richter H.* Op. cit. S. 147.

[81] Цит. по: Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кёльне... С. 346–347.

[82] Там же. С. 359.

[83] Там же. С. 362, 364.

[84] *Korte H.* Op. cit. S. 96.

[85] Недолюбливавший Швиттерса Хюльзенбек писал, что тот читал свои стихи «зычным и резким голосом, достойным прусского унтер-офицера» (*Huelsenbeck H.* Mit Licht, Witz und Grütze. S. 110–111).

[86] *Richter H.* Op. cit. S. 144.

[87] Ibid. S. 145.

[88] Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кёльне... С. 345.

[89] *Witt W.* Auf der Suche nach der Biographie des Kölner Dadaisten Johannes Theodor Baargeld. Strassburg, 1977. S. 32–33. Цит. по: *Stahl E.* Op. cit. S. 345.

[90] Цит. по: Дадаизм к Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кёльне... С. 404.

[91] Там же.

[92] Там же. С. 407.

[93] Там же. С. 436.

[94] Там же. С. 406–407.

[95] *Richter H.* Op. cit. S. 159.

[96] Цит. по: Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кёльне... С. 406.

[97] *Richter H.* Op. cit. S. 166.

[98] Так, в посвященной «акушеру пролеткульта, товарищу Луначарскому», статье «Да здравствует насилие» Баарґельд писал: «Мы не делаем тайны из насилия, мы — насильники! Там, где прошли мы, может вырасти только новое, потому что от старого не осталось ничего, что бы мы пощадили» (Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кёльне. С. 425).

[99] *Richter H.* Op. cit. S. 169.

[100] Истории дадаизма в Париже посвящена объемистая и обстоятельная монография М. Сануйе, вышедшая двумя изданиями на французском языке (1965 и 1993) и переведенная на русский язык (*Сануйе М.* Дада в Париже. М., 1999). Наш краткий очерк не предполагает детального освещения взаимоотношений между французскими писателями, причастными к дадаизму, поэтому ссылаться на труд М. Сануйе мы будем лишь при необходимости.

[101] Цит. по: *Korte H.* Op. cit. S. 120.

[102] *Сануйе М.* Указ. соч. С. 471–472.

[103] Там же. С. 125.

[104] Цит. по: Альманах ДАДА. С. 39.

[105] *Сануйе М.* Указ. соч. С. 418.

[106] Там же. С. 173–174.

[107] Цит. по: *Richter H.* Op. cit. S. 197.

[108] Ibid. S. 201.

[109] *Сануйе М.* Указ. соч. С. 392, 388.

[110] Там же. С. 382.

[111] *Якобсон Р.* Работы по поэтике. М., 1987. С. 432–433.

[112] Там же. С. 432.

[113] Цит. по: *Якобсон Р.* Указ. соч. С. 435.

[114] *Гурьянова Н.А.* Супрематизм и цветопись // Русский авангард в кругу европейской культуры. М., 1994. С. 146.

[115] *Магаротто Л.* «Неуемная» авангардистская деятельность И. Зданевича // Русский авангард в кругу европейской культуры. С. 206.

[116] *Stahl E.* Op. cit. S. 117.

[117] Цит. по: Ibid. S. 123, Anm.

[118] *Харджиев Н.* Статьи об авангарде: В 2 т. Т. 2. С. 22–23. Комментируя эту отповедь Хлебникова, Харджиев пишет: «Успех Маринетти у столичных любителей западноевропейских новинок Хлебников с блистательным сарказмом уподобляет грибоедовскому "французику из Бордо" (монолог Чацкого, завершающий III действие комедии "Горе от ума"). Несмотря на то, что Маринетти энергично призывал к борьбе с пангерманизмом, Хлебников со свойственной ему исторической прозорливостью предсказал, что агрессивная политика приведет Италию к союзу с Германией, а затем и к поражению» (с. 23).

[119] *Бобринская Е.* Русский авангард: истоки и метаморфозы. М., 2003. С. 231–232.

[120] Там же. С. 238.

[121] Там же. С. 242.

Сюрреализм: от эстетики разрыва к «суммированию» культуры

Из многочисленных «-измов» авангардной культуры XX в., непродолжительных по самой природе своей, пожалуй, только французский сюрреализм может похвастаться почти полувековой историей: группа Андре Бретона просуществовала с 1919–1924 по 1969 г., создала самые разнообразные художественные практики и разработала специфические теоретические концепты, а ее последователи продолжают творческую деятельность под эмблемой сюрреализма и по сей день[1]. Ориентируясь на этот, по сути ценностный критерий, мы будем основывать наш анализ именно на французском сюрреализме и его «окрестностях». Разумеется, такая исследовательская позиция не означает, что французский сюрреализм всегда оказывался «образцом» для развития аналогичных движений в других странах, хотя Бретон действительно проводил, так сказать, миссионерскую деятельность, направленную на распространение сюрреализма, который он считал прежде всего международным движением. Вместе с тем сюрреалистическая поэтика могла возникать и вне непосредственного влияния группы Бретона, как это было в некоторых странах Восточной Европы, обнаруживая при этом много черт, аналогичных французскому сюрреализму. Эти явления останутся за рамками данной статьи[2]. В силу нашей литературоведческой специализации за пределами данного исследования остаются и изобразительные искусства (кроме отдельных аспектов теории) — очень существенный пласт культуры сюрреализма, несомненно достойный научного внимания.

Временем рождения французского сюрреализма считается 1924-й год, когда А. Бретон выпустил первый «Манифест сюрреализма» («Manifeste du surréalisme») и журнал «Революсьон сюрреалист» («La révolution surréaliste», «Сюрреалистическая революция»). Но прежде чем перейти к анализу сюрреализма, необходимо сделать два предварительных замечания.

Во-первых, отметим, что группа Бретона начала консолидироваться еще в 1919 г. вокруг созданного Бретоном совместно с Луи Арагоном и Филиппом Супо журнала «Литтератюр» («Littérature»). В том же 1919 г. Бретон и Супо создают «Магнитные поля» («Les Champs magnétiques») — первые тексты, написанные так называемым автоматическим письмом, которое впоследствии станет основополагающим художественным приемом сюрреализма. Но сюрреализм тогда так и не возник, ибо в январе 1920 г. в Париж приехал дадаист Тристан Тцара и его идеи пришлись по вкусу журналу «Литтератюр», изначально позиционировавшему себя как воплощение протеста против традиционной литературы (название журнала следовало толковать иронически — не как про-

славление, но как критику литературы, оно было задумано как цитата из «Поэтического искусства» П. Верлена: «Все прочее — литература»). Таким образом, группа Бретона становится группой французских дадаистов, что продолжается около двух лет. Начиная с 1922 г. группа Бретона демонстративно отмежевывается от Тристана Тцара и дадаизма, причем в своей риторике Бретон использует дадаистское всеотрицание, доводя его до отрицания дадаизма: «Бросайте всё. Бросайте Дада. Бросайте свою жену. Бросайте свою любовницу»[3]. Но наряду с этим апофеозом нигилизма группа Бретона упорно ищет новые пути, и в том же 1922 г. она начинает разработку новых идей, связанных по преимуществу с поэтическим осмыслением сновидений и их научных интерпретаций, среди которых наибольший интерес представляют труды Зигмунда Фрейда. Как показало дальнейшее развитие сюрреалистического движения, разрыв с дада был в большей степени результатом своеобразной борьбы за авторитет в авангардном искусстве, нежели художественным разрывом. Как мы покажем в данной главе, дадаистский период в жизни группы Бретона органически связан с сюрреализмом, и подчас бывает трудно различить, где кончается то, что можно было бы условно обозначить как поэтику дада, и начинается сюрреализм[4].

Во-вторых, необходимо упомянуть о генезисе понятия «сюрреализм». В первом «Манифесте сюрреализма» Бретон утверждал, что название возглавляемого им движения — «сюрреализм» — восходит к Гийому Аполлинеру, который определил жанр пьесы «Груди Тиресия» как «сюрреалистическую драму» и дал свою «формулу» сюрреализма: «Когда человек захотел имитировать шаги, он создал колесо, которое не походило на ногу. Он занимался сюрреализмом, сам того не зная»[5]. Однако Бретон заимствавал у Аполлинера лишь слово, но не определение, тем более что определение это было «уже занято» другими авангардистами. Напомним: впервые прилагательное «сюрреалистический» возникает в программе к спектаклю «Балаган» («Parade», 1917) Эрика Сати, Пабло Пикассо, Жоржа Кокто и Леонида Мясина. Она была написана все тем же Аполлинером, и слово «сюрреалистический» возникает в ней в качестве дифирамбического ответа тому определению, которое дал балету автор либретто Кокто, обобщивший идеи всех создателей балета. Кокто назвал этот балет «реалистическим», полемизируя, в свою очередь, с явлениями современной ему музыкальной жизни: этот балет стал ответом на сказочного «Петрушку» Стравинского—Фокина, а персонажи «Балагана» были заимствованы из реальной жизни: китайские фокусники, акробаты, американская девочка[6]. Для Кокто слово «реалистический» не имело терминологического значения. Во время возобновления спектакля в 1920 г. он настаивал: «Не ломайте "Балаган", чтобы посмотреть, что там внутри. Там ничего нет <...> В "Балагане" нет никакого смысла. "Балаган" — это просто балаган. У "Балагана" нет символа <...> "Балаган" — не кубистское произведение. "Балаган" — не футуристское произведение. "Балаган» — не дадаистское произведение <...> В "Балагане" нет ничего возвышенного. "Балаган" прост, как "здравствуйте"»[7]. Аполлинер оценил балет как бы в превосходной форме — «сюр-реалистический», что означало в первую очередь проявление в «Балагане» «нового духа», который он считал характерной чертой современного искусства. При этом слово «сюр-реалистический» не

является для него особым термином и не противоречит понятию «реализм», а лишь усиливает его. Совершенно очевидно, что и для Кокто, и для Аполлинера «реализм» вовсе не соотносится с миметическим искусством. Так, Аполлинер утверждает, что «кубистские декорации и костюмы Пикассо свидетельствуют о реализме его искусства»: «Речь идет прежде всего о том, чтобы передать (букв. 'перевести', traduire. — *Е.Г.*) реальность. Вместе с тем речь идет уже не о воспроизведении и представлении того или иного мотива, но скорее о внушении, суггестии посредством некоего анализа-синтеза, охватывающего все видимые элементы и еще нечто большее, может быть производящего полную схематизацию, которая стремится примирить противоречия, даже, в отдельных случаях, осознанным отказом от передачи непосредственного вида объекта».

Возникшее «по случаю» прилагательное «сюр-реалистический» играет для Аполлинера важную роль, практически дублируя понятие «нового духа». В не опубликованной при жизни заметке «Кубизм и "Балаган"» он говорит об эволюции современного искусства в сторону «большого сюрреалистического движения, к которому в живописи принадлежит кубизм, уже столь глубоко изменивший искусства и меняющий в данный момент нравы и общественные институты»[8].

Для Аполлинера слово «сюрреализм» было результатом основательных размышлений, он стремился изобрести что-то совершенно новое. В марте 1917 г. Аполлинер писал Полю Дэрмэ, подсказавшему ему слово «сюрреализм»: «Хорошо продумав этот вопрос, я пришел к выводу, что лучше взять слово "сюрреализм", нежели "сюрнатурализм", которое я выбрал сначала. "Сюрреализм" еще не существует в словарях, и им удобнее пользоваться, чем "сюрнатурализмом", которое уже захватили господа философы»[9].

После премьеры «Грудей Тиресия» слово «сюрреализм» в очередной раз оказывается для Аполлинера оружием литературной полемики, на этот раз против «символизма». Он пишет свое знаменитое предисловие, полемизируя с теми критиками, которые увидели в его пьесе «грубый символизм». Виктор Баш писал, намекая на возможно недостаточное знание Аполлинером французского языка: «Пьеса г. Аполлинера является сюр-реалистической драмой, то есть, если говорить по-французски, символистской драмой... Но первым условием символистской драмы является моментальное выявление отношения между символом, всегда являющимся знаком, и означаемой вещью. Так ли происходит в "Грудях Тиресия"? Я предполагаю, что это сатира против феминизма или, точнее, против чрезмерного феминизма»[10].

Аполлинер, разумеется, различал эти два понятия: «Для характеристики своей драмы я использовал неологизм, и пусть мне его простят, ибо со мною редко такое случается, и я создал прилагательное "сюрреалистический", которое вовсе не обозначает "символический", как предполагал г. Виктор Баш в своем драматургическом журнале, но довольно хорошо определяет некую тенденцию в искусстве»[11].

Вслед за Аполлинером создавал «сюрреалистические драмы» еще один знаменитый деятель немецкого и французского авангарда — Иван Голль. Он опубликовал во Франции в 1922 г. пьесу «Страхование от самоубийства», которую назвал «сюрдрамой»[12], а в 1924-м собирался основать «Сюрреалистиче-

ский театр»[13]. Иван Голль организовал по просьбе Г. Гросса и Оскара Кокошки вечер в Театре комедии на Елисейских Полях, где должна была выступать танцовщица Валешка Герт (Valeska Gert). Он сделал афишу, в которой речь шла о «сюрреалистических танцах». Бретон с компанией пришли на спектакль 19 мая 1924 г. и мешали представлению. После чего произошла ссора между Бретоном и Голлем, Голль дал Бретону пощечину. Разрыв длился 20 лет[14].

В 1924 г., почти одновременно с публикацией Бретоном первого «Манифеста сюрреализма» и первого номера журнала «Революсьон сюрреалист», Голль вместе с Альбер-Биро выпускает свой собственный журнал под названием «Сюрреализм» и представляет в нем свой «Манифест сюрреализма», где фактически повторяет определение Аполлинера, сведя его к простейшей формуле: «Сюрреализм — это самое сильное отрицание реализма»[15]. Будучи противоположным реализму, сюрреализм Голля отличается сатирической направленностью: сюрреалистический драматург, по его мнению, должен быть прежде всего политиком, причем политиком в самом прямом смысле этого слова, в отличие от группы Бретона, провозглашавшей особую, «сюрреалистическую революцию».

Таким образом, история возникновения в культуре понятия «сюрреалистический» довольно сложна. Тем не менее, несмотря на то что Бретон осознает: ему уже не стать изобретателем слова, он демонстративно заимствует его — «в знак уважения»[16] — у Аполлинера, но вкладывает в него совершенно новое содержание.

Впрочем, существует довольно загадочный документ, достоверность которого не совсем установлена, — письмо Бретона, где говорится о его возможном участии в предисловии к «Грудям Тиресия», а значит, совместном изобретении слова «сюрреализм» вместе с Аполлинером. Исследователь Анри Беар приводит письмо Бретона неустановленному другу (без даты): «Я мог бы сказать, что участвовал в предисловии к "Грудям". Человек, желая воспроизвести движение, создал колесо, вне всякой связи с опорно-двигательным аппаратом ног, которые, как он видел, могли бегать. В сюрреализме содержится это изобретение и это усовершенствование»[17].

Однако, несмотря на это свидетельство, создавая свое сюрреалистическое движение в 1924 г., Бретон принципиально отходит от такого определения, что прежде всего выражается в отсылке к науке — психиатрии и психоанализу: сюрреализм определяется как «чистый психический автоматизм»[18]. Отдавая дань уважения Аполлинеру, Бретон вспоминает еще и о Жераре де Нервале с его понятием «супернатуралистской грезы», которую он явно предпочитает «изобретению колеса». Буквальное соединение науки и поэзии Бретон видит в понятии «rêve», которое во французском языке обозначает и «сновидение», и «поэтическую грезу». Это стремление к синтезу отражается и в самом определении сюрреализма, который, как это видно в начале первого Манифеста, был призван противостоять «реалистической точке зрения <...> от святого Фомы до Анатоля Франса»[19]. Отрицая привычную для общества культуру, Бретон не хочет выдвигать новых догм и образцов, но вместе с тем он ощущает необходимость некоего выстраивания новых ценностей, ибо он мыслит сюрреалистическое движение не только как школу в литературе и искусстве, но как миро-

воззрение и жизнетворчество. И в качестве способа выражения этого синтетического по сути своей устремления он выбирает пародию на словарное определение, напоминающее по своей форме статью из популярного словаря «Ларусс»:

«Сюрреализм, *м.* Чистый психический автоматизм, имеющий целью выразить или устно, или письменно, или любым другим способом реальное функционирование мысли. Диктовка мысли вне всякого контроля со стороны разума, вне каких бы то ни было эстетических или нравственных соображений.

Энцикл. Филос. Терм. Сюрреализм основывается на вере в высшую реальность определенных ассоциативных форм, которыми до него пренебрегали, на вере во всемогущество грез, в бескорыстную игру мысли. Он стремится бесповоротно разрушить все иные психические механизмы и занять их место при решении главных проблем жизни»[20].

Таким образом, первый «Манифест сюрреализма» окончательно отказывается от дадаистского хаоса. Напомним, что во время своих встреч на пустыре рядом с церковью Сен-Жюльен-ле-Повр дадаисты занимались чтением «Ларусса» для демонстрации идиотизма культуры как таковой. Жест Бретона — с одной стороны, логическое продолжение иронического использования одного из банальных символов «буржуазной» культуры. Но вместе с тем этот жест свидетельствует о стремлении Бретона как бы «заранее» вписать сюрреализм в культуру и жизнь общества посредством сближения понятий «сюрреализм» и «мысль». Отрицание культуры сопровождается представлением сюрреализма как новой системы мысли, новой системы знаний. В первом «Манифесте сюрреализма» энциклопедическая форма свидетельствует о стремлении включиться в «сумму знаний», которые, как мы покажем, будут результатом либо сюрреалистических изобретений, либо сюрреалистического переосмысления идей, образов и художественных приемов.

«Автоматическое письмо» и «параноидально-критическая деятельность»

«Сюрреализм — отрицаемое письмо»: так было принято считать в сюрреалистической группе в 1925 г.[21] «Письмо» в данном случае означает традиционное литературное письмо. Сюрреалисты же предлагают другую альтернативу — «автоматическое письмо», ассоциируемое не с литературой, а с патологическим феноменом, предметом наблюдения психиатров. Автоматическое письмо стало первым и наиболее влиятельным способом творчества, изобретенным сюрреалистами.

Некоторые современные итальянские и французские исследователи[22] настаивают на влиянии концепций и практики «слов на свободе», «беспроволочного воображения» Ф.Т. Маринетти на автоматическое письмо; нередко встречаются сближения между «автоматическими» чертами творчества дадаистов и сюрреалистов, о чем довольно подробно написано в книге Л. Андреева «Сюрреализм»[23]; российская исследовательница Е. Бобринская писала о теории «моментального творчества» А. Крученых и некоторых чертах его сходства с сюрреалистическим автоматизмом[24].

Не отрицая определенных генетических и типологических связей сюрреализма с предшествующей культурой, мы придерживаемся другой точки зрения. Мы считаем автоматическое письмо сюрреалистов совершенно оригинальным творческим приемом, особенность которого состояла в соединении художественной практики и теоретической рефлексии. В этом смысле нам близка точка зрения Лорана Женни, называвшего автоматическое письмо «риторическим мифом»[25].

В 1920-е годы определения «автоматический» и «сюрреалистический» были синонимами, и Бретон настойчиво требовал тогда от членов своей группы, чтобы они писали «автоматические тексты». В первом «Манифесте сюрреализма» он дал своеобразный «рецепт» создания сюрреалистического сочинения:

«Устроившись в каком-нибудь уголке, где вашей мысли будет легче всего сосредоточиться на себе самой, велите принести, чем писать. Расслабьтесь, насколько это в ваших силах, приведите себя в состояние наибольшей восприимчивости. Забудьте о своей гениальности и о своих талантах, равно как и о талантах всех прочих людей. Скажите себе, что литература — это одна из самых печальных дорог, которые к чему-либо могут привести. Начинайте писать быстро, без всякой заранее намеченной темы, — настолько быстро, чтобы не запомнить и не пытаться перечитать написанного. Первая фраза придет сама собой — вот до чего верен тот факт, что в любой момент внутри нас существует какая-нибудь фраза, совершенно чуждая нашей сознательной мысли и лишь нуждающаяся во внешнем выявлении»[26].

Этот «рецепт» не что иное, как обобщение опыта написания «Магнитных полей», о чем Бретон говорил еще в начале 1924 г. (т. е. до выхода в свет первого «Манифеста сюрреализма») в статье «Явление медиумов»:

«В 1919 году мое внимание было сосредоточено на тех более или менее отрывочных фразах, которые приходят на ум, когда ты в совершенном одиночестве ждешь приближения сна: они становятся ощутимыми для духа, хотя тот и не способен обнаружить, чем они предопределяются. Фразы эти, полные замечательных образов и отличающиеся абсолютно правильным синтаксисом, казались мне первоклассными поэтическими элементами. Вначале я ограничивался тем, что записывал их. Только позднее мы вместе с Супо задумались над тем, чтобы намеренно воспроизвести внутри себя то состояние, в котором они рождаются. Для этого достаточно было абстрагироваться от внешнего мира, и после того как мы этого добились, фразы начали приходить к нам одна за другой на протяжении двух месяцев, все в большем и большем количестве, часто следуя друг за другом без перерыва и с такой быстротой, что нам пришлось прибегать к сокращениям, чтобы успевать все записывать. "Магнитные поля" — это всего лишь первое приложение подобного открытия: у каждой из глав не было иной причины завершаться помимо того, что кончался день, в который она была начата, а при переходе от одной главы к другой одно только изменение скорости записей порождало совершенно разнородные эффекты»[27].

В первом «Манифесте сюрреализма» Бретон дает советы, как достигнуть абсолютной свободы творчества, которая оказывается обязательной (что довольно двусмысленно, ведь получается принудительная свобода?) для всякого сюрреалиста. Автоматическое письмо было не только эстетическим, но прежде

всего этическим лозунгом сюрреалистов. «Я рассчитывал на стремительный поток автоматического письма как на средство окончательного очищения литературных конюшен. В этом смысле желание широко раскрыть все шлюзы несомненно остается постоянно генерирующей идеей Сюрреализма»[28], — скажет Бретон в 1930-е годы.

Главное в концепции бретоновского автоматизма — идея «бессубъектного письма», при котором текст оказывается сам по себе генератором новых образов, как бы независимо от воли его автора или авторов. Собственно нивелируется само понятие автора как властителя над текстом. Автор — уже не автор, но нечто вроде «регистрирующего аппарата», который пишет под «диктовку» мысли, причем эта мысль происходит по преимуществу из сферы бессознательного, которое оказывается подобием таинственных «уст Тени», о чем писал Виктор Гюго в стихотворении «Предвестие грезы» («Созерцания»).

Текст обретает автономию по отношению к его создателю, который уже сам начинает как бы следовать за текстом, что уводит его в «волшебные» дали[29]. В таком тексте, как скажет Бретон чуть позже, «слова занимаются любовью между собой»[30].

В «Магнитных полях» Бретон и Супо добивались эффекта неразличимости авторов: читатель не должен идентифицировать авторов (только специальные исследования рукописей[31] позволили определить, кому принадлежат те или иные слова «Магнитных полей»). Более того, в конце книги представлена символическая смерть авторов — их имена обведены черной рамкой. К тому же они сопровождаются рекламной вывеской «дрова-уголь», что усиливает принцип уничтожения авторов, приравненных к бытовым предметам (правда, способным воспламеняться... может быть, здесь есть намек на огонь поэтического вдохновения). Бретон объяснял, комментируя главу «Затмение»: речь идет о «затмении субъекта» и переходе «от субъекта к объекту»[32]. То есть речь идет о создании «объективного письма», что, с одной стороны, намекало на коллективное творчество (в сущности, мечта многих авангардистов), а также, что менее очевидно, заставило Бретона впоследствии пересмотреть само понятие «объект» (см. ниже «Слова и визуальные образы»). Идея «объективного письма» интересна тем, что она явно противопоставляет сюрреализм романтизму, с его буйством субъективного начала, а также, как это было декларировано в первом «Манифесте сюрреализма», реалистическому письму, погребенному под гнетом позитивизма и картезианской логики. При этом сюрреалисты явно продолжают творческие поиски некоторых символистов, в особенности Лотреамона, который считал, что «поэзия делается всеми, а не одним человеком»[33], а также — сюрреалисты в этом не признавались — Малларме, который писал о «бессилии» поэта (например, в стихотворении «Лазурь»).

Идею «объективного письма» «Магнитных полей» Бретон поддерживал рассказом о процессе самого письма, и наряду с приведенными выше тезисами настаивал на понятии «скорость». В 1930 г. он продал рукопись «Магнитных полей» меценату Рене Гаффе, сопровождая ее разъяснениями касательно скорости[34]. Скорость письма должна была буквально равняться скорости мысли, и каждая из глав обладала особой скоростью. При этом «мысль» и ее «скорость» были для Бретона объективными категориями, не связанными с конкретным

сознанием каждого из авторов. Любопытным образом бретоновское понимание бессознательного сближается здесь не столько с фрейдовским индивидуальным бессознательным, сколько с идеей коллективного бессознательного, в духе К.Г. Юнга.

Термин «автоматическое письмо» появился у Бретона впервые в предисловии к каталогу выставки Макса Эрнста, которая проходила с 3 мая по 3 июня 1921 г. В первой же фразе он говорил: «Изобретение фотографии нанесло смертельный удар старым способам выражения как в живописи, так и в поэзии, в которой автоматическое письмо появилось в конце XIX века и было настоящей фотографией мысли»[35]. По всей вероятности, метафорой «автоматическое письмо» Бретон обозначает здесь творчество Артюра Рембо в период его «ясновидения» или Лотреамона, автора «Песен Мальдорора». Отсылки к науке возникают в статье Бретона «Явление медиумов», вышедшей в начале 1924 г., — здесь есть определенный намек на фрейдовскую категорию «бессознательного», а также идея «волшебной диктовки», производимой этим «бессознательным»[36].

Первый «Манифест сюрреализма» предоставляет примеры из психопатологической практики, которые должны были восприниматься как аналог или пример сюрреалистического способа выражения. Однако эти примеры имеют мало общего со специфически фрейдовскими методиками свободных ассоциаций. В начале 1920-х годов о Фрейде во Франции знали довольно мало. «Наука о сновидениях» (так было переведено название «Толкование сновидений») выйдет на французском языке лишь в 1930 г. Главное, что сюрреалисты у Фрейда заимствуют, так это само слово — «бессознательное».

Понятие «автоматическое письмо» содержало в себе в 1920-е годы достаточно явную ассоциацию (во всяком случае для психиатров, коими побывали во время Первой мировой войны Бретон и Арагон) с трудами Пьера Жане, концепции которого во многом сходны с фрейдовскими, что позволяет говорить о возникновении во Франции своего психоанализа, параллельного фрейдовскому. В 1889 г. П. Жане публикует свою знаменитую книгу «Психологический автоматизм», в которой «автоматическое письмо» оказывается одним из терапевтических средств воздействия на больного, демонстрирующего и тем самым восстанавливающего нарушения функции памяти.

Продолжателями Жане в области исследований «автоматического письма» были Жозеф Бабински (чьим учеником себя считал Бретон) в клинике Сальпетриер, а также Альфред Бине, который считал, что по автоматическому письму можно диагностировать распад сознания. Вспоминая несколько десятков лет спустя о «Магнитных полях», Бретон и Супо называют разных «предшественников» своего метода. Бретон ссылается на Фрейда. Супо упоминает Пьера Жане, о котором в первом «Манифесте сюрреализма» не было ни слова. Соперничество и вражда двух бывших друзей, которые навсегда разошлись уже с 1924 г.? Скорее, «идеологические» соображения. Супо просто вспоминает эпоху с характерными для нее веяниями и модами. Бретону же важно придумать именно новый лозунг, который отличался бы от всего «традиционного». Этим «лозунгом» и становится имя австрийца Фрейда, которое в шовинистской атмосфере послевоенной Франции имеет также и «антипатриотический» смысл.

Парадоксальным образом (вопреки собственно психотерапевтической задаче) Фрейд оказывается для Бретона одним из воплощений «абсолютного бунта»: Фрейд, как считали сюрреалисты, «освободил бессознательное».

Для сюрреалистов это освобождение латентного, уже имеющегося в памяти содержания. Сюрреалистам важно такое «бессознательное», которое было бы обращено «в будущее». И здесь им на помощь приходит уже не Фрейд, а исследователи парапсихологии — Флурнуа, Мейер, о которых Бретон пишет в «Автоматическом послании», или метапсихолог Шарль Рише. Таким образом, открывается новый ряд «предшественников» автоматического письма.

Напомним, что «автоматическим письмом» назывался и один из спиритических способов общения с умершими. Сам Бретон, кстати, изначально говорил о том, что позаимствовал понятие автоматизма у медиумов, но всегда настаивал на сугубо «материалистическом» применении его к сюрреализму. Действительно, состояние расслабленности при начале письма, а также транс, в который поэты должны погружаться в процессе письма, галлюцинации напоминают состояние медиума, о чем Бретон пишет в «Автоматическом послании» («Message automatique»). «Материализм» заключался в понимании «источника» письма: «уста тени» — это бессознательное начало самих сюрреалистов, источник их творчества в них самих.

Бретон обращает особое внимание на концепцию «сублиминального Я», разработанную английскими психиатрами Общества психических исследований (Уильям Джеймс, Фредерик Мейер). Эта концепция по сути своей совершенно ортогональна фрейдизму, на что обратил внимания французский писатель и философ Жан Старобински: в отличие от фрейдовского бессознательного, которое является неким хранилищем комплексов, «Сублиминальное Я — это бессознательное, которое обладает ценностью»[37].

Продолжая мысль об эстетической ценности автоматического письма во «Втором манифесте сюррелиализма», Бретон говорит и о его гуманистической функции: «Автоматическое письмо и пересказы сновидений представляют преимущество, давая ошарашенной критике элементы оценок в духе высокого стиля, они позволяют провести новую общую классификацию лирических ценностей и предложить ключ, способный бесконечно отпирать тот многодонный ларец с множеством дниц, что зовется человеком»[38].

Антропологическая ценность автоматического письма состоит и в том, что в нем делалась попытка соединения «мысли» и «письма» — в идеале письмо должно было буквально передавать мысль в ее же темпе, с ее «скоростью», если воспользоваться выражением Бретона. Это дало возможность таким разным философам, как Фердинан Алькье и Морис Бланшо, сойтись в признании познавательной функции этого приема. Как писал Бланшо, «автоматическое письмо ... — настоящая поэзия Cogito»[39].

С самого начала существования сюрреалистической группы Бретон ратовал за распространение автоматического письма не только в словесности, но и в других видах художественного творчества.

В третьем номере журнала «Революсьон сюрреалист» (апрель 1925) Пьер Навиль заявляет, что в области живописи сюрреализм, т. е. автоматизм, согласно терминологии того времени, невозможен: «Ни для кого не секрет, что сюр-

реалистической живописи не существует. Ни взмахи карандаша, отданные случайностям жестов, ни образ, воссоздающий фигуры сна, ни воображаемые фантазии, разумеется, не могут получить такого определения»[40]. Ответом Бретона был трактат «Сюрреализм и живопись», где показано, как живопись и сюрреализм могут все-таки сочетаться между собой. Первым художником, применившим автоматическую технику, является, по мнению Бретона, Андре Массон — «Человек-перо». Его творчество полностью соответствует идее автоматического письма, как оно было применено в «Магнитных полях». Как говорит Бретон в трактате «Сюрреализм и живопись»: «Основное открытие сюрреализма заключено в том, что пишущее перо или рисующий карандаш бежит сам, без предварительного намерения»[41].

Призыв к автоматизму заставляет сюрреалистических художников изобретать самые различные техники. Например, Макс Эрнст изобретает фроттаж («растирание»). Как пишет он сам, 10 августа 1925 г. у него было странное сновидение, о котором ему потом напомнили своеобразные прожилки на паркете. «Я сделал несколько рисунков этих паркетин, положив на них произвольно листки бумаги, которые я стал растирать с помощью графита. Полученные таким образом рисунки — и я настаиваю на этом — теряли... характер вопрошаемой модели (дерева), чтобы принять вид неожиданно точных образов, их природа, вероятно, и состояла в том, чтобы выделять изначальную причину наваждения или продуцировать признаки этой причины»[42]. Так возникли рисунки, вошедшие впоследствии в альбом «Естественная история». Как утверждали Бретон и Элюар в 1938 г. в «Кратком словаре сюрреализма» — одном из существенных документов, свидетельствующих о саморефлексии сюрреализма, — эту технику можно считать настоящим эквивалентом автоматического письма. Открытие Эрнста сразу же порождает множество иных «автоматических» техник — граттаж (Макс Эрнст), декалькомания без заранее заданного предмета (Оскар Домингез), фюмаж (Вольфганг Паален), аквамото (Сезарини), алхимаж (Ладислав Новак) и др. Изобретение этих живописных техник заставляет Бретона выработать новое понятие — «абсолютный автоматизм» — именно так он характеризует декалькоманию Домингеза и фюмаж Паалена в 1939 г.

И все же в 1933 г. Бретон признает, что тот процесс автоматического письма в чистом виде, который был признан обязательным для его группы, породил множество совершенно нечитабельных текстов: «История автоматического письма в сюрреализме является историей перманентной неудачи»[43]. Но отмена лозунга не означала реального отказа от автоматического письма, ни вообще, ни в пользу какого-нибудь другого метода, как, например, «параноидально-критическая деятельность» Сальвадора Дали, задуманная им как альтернатива автоматическому письму.

«Параноидально-критический» метод был создан Сальвадором Дали в конце 20-х годов и описан им в статье «Дохлый осел» («L'Ane pourri»), опубликованной в журнале «Сюрреализм на службе революции» («Le surréalisme au service de la révolution». 1930. N 1) и в книге «Зримая женщина» («Femme visible», 1930). Это изобретение Дали делает под непосредственным влиянием Фрейда, автора книги «Толкование сновидений», переведенной на французский язык в

1926 г. как «Наука о сновидениях», а также теории и практики «автоматического письма» сюрреалистов, от которой он отталкивается.

Сближая творческий процесс с механизмами психической болезни — паранойи, Дали обозначает свою систему как «параноидально-критическую деятельность», которая является «спонтанным методом иррационального познания, основанным на критической и систематической объективизации бредовых ассоциаций и интерпретаций»[44]. Таким образом, культивирование бессознательного бреда и галлюцинаций сопровождается рационализацией (= «критическая» деятельность): цель метода — «систематизировать путаницу, способствуя тем самым полной дискредитации мира реальности»[45]. Эта парадоксальная мысль возникает у Дали не без влияния Жака Лакана[46], утверждавшего, что эта «систематизация» параноического бреда происходит postfactum, что свойственно клиническому случаю интерпретационного бреда.

Получается, писал Дали, что «параноический бред вовсе не является пассивным элементом, который требует интерпретации, <...> но сам уже представляет собой некую форму интерпретации». В отличие от «автоматического письма», при котором субъективное начало было «пассивно», следуя за потоком образов, которые приходят в голову, изобретенный Дали метод предполагает активность субъекта по отношению к фантазму: субъект настолько зациклен на своем бреде, что оказывается способен к его «реальному» воплощению, т. е. к его объективизации, «опредмечиванию»: «действия новых устрашающих признаков-симулякров будут обладать четкостью и ясностью физических и дневных феноменов»[47]. Или, говоря другими словами того же Дали, речь идет о «конкретной иррациональности»[48].

Воплощением параноидально-критической деятельности par excellence Дали называет (в статье «Дохлый осел») «двойной образ» и, более того, «множественный образ», т. е. воспроизведение некоего не подвергнутого никаким модификациям предмета, который оказывается одновременно воспроизведением совершенно иного предмета, тоже без видимых формальных модификаций. «Получение такого "двойного образа" становится возможным благодаря жестокой силе параноического мышления, которое должно уметь ловко и хитро пользоваться необходимым количеством предлогов, совпадений и т. д., чтобы заставить появиться второй образ, который в этом случае становится навязчивой идеей»[49]. Количество образов зависит от «параноических способностей мышления»[50]. Дали настаивал на том, что «параноидально-критической» является именно всепоглощающая «деятельность», а не просто художественный «прием» или «метод»: техника творения оказывается тесно связана с техникой восприятия сотворенного, которая сама по себе становится техникой творения и т. п., до бесконечности.

В № 1 журнала «Сюрреализм на службе революции» Дали печатает в качестве элементарной иллюстрации своего метода почтовую открытку, на которой изображена негритянская хижина: если вглядеться, то в ней можно отчетливо различить профиль Бретона, однако сам Бретон считал, что это профиль маркиза де Сада. В том же журнале опубликована репродукция картины Дали «Невидимый человек», на которой сквозь элементы пейзажа проступают черты мужчины. Следы параноидально-критической деятельности можно найти вообще

во всем творчестве Дали после 1930 г. Любопытно, что во многих произведениях Дали, где он был верен этому методу, используются фрейдистские мифы — о Нарциссе («Метаморфозы Нарцисса», 1937), Вильгельме Телле («Вильгельм Телль», 1930): от интерпретации бреда Дали как бы переходит здесь к интерпретационному бреду, обыгрывая одновременно и живописные, и словесные образы.

«Параноидально-критическая деятельность» Дали обладает откровенно игровым характером. Это и один из четко выраженных видов сюрреалистической риторики, в центре которой стоит проблема поэтического сравнения: по мнению Дали, «параноический механизм», которым движет желание, демонстрирует абсолютно «невозможное» сравнение, т. е. лишенное какой бы то ни было логической связи, — здесь проявляется подспудная полемика с поэтами-сюрреалистами, одержимыми «демоном аналогии». Однако позже, уже порвав с Бретоном, Дали тем не менее свяжет свой метод с одним из основополагающих сюрреалистических понятий: «параноидально-критическая деятельность — это сила, организующая и производящая объективную случайность».

Благодаря фигуре Дали его «параноидально-критический» метод довольно быстро приобретает мировую известность, однако в группе сюрреалистов Бретона отношение к этому было восторженным только поначалу. В конце 20-х — начале 30-х годов Дали становится надеждой бретоновского сюрреализма, он кажется всем самым радикальным ниспровергателем всех буржуазных ценностей, и ему даже позволяют критиковать «автоматическое письмо» на страницах журнала «Сюрреализм на службе революции». Кревель пишет о Дали восхищенные статьи, а Бретон и Элюар создают книгу «Непорочное зачатие» (1930), в которой они пытаются применить метод Дали в поэтической практике, создавая «симуляции» различных видов, в том числе и параноического бреда. Эти «симуляции» выявляли одну из основополагающих черт сюрреалистического мимесиса, которую Арагон сформулировал еще в «Волне грез» (1924): «Разве симулировать нечто — не то же самое, что помыслить это нечто? А что было помыслено, то существует»[51]. Однако для того чтобы действительно зачаровать читателя, поэтическому «Непорочному зачатию» явно недоставало пластической предметности, какая может быть только в изобразительных искусствах (в этом смысле очень показательно, что в первый раз «Непорочное зачатие» выходит с иллюстрациями Дали, которые как бы компенсировали собой этот недостаток): параноидально-критический метод, оказавшийся столь продуктивным в изобразительном искусстве и театре, остался для поэзии скорее курьезным экспериментом. Это поэтическое невосприятие «параноидально-критической деятельности» усиливается еще и фатальным разрывом отношений между Дали и Бретоном, после которого Бретон отказывается анализировать творчество того, кого он презрительно называл Avida dollars (жадный до долларов), а заодно и «параноидально-критическую деятельность» в соотношении с сюрреализмом.

Несмотря на проблему активности/пассивности субъекта письма, оба сюрреалистических метода творчества — автоматическое письмо и параноидально-критический метод — обнаруживают принципиальные черты сходства. Прежде всего, и тот и другой метод подразумевает идею коллективного творчества, будь то буквально коллективный автор или соучастие зрителя-читателя в твор-

честве. Оба метода соотносятся с научными разработками в области психиатрии. Транспонируя в сферу художественного творчества автоматизмы сознания/бессознательного, оба метода отражают особое отношение к уже созданным произведениям культуры: полная или частичная интеграция их в новую целостность посредством коллажа, симуляции или буквального копирования «сюрреалистического голоса» оказывается продуктивным способом творчества[52].

Сюрреалистическая трансгрессия

Во французском языке слово transgression, которому соответствует русское понятие «трансгрессия», возникает как научный и религиозный термин еще в XII в.; оно означает «переступание через», «преодоление», «нарушение» закона, ритуала или вообще какого бы то ни было запрета. Зародившаяся в XIX в. антропология часто использует этот термин, с развитием науки его значение уточняется, так что к эпохе французского сюрреализма, т. е. к 1920–1930-м годам он употребляется для обозначения нарушения запретов сексуального толка. Именно так и использует слово «трансгрессия» Бретон в своем искусствоведческом трактате «Сюрреализм и живопись»:

«Кто станет похваляться тем, что может не моргнув глазом бравировать предрассудками и запретами, окажется не в состоянии говорить об эротизме, поскольку ему не дано было осознать основополагающую потребность *трансгрессии*»[53].

Но если говорить о культуре XX в., то закрепился термин «трансгрессия» вовсе не применительно к сюрреалистам, но в связи с творчеством Жоржа Батая, писателя и философа, который был в юности не чужд группе Бретона, хотя никогда в ней не участвовал и всегда признавал близость сюрреалистических устремлений своим собственным философским исканиям. Напомним, что слово «трансгрессия», употребленное у Батая в самых различных контекстах и самых различных и размытых значениях, получает осмысление именно как специфический термин культуры XX в. в знаменитой статье Мишеля Фуко «Предисловие к трансгрессии» (1963). Начиная с анализа роли трансгрессии в эротической сфере, Фуко приходит к выводу о трансгрессии вообще. Нам представляется очень важным воспроизвести здесь весь ход мысли Мишеля Фуко:

«Не то, чтобы мы вообще освободили сферу сексуального, но нам удалось довести ее до предела: до предела нашего сознания, поскольку именно сексуальность в конечном счете обусловливает единственную для нашего сознания возможность прочесть наше бессознательное; сексуальность — это предел закона, поскольку она оказывается единственным абсолютно универсальным содержанием запрета; это предел нашего языка: она прорисовывает едва уловимую линию того, чего могут достичь волны языка на песке молчания. Следовательно, сексуальность вовсе не является той связью, посредством которой мы общаемся с упорядоченным и счастливо профанным миром животных; сексуальность — это разлом: но не такой разлом, что окружал бы нас, изолируя или обозначая, но такой, что прочерчивает пределы в нас самих и нас самих прочерчивает как предел.

Наверное, можно сказать так: в мире, где больше нет ни предметов, ни существ, ни пространств, которые можно было бы профанировать, она <сексуальность> восстанавливает единственно возможный раздел. Но не тем, что придает новое содержание вековым жестам, а тем, что разрешает профанацию без объекта профанации, профанацию пустую и замкнутую на себе, орудия которой не обращены ни к чему другому, кроме нас самих. Таким образом, профанация в мире, который не признает более позитивного смысла сакрального, и есть приблизительно то, что можно назвать трангрессией»[54].

Соотнесение сюрреалистического бунта с батаевской трансгрессией необходимы для понимания того факта, что в авангардистской культуре можно выделить разные уровни и степени «нарушения запрета», существенно отличающиеся друг от друга. Сюрреализм, который призывал «переделать мир — по Марксу, и переделать человека — по Рембо»[55], несомненно, более радикален, чем, скажем, аполлинеровское движение «нового духа». Но в первом Манифесте 1924 г. сюрреализм кажется более «мирным», чем дадаизм, из которого он произрос. Пафос жестокости усиливается к концу 1920-х годов, вместе с политической активностью группы, которая после журнала «Сюрреалистическая революция» издает журнал «Сюрреализм на службе революции». Напомним, что, как заявляет Бретон во «Втором манифесте сюрреализма»[56] (1929), «самый простой сюрреалистический акт состоит в том, чтобы, взяв в руки револьвер, выйти на улицу и наудачу, насколько это возможно, стрелять по толпе». Конечно, это и след дадаизма с его всеотрицанием, которое, в свою очередь, восходит к романтизму, а точнее, является отражением романтического бунта, доведенного до крайности. Бретоновский призыв к насилию есть не что иное, как протест против пошлой буржуазной действительности с ее искаженными человеческими и культурными ценностями. Причем призыв этот сразу же получает свое «применение» в рамках «Второго манифеста», где Бретон в весьма неприятных выражениях публично «отлучает» от сюрреализма бывших своих соратников Лейриса, Десноса, Арто, Витрака и др. Здесь же выявляется и стремление Бретона к созданию социума, объединенного определенной идеологией, которая по сути своей религиозна, хотя Бретон всячески избегает слова «религия»: говоря о необходимости «глубинной оккультации сюрреализма», он призывает создать нечто вроде тайного общества посвященных.

Критика «буржуазных», да и в большой степени общечеловеческих ценностей лежал в основе сюрреалистической деятельности группы Бретона, что было вообще в духе любого авангардистского движения первой трети XX в. Сюрреалисты выступали против самых разных сфер современной культуры, воспринимая их как ограничения, во-первых, свободы мышления (ибо сюрреализм изначально утверждает себя именно как философское течение, хотя и отрицает при этом устоявшееся разделение гуманитарных наук) и, во-вторых, свободы творчества и бытия.

Вопрос о политическом бунтарстве еще более очевиден, ибо французский сюрреализм возникает в атмосфере разочарований после победы Франции в Первой мировой войне. Будучи в большинстве своем выходцами из обеспеченных буржуазных семей, французские сюрреалисты, объединившиеся вокруг Бретона, выступали против буржуазных ценностей. Их левацкие настроения

воплотились поначалу в альянсе с коммунистической партией, который, правда, продлился недолго (1925–1927) — сюрреалисты оказались радикальнее, «левее» коммунистов. Эта ультралевая политическая установка (продолжавшая, в сущности, идеологию анархизма конца XIX в.) воплощается в 1930 г. в откровенно оппозиционном по отношению к коммунистической партии журнале «Сюрреализм на службе революции», а также в попытках создания в 1935 г. группы «Контратака», которая противостояла бы идеологии фашизма и прокоммунистического «Народного фронта». С точки же зрения геополитики сюрреалисты, как достойные наследники дадаистов, были космополитами — изначально интернациональный состав группы Бретона во многом предопределил ту легкость, с которой сюрреализм распространялся по всему миру начиная с 1930-х годов.

Политической позиции сюрреализма соответствует и особая этика сюрреалистического движения, являющаяся прежде всего этикой бунта. В этом контексте немаловажную роль играет знаменитый протест сюрреалистов против осознанного созидательного труда в процессе художественного творчества — творчество должно быть спонтанным выражением бессознательного. Поэтому высшей этической ценностью является безумие, и не только в традиционно-поэтическом (как пророческая одержимость поэзией), но и в медицинском смысле. Свой бунт сюрреалисты провозглашали во имя свободы — свободы любви и творчества, у которых не должно быть никаких ограничений.

Напомним, что с самого начала своего существования сюрреалистическая группа Бретона была озабочена проблемой самоубийства. Причем проблема эта решалась как в сюрреалистической теории, так и в творчестве. Возможно, большую роль сыграло здесь влияние на Бретона нантского авангардиста Жака Ваше (умершего от передозировки наркотика, что, скорее всего, было самоубийством). Во всяком случае в 1920 г. выходит книга Бретона и Супо «Магнитные поля», где, как мы уже упоминали, на последних страницах имена ее авторов обведены траурной рамкой, после которой следует посвящение «памяти Жака Ваше». В 1922–1924 гг., т. е. после ссоры группы Бретона с дада, но до появления первого «Манифеста сюрреализма», в группе Бретона расцветает погребальный жанр. Робер Деснос в состоянии гипнотического сна создает серию стихотворений, сопровождаемых рисунками с изображением кладбища сюрреалистов — «могил» Бретона, Макса Мориза, Элюара и пр. В это же время Супо пишет поэтический сборник «Эпитафии». Ответ Бретона на организованную тогда в журнале «Литтератюр» анкету «Зачем вы пишете?», где он заявляет, что отказывается писать, тоже вполне согласуется с этой общей «самоубийственной» стратегией.

В 1925 г. журнал «Революсьон сюрреалист» распространяет анкету на тему «Является ли самоубийство выходом из положения?», и потом на протяжении всех лет существования сюрреалистического движения этот вопрос будет подниматься вновь и вновь — в связи с самоубийствами Жака Риго, и Владимира Маяковского, и Рене Кревеля, и т. д. Очень показательно в этом смысле мнение самого Андре Бретона. На вопрос о самоубийстве он отвечает отрицательно: самоубийство не выход. Необходима вера в некое сияние чудесного и сюрреального. И одновременно с этим в творчестве того же оптимиста Бретона одно

из ключевых слов — *безнадежность* (désespoir; кстати, самоубийц называют les désesperés). В то же самое время, в 1924 г., Бретон напишет красивое лирическое стихотворение «Розовая смерть» (которое опубликует потом в сборнике «Седовласый револьвер», 1932), где смерть предстает в образе розы — прекрасной возлюбленной.

Но если проблема «своей смерти» в конечном счете оборачивается преодолением нарциссизма и оказывается символом жертвенного акта творчества, то этого нельзя сказать о знаменитом сюрреалистическом призыве к произвольному насилию над другими. Напомним, что, согласно «Второму манифесту сюрреализма», простейший сюрреалистический акт состоит в том, чтобы выйти на улицу и стрелять наугад по толпе. Отчасти это «незаинтересованное» насилие (очень близкое тому, что Андре Жид называл acte gratuit) служит решению проблемы консолидации сюрреалистического сообщества: упомянутый призыв Бретона реализуется уже в самом тексте Манифеста, когда вождь сюрреалистов переходит к гневным обличениям предателей сюрреализма — Витрака, Арто, Десноса и др. Но вряд ли стоит проводить, казалось бы, возможные параллели с другим, более поздним проектом тайного общества на основании насилия, который будет выдвинут Жоржем Батаем около 1936 г.[57] Батаевское общество «Ацефал» должно было объединиться благодаря человеческому жертвоприношению и стать новой религией. Бретоновское насилие, провозглашенное во «Втором манифесте», — загадочный и многообещающий сигнал, за которым следует совершенно банальная «чистка» рядов сюрреалистической «партии». Для Батая смерть, насилие прежде всего продуктивны, энергийны. В отношении Бретона этого сказать нельзя. Насилие остается насилием, т. е. злом. Но вопрос о насилии в том виде, как он поставлен в теории и практике сюрреализма, невозможно трактовать в каком-то одном смысле. Многозначность и многомерность проблематики насилия достаточно полно представлена в книге Бретона «Антология черного юмора», которая, как нам кажется, и является наиболее адекватным воплощением проекта абсолютной трансгрессии Бретона и французского сюрреализма вообще.

Начало работы над «Антологией черного юмора» (которая увидела свет лишь в 1945 г., а потом была переиздана в 1966 г.) в 1935 г. совпадает со взлетом социальной активности сюрреализма, сосредоточенного тогда на поисках «нового коллективного мифа», в противовес фашистской мифологии. В 1937 г. в статье «Пределы, не границы сюрреализма» Бретон охарактеризует этот «новый миф» как «черный» миф, под цвет «патологической» эпохи. А тогда, осенью 1935 г., Бретон сближается с Батаем после почти пятилетней ссоры, спровоцированной «Вторым манифестом сюрреализма», и пытается вместе с ним создать «Контратаку», общество, противостоящее надвигающемуся фашизму и в то же время совершенно чуждое ортодоксальным французским коммунистам. Совместная бретоновско-батаевская «Контратака» так и не удалась. Но остались довольно любопытные манифесты Бретона. Один из них — тот, что был написан Бретоном совместно с Батаем, — опубликован в конце 1935 г. в бретоновской книге «Политическая позиция сюрреализма»; другие увидели свет лишь в недавно вышедшем полном собрании сочинений Бретона. Для нас важны все эти манифесты: наряду с сугубо политическим «применением», для ко-

торого они предназначались, они оказались еще и частью генезиса «Антологии черного юмора».

К чему призывает Бретон в своих манифестах, написанных для «Контратаки»? К непримиримой диктатуре вооруженного народа, к «органическому созданию широкого, дисциплинированного, фанатичного объединения сил, способного в один прекрасный день осуществить свою безжалостную власть». Призыв «долой рабов» оказывается синонимичен призыву «смерть рабам». Рассуждая о фанатизме, Бретон говорит, что разгулу слепой силы (коей является фашизм) можно противопоставить только Зло, с большой буквы: «Если возникает конфликт между теми, кто стремится воскресить убитого отца, и теми, кто мечтает убить его снова, мы с теми, кто убивает» [58]. И Бретон приводит здесь те же самые примеры из книг Синга, Сада и Лотреамона, которые войдут в «Антологию черного юмора».

Если сопоставить два замысла 1935–1936 гг. — уже не осуществленный замысел общества «Контратака» и еще не осуществившийся замысел «Антологии черного юмора», — нетрудно обнаружить в них явные пересечения. «Антология черного юмора» и понятие «черного юмора» стремятся быть специфическим воплощением экстремистской идеи спасения через насилие, провозглашенной обществом «Контратака». Для того чтобы прояснить эту мысль, напомним, как на неудачу «Контратаки» отреагировал Батай. Идеи «Контратаки» находят свое продолжение в требовании жертвоприношения, которое должно объединить создаваемое им тайное общество «Ацефал». И общество, и одноименный журнал «Ацефал» отказываются от откровенно политических лозунгов — более того, многим современникам вообще казалось, что «Ацефал», с его сосредоточенностью на насилии, потворствует фашизму. Но все обстояло не так: глубинное переживание опыта насилия и смерти должно было, по замыслу Батая, служить освобождению личности и личностной энергии, а не подчинять ее какому-либо вождю или какой-либо всеобъемлющей идее.

Бретоновское понятие «черного юмора» — тоже «переживание». Темное, мрачное «настроение» (буквальный перевод слова *юмор*), меланхолия. Но еще и то, что вслед за Фрейдом Бретон считает парадоксальным торжеством принципа удовольствия над принципом реальности. Именно с таким смешанным чувством Бретон стремится активно пережить тревожное ожидание неизбежно надвигающегося на Францию фашизма. Именно такое чувство выкристаллизовывается после попытки создания сообщества «Контратака», основанного на насилии. Возможно, что мысль о черном юморе берет свое начало еще в рассуждениях из «Второго манифеста сюрреализма», где, описывая незаинтересованную стрельбу по толпе, Бретон называет насилие неким «даром», ниспосланным свыше, словно вслед за «Генеалогией морали» Ницше (при том что Ницше Бретон недолюбливал). В 30-е годы эта «одаренность насилием» [59] как бы конкретизируется в одаренности особым чувством юмора, которое есть некий ответ на атмосферу насилия, царящую в обществе, — протест, альтернатива, преодоление одновременно.

Политический фон был исключительно важен уже с самого начала появления понятия «черный юмор», которое начинает формироваться в 1932 г. на основе гегелевского понятия объективного юмора. Одна из первых работ, где

Бретон анализирует «объективный юмор», — это «Нищета поэзии», книга, которая была написана в защиту Арагона, подвергавшегося судебному преследованию за просоветские стихи «Красный фронт», но которая, как выяснится чуть позже, оказалась началом конца долгой дружбы между самим Бретоном и Арагоном[60]. Имя Гегеля, кумира коммунистической идеологии, обретает в этом контексте особое политическое значение, поскольку для Бретона он тоже кумир, но совершенно в ином смысле — как предтеча эстетики авангардизма.

Обозначенный политический контекст возникновения понятия черного юмора и самой «Антологии черного юмора» лишь подчеркивает их политический смысл. Проект «Антологии черного юмора» и сама эта антология представляют собой проект некоего сообщества, сплоченного особыми связями, особым «чувством». В книге «Политическая позиция сюрреализма» Бретон так и говорит: «...объективный юмор и в наши дни сохраняет почти всю свою коммуникативную ценность»[61]. И сообщество это оказывается значительно более парадоксальным, чем то, о чем мечтает Батай, — впрочем, и более «литературным». В нем собираются вместе самые разные и не очень совместимые между собой «жестокие» авторы: Свифт, Сад, Фурье, Ницше, Лотреамон, Жак Ваше, Аполлинер, Пикассо, Бенжамен Пере, Жизель Прассинос и др. Их произведения тоже подвергаются «жестокой» операции расчленения на фрагменты — в большинстве случаев Бретон дает не тексты целиком, а отрывки. Что объединяет эти тексты вместе? Во-первых, всеобъемлющая жестокость, «направленность» которой невозможно определить однозначно, поскольку жестокому осмеянию здесь подвергается все и вся, при полном отсутствии единого ориентира или критерия профанации. Во-вторых, само понятие, а точнее, чувство «черного юмора», которое Бретон пытается описать еще в начале 30-х годов — именно описать, а не определить, ибо в сущности бретоновский «черный юмор» тоже совершенно ускользает от определения. Создается впечатление, что «Антология черного юмора» построена на этой «неуловимости», хотя при чтении каждого конкретного текста антологии совершенно ясно, над чем смеяться. Бретоновская концепция очень сложна: с одной стороны, антологический жанр как раз и предполагает возможность объединения под одной обложкой самых разных текстов. С другой стороны, не надо забывать, что антология — это и один из самых характерных «легких», популярных жанров, и исключительная концептуальная сложность книги в значительной мере «гасится» за счет того, что такая книга вполне может быть воспринята как разновидность массовой литературы. Кстати, эта вполне объяснимая смычка с массовой литературой и обеспечила бретоновской «Антологии черного юмора» большой успех и во Франции, и в нашей стране: не так давно вышедший в свет перевод антологии воспринимается в российских журналистских кругах именно как цитатник литературных «ужастиков» XVIII–XX вв.[62]

Действительно, наиболее ощутимой, хотя и не очевидной, является лишь политическая компонента «черного юмора». Более того, именно в политическом смысле «черный юмор» кажется Бретону выражением парадоксальности понятий предела и границы. В произнесенной уже во время войны речи «Положение сюрреализма между двумя войнами» (1942) Бретон провозглашает: «Основополагающими лозунгами сюрреализма на данный момент являются

постоянное стремление инкорпорировать черный юмор в психический аппарат — тот самый черный юмор, который при определенной температуре станет уже сам по себе играть роль клапана, — и вмешательство в мифическую жизнь, которое прежде всего и по большей части обретает фигуру чистки»[63]. Этот образ «клапана» по сути дела означает, что бретоновский черный юмор может играть роль детонатора, провоцирующего взрыв собранных вместе безвестных сил — сил бессознательных, вытесненных и т. п. Таким образом, «черный юмор» оказывается выражением высшего разрушения и высшего бунта души.

Бретоновский «черный юмор» — клапан или детонатор — исполняет функцию разрушителя границ par excellence. В размытой системе сюрреалистических понятий и образов, где доминирует имманентность, именно «черный юмор», такой, каким представляет его Бретон, оказывается наиболее близким эквивалентом понятия «границы». Это граница и внутренняя и внешняя одновременно. Это граница, провоцирующая насилие, но на этой границе никогда не произойдет жертвоприношение. Ибо она сама по себе уже некое жертвоприношение — тот самый синтез, который имел в виду Гегель, по крайней мере в интерпретации Бретона. А потому трансгрессия здесь носит неизбежно «абсолютный» — «совершенный» характер, раз уже сама граница «трансгрессивна». Возможно, именно поэтому Батай так ценил в конечном счете Бретона, говоря о том, что в «сфере исторжения человеческой личности из самой себя есть только сюрреализм и больше ничего»[64].

Итак, французский сюрреализм, и в особенности теория и практика Бретона, дает разнообразное и, так сказать, разноуровневое представление о «пределах» и их «преодолении». С одной стороны, как в любом авангардистском движении XX в., понятие «предела» и его «преодоления» является движущей силой теории и творчества сюрреалистов. Но вместе с тем сюрреализм оказался способным создать довольно сложные поэтически-понятийные структуры, благодаря которым «граница» оказывается наделена особыми свойствами быть помещенной «внутрь» творящего субъекта или быть «подвижной» в силу своей бесконечно притягательной потенциальности. И возможно, само понятие предела или границы, в силу своей универсальности, вообще потеряло бы всякий смысл в сюрреализме, если бы оно не получило парадоксальное воплощение в понятии черного юмора и в «Антологии черного юмора», созданных Бретоном. «Черный юмор» — способ нарушить границы «нормального», «здравомыслящего» понимания. Но этот способ — негативный, разрушительный сам по себе, ибо он не опирается на какой бы то ни было «положительный»" идеал, он и есть то, о чем говорил Фуко: «профанация в мире, который не признает более позитивного смысла сакрального»[65].

Формы сакрального в сюрреализме («чудесное», «миф») и представления о «прекрасном»

«Чудесное» не является изобретением сюрреалистов. Оно, скорее, выступает как знак преемственности с предшественниками и одновременно как знак отличительных особенностей сюрреалистического воображения. Бенжамен Пе-

ре, анализируя творчество североамериканских индейцев, утверждает, что их произведения «возникают почти всегда из поэтического чудесного», которое он не берется определить, но «лишь попытается суггестировать», ибо «чудесное пребывает повсюду, во все времена, в каждый момент»[66].

Несмотря на попытки Бретона установить терминологическую жесткость, «чудесное» будет часто заменяться в сюрреалистических текстах (в том числе и самого Бретона) словами «магия», «миф», «оккультное», «грезы», «сюрреальность» и др. Оно возникает как часть сюрреалистического канона в первом «Манифесте сюрреализма», который начинается с утверждения, что человек — «законченный мечтатель», и завершается раскрытием «тайн магического сюрреалистического искусства». После публикации манифеста Бретон намеревался собрать своего рода энциклопедию чудес — «Глоссарий чудесного», но этот замысел так и не осуществился. Понятие «чудесного» сразу же становится привлекательным для знаменитого мецената сюрреалистов Жака Дусэ, который в 1926 г. заказывает Мишелю Лейрису для своей библиотеки «Эссе, посвященное чудесному в западной литературе» и эссе «Современное "чудесное"».

Чудесное, по мнению сюрреалистов, всегда наивно. В первом «Манифесте сюрреализма» оно часто ассоциируется с детством, с состоянием во время сна. Именно эта непосредственность, неабстрактность сюрреалистического чудесного отличает его от аналогичного символистского понятия. Резко выступая против жанра романа, Бретон находит чудесному подходящий жанр: «Нужно писать сказки для взрослых, почти небылицы»[67].

Чудесное — единственная «эстетическая» категория, признаваемая сюрреалистами, как мы покажем чуть позже, в разделе, посвященном красоте. Не случайно Арагон в своем аллегорическом романе «Анисе» называет воплощение «современной красоты» именем, в котором просматривается латинское слово «чудо», — Мирабелла.

Сюрреалистическому чудесному свойственна историчность, оно меняется от эпохи к эпохе: «таковы руины времен романтизма, таков современный манекен...»[68] Манекен является отсылкой к творчеству Джорджо Де Кирико, который был одним из первых, кто воплотил «современное чудесное».

Зависимость чудесного от времени порождает понятие «повседневного чудесного» (le merveilleux quotidien), которое было разработано первоначально в «Парижском крестьянине» (1926) Арагона. Рассказывая, как во время его прогулки по Парижу на каждом шагу рождались мифы, Арагон дает бесчисленные примеры впечатлений, обыденных и таинственных одновременно, порождающих эти мифы, воплощенные в парижских бульварах, переулках, галереях, женщинах, кафе, банях, чистильщиках обуви, парикмахерских, парках и т. д. Современный город становится предметом мифа, подобно тому как прежде им была природа, и у лирического героя возникает особое «чувство чудесного»[69]. Французские сюрреалисты создают мифологию Парижа, мифологическое измерение приобретают их излюбленные места — Театр Модерн, ворота Сен-Мартен, площадь Пантеона, кафе «Серта» и др. Эта тенденция оказывается продуктивной для сюрреалистического романа в других странах — например, под непосредственным влиянием Арагона (а не только Аполлинера) был написан «Пражский пешеход» В. Незвала.

Другой разновидностью «повседневного чудесного» можно считать «сюрреалистические объекты», которые возникают либо в результате бриколажа, либо неожиданных находок. При этом самый обыденный предмет утрачивает свою утилитарную функцию — утюг оказывается снабжен шипами, чашка может быть сделана из меха, перчатка предназначена не для надевания, а является железной перчаткой Командора и пр. Утрата утилитарности или изменение функции предмета становится признаком его чудесности.

Близкими, но не равнозначными тому, что Бретон называл «повседневной магией» (la magie quotidienne), оказываются идеи Лейриса, выраженные в его статье «Сакральное в повседневной жизни» (1936). Низменной обыденности (воспоминания о детских бдениях в туалете) Лейрис находит научное осмысление, сопоставляя ее с обрядами инициации, т. е. выражает абстрактно, через крайности свое понимание сакрального, которое разрабатывается в контексте поисков Ж. Батая, Р. Кайуа и Ж. Моннеро. Бретон игнорирует всякую иерархичность в восприятии повседневной магии, ему важно именно широкое понимание чудесного, а не привязка его к конкретной концепции сакрального, даже в том случае, когда сам он к ней приближается.

Определенной вехой в разработке сюрреалистами понятия чудесного стала книга Пьера Мабия «Зеркало чудесного» (1962) — своеобразная антология произведений мировой литературы, в которых затрагивалась эта тематика: Калевала, легенды о Гильгамеше, миф об Осирисе, Платон, Библия, древнегерманская мифология, Блейк, Кафка, Пере и т. д. Мабий располагает этот разнообразный материал по разделам: «Генезис», «Разрушение мира», «Через элементы», «Через смерть», «Чудесное путешествие», «Предопределение», «Поиски Грааля». В отличие от «повседневного чудесного», чудесное Мабия обладает весьма абстрактными формами, оно максимально опосредовано, но этой опосредованности свойственна открытость — автор книги пишет о чудесных «образах-ключах», которые как бы обеспечивают со-общение между чудесным и реальным. Эту мысль особо выделяет Бретон в предисловии к книге: он говорит об отличии «чудесного» от «фантастического», настаивая на реальном характере первого, ибо второе всегда принадлежит вымыслу [70].

Оригинальность концепции Мабия заключается в том, что он связывает понятие чудесного с особенностями сюрреалистической репрезентации, при которой «познание знака приводит к познанию вещи». Он обращается к этимологии французского слова «чудесное» (merveilleux — от *лат.* mirabilia) и возводит его к значению «зеркало» (miroir). Само понятие чудесного вмещает в себе свое отражение, в этом заключено его отличие от очевидно напрашивающейся романтической аналогии.

Во «Втором манифесте сюрреализма» (1929) Бретон провозглашает необходимость «глубокой оккультации сюрреализма» [71], что провоцирует обвинения в религиозности со стороны его оппонентов. Используя традиционалистскую терминологию по аналогии, Бретон имеет в виду совершенно иное: чудесное не дано в готовом виде — оно цель и результат поиска, открытия сокрытого, это разгадывание загадки. Бретон еще в первом Манифесте использовал пространственный образ, выражающий диалектику открытого и сокрытого — сюрреалистический замок, который в дальнейшем станет «домом из стекла»

(«Надя», 1928) и будущим замком («Однажды там будет», 1939), в описании которого просматривается традиция английского готического романа. Позже этот образ будет использован Жюльеном Граком, который акцентирует внимание именно на его таинственности, загадочности и смертельной опасности. Сюрреалистов живо интересовали оккультная традиция и каббала, что видно и во «Втором манифесте сюрреализма», где Бретон ссылается на Николя Фламеля, Аполлония Тианского и др.; сюрреалисты часто используют в своем творчестве оккультистскую символику, но никогда не следуют ей полностью, ярчайшим свидетельством чего служит гипотетический «новый миф», предложенный Бретоном в «Пролегоменах к третьему манифесту сюрреализма или нет». Этот миф, «Великие Прозрачные» («Les Grands Transparents»), иллюстрирован алхимической гравюрой из «Scriptum Chymicum» — «Ветер принес его в своем чреве». В повести «Арканум 17» оккультная символика благодаря созданному Бретоном контексту приводится к иным понятиям — повседневность, игра и др.

Понятие «чудесного» — «чистое и простое»[72] — оказывается как раз противовесом трансцендентности, о чем Бретон писал в своей статье «Чудесное против мистериального» (1936). Аналогом сюрреалистической трансцендентности была скорее первобытная магия, именно это слово Бретон применит к сюрреалистическому искусству в совместной с Жераром Леграном книге «Магическое искусство».

Отдельно сюрреалисты разрабатывают вопрос опознавания и восприятия чудесного. Это прежде всего зрительное восприятие: будучи диалектикой открытого и сокрытого, чудесное воспринимается как «ночь со вспышками», свет образа, искра, высекаемая в темноте. Черный цвет всегда потенциально содержит в себе эту искру, что заметил в своей книге о Бретоне Грак[73].

Сюрреалистическое чудесное может быть опознано по ощущению праздничнo-радостной вспышки от открытия, но оно может быть отмечено печатью тревоги и боли, что, как ни парадоксально, сближает его с переживанием экзистенции, описанным у Сартра или Батая.

Миф в сюрреализме был изначально одной из разновидностей чудесного. В творчестве сюрреалистов проявляются различные признаки мифологического сознания, такие как коллективное творчество, смешение сфер реального и поэтического, установка на «мифическое поведение», идея участия или магической партиципации (термин Леви-Брюля). В группе Бретона существовали различные точки зрение на понятие мифа и мифологии: были разработаны понятия «современная мифология», «новый миф» и «будущий миф (мифология)». Исследователь Аннетт Тамюли в книге «Сюрреализм и миф» разделяет тенденцию демифологизации как развенчания и критики традиции, обращение к традиционным мифам и собственно сюрреалистическую ремифологизацию[74]. Исследователь Ж. Шеньо-Жандрон пишет о трех видах «отношений» между мифом и сюрреализмом: «С одной стороны, миф является инструментом и моделью дискурса, основанного на аналогии, исторгающего слово из сферы случайности; с другой стороны, сюрреализм <...> на протяжении всей своей истории был одержим идеей создания “новых мифов”; наконец, сам сюрреализм <...> оказывается фигурой современного мифа»[75].

В своих представлениях о мифе сюрреалисты и переосмысляли традиционные категории, и пытались изобрести новые. Необходимо также учитывать, что и в теориях, и на практике сюрреалисты осмысляют формальную структуру мифа в двух аспектах. С одной стороны, речь идет о мифе как «сказании» (в согласии с Аристотелем), оказывающемся некоей формой, в которую сюрреалисты помещают новое содержание, повторяя на новом этапе прием, издавна практикуемый в европейской культуре. Одним из вариантов такого приема является изобретение собственно сюрреалистического мифа — мифа о мгновенно растущих, чрезмерно умных и быстро исчезающих детях (см., например, театральные пьесы «Груди Тиресия» Аполлинера, «Виктор, или Дети у власти» и «Эфемер» Витрака, «Ребенок-гигант» венгерского драматурга Тибора Дери), развертывающегося в виде «истории». С другой стороны, сюрреалистический миф существует в виде фрагментов[76] истории или отдельных образов, обладающих сакральной сущностью. В этом случае понятие «миф» представлено не просто в виде его элементов — мифологем, но оказывается близко понятию «сюрреалистический образ». Иными словами, вместо относительно логичного развертывания «мифа-истории» получается то, что мы предварительно назовем «мифообраз», построенный чаще всего в соответствии с излюбленным сюрреалистами принципом коллажа.

Рассмотрим основные теории мифа в культуре сюрреализма и ее «окрестностях». Объем понятия «миф» в сюрреализме довольно велик. Одним из его полюсов является метафора: в сюрреализме любая метафора может стать «мифом». В этом смысле речь идет об игровом феномене, описанном Ю. Лотманом и Б. Успенским в статье «Миф–имя–культура»: «Поскольку мифологический текст в условиях немифологического сознания <...> порождает метафорические конструкции <...> стремление к мифологизму может осуществляться в противоположном по своей направленности процессе: реализация метафоры, ее буквальное осмысление (уничтожающее самое метафоричность текста). Соответствующий прием характеризует искусство сюрреализма. В результате получается имитация мифа вне мифологического сознания»[77]. Немецкая исследовательница Гизела Штейнвакс назвала этот процесс «обратным превращением Культуры в Природу»[78]. В терминах «психокритики» (Шарль Морон) этот феномен можно было бы описать как преобразование «навязчивой метафоры» в «персональный миф»[79].

Другой полюс понятия «миф» воплощается в стремлении Арто возродить энергию «старых Мифов» в сакральном «театре жестокости»[80]. Возрождение Мифов — это не копирование традиции, но вос-создание, новое переживание и, если можно так выразиться, принесение себя в жертву: «Создавать Мифы — вот истинная цель театра, передавать жизнь в ее универсальном, безмерном виде и извлекать из этой жизни образы, в которых нам хотелось бы найти себя <...> Миф, в котором была бы принесена в жертву наша мелкая человеческая индивидуальность», где мы стали бы подобны «Персонажам, пришедшим из Прошлого, со всеми силами, найденными в Прошлом»[81].

Сюрреалистические поиски «нового мифа», выраженные прежде всего в творчестве Бретона 1930–1940-х годов, можно сопоставить с представлениями о мифе Арто. Речь идет об осмыслении и в какой-то степени «практике» мифа

как феномена, способного объединять людей в социум — недаром Бретон говорил о «создании коллективного мифа»[82]. Сюрреалисты не «имитируют» мифологическое сознание, но вживаются в него совершенно буквально и серьезно и как бы заново изобретают мифы, но не для того, чтобы доказать те или иные этические, политические или философские тезисы, а ради самих этих мифов, понимаемых как некая основа существования сюрреалистического движения. На этот аспект мифотворчества обратил внимание уже в 1940-е годы социолог Жюль Моннеро, который в книге «Современная поэзия и сакральное» (1945) описал группу сюрреалистов как тайное общество, наподобие бунда. Такая тенденция трактовки сюрреализма оказалась довольно плодотворна, она нашла свое воплощение в книгах Ж. Грака «Андре Бретон» (1947), М. Карружа «Мистика сверхчеловека» (1948) и статьях Батая и Бланшо.

Обозначим основные вехи размышлений о мифе в группе Бретона. В заметке 1920 г., посвященной художнику Де Кирико, Бретон констатирует: «Я считаю, что сейчас формируется настоящая современная мифология», приводя в качестве примеров аполлинеровскую «шляпу-цилиндр на столе, заваленном фруктами»[83] из стихотворения «Холмы» (сборник «Каллиграммы»), а также швейную машинку и зонтик из метафоры Лотреамона[84]. Спектакль Бретона и Супо «Вы меня позабудете» («Vous m'oublierez», 1920) можно рассматривать как аналог «ритуала», во время которого происходила имитация мифа вне мифологического сознания (согласно формулировке Лотмана и Успенского). «Современная мифология», происходящая из любой метафоры, должна, по замыслу Бретона, служить примитивистской альтернативой элитарной теории символа во французском символизме: «Все в наше время может служить символом»[85]. Культура сюрреализма и его «окрестностей» продемонстрировала возможность буквальной театрализации этого принципа. Встреча зонтика и швейной машинки стала «создателем фабулы» (как писал Анри Мешонник[86]), а Арто в «Философском камне» реализовал ту часть лотреамоновской метафоры, которая была связана с «анатомическим столом».

Другой вариант понимания мифа предлагает в 1920-е годы Арагон в тексте «Парижский крестьянин» (1926) — в особенности в «Предисловии к современной мифологии», написанном в 1924 г. Арагон не склонен к отождествлению метафоры и мифа: «Миф — вовсе не фигура языка»[87]. Как и прочие участники группы Бретона, Арагон стремится произвести «пересмотр мифических созданий»[88], но делает это в духе шеллинговской философии тождества, «укореняя» миф в окружающем мире[89] и в том, что он обозначает как «современное чувство природы»[90]. Из взаимодействия реальности с фантазией возникает «ощущение каждодневных чудес»[91], которое позже будет развито в творчестве Лейриса[92]. Этому ощущению присуща прежде всего динамика, оно всегда «живет», а вместе с ним и «мифы»: «Новые мифы рождаются на каждом шагу. Жизнь человека перерастает в легенду — тут же, сразу же... Каждый день современное чувствование нашего бытия претерпевает изменения. Завязываются и развязываются узлы настоящей мифологии. Эта наука жизни понятна только непосвященным. Это живая наука, она сама себя порождает и сама себя убивает»[93]. Таким образом, динамичность «современной мифологии» истолкована Арагоном как ее продуктивность.

Арагон пытается найти преемственность «современной мифологии» и традиции, подчеркивая органическую связь между античными мифами и современностью: первые повествовали о «внешней» природе, а современные — о «внутренней», т. е. о бессознательном. Поэтому они являются связующим звеном — от бессознательного к сознанию — «движущимся эскалатором сознания»[94]. В «Парижском крестьянине» эта идея продолжения — преемственности мифологий — реализуется и на уровне поэтики: через образы изменения, движения, перехода, эволюции, метаморфоз, которые создают единую «мифологию на ходу, мифологию хода, шага»[95].

В динамику мифопорождения оказывается вовлечена и материальность самого языка арагоновского текста «Парижского крестьянина», где одно слово может порождать множество мифов-«миражей».

Хотя «мифы — настоящие сны»[96], слова «сон», «бессознательное» не обязательно являются отсылками к Фрейду, образ которого представлен в «Парижском крестьянине» в ироническом свете. Бретон же относится к Фрейду всерьез: он сознательно вводит в произведения фрейдистскую терминологию и, в частности, в речи «Положение сюрреализма между двумя войнами» (1942) упоминает о «той огромной и темной сфере Оно, где безмерно раздуваются мифы и одновременно формируются войны»[97]. Тем не менее в литературном творчестве Бретон скорее близок «неверному» ученику Фрейда К.-Г. Юнгу, выявляя не образы, связанные с эдиповым комплексом и сферой сексуальности, но нечто близкое юнгианским архетипам коллективного бессознательного.

В целом, несмотря на декларативную верность фрейдизму, французские писатели-сюрреалисты, особенно первого поколения, используют его в своем мифотворчестве меньше, чем можно было бы ожидать. Наиболее плодотворным полем для развития фрейдистской мифологии оказываются визуальные искусства сюрреализма. Инцестуозная, фаллическая, эротическая, садистская образность оказалась типичной для сюрреалистической живописи, скульптуры, кино, коллажей, «объектов» и т. п. Сама теория сюрреалистической живописи, призванная воспроизводить «чисто внутреннюю модель», содержит отголоски мифа об Эдипе.

Слово «мифология» с фрейдистскими ассоциациями появляется в статье Кревеля (1930) по поводу фильма Луиса Бунюэля «Золотой век»: «В моральных мифологиях будущего вполне обычными станут скульптурные воспроизведения основополагающих аллегорий, среди которых упомянем как наиболее образцовые — "двое слепых, пожирающих друг друга" и "подросток с ностальгическим взором", "с откровенным удовольствием плюющий на портрет своей матери"»[98]. Образ тиранической матери — один из излюбленных образов Фрейда — часто возникает на страницах романов Кревеля.

Переосмысляя путь, пройденный сюрреализмом, Бретон в 1952 г. связывает с понятием мифа «латентное содержание грезы»: «именно это латентное содержание... представляет собой первичную материю поэзии и искусства. Миф — то, во что превращается латентное содержание в поэзии и искусстве»[99]. Психоаналитик Ги Розолато предлагает толковать изобретенный Бретоном «новый миф» «Великие прозрачные» через призму понятий, характерных для фрейдистских комплексов. Он выделяет в самом названии мифа «Les Grands

Transparents» слова «Grands» (большой, великий, старший), «Parents» (родители), «Grands parents» (старшее поколение — бабушки и дедушки), которые обозначают родство и — косвенно — связь между тремя поколениями, которая подтверждается приставкой «Trans» (через), созвучной к тому же со словом «транс», что отражает некую «перспективу» мифа. Поэтому, по мнению Розолато, миф «Великие прозрачные» можно толковать как переход от фрейдистской «первоначальной сцены» к мифу о творении [100].

Еще один аспект понимания сюрреалистами слова «миф» раскрывается в 1930-е годы в связи с нарастающей угрозой фашизма и усилением разногласий в обществе. Понятие «миф» трактуется Бретоном в социальном аспекте: «Вот уже десять лет я занимаюсь тем, что соединяю сюрреализм как способ создания коллективного мифа с более общим движением за освобождение человека» [101] (1935). Сюрреалисты ищут «новый миф» для борьбы с мифами, порожденными фашизмом: «...сегодня, когда весь мир сотрясается в глобальном конфликте, даже самые тугие умы доходят до понимания жизненной необходимости мифа, который можно было бы противопоставить мифу об Одине и некоторым другим» [102]. Согласно Бретону, именно миф или мифы формируют человеческие сообщества. Как он говорил в 1952 г., «я убедился, совершив несколько путешествий, что судьбы человеческих сообществ меняются в соответствии с той властью, какую сохраняют над ними мифы, обусловившие их образование» [103]. Поиски «нового мифа» в группе сюрреалистов их младший современник Мишель Карруж формулировал как «необходимость мифического поведения» [104], подчеркивая тем самым сакральную сущность сюрреалистического сообщества в 1930-е годы.

Поиски «нового мифа» происходят драматично. В них большую роль играет идея разрушительности, отрицания, представляющая собой «практическую подготовку для вмешательства в мифическую жизнь, которая примет сначала ... образ стирания» [105]. Поиски «нового мифа» должны сопровождаться освобождением от всех религий, верований, ритуалов, которые Бретон считает «устарелыми».

Понятие «позитивного» социального мифа у сюрреалистов приближается к понятию утопии, сформулированному в форме вопроса в бретоновских «Пролегоменах к третьему манифесту сюрреализма или нет» («Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non», 1942): «В какой мере мы можем выбирать, стоит ли использовать или надо диктовать миф, создающий привлекательный образ общества будущего?» [106] Ответ дан в виде гипотетического мифа «Великие прозрачные». Впоследствии один из бывших соратников Бретона Пьер Навиль в книге воспоминаний «Время Сюрреального» обобщал свой сюрреалистический опыт как поиск «мифа будущего»: «Даже сегодня я убежден, что если какой-либо миф или надежда призваны управлять зарождающимся миром, то это должен быть миф будущего» [107].

Устремленность сюрреалистического мифа в будущее, своего рода пророческое, предсказательное его значение, также может быть истолковано через образ «стирания». Ибо, будучи самой моделью потенциальности, идеи будущего, но будущего не конкретизированного, не нашедшего точки опоры, он остается в сфере гипотетического и экспериментального.

В этом социологическом по сути своей понимании функции мифа Бретон выступает не столько как поэт, сколько как мыслитель. Среди близких ему по духу теоретиков — Роже Кайуа и Клод Леви-Стросс. Причем что касается последнего, то можно говорить о косвенном взаимовлиянии, возникшем благодаря встрече антрополога и сюрреалиста в США во время Второй мировой войны. Бретоновское понимание мифа оказывается во многом близким идее интеллектуального бриколажа Леви-Стросса, который в книге «Мышление дикаря» (1962) ссылается на разработанное сюрреалистами понятие «объективной случайности». Процесс «бриколирования» мифов особенно очевиден в произведении Бретона «О новой жизни одних мифов и о некоторых других — растущих и развивающихся», где автор составляет из изобразительных и словесных элементов 15 мифов: «Золотой век», «Орфей», «Первородный грех», «Икар», «Философский камень», «Грааль», «Искусственный человек», «Межпланетное сообщение», «Мессия», «Казнь короля», «Сестринская душа (Андрогин)», «Торжество науки», «Миф о Рембо», «Сверхчеловек», «Великие прозрачные». Этому бриколажу свойственна некоторая тенденциозность: исследователь Жозе Пьер выделял полностью или отчасти «негативные» и «позитивные» мифы [108], признавая, впрочем, всю относительность оценок. Как мы уже упоминали, каждый «миф» строится Бретоном как коллаж текстов и изображений, относящихся к традиционной и современной культуре. То есть в самой конструкции мифа заложен источник временной динамики, что подтверждается и «органическим» названием, где к мифу применяются термины «выживание», «процесс роста», «формирование». Динамическая конструкция бретоновских мифов отражает общую тенденцию представления мифологии в процессе движения, как было впервые сказано Арагоном в «Парижском крестьянине».

Поиски «нового мифа» сопровождаются в сюрреализме интересом к изучению малоизвестного во Франции фольклора, в частности народного творчества за пределами европейского континента. Пере, живший во время Второй мировой войны в Мексике, занимался сбором фольклорных материалов, из которых впоследствии составил «Антологию мифов, легенд и народных сказаний Америки» (1959). Из европейского фольклора характерен интерес к кельтской мифологии, что нашло отражение в драматургическом творчестве Грака.

Творчество Бретона и французских сюрреалистов в целом можно рассматривать как проявление «мифологического мышления» [109], не в метафорическом смысле этого слова, а в буквальном, ибо оно сопровождается совершенно серьезной верой в создаваемые мифы. Бретон сам признавал существование «очень глубинной общности между так называемой "первобытной" и сюрреалистической мыслью» [110] как основанной на аналогии.

Миф, согласно Бретону, должен быть открыт множеству интерпретаций. «Непременным условием жизнеспособности мифа является его свойство отвечать одновременно разным смыслам, среди них я различаю поэтический, исторический, монографический и космологический смыслы», — писал он о «гипотетическом мифе» в «Арканум 17» (1944) [111].

Бретоновское представление о «новом мифе» как основополагающей творческой категории может быть если не отождествлено, то сопоставлено с представлением о мифе у Арто, с поправкой на «направленность» мифа (у Брето-

на — в будущее, у Арто — в прошлое) и на преобладание «вербального» начала у Бретона, в отличие от ритуального и театрального у Арто. Во всяком случае таков был замысел Бретона, в удачном осуществлении которого, впрочем, сомневались некоторые его современники.

Оппонентом сюрреалистического мифологизирования был Батай, который считал, что для сюрреализма как раз характерно «отсутствие мифа» (его статья 1947 г. так и называлась «Отсутствие мифа»), впрочем добавляя: «отсутствие мифа — это тоже миф». Воспроизводя арагоновскую концепцию динамического мифа, Батай констатирует зыбкость понятия мифического в сюрреализме: «В этой белой и шокирующей пустоте отсутствия спонтанно живут и распадаются мифы, которые уже больше не мифы... мифы, длящиеся или мимолетные» [112].

Пьесу Жюльена Грака «Король-Рыболов» («Le Roi Pêcheur», 1948) можно считать своеобразным «ответом» Батаю. Правда, необходимо сразу же заметить, что, при всем своем энтузиастическом отношении к Бретону, Грак не был участником сюрреалистического движения. В творчестве Грака явно прослеживается стремление укоренить миф в кельтской традиции. Автор считает, что кельтская мифология отмечена особой открытостью, в отличие от мифологии античной: «Средневековые мифы — это не трагические мифы, но "открытые" истории, они повествуют не о произвольных наказаниях, но об искушениях — постоянных и удовлетворенных». В предисловии к своей пьесе «Король-Рыболов» Грак соединяет кельтские мифы с идеей каждодневных чудес: «здесь дело в подспудной мифической инфильтрации, в скрытом переносе самого банального жеста, каждодневной мысли в совершенно иной план» [113].

«Сюрреализму удалось придать новый лик красоте», — писал Бретон, подводя итоги сюрреалистического движения в 1942 г. [114] Сюрреализм с самого начала утверждал себя в поисках новой эстетики. При этом группа Бретона стремилась не повторять авангардистские «изобретения», созданные футуризмом и дадаизмом, с которыми сюрреализм был генетически связан. Футуристы отрицали романтические и символистские представления о красоте как воплощении идеала (один из их манифестов назывался «Убьем лунный свет!», 1911) и воспевали новую, по преимуществу «технократическую» красоту, связанную с изобретениями автомобилей, аэропланов и др. Футуристическая эстетика предлагала новые критерии красоты — скорость, динамику. Дадаисты предлагали антиэстетику как таковую: вслед за Рембо, который «оскорбил Красоту», Тцара вообще провозгласил смерть красоты.

Бретон тоже отвечал Рембо, но «позитивно», написав в первом «Манифесте сюрреализма» (1924): «Сегодня я умею приветствовать Красоту» [115]. Представления о красоте в первом «Манифесте сюрреализма» свидетельствуют об одновременном желании продолжения эстетики авангарда (прежде всего эстетики «удивления» Аполлинера) и специфическом возвращении к символизму и даже романтизму, что проявилось в апологии «сюрреального» или «сюрреальности», а также «магического искусства», которые можно рассматривать как субституты романтического идеала. Эти идеи развиваются в 1920-е годы в повести Бретона «Надя» и во «Втором манифесте сюрреализма», и затем в 1930-е — в повести «Безумная любовь».

«Новый лик» сюрреалистической красоты обнаруживает явные признаки «сакрального». Сюрреалистическое «сакральное» может быть выражено как в довольно жестких ритуализированных формах, так и в духе эстетики «бесформенного» Батая, что, в свою очередь, было достаточно близко и театральной эстетике Арто. При этом оба направления обнаруживают некую соотнесенность с театром, в первом случае — с его наиболее традиционными формами, во втором — с поисками принципиально иной театральности [116].

В первом «Манифесте сюрреализма» главная задача Бретона — сформулировать основные принципы создания сюрреалистических образов. Вслед за Аполлинером Бретон пишет о том, что сюрреалистический образ должен «удивлять». Наряду с аполлинеровским словом «удивление» (surprise), сюрреалисты предлагали свой аналог — «необычное» (l'insolite).

Особенность сюрреалистических образов заключается в том, что они излучают «свет», и именно «свет образа» и являет новую красоту: «Тот особый свет, свет образа, к которому мы оказываемся столь глубоко восприимчивы, вспыхивает в результате своего рода случайного сближения двух элементов. Вся ценность образа зависит от красоты той искры, которую нам удалось получить; эта искра, следовательно, зависит от разности потенциалов двух проводников» [117].

Бретон дает свой ответ культуре французского авангарда, в частности одному из его практиков и теоретиков — Пьеру Реверди. В первом «Манифесте сюрреализма» Бретон цитирует Реверди (1918), создавшего свою теорию образа:

«Образ есть чистое создание разума.

Родиться он может не из сравнения, но лишь из сближения двух более или менее удаленных друг от друга реальностей.

Чем более удаленными и верными будут отношения между сближаемыми реальностями, тем могущественнее окажется образ, тем больше будет в нем эмоциональной силы и поэтической реальности» [118].

Формулы образотворчества Реверди и Бретона схожи между собой, и вместе с тем совершенно очевидно стремление Бретона трансформировать идеи Реверди. Споря с традиционной риторикой, Реверди создает свою собственную, формулируя ее при помощи соответствующей терминологии. У Реверди образ создается «умом» или «духом» (оба эти слова подходят для перевода употребленного им слова esprit), т. е. благодаря воле творца. Бретон стремится к более технократическому или, точнее, естественнонаучному определению, когда говорит об «элементах», «разности потенциалов двух проводников». При этом субъект творчества не определен: не ясно, кто именно или что именно «сближает» элементы, а местоимение «мы» относится в большей мере к «получателю» образа, нежели к его создателю.

Цель образотворчества, по Реверди, — достижение «эмоциональной силы», «поэтической реальности». Говоря о «свете», о «вспышке», Бретон имеет в виду скорее особую энергетическую, или, если воспользоваться термином из Манифеста, «магическую», атмосферу, создаваемую образом.

Отличие теории образа, по Бретону, заключается в ее связи с идеей «магического», возникающего не по воле «автора», но неким чудесным путем. Но

сюрреалистический поэт при этом не древний оракул, одержимый божественной силой, а «передающее устройство», «проводник». То есть он пребывает вне известных религиозных представлений о поэзии, оставаясь специфическим образом в сфере сакрального.

Впоследствии Бретон неоднократно говорил об «ореоле» (halo) существ или предметов (1947)[119] и о «волнующем ореоле аффективности» (1957)[120], подобном магическому ореолу, неоднократно описанному в оккультных науках. «Ореол» может сопровождать не только особые образы, но и некоторые проявления жизни вообще: «...тот ореол, по поводу которого можно было бы сказать, что он рассеян вокруг различных видов человеческого поведения, как индивидуального, так и коллективного»[121].

Сила воздействия образа — не просто сила, но некая особая, магическая сила. И эта сила должна обладать «красотой», от которой собственно и зависит, согласно первому «Манифесту сюрреализма», «вся ценность образа». В эстетике Бретона сакральное и прекрасное оказываются неразрывно связаны между собой[122].

В книге «Магическое искусство», написанной в 1957 г. совместно с Жераром Леграном, Бретон ассоциирует понятие ореола с идеей таинственной силы — «мана», о которой писал Марсель Мосс, чьи произведения были переизданы в 1950 г. с предисловием Леви-Стросса. Согласно Моссу, «мана» — это некая бесформенная субстанция сакрального, перетекающая от одного предмета к другому и придающая им сакральную силу. «Мана» — это сакральная «сила», «энергия». Обращаясь к предисловию Леви-Стросса, Бретон ищет теоретическое обоснование своих представлений о магической силе в термине «плавающее означающее», который Леви-Стросс применил к понятию типа «мана»[123]. И идея, и сама форма концепта «плавающего означающего» оказываются для Бретона очень привлекательными. Именно после изучения статьи Леви-Стросса Бретон начинает сам разрабатывать в своей теории понятие «означающего». Бретон понимает «плавающее означающее» чрезмерно расширительно, что вызывает критику со стороны Леви-Стросса[124]. Как писал исследователь сюрреализма Макото Азари, Бретон перерабатывает «плавающее означающее» в то, что можно было бы назвать «означающим с ореолом»[125], которое не только «излучает свет», но и способно к «порождению». Идея «избытка», присущая «мана» и «плавающему означающему», выходит за рамки логики обмена-потлача* и превращается в идею бесконечного порождения. Магический «ореол» образа или «ореол» означающего ассоциируется у Бретона в 1950-е годы не только и не столько с идеей светового излучения, сколько с «животной» идеей порождения.

В художественных произведениях ранних сюрреалистов элемент «сакрализации» прекрасного проявляется в образах, связанных с эротическим желанием: «прекрасное» появляется в образах женщин, воплощающих то, что сюрреали-

* В переводе с языка сев.-амер. индейцев нутка — 'дар'. Ритуал взаимного одаривания, когда дарящие соревнуются в щедрости. Понятие было введено в обиход гуманитарных наук Марселем Моссом благодаря его работе «Очерк о даре. Форма и основание обмена в архаических обществах» (1925).

сты называли «современной красотой» (la beauté moderne)[126]. Наиболее ярким примером может служить Мирабелла из произведения Арагона «Анисе, или Панорама, роман» (1921): очаровательная героиня — не только двигатель сюжета романа, но и носитель теоретико-литературной задачи — показать особенности новой, доселе невиданной красоты. Как писал Арагон в «Предисловии» (1964), «под чертами Мирабеллы скрывается идея: современная красота»[127]. Собственно и имя Мирабелла (Mirabelle) само содержит слово «красивая» (belle). У нее неожиданная и «странная красота»[128], не соответствующая общепринятым представлениям о красоте и гармонии. Желание Анисе возникает не столько от ее созерцания, сколько в процессе разворачивания специфической мизансцены, где Мирабелла оказывается объектом желания для нескольких мужчин в масках. Желание оказывается в данном случае связанным с желанием другого человека[129].

Вообще, мизансцены характерны для способа повествования в «Анисе». С самого начала своего «панорамического» произведения Арагон описывает бытовую обстановку и появление персонажей, как если бы речь шла о театре, например: «...повествование начинается — ибо я заимствую у театра правило, которому всецело подчиняюсь — подобно тому как это происходит в драматическом тексте, — итак, повествование начинается с описания единой декорации, в которой и будет разворачиваться действие. Безличное, нейтральное место, где может случиться что угодно»[130]. Театральная метафора, а затем и представление мира как театра, а также пересказы театральных спектаклей служат для создания «панорамного» жанра, который предполагает некоторую динамику. В рассматриваемом случае Анисе видит Мирабеллу в своем гостиничном номере и поначалу и не думает влюбляться, потому что он поселился здесь не для этого, но затем в его номере появляются — из семи потайных дверей — таинственные персонажи в масках, возлюбленные Мирабеллы.

Театральная метафора, ставшая способом повествования, служит для создания особой магической атмосферы в «панораме-романе». Совершенно очевидно, что перед нами не реалистическое повествование. Театральность подчеркивает «искусственность» обстановки и дистанцию повествователя. Но обстановка может и сама буквально превращаться в театр: в эпизоде встречи Анисе и Мирабеллы банальная гостиница преобразуется в фантастическое место, становясь театром, где играют мужчины в масках — древнейших атрибутах театра. Впоследствии Арагон так и называет персонажей — «масками», а в некоторых местах и «марионетками»[131]. Сам Анисе, являясь alter ego автора, сравнивается с персонажем феерии[132]. Именно в этом волшебном театре Мирабелла, «сверхъестественное существо»[133], оказывается объектом желания других мужчин, что окончательно пробуждает чувство у Анисе. И наконец, такой театр, согласно замыслу Арагона, скрывает за собой реальность современной ему парижской жизни, а «панорама-роман» — это произведение «с ключом», где под масками и под другими именами действуют современники: Жан Кокто, Андре Бретон, Поль Валери и т. д.[134] Разумеется, тотальная театрализация мира воплощает и жанровый замысел Арагона: его «панорама-роман» является своеобразной пародией на «Человеческую комедию» Бальзака и буквально «восхо-

дит» к театральному жанру комедии, в которой множество влюбленных борются за благосклонность красавицы.

Театрализация, превращающая Мирабеллу в объект желания, служит для структурирования мира романа как игры бесконечных двойников и отражений. Все персонажи играют несколько ролей, и невозможно определить их истинное лицо. В игру отражений включается и «современная красота», оказываясь сама — отражением.

Образы сюрреалистических женщин зачастую так или иначе соотносятся с театральной тематикой, воплощающей один из аспектов бретоновского сюрреализма как проекта «постижения жизни» «вне ее органического замысла»[135]. Например, о Наде Бретон писал: «...не было вопроса в том, чтобы она стала естественной»[136] (см. повесть «Надя»). «Естественность» связана, по мнению Бретона, с эстетикой традиционного мимесиса, он противопоставляет ей некую принципиально иную красоту — необычную и порой не распознаваемую сразу. И в случае с «Надей» эта красота заведомо «изобретенная» — сделанная и силами персонажей, и благодаря стечению обстоятельств.

«Надя» некоторым образом ассоциируется с театральным представлением. Ее театральность воспринимается Бретоном при первой случайной встрече с Надей на улице как привлекательная неуместность, она будит его любопытство: «Она прелюбопытно накрашена: будто, начав с глаз, не успела закончить, край глаз — слишком темный для блондинки. Именно край, не веко (такого эффекта можно достичь и достигают, только если старательно проводят карандашом под веком)». И он тут же ассоциирует героиню со спектаклем в духе театра ужасов Гран-Гиньоль[137], где актриса Бланш Дерваль играла роль Соланж — одной из извращенок в спектакле «Сдвинутые», подробно описанном Бретоном в начале повести: «Интересно, кстати, что Бланш Дерваль в роли Соланж даже вблизи казалась совсем не накрашенной. Надо ли говорить — все, что едва ли разрешено на улице, но рекомендовано в театре, обретает в моих глазах особую ценность, потому что переходит грань запрещенного в одном случае и рекомендованного в другом»[138]. Надя — противоположность Бланш Дерваль, но она оказывается связана с ней многочисленными ассоциативными связями, которые станут ясны потом. В первой части книги Бретон помещает фотографию Бланш Дерваль: завораживающий и загадочный портрет женщины почти ангельской чистоты, но с глазами, в которых сочетаются томность, смирение молящей жертвы и какая-то подспудная жестокость. Тема болезни, которой объясняется извращенность персонажа Соланж (лесбиянки, убивающей своих малолетних жертв из пансиона), согласно замыслу автора пьесы — психиатра, коррелирует с темой психической болезни Нади, о которой Бретон пишет в конце второй части повести. Для Бретона больная Соланж невинна, а Надя, чье безумие было вообще лишено агрессивности, невинна вдвойне, более того, она — жертва современной психиатрии. Согласно логике «провозвестия» появления женских персонажей в повести, Надя — предвестница другой, так и не названной по имени героини, в которой и воплощается для Бретона вся любовь, на какую он только способен; у самой Нади тоже есть провозвестница — это Бланш Дерваль. Причем в этом провозвестии наряду с текстом, где описан спектакль «Сдвинутые», большую роль играет фотографический портрет Бланш

Дерваль. Напомним, что Бретон сопровождает текст повести многочисленными фотографиями, на которых изображены люди, предметы, пейзажи (по преимуществу Парижа), а также воспроизведены страницы рукописей, рисунки Нади и произведения сюрреалистической живописи. Портрет Бланш Дерваль — единственное фотографическое изображение женщины крупным планом, он задает точку отсчета для воображения внешности Нади, о которой можно судить только по весьма условным автопортретам, воспроизведенным во второй части книги.

Надя не только ассоциируется с актрисой Бланш Дерваль, но и сама играет различные роли на протяжении повести. Она играет роль одного персонажа из книги Бретона «Растворимая рыба» (1924), Елены, которая является не кем иным, как Элен Смит, знаменитым медиумом швейцарского психолога и физиолога Теодора Флурноа. Надя перевоплощается в мифологический образ Мелюзины [139] или в исторический образ герцогини де Шеврез [140]. Телесные преобразования Нади выходят за рамки простого театрального переодевания, когда она представляет себя в виде бабочки: «Она воображала себя в виде бабочки, чье тело сформировалось под лампой "Мазда" ("Надя"), к которой устремлялась зачарованная змея».

Вернемся к ассоциации театральности и «неуместности» красоты Нади, которую можно интерпретировать и как идею красоты, никогда не тождественной самой себе, всегда «иной». Эта «инаковость» проявляется на еще одном рисунке Нади, воспроизведенном в повести, где изображен некий женский персонаж, укутанный в большой плащ и окруженный вопросительным знаком, а рядом написано: «Кто она?» Хотя, по всей вероятности, и схематичный автопортрет самой Нади, и написанный вопрос демонстрируют идею загадочности ее личности, она, словно актриса, настолько сжилась с постоянно меняющимися ролями, что позабыла, кто она есть «на самом деле».

В 1929 г. Бретон и Арагон пишут театральную пьесу «Сокровище иезуитов», где в главной роли должна была выступать актриса Музидора, прославившаяся благодаря детективному сериалу Луи Фейада «Вампиры». В «Вампирах» она играла коварную преступницу Ирму Веп (анаграмма названия банды «Вампиры»), очень эффектно одетую в черное облегающее трико. Арагон вспоминал, что «вся молодежь была по уши влюблена в Музидору» [141], а Бретон забрасывал ее цветами после театрального спектакля «Черное трико» [142] в 1917 г. Для сюрреалистической группы Музидора — еще одно воплощение «современной красоты» в ее «жестокой», почти садистской ипостаси.

В пьесе Бретона и Арагона прекрасная женщина совершает убийства, предательства, перевоплощается в мужчину, а в конце снимает маску и предстает в сверхэротическом костюме — красном трико, цвет которого напоминает о крови. Современная красота, представленная Музидорой в «Сокровище иезуитов», основана на изменении своей «оболочки». Постоянные переодевания персонажа, благодаря которым ему на некоторое время даже удается симулировать смену пола, сопровождаются особой словесной игрой — анаграмматическими трансформациями, по аналогии с приемом Фейада, придумавшего имя своей героини в форме анаграммы «Вампиров».

Еще одним аспектом сюрреалистических представлений о красоте является эстетизация психических патологий. Речь в данном случае идет опять по пре-

имуществу о женщинах. Мы уже упоминали о Наде и о психиатрическом случае из любимой Бретоном пьесы «Сдвинутые».

В 1928 г. Бретон и Арагон празднуют «пятидесятилетие истерии». Речь идет об исследованиях Жан-Мартена Шарко, который в 1878 г. дал классическое определение истерии. Сюрреалисты берут под свою защиту больных, воспринимая их как жертв психиатрии. Как говорил еще в 1925 г. Арто в «Письме главным врачам лечебниц для душевнобольных», «безумные — жертвы общественной диктатуры», «каторжники чувственности» [143].

Манифест «Пятидесятилетие истерии. 1878–1928» был опубликован в журнале «Революсьон сюрреалист» (1928. № 11, 15 марта) в сопровождении фотографий истеричек из архивов больницы Сальпетриер. Бретон впоследствии прокомментировал изображения: «Архивы Сальпетриер открыли для нас "страстные позы" (attitudes passionnelles), настоящие живые картины женщин, охваченных любовью» (1952) [144]. Экстатическое выражение лиц и позы женщин воплощают особую, очень притягательную красоту. Сама психическая патология оказывается своеобразным средством достижения этой красоты. В конце манифеста Бретон и Арагон дают свое, по сути эстетическое определение истерии: «Это психическое состояние основано на потребности взаимного соблазнения, что объясняет быстрый успех чуда медицинского внушения (или противовнушения). Истерия — это не патологический феномен, она может во всех отношениях рассматриваться как высшее средство выражения» [145].

Манифест перекликается с упомянутым «Письмом...» Арто, где говорится об «абсолютно гениальных проявлениях со стороны отдельных сумасшедших» [146]. Эстетизация психических патологий — одна их главных концепций сюрреалистов, которые увлекались книгами Марселя Режа «Искусство душевнобольных» (1905), Ганса Принцхорна «Творчество душевнобольных. О психологии и психопатологии образотворчества» (1922), заимствовали идею «автоматизма» и «автоматического письма» у психиатра Пьера Жане и др.

Психопатологическая проблематика оказывается в центре сюрреалистических поисков конца 1920-х годов, когда новоявленный соратник Бретона Дали изобретает «параноидально-критический метод», а Бретон и Элюар пишут в его духе «Непорочное зачатие», где авторы выстроили ряд «симуляций» психических отклонений. Этот сборник, как мы говорили, очень заинтересовал молодого Лакана, использовавшего его в качестве одной из иллюстраций в своих ранних исследованиях паранойи и в диссертации «О параноидальном психозе в его соотношениях с личностью» (1932).

Хотя в начале 1930-х годов Бретон утрачивает интерес к методу Дали, размышления об эстетической значимости самых различных проявлений душевнобольных будут по-прежнему в центре его интересов и будут всегда сопровождаться этическими оценками. В статье «Искусство безумных, путь на свободу» («L'art des fous, la clé des champs», 1948) Бретон подчеркивает значимость новой эстетики, ставшей после Второй мировой войны основой для такого направления в искусстве, как ар брют. Он приводит слова своего современника, философа Жозефа Ло Дука: «Публика ничего не понимает в красоте, которую до сих пор путает с красивостью, шармом, приятностью. Ей неведома роль интенсивности, ритма, меры. Искусство сумасшедших должно заронить в ней со-

мнение — то самое благотворное сомнение, которое откроет перед ней путь высшего и проясненного понимания»[147]. Именно ар брют, по мнению Бретона, обладает позитивным этическим смыслом: «искусство тех, кого мы сегодня относим к категории душевнобольных, представляет резервуар нравственного здоровья»[148].

К концу 1920-х годов Бретон подводит итоги поисков новой эстетики и заявляет в конце повести «Надя»: «Красота будет конвульсивной или не будет вовсе»[149]. Бретон дает объяснение: «Отсюда необходимо проистекает определенная позиция по отношению к красоте, которая, разумеется, рассматривалась здесь всегда только с точки зрения любовной страсти. Красота — не статичная, то есть заключенная в своем "каменном сне", потерянном для человека в тени вечных Одалисок, на фоне односуточных трагедий; еще в меньшей мере динамичная, то есть подчиненная тому необузданному галопу, после которого ей ничего не остается, кроме как необузданно начать новый; но красота — опрометчивая, как одинокая снежинка среди вьюги; красота — полная твердой решимости из страха перед слишком слабыми объятьями, никогда не позволяющая себя поцеловать: ни динамическая, ни статическая — красота, я вижу ее так же, как я видел тебя... Она словно поезд, который без конца подскакивает на Лионском вокзале и о котором я знаю: он никогда не уйдет и не ушел. Она создана из отдельных рывков, многие из которых совсем незначительны, но мы сумеем предназначить их для единственного Рывка, он-то и будет обладать величайшей ценностью. Его значение — то, что я пожелаю ему придать... Красота не динамическая, не статическая. Человеческое сердце прекрасно, как сейсмограф»[150].

Таким образом, понятие «конвульсивной красоты» противостоит «красоте» классической (= статической) и футуристической (= динамической). Речь идет о красоте, связанной с совершенно конкретным любовным влечением, но при этом запретной (не дающей себя поцеловать, это почти ситуация куртуазной любви, о чем Бретон сам говорит в «Наде»). Слово «конвульсивность», разумеется, говорит о «телесном» начале, но оно вместе с тем «под запретом». Упоминание о «человеческом сердце» усиливает сублимационную составляющую. «Рывки» («единственный Рывок»), из которых создана красота, могут быть истолкованы как указание на идею трансцендентности: красота ведет к Красоте иной, может быть «высшей», может быть «истинной», может быть «сюрреальной» и, что совершенно очевидно, неуловимой.

Воплощением «конвульсивной красоты» являются два персонажа «Нади» — сама Надя и таинственная возлюбленная, возникшая в заключительной части. Что касается Нади, то мы показали театральную составляющую ее красоты. К этому необходимо добавить и психопатологическую составляющую: конвульсии представляют собой один из симптомов психических расстройств, в том числе истерии.

Разумеется, очевидна и эротическая составляющая понятия — «конвульсивная красота» связана с желанием, но Бретон нигде в своей повести не описывает откровенных сцен — эротизм оказывается завуалирован. Сокрытость эротического начала передается в «Наде» ассоциацией с сакральным характером отношений между Бретоном и героиней. Так, единственная сцена поцелуя

ассоциируется с картиной Паоло Уччелло «Профанация Гостии», и Надя комментирует произошедшее между ней и Бретоном: «Причастие проходит безмолвно». Бретон продолжает объяснение Нади: «это оттого, что мой поцелуй оставляет в ней ощущение чего-то священного, а ее зубы "занимают место Гостии"»[151]. Сакральный характер любви отражается на отношении к ее «объекту». Героиня первых двух третей повести Надя для Бретона — не единственный предмет любви: в конце текста оказывается, что она была скорее «провозвестницей» появления другой женщины и другой любви, которая вдохновляет Бретона, как если бы она была первой и единственной. Любовь подобна сакральной субстанции «мана», перемещающейся от одного объекта к другому. При этом любопытно, что и сам «объект», коим является Надя, как бы не равен себе. Театральные перевоплощения Нади, которые в конце концов трактуются как вопрос о собственной идентичности, свидетельствуют о том, что Бретон представляет сам персонаж Нади как воплощение сакрального. Что, разумеется, находит подтверждение и в последней «роли», которую приходится ей играть — роли всеобщей жертвы: она и жертва любви Бретона, и жертва общества, и жертва французской психиатрии[152].

В повести «Безумная любовь» Бретон развивает формулу «конвульсивной красоты»: «Конвульсивная красота будет эротической-завуалированной, взрывной-неподвижной, магической-случайной или не будет вовсе»[153]. В сущности, все эти «свойства» красоты уже присутствовали в «Наде», где можно было выявить театральную доминанту, но в «Безумной любви» идея театрального «удвоения» реальности решается на более глубинном уровне.

Своеобразным подтверждением сакральной сущности эстетики Бретона послужил очередной эпатажный жест Дали. В 1933 г. художник говорит, пародируя заключительную фразу из «Нади»: «Красота будет съедобной или не будет вовсе»[154]. Так Дали в шокирующей формулировке обобщил некоторые темы собственного творчества, связанные с изображением различных продуктов питания (камамбер, яичница, булка и др.), их эротизацией (особенно в случае с манекенами, украшенными разной едой), а также тему поглощения, крайний вариант которой представлен каннибализмом. Но за эпатажем Дали стоит и попытка обобщения сущности сюрреалистического прекрасного в связи с его истреблением: идея сакрального и жертвоприношения, имплицитно присутствовавшая у Бретона, в данном случае выносится наружу, причем в самом изначальном, элементарном виде — в виде пищи.

Бретон не может просто сформулировать идею красоты, он всегда должен описать ее с помощью определенной риторической конструкции. Моделью высказывания о красоте становится выражение «Прекрасное, как...» (сердце, сейсмограф, красота, снежинка и т. п..), т. е. понятие красоты должно получить совершенно конкретное риторическое наполнение. Красота существует в некоем сравнении, соотношении с другим. В «Безумной любви» лотреамоновское выражение «Прекрасный, как...» рассматривается уже само по себе как манифест конвульсивной красоты.

Эротическое желание — один из «механизмов» сюрреалистической риторики, принцип которого можно определить через понятие коллажа по модели знаменитой метафоры Лотреамона «прекрасный, как случайная встреча швей-

ной машины и зонтика на анатомическом столе». Так происходит в пьесе Бретона и Супо «Вы меня позабудете». Эстетика «удивительного» и «необычного» реализуется на сцене буквально — женский и мужской род существительных «машина» и «зонтик» воплощаются в мужском и женском «поле» персонажей пьесы, между которыми возникает некая пародия на любовные отношения.

Соотносясь с другим, красота сама всегда другая, всегда «неуместная», и возникает она «случайно». Но «случайность» неким образом обусловлена: это «случайное» совпадение слов. Примером может послужить встреча Бретона и Жаклин Ламба в «Безумной любви». Жаклин выступает в кабаре: ее номер — ныряние в обнаженном виде. Но обнаженная Жаклин-«ундина» «одета» с точки зрения лингвистической. Она связана с игрой слов, которая как бы возвещает о ее возникновении, когда Бретон собрался поужинать с друзьями: «Ondine — l'on dine». Именно такое появление прекрасной возлюбленной было поэтически напророчено самим Бретоном в стихотворениях «Подсолнух» («Tournesol», из сборника «Свет земли», 1923) и «Бдительность» («Vigilance», из сборника «Седовласый револьвер», 1930). Разумеется, «театральная» ассоциация здесь менее очевидна, чем в случае в Надей, но она подготовлена вступительной частью, где Бретон говорит о «внутреннем», «мысленном» или «ментальном» «театре», и Жаклин как раз оказывается персонажем, происходящим из этого театра (в случае с Надей театром-предвестником оказался Гран-Гиньоль).

В марте 1925 г. критик Бенжамен Кремье выпускает статью «Классика и современность» («Classique et moderne»), где связывает понятие красоты с классикой и понятие поэзии — с современностью. Поэты-сюрреалисты, по его мнению, придают особую ценность словам, рассматривая язык в его непосредственном соотношении с мышлением, воображением, реальностью, «я» поэта и «я» других людей, и, в отличие от символистов, не интересуются чистой музыкальностью слов вне их значения. Поэзия посвящена отношениям между поэтом и вещами, а красота рассматривается Кремье как некое отношение внутри мира вещей (соотношение между частями вещей или отношения с другими вещами). Сюрреалисты с их «абсолютным номинализмом» (Арагон. «Волна грез», 1924) воплощают эту тенденцию в очень большой мере, по мнению Кремье: «Понятие Красоты, бывшее эталоном классики, заменяется совершенно новым понятием поэзии»[155].

Идея Кремье интересна прежде всего как непосредственная реакция на раннюю поэтическую и теоретическую продукцию сюрреализма. Сочувствуя в целом сюрреализму, Кремье не желает воспринимать его эстетику вне ее соотношения с поэзией, оказываясь нечувствительным к «современной красоте», какой она описана в «Анисе». Совершенно справедливо подчеркнув словесную доминанту в культуре сюрреализма, Кремье не мог предвидеть, каким образом сюрреалисты будут объединять эстетику и поэтические поиски. И тем более он не мог предвидеть того, что при всей своей провокативности эстетика сюрреализма может в чем-то обнаруживать черты «классики», если рядом оказывается еще более радикальная эстетика. Но прежде чем подойти к этому вопросу, продолжим рассмотрение аспектов, которые свидетельствуют о стремлении разработать абсолютно новые отношения между «прекрасным» и «безобразным».

О прекрасном Бретон пишет в начале «Второго манифеста сюрреализма». В новом определении сюрреализма как точке духа, в которой противоположности перестают восприниматься как таковые, Бретон говорит и об «ущербном, абсурдном различии между прекрасным (le beau) и безобразным (le laid)»[156]. Тем самым он демонстрирует уже упомянутый «гегелевский» подход к эстетике, который должен восприниматься как часть сюрреалистического бунта. В декларации речь идет о категориях традиционной эстетики, где противоположностью «прекрасного» является «безобразное», и Бретон в общем-то не говорит ничего нового по сравнению с теми поисками «новой», «современной» красоты, которые велись его группой в 1920-е годы. Эта фраза лишь подводит итог эстетическим поискам тех лет.

Любопытно, что во «Втором манифесте сюрреализма» Бретон, казалось бы, не использует свое открытие новой, «конвульсивной» красоты, сделанное им в повести «Надя» (1928). Он словно подчеркивает преемственность по сравнению с первым «Манифестом сюрреализма», который обсуждается в своеобразной преамбуле ко «Второму манифесту сюрреализма», где Бретон помещает полемические выдержки из высказываний знаменитых психиатров своей эпохи, напечатанных в «Медицинско-психологических анналах», в которых обсуждается и, разумеется, осуждается сюрреалистическая продукция за ее вредное влияние на людей. Среди цитат — выдержки из высказываний доктора Жане, чья книга «Психологический автоматизм» оказала влияние на концепцию «автоматического письма» сюрреалистов. Цитата как раз посвящена красоте, какой она была представлена в первом «Манифесте сюрреализма»: «В Манифесте сюрреалистов есть интересное философское введение. Сюрреалисты считают, что реальность некрасива по определению; красота существует только в том, что не реально. Именно человек привел в мир красоту. Чтобы произвести красоту, необходимо как можно больше отдалиться от реальности»[157].

Вопрос о красоте возникает еще несколько раз во «Втором манифесте сюрреализма». Избирательность сюрреалистической эстетики проявляется как раз в том эпизоде, где Бретон пишет о своем разрыве с Арто и Витраком. Витрак, пишет Бретон, — «жалкий бедняга, чье простодушие вылилось в признание того, что его любимая идея, которую он вынашивает как человек театра, — эту идею, естественно, разделяет и г-н Арто, — состоит в постановке спектаклей, которые могли бы соперничать свой *красотой* с полицейскими облавами (заявление Театра Альфред-Жарри, опубликованное в "Нувель ревю франсез")»[158].

Для того чтобы выявить суть эстетических противоречий между Бретоном и создателями Театра Альфред-Жарри, обратимся сначала к концу «Второго манифеста сюрреализма», где Бретон спорит с Батаем. Предметом полемики были статьи Батая в журнале «Докюман», где он разрабатывал понятие «бесформенного» (informe, l'informe)[159] в рамках специфического «низкого» материализма, понимаемого как «исключающая всякий идеализм, непосредственная интерпретация феноменов в их первозданной, грубой форме»[160]. Батаевский «материализм» Бретон называет «антидиалектическим», подменяя онтологические и социологические понятия этическими и эстетическими. Исследование притягательности отвратительных и ужасных феноменов, которым занимался Батай, представляется Бретону в принципе ненужной, если не патологической вещью.

Отсюда саркастическая интонация во «Втором манифесте сюрреализма»: «Можно отметить, что г-н Батай совершенно бездумно злоупотребляет прилагательными: "грязный", "слабоумный", "едкий", "гнусный", "испорченный", — и эти слова использует отнюдь не для того, чтобы описывать невыносимое состояние вещей, они служат ему, чтобы лирически выразить его наслаждение» [161].

Бретон категорически отказывается видеть в статьях Батая несомненно присутствующее в них бунтарское содержание. Бретон сосредоточен на эстетике, хотя сам в начале «Второго манифеста сюрреализма» призывал к насилию, призывал стрелять по толпе. Причем мыслил Бретон это насилие в духе своей «диалектики»: «По моему мнению, оправдание законности подобного акта никак нельзя считать несовместимым с верой в тот луч света, который сюрреализм пытается обнаружить в глубине нашего бытия» [162]. В «самом простом сюрреалистическом акте» проявляется некая эстетичность, ибо он может быть совместим с «сюрреалистическим светом», особого типа «ясностью», присущей сюрреализму, о которой говорилось еще в первом Манифесте.

Вернемся к полемике Бретона с Батаем. Особенное возмущение вызывает у Бретона упоминание о мухе на носу оратора, о которой Батай пишет в статье «Человеческое лицо»: «...Батай любит мух. А мы нет: нам нравится митра древних заклинателей, митра из чистого льна, на передней части которой закреплен золотой клинок, на который не сядет ни одна муха, потому что ее предварительно окропили». Упомянутая митра — образец прекрасного, сделанного из чистых и ценных материалов («чистый лен», «золотой клинок»), и одновременно цитата из книги знаменитого мыслителя, алхимика и мага Корнелиуса Агриппы Неттесгеймского «Оккультная философия» (1531). Батаевскому «отвратительному» и «бесформенному» Бретон противопоставляет «чистую» красоту, обладающую к тому же и особым тайным (более того, оккультным) содержанием. Понятие «чистоты», разумеется, относится и к сфере морали: «Мы утверждаем, что сюрреалистическое действие не может рассчитывать на успех, если оно не проводится в условиях моральной антисептики» [163].

Понятия красоты в данном случае опять рассматриваются как «относительные»: Батай дает сравнение с мухой на лице у оратора, Бретон — со священной митрой. (Заметим в скобках, что Бретон очень точно уловил, что разрабатываемое тогда Батаем и группой журнала «Докюман» «деклассирующее» понятие «бесформенного», которое должно, согласно Батаю, обозначать нечто ни на что не похожее, тем не менее не может быть им объяснено иначе как через сравнение [164].)

Несмотря на постоянное декларирование полной свободы и случайности в создании самых разных образов, Бретон вводит определенные ограничения. Ограничения касаются, как нам кажется, проблемы «представимости» красоты. Считая, что красота связана с сакральным и с тайной, он четко разграничивает представимое и не-представимое. Красота должна быть представима, «презентабельна», батаевские поиски непредставимого его категорически не устраивают. Если воспользоваться игрой однокоренных слов «сцена—обсценный», то можно сказать, что бретоновская красота всегда «сценична», в отличие от настойчивых поисков Батая в области обсценного. Понятие «обсценного» надо отличать от того, что Бретон называл во «Втором манифесте сюрреализма»

«глубинной оккультацией сюрреализма». Идея «оккультации», т. е. сокрытия или даже «ухода в подполье», не разрушает форм, но «скрывает» их, подобно тому как во время затмения луна «скрывает» солнце (одно из значений французского слова occultation). Разумеется, в этой идее содержится и ассоциация с оккультизмом; и сравнение, данное Бретоном для описания своей эстетики (митра), поддерживает эту ассоциацию.

Получается, что «случайность» в понимании Бретона не абсолютно случайна. Не всякий «случайный» образ может быть признан в сюрреалистической эстетике. Тот «свет», «искра» и пр., о чем говорилось в начале главы, связаны с традиционными представлениями о сакральном.

В сюрреалистической эстетике, определенно связанной с поисками сакрального, а значит, развивающейся в целом в одном направлении с философией грядущего театра жестокости Арто и даже в некоторой степени с размышлениями о «бесформенном» Батая, обнаруживается некий уровень «сопротивления». Бретон во «Втором манифесте сюрреализма» остается в пределах традиционных представлений о сакральном. Согласно Бретону, сакральное, будучи тайным, может быть «представимо». Приводя в пример заведомо «прекрасную» форму предетавления (митра), Бретон делает это для того, чтобы отделить себя от тех мыслителей, которые, увлекшись поисками сакрального, стремились постичь непредставимое, что в наиболее крайнем виде выразилось в рассуждениях о «бесформенном» в журнале «Докюман».

Можно было бы говорить о некоторой «театральности» как неотъемлемой характеристике прекрасного в понимании Бретона, разумеется, в метафорическом смысле этого слова. Бретон, утверждающий «непривычную» или «динамичную» красоту, стремится явить ее читателю или зрителю, даже если она подвергается временным «сокрытию», «вуалированию», «оккультации». Арто и Батай, чье творчество рассматривается здесь как крайний случай истребления «красоты», рассуждают о непредставимом и представляют непредставимое, тем самым выходя за рамки эстетики.

Слова и визуальные образы

Сюрреализм утверждается прежде всего как изобретение, постижение и пропаганда новых, невиданных образов. Но нельзя забывать, что все это происходит изначально в сфере литературы, пусть даже и само понятие «литература» сюрреалисты не любили[165]. Диктующий «голос» из первого «Манифеста сюрреализма» — это слово, творящее образы. Осмысляя опыты «автоматического письма», Морис Бланшо, следуя за Бретоном, утверждал в 1949 г., что «язык — это не речь, но сама реальность, не перестающая при этом оставаться реальностью языка»[166].

Сюрреалисты использовали самые различные концепции «слова», не замыкаясь ни на одной полностью, а комбинируя их между собой, создавая свои оригинальные и всегда связанные с каждым конкретным случаем теоретические «амальгамы». Наряду с произведениями психиатров (в особенности Зигмунда Фрейда и Пьера Жане), они были знакомы с лингвистическими теориями Мишеля Бреаля, Фердинанда де Соссюра, публиковали в журнале «Литтератюр»

эссе писателя и лингвиста Жана Полана «Джейкоб Коу Пират, или Если слова являются знаками»; они увлекались литературой, построенной на словесных играх, в особенности произведениями Раймона Русселя и Жан-Пьера Бриссе.

Словесная доминанта осознается сюрреалистами в терминах поэзии, что соотносится как с определенным родом литературы, так и с широким пониманием «поэзии» как «поэзиса» — «творения». Вслед за поэтическими экспериментами Рембо, Малларме, Лотреамона, Аполлинера слово рассматривается как первоэлемент этого творения. Еще в 1922 г. в статье «Слова без морщин» Бретон констатирует, что Рембо «освободил слово от обязанности означать», благодаря чему слово «обрело конкретное существование, в котором ему доселе отказывали». Оно проявляется и в способности слова звучать, и живописать, и даже быть своего рода «архитектурой», а также и в некоей «эротической телесности», выраженной в упомянутой нами фразе: «Слова перестали играть, слова занимаются любовью»[167]. Почти в то же самое время Бретон писал и о «вещественности» слов: «Что мешает мне спутать порядок слов, чтобы они достигли таким образом существования, подобного существованию вещей?»[168] Подобных примеров в теории сюрреализма было множество.

Прежде всего, согласно теории сюрреализма, слово обладает «магическими» свойствами, будучи частью «магического искусства сюрреализма», декларированного Бретоном еще в первом «Манифесте сюрреализма». Полемизируя с недостаточным, на его взгляд, революционным пафосом сюрреализма, Арто критически отмечал: «Я всегда воспринимал сюрреализм как новый вид магии»[169]. Но критика эта лишь подтверждала изначальные интенции сюрреализма. Будучи «причастным» к сакральному, означающее может утрачивать свою стабильность (т. е. уподобляться сакральной субстанции, наподобие «мана»); сюрреалисты часто разрушают и/или преобразуют его посредством сопоставления слов и вещей, а также совершая игры со словесной материей.

Витрак поворачивает эту мысль в другую сторону, обращаясь к самим словам и возможностям их метаморфоз: «Греза может рассказываться посредством чудовищных архитектур, которые суть не что иное, как слова, возвращенные в дикое состояние»[170]. Вообще идея возвращения в «дикое состояние» — один из основополагающих принципов эстетики сюрреализма. Примитивистская тенденция сочетается у Витрака со сложным построением — в данном случае «чудовищной» архитектурой. Витрак предполагает, что слова обладали каким-то «другим» состоянием — спонтанным, «неправильным», по сравнению с их привычным употреблением.

Как достичь этого «дикого состояния»? В 1929 г. Витрак предлагает совершать над словами насилие, приносить их в жертву: «Слова обветшали или умерли[171] <...> Прежде они были целью. Они смешивались с абсолютом. Сегодня они едва могут подвести нас к границам старых идей <...> И хотя было бы опасной иллюзией искать философский камень языков, дадим хотя бы им молотки, электрические печи <...> Надо разрубать слова на четыре части, на восемь, шестнадцать <...> тысячу частей»[172].

Жертвенное насилие над словами оборачивается не только разрушением, но и выявлением порождающей способности, креативности слов. Об этом Витрак пишет, размышляя об Андре Массоне, чье творчество конца 1920-х — на-

чала 1930-х годов проходит под знаком «метаморфоз» («Метаморфозы» — это и название серии полотен Массона). Не случайно Витрак посвящает свою пьесу «Эфемер» именно Массону. В творчестве Массона-драматурга больше всего зачаровывает движение, изменчивость и метаморфозы. Причем метаморфозы, в крайнем их проявлении, могут привести и к утрате всего: «Я могу довериться метаморфозам художника Андре Массона. Эта женщина... Она уже потерялась в процессе генезиса»[173], — пишет Витрак в 1927 г. В 1930 г. он посвящает Массону отдельную статью, где анализирует «изменчивый дух» его произведений: «Вот уже более десяти лет Массон испытывает на себе эту таинственную трансформацию мыслей и вещей, постоянно поддерживая с нею связь». Но теперь утрата и новое «генерирование» оказываются связаны между собой: «Как увлекательно следить за многочисленными трансформациями картины, позволяя ей свободно путешествовать по памяти. Путешествие похоже на распад или медленное генерирование, словно перемешанные между собой время и пространство задумали создать последнее неподвижное представление и заставить длиться рукотворное чудовище, эту скульптуру, которая является остатком древних эволюций и будущим знаком новых».

Эстетика сюрреализма основана на слове, но слово служит созданию образов, и образы эти прежде всего визуальные. То, что мы называли «представимостью» и даже «сценичностью» сюрреалистической красоты, обозначает прежде всего соотнесенность со «взглядом» зрителя или читателя: она его притягивает, интригует, заставляет интерпретировать или вызывает целую вереницу ассоциаций.

Сосредоточенность сюрреалистов на зрении отражает глобальную тенденцию культуры XVIII–XIX вв., которую М. Ямпольский назвал «дестабилизацией структуры зрения»[174], ставшей следствием кризиса картезианского субъекта, когда «человека мыслящего» сменил «человек наблюдающий», для которого наблюдение — не пассивное созерцание, но активная деятельность, «требующая... безостановочного синтеза рваного потока визуальных образов»[175].

Сюрреалисты самым разным способом претворяли эту тенденцию в своем художественном и теоретическом творчестве. Например, возвращали «образы» к «мысли» — как говорил Поль Элюар: «Образы думают за меня»[176]. Получается, что поэт-сюрреалист — уже не всевластный творец, но он включается в бесконечную цепь зарождения и развития образов и утрачивает возможность управлять теми, кто их воспринимает. Полноправными деятелями процесса оказываются и читатель, и зритель. Сам процесс зрения рассматривается как творческий: «Картины делаются теми, кто на них смотрит», — утверждал художник Марсель Дюшан[177].

Размышления о визуальности во французском сюрреализме были неотъемлемой частью поэтического и теоретического творчества. Прежде всего, «визуальность» утверждается в противовес «музыкальности»: Бретон говорил о превосходстве «визуального» воображения над «слуховым»[178] еще в эпоху увлечения «автоматическим письмом». Это может показаться парадоксальным, ибо само «автоматическое письмо» является записью «под диктовку» некоего таинственного «голоса» или «голосов»... Но что такое этот «голос»? Речь идет о «голосе» не в обыденном смысле этого слова, но в метафизическом — это зна-

менитый «голос тени», он открывает перед лирическим героем фантастическую панораму видений. «Голос» выполняет в сущности техническую роль, помогая поэту увидеть мир грез, не видимый или не всегда видимый в обыденной жизни. В статье «Автоматическое сообщение» (1933) Бретон называет «заблуждением» саму идею «перехода от слухового к визуальному» [179].

«Слуховое» начало само по себе не имеет никакой ценности, если оно не пробуждает визуальные образы, воспринимаемые поэтом совершенно «реально». В «Манифесте сюрреализма» (1924) Бретон приводит пример своего первого, случайного «автоматического» опыта, описывая, как однажды он «услышал» странную фразу, произнесенную «отчетливо», но «вне всякого голоса»: «Вот человек, разрезанный окном пополам». «Однако, — продолжает Бретон, — фраза эта не допускала никакой двусмысленности, ибо ей сопутствовал зыбкий зрительный образ шагающего человека, тело которого, на уровне пояса, разрезано окном, расположенным перпендикулярно оси его тела» [180].

«Зыбкость» относится не только к зарождающимся образам, но и к функционированию органов чувств, в особенности зрения. Человек, разрезанный окном пополам, — не результат наблюдений за действительностью, но некоего особого видения, галлюцинации, «визионерства», в том смысле, какой придавал ему А. Рембо. В «Автоматическом сообщении» Бретон подчеркивает именно эту особенность видения: «Автоматическое письмо... ведет напрямую к визуальной галлюцинации» [181]. Глаза «поэта-визионера» могут быть обращены и вовне (в мир), и внутрь (себя или мира). Возвращаясь к идее некоего внутреннего зрения, Бретон воспроизводит символистский топос «слепоты» как особого, истинного зрения: «...я продолжаю слепо верить (слепо... но это слепота, позволяющая прозревать все видимые вещи) в победу не поддающегося проверке визуального — посредством слухового» [182].

Образ слепоты как истинного зрения был известен в культуре с незапамятных времен и обозначал связь с сакральным. Эта «визуальная галлюцинация» имеет также «клинический» смысл: «внутреннее» зрение обращено в глубины бессознательного. Таким образом, для сюрреалистов, увлекавшихся психоанализом Фрейда, «слепота» является еще и конкретной ассоциацией с мифом об Эдипе и с «эдиповым комплексом».

Исследовательница Фабьен Улак проводит параллель между бретоновским «окном» и лакановским толкованием фантазма. У Бретона окно, разрезающее человека пополам, воплощает, по мнению исследовательницы, идею «зеркала без амальгамы» (так назывался первый текст «Магнитных полей»), т. е. одновременно предмета отражающего и предмета, сквозь который что-то видно. «Экраном» или «зеркалом» в данном случае служит та самая автоматическая фраза-образ, которая внезапно приходит к Бретону. Подобным образом, прибегая к метафоре «картина, стоящая в окне» (образ, часто встречающийся в живописи Рене Магритта), Лакан трактует понятие фантазма в одном из своих семинаров «Предмет психоанализа»: «Фантазм обладает функцией экрана, он выходит в реальность, но одновременно представляет собой покрывало, относящееся к сфере воображения» [183].

Противопоставление «визуального» и «слухового» обобщается в теоретическом трактате Бретона, посвященном изобразительным искусствам. В июль-

ском номере журнала «Революсьон сюрреалист» (1925) печатается начало его будущей книги «Сюрреализм и живопись» (первое издание 1928, второе, дополненное и переработанное — 1965). Бретон снова пишет о преимуществе визуального, или, по его выражению, «пластического» искусства перед искусством музыкальным: «...Да будет позволено мне признать за пластическими средствами выражения особую ценность, в каковой я отказываю музыкальным, которые из всех способов художественного выражения являются самыми запутанными и вызывающими глубокое замешательство. Действительно, слуховые образы уступают визуальным не только в четкости, но и в строгости, и да не рассердятся на меня некоторые меломаны, они не созданы для усиления идеи человеческого величия. Пусть на оркестр продолжает спускаться тьма, но пусть мне, еще ищущему что-то в этом мире, позволят держать глаза открытыми, а когда наступит день — я закрою глаза, предаваясь своему молчаливому созерцанию»[184].

Рассуждения Бретона можно интерпретировать как полемику с культом музыкальности французских символистов («Музыка — прежде всего» из стихотворения «Поэтическое искусство» Поля Верлена) и как отрицание «абстракции» во имя утверждения «конкретного» искусства. Разумеется, необходимо учитывать нюансы: и отсылку к столь любимому символистами мотиву «закрытых глаз» и «слепоты», и неоднозначное отношение к абстракции, в котором декларативное отрицание (в пользу «конкретного») сочеталось с большим интересом к абстракционистскому творчеству В. Кандинского.

Что же такое зрение, по мнению Бретона? С ответа на этот вопрос и начинается трактат «Сюрреализм и живопись». Бретон провозглашает: «Глаз существует в диком состоянии» (L'oeil existe à l'état sauvage). «Дикость» является довольно очевидным продолжением примитивистских тенденций в искусстве XX в. с его интересом к африканскому искусству, что отразилось в пристрастии сюрреалистов к первобытной культуре стран Океании и Америки. Непосредственность, детскость, незамутненность цивилизацией и буржуазным сознанием — все это должно быть присуще восприятию живописца. Но не только живописца. Бретон пишет свой трактат одновременно с двух точек зрения: с точки зрения творца (поэта или возможного художника, коим он пока еще не претендует быть) и с точки зрения зрителя, воспринимающего произведение изобразительного искусства как источник философского знания. «Примитивистская» призма как раз и объединяет эти две точки зрения.

Свобода от условностей означает и свободу от условности смотреть открытыми глазами, о чем Бретон уже говорил применительно к поэзии. «Глаз в диком состоянии» является не органом зрения (vue), но органом визионерства (vision). Как он напишет позже в книге «Политическая позиция сюрреализма», «живопись, свободная от необходимости воспроизводить в основном формы, заимствованные во внешнем мире, берет начало из того единственного внешнего элемента, без которого не может обойтись ни одно искусство — внутреннего представления образа, представшего перед духом художника»[185].

В трактате «Сюрреализм и живопись» это противопоставление осмысляется Бретоном в виде не простых бинарных оппозиций, но сложной «шкалы видения»:

«Есть вещи, которые я уже видел много раз и о которых другие люди говорили, что они их вроде бы видели, и мне казалось, что я узнавал их, то ли потому что мне это было не важно или, наоборот, важно: например, фасад парижской Оперы, или знакомая лошадь, или горизонт. А есть вещи, которые я видел очень редко и которые решил не забывать или, наоборот, о которых напрочь забыл, в зависимости от обстоятельств. А есть такие, на которые я хотя и смотрел, но увидеть так и не осмеливался, — здесь речь идет обо всем, что я люблю (впрочем, я не вижу и всего остального). И еще, вещи, которые видели или утверждали, что видели, другие люди, о чем им удавалось или нет сообщить мне. Есть также вещи, которые я вижу иначе, чем другие люди, а также невидимые вещи, которые только начинаю видеть. И это еще не все» [186].

Из этих рассуждений происходит один из принципиальных элементов эстетики сюрреализма. Бретон изобретает концепцию «внутренней модели», что свидетельствует о его тяготении к фигуративному, предметному искусству, ибо в нем сохраняется конкретное понятие «модели». Вместе с тем, будучи продуктом «бессознательного», «внутренняя модель» есть порождение воображения. Поэтому она и конкретна, и абстрактна одновременно; многими своими аспектами она оказывается подобной «внутреннему смыслу» Кандинского [187].

Идея «внутренней модели», как и многие сюрреалистические концепты, обретает свое буквальное воплощение в сюрреалистической образности. Например, в повести «Надя» дочь героини любит вынимать глаза у кукол, чтобы увидеть, что находится за ними. В пьесе Витрака «Эфемер» ребенок заставляет свою мать надавить на роговицу глаза, чтобы увидеть «внутренний» пейзаж — озеро, являющееся к тому же и ассоциацией с образами Рембо («салон на дне озера»). Заметим, что в обоих случаях достижение «дикого взгляда» происходит посредством «жестокого» действия — над глазами производят какие-то насильственные действия, а участниками этих действий являются дети, воплощающие «наивность»; в подобном подходе просматривается и прямая ассоциация с фрейдовской методологией.

Теория «внутренней модели» обозначает не апорию (невозможность) зрения, но максимальное расширение видения, ведущее к «сверхрепрезентации». Мы совершенно согласны с Ж. Шеньо-Жандрон, заметившей, что «в процессе живописания... каким его представляет Андре Бретон, создается нечто вроде энтузиастического гештальта (Gestalt exalté), функционирующего по следующему правилу: "Реален не объект, но то, как его себе представляю, допуская возможность смещения форм"» [188].

Слово и изображение в сюрреализме тесно связаны между собой, и это кажется совершенно очевидным даже при самом поверхностном взгляде на произведения сюрреалистического искусства, в которых наряду с предметами могут быть представлены слова и для которых очень важны названия или сопровождающие их объяснения. Особую роль в этом взаимодействии между словом и изображением играли и так называемые объекты, интерес к которым сюрреалистам привил Марсель Дюшан. В начале 1930-х годов сюрреалисты создают множество самых разных теорий по поводу «объектов», или «предметов»: «онейрический объект», «объект, обладающий символическим функционированием», «реальный и виртуальный объект», «подвижный и немой объект»,

«объект-призрак», «найденный объект» и др. Не в силах как-либо обобщить теорию «сюрреалистического объекта», Бретон говорит в 1934–1935 гг. о «фундаментальном кризисе "объекта"» и выдвигает новую теорию, в которой как раз объединяется вербальное и изобразительное начала.

В своей пражской лекции «Сюрреалистическое полагание объекта. Полагание сюрреалистического объекта» (1935) Бретон мечтает создать новый «универсальный язык», в котором бы сочетались вербальное и изобразительное начала. Опираясь на знаменитую фразу Исидора Дюкасса: «Поэзия должна создаваться всеми, а не одним человеком», Бретон хочет, чтобы она была понята «всеми», и предлагает такое искусство, в котором смешивалось бы несколько искусств, следуя за Аполлинером — автором «Каллиграмм», стремившимся, как считает Бретон, быть одновременно поэтом и художником.

«Изобретение» Бретона называется «стихотворение-объект» или «стихо-вещь» (poème-objet, «стихотворение-предмет»). Опыт аполлинеровских «Каллиграмм», восходящий к «фигурным» стихотворениям, известным еще с античности, представлял собой текст в виде изображения. Бретон находит другое решение, используя принцип сюрреалистического коллажа как «случайной встречи» несовместимых между собой реалий [189]. «Стихо-вещь», как пишет Бретон, — это «опыт, заключающийся в том, чтобы инкорпорировать в стихотворение различные — бытовые или любые иные — предметы, визуальные элементы которых найдут место между словами, но при этом слова и вещи не должны обозначать одно и то же». Из этого описания можно сделать выводы о возможных отношениях между словами и вещами. Прежде всего Бретон говорит об «инкорпорировании» вещи в стихотворение, т. е. о стремлении к органичности их соединения, что является развитием одного из упомянутых постулатов раннего сюрреализма, согласно которому «слова занимаются любовью» («Слова без морщин»). Идее «инкорпорирования» противостоит идея «обозначения»: то, что «инкорпорировано», не должно обозначать того же самого, что уже обозначено в стихотворении. В сущности, само «обозначение» должно быть вынесено за скобки — предметы могут иметь имена, а могут быть вообще неназываемыми. Главное для Бретона — создать некий эффект, который сильно воздействовал бы на зрителя, вызывая у него замешательство: «Из игры слов с этими поддающимися или не поддающимися называнию предметами, как мне кажется, у читателя-зрителя должно возникнуть совершенно новое чувство, исключительно тревожной и сложной природы. Для того чтобы способствовать систематическому расстройству всех чувств, тому самому, которое проповедовал Рембо и которое всегда выставлялось на повестку дня сюрреализмом, я полагаю, что без всяких колебаний <...> необходимо заниматься смещением чувственности (dépayser la sensation)» [190]. В случае со «стихо-вещью» это «смещение» заключается в специфическом смешении двух процессов, связанных со зрением, — чтения и рассматривания предметов: возможно буквально «читать» картину и «созерцать» или «разглядывать» слова. Чтение порождает «образы», предметы побуждают к «концептуализации», происходящей в форме слов, а все вместе порождает некий новый «язык» вне чистого слова, но на границе «слова» и «вещи».

Французские исследователи сюрреализма склонны разграничивать опыт в духе Рене Магритта (с его знаменитой серией «Это не трубка») [191] и жанр «сти-

хо-вещи»[192]. В первом случае между изображениями и словами возникает диалог, взаимодействие, и зритель-читатель должен размышлять над ними. Что касается «стихо-вещей», то здесь доминирует установка на бессознательное восприятие в состоянии «расстройства всех чувств»: зритель-читатель не расшифровывает, но как бы отдается ощущению потери самого себя. В их крайнем выражении «стихо-вещи» должны вызывать фрустрацию. Вместе с тем Бретон зачастую давал довольно пространные интерпретации-описания своих «стихо-вещей». Эти дополнительные тексты хотя и играют роль метадискурса, но лишь отчасти. Содержащаяся в них информация может быть не менее загадочной для читателя-зрителя, который наряду с разъяснением получает еще один повод для того, чтобы почувствовать фрустрацию.

Итак, теория «стихо-вещи» отражает стремление Бретона обобщить синтез визуального и вербального опыта в сюрреализме. При этом он пользуется максимально обобщенными категориями, оперирует поэтическими принципами (Лотреамона, Рембо, Аполлинера), но не анализирует, какие конкретные соотношения могут возникать между словами и изображениями. Создавая теорию «стихо-вещи», Бретон продемонстрировал и стремление к систематизации с одновременным ее отрицанием. Он привел ряд «сюрреалистических изобретений», но этот каталог был нужен лишь для обоснования «кризиса» «сюрреалистического предмета». Провозглашая новое «изобретение» — «стихотворение-предмет», Бретон отказывается конкретизировать, какие именно отношения могут возникать между словом и предметом, оставляя полную свободу интерпретации.

В 1941 г. Бретон создает «стихо-вещь», представляющую собой коллаж разных ящичков, небольшой плиты с железной накладкой и цепью, маленького чемоданчика, расположенного на доске, подобной «картине», с названием, написанным сверху, как своеобразный заголовок, крупными буквами: «Портрет актера А.Б. В своей незабываемой роли в 1713 году от Рождества Христова». Это типичный случай концептуальной, даже в какой-то степени «дидактической» «стихо-вещи», посвященной проблеме путешествия во времени (тема путешествия очевидно обозначена чемоданчиком). При этом надо учитывать, что текст «объяснения» не является частью произведения, он существует отдельно, в тексте книги «Сюрреализм и живопись». Смысл в том, что Бретон собирает вместе предметы, так или иначе символизирующие заметные исторические события, произошедшие в 1713 г. — т. е. в том году, который Бретон считал символически связанным со своим рождением, потому что графическое написание «1713» напоминает написание его инициалов «А.В.» (André Breton). Любопытно, что Бретон использует в этой «стихо-вещи» театральную метафорику, причем применяет столь ненавистное ему слово «роль» к самому себе. Временная дистанция, перенесение в XVIII век осмысляются как своеобразная «мизансцена», где каждый элемент должен как можно яснее обозначать то или иное событие. Например, разрушение аббатства Пор-Рояль с последующим устройством на его территории кладбища для собак, обозначается плитой с потайным окошком и цепью (форма этой плиты должна, согласно замыслу Бретона, напоминать еще и о папской булле). Заметим сразу, что здесь речь идет не о реальном историческом событии, но о мечтаниях Бретона. С другой стороны,

это путешествие во времени связано с настоящим, что проявляется в упоминании инициалов Бретона и фразы от первого лица, написанной в правой части произведения: «Из потайного окошка разрушенного, но неуязвимого Пор-Рояля вижу тебя Папа Климент XI старый пес». Помимо «я» о настоящем наиболее очевидно свидетельствует и «чемоданчик»: в 1941 г. Бретон постоянно перемещается, сначала по Франции, а затем эмигрирует в США. В этой «стиховещи» Бретон играет на удвоении времени, настоящее смешивается в ней с прошлым, причем знаки настоящего и прошлого обозначены приметами, легко распознаваемыми компетентным в истории зрителем-читателем.

Проблема энциклопедического «суммирования» культуры

В рамках данной главы мы не ставили перед собой задачи всестороннего представления эстетики сюрреализма, но стремились выявить наиболее яркие ее аспекты, свидетельствующие о стремлении сюрреалистов выйти за пределы привычных культурных классификаций (художественные школы, виды искусства, жанры), что служило созданию новых культурных синтезов.

Как мы показали, первые глобальные предпосылки этой тенденции возникли еще в 1920-е годы в связи с изобретениями новых способов творчества — в особенности автоматического письма и параноидально-критического метода. В основе и того и другого лежит специфический пересмотр концепции «автора»: автоматическое письмо вообще уничтожает идею всесильного творца, предлагая взамен идею «объективного письма», а параноидально-критический метод хотя и возвращает автору «активность», но как бы «расщепляет» его на множество двойников, что приводит в конечном счете к идее коллективного авторства, на которой было основано автоматическое письмо.

Идея трансгрессии, преодоления границ искусства и границ самой жизни, была одним из способов консолидации группы, что отразилось как в коллективных действиях (анкеты о самоубийстве и о любви, например), так и в индивидуальном творчестве, например в «Антологии черного юмора» Бретона. Причем эта антология — банально-популяризаторский и даже в какой-то степени коммерческий (хотя Бретон осуждал стремление к наживе посредством искусства) жанр — призвана была воплотить один из сложнейших концептов сюрреализма — специфический юмор, который, пожалуй, был единственным адекватным соответствием понятию трансгрессии, которое вырабатывалось в культуре 1930-х годов.

Сюрреалисты изначально провозглашали большой интерес к сфере сакрального, и в первом же «Манифесте сюрреализма» Бретон описывал «магическое сюрреалистическое искусство». Этот интерес к магии (в том числе и в первобытном смысле) — несомненный след примитивистских тенденций, характерных для авангарда. Оригинальность сюрреалистов проявилась в научном подходе, где сочетались и психоанализ, и профессиональный интерес к этнологии и антропологии (в особенности Пере, Лейрис). Группа и отдельные ее представители много теоретизировали по поводу мифа и создавали свои мифы, используя при этом материал традиции и одновременно стремясь к

изобретению новой мифологии по принципу бриколажа. Понятия, связанные с сакральным, образовывали и особые представления о красоте у сюрреалистов, которые, несомненно, являлись одними из наиболее сильных преобразователей эстетики в XX в. Но, используя сакральное для создания своей эстетики, Бретон оказался менее радикален, чем некоторые его бывшие соратники (в частности, Арто и Батай), проявляя тягу к традиционным символам прекрасного.

Рассмотренные в заключение главы основные средства художественного выражения сюрреалистов — слова и визуальные образы, соответствующие двум доминирующим в сюрреализме сферам творчества — поэзии и изобразительным искусствам [193], свидетельствуют о той же примитивистской тенденции вернуть слова или зрение в «дикое», первобытное состояние, начать все с начала, следуя логике бриколажа, характерной для «мышления дикаря» (Леви-Стросс). Но это «начало» оказывалось преисполнено богатым культурным содержанием.

Мы намеренно выделили в эстетике сюрреализма те черты, которые сближают ее с поисками сакрального, но мы не склонны сводить ее всю к идее сакрального, как это делали мыслители 1940-х годов и их многочисленные последователи [194]. Если сюрреалисты и использовали технику бриколажа, то зачастую это происходило в таких формах, что от «мышления дикаря» в ней оставалось довольно мало.

Сюрреалистический примитивизм сочетался со стремлением к созданию культурных синтезов, восходящих, если брать генетически близкую им культуру, к «Книге» Малларме, который был кумиром юности для поколения сюрреалистов, родившихся на рубеже XX в. Книга для сюрреалистов — больше чем литературный объект. Как описывал Бретон в «Наде», где понятие «книга» позволяет избежать ненавистного для сюрреалистов жанра романа, книга открыта для входа и выхода персонажей, она открыта реальности, более того, способна предвосхищать будущее. Книга для сюрреалистов была и объектом, который можно было не только «читать» и «видеть», но который мог быть предназначен и для других органов чувств, например осязания [195].

Мы уже упоминали здесь об антологическом жанре в связи с «Антологией черного юмора». Собственно именно как коллективная антология сюрреализма был задуман уже первый «Манифест сюрреализма» (1924), где, с одной стороны, Бретон ругал антологию романных зачинов Поля Валери, а с другой — давал множество образов сюрреалистического творчества, списки «предшественников» сюрреалистов и т. д. Антологий сюрреалисты выпустили множество [196]. Антология — не только результат коллективного творчества и мышления, но и один из самых простых и действенных способов передать это содержание читателю. Логика сакрального сообщества, замкнутого в себе и тайного по определению, в этом случае ломается. Сюрреализм оказывается не просто открыт для публики, но и в какой-то степени он эту публику брался просвещать своими популяризаторскими жанрами.

Более того, в группе Бретона прослеживается интерес и к такому научно-популярному жанру, как энциклопедический словарь, пародия на статью из которого была дана, как мы показали, в определении сюрреализма. Создавая свою

группу, Бретон призывал к установлению «нового порядка» и скромно добавлял: «...да хотя бы алфавитного». Разумеется, не без иронии обыгрывая наивную примитивность той мысли, что абсолютная условность алфавитного порядка могла быть использована в качестве противовеса порядку буржуазных ценностей, против которого как раз и выступал Бретон.

Напомним некоторые подробности из истории французского сюрреализма. Еще в дадаистскую эпоху Луи Арагон пишет поэтическое произведение «Суицид», которое представляло собой просто алфавит. Результаты различных опросов, проводимых журналом «Литтератюр», публиковались зачастую в алфавитном порядке, как, например, знаменитая «Ликвидация» (1921), где будущие сюрреалисты выражали свое отношению к тем или иным литературным авторам. Такая «буржуазная» институция, как «Большой Лярусс XX века», вполне признала «своим» определение сюрреализма из первого Манифеста и воспроизвела его в 1933 г. почти без купюр[197]. Насколько серьезным было увлечение Бретона словарями «Ларусса», сказать точно мы не можем, но ясно одно: они привлекали его внимание и даже определенным образом «зачаровывали». Так, например, в 1926 г. в своем трактате «Сюрреализм и живопись» Бретон вспоминает об эмблеме этого издательского дома, придуманной в 1890-е годы Эженом Грассе, — девушке с одуванчиком в стиле модерн: «Реальность находится на кончиках пальцев женщины, дующей на одуванчик на первой странице словарей»[198]. Впоследствии эта фраза войдет в «Краткий словарь сюрреализма» (1938) в качестве статьи «Реальность».

Бретон всегда мечтал о создании чего-то вроде сюрреалистического словаря. Так, в январе 1925 г., совсем немного времени спустя после организации сюрреалистической группы и журнала, Андре Бретон писал Денизе Леви об упомянутом нами «Глоссарии чудесного»: «Нам необходимо создать каталог сюрреалистических идей и выстроить глоссарий чудесного, предназначенный для позднейшей публикации, где в форме библиографии и критики было бы собрано все, что могло бы дать людям документальное свидетельство в сфере фантастических произведений любого порядка, выходивших до наших дней во всех странах мира»[199]. Эта идея Бретона так и не была воплощена в художественной практике 1920-х годов.

В 1938 г. выходит «Краткий словарь сюрреализма» Бретона и Элюара. Этот словарь был частью каталога Международной сюрреалистической выставки, которая проходила в начале 1938 г. в Париже. Этот словарь сам являл собой своеобразную «выставку достижений поэтического сюрреализма», поскольку в нем были собраны по большей части цитаты из произведений самых разных авторов, большинство из которых принадлежало группе Бретона: «Краткий словарь» был во многом антологией сюрреализма, или, точнее, каталогом фрагментов, обрывков текстов. Эти цитаты обладали самоценностью, замещая собой объяснительный или критический дискурс: читателю оставалось лишь заучивать формулировки.

В «Краткий словарь» вошли статьи о сюрреалистических авторах во всем мире, о предшественниках сюрреализма, об основных понятиях и образах, выработанных в группе Бретона, об отдельных сюрреалистических произведениях. Подобно другим энциклопедическим предприятиям группы, этот словарь

был пародией на «серьезный» словарь, например на целый жанр «кратких словарей», очень распространенный во Франции в XVIII и XIX вв. Однако, несмотря на свой разрушительный пафос, «Краткий словарь сюрреализма», будучи одним из первых «дайджестов» сюрреализма, был не чужд некоторого культурного конформизма (рассчитан на широкий круг читателей), поэтому неудивительно, что его словник оказался впоследствии основой для учебных и научных словарей сюрреализма, создаваемых и для широких читательских кругов, и для специалистов.

Таким образом, во французской сюрреалистической среде изначально существовал интерес к словарям, с одной стороны, как к буржуазному культурному институту, который сюрреалисты подвергали критике, а с другой — как к некоей неизбежной форме, которая пусть и в пародийном виде, но служила для осмысления и распространения их собственных идей. Словарь удовлетворял сюрреалистическую страсть к созданию эффектных дефиниций новых понятий в сочетании с отрицанием логической упорядоченности, альтернативой которой мог бы стать произвольный по сути своей порядок алфавитный [200].

Сюрреалист поколения 50-х Ален Жубер напомнил о том, что незадолго до смерти, в 1964 г., Бретон работал над проектом «Сюрреалистической Энциклопедии, основанной на видении мира, сильно отличающемся от общепринятого» и в связи с этим организовал «контр-выставку», в которой отказался от хронологической развески и где собирался показать процесс съемки фильма.

Суммируя знания, сюрреалисты делали это не ради их «накопления и сохранения» — их энциклопедизм отличался от того, какой был представлен в словарях начиная с XIX в., и, в частности, в неоднократно упоминавшемся здесь словаре «Ларусс». Стратегия сюрреалистов напоминает скорее ту, что вырабатывалась еще Дидро и Д'Аламбером, которые создавали свою Энциклопедию под знаком идей Бэкона и Локка, представляя разнообразный материал «наук, искусств и ремесел» через призму определенных философских идей. У сюрреалистов другие концепции, которыми они руководствуются при создании своих энциклопедий, но принцип их тот же — это «идеологизированные» энциклопедии. Разумеется, эти сюрреалистические энциклопедии можно сравнить и с некоторыми явлениями современной культуры, которые относят к постмодернизму: например, в российском контексте перевод «Антологии черного юмора» Бретона рассматривался чуть ли не как аналог «Хазарского словаря» Павича. Разумеется, это результат недоразумения. Еще раз повторим, отличительной чертой сюрреалистического энциклопедического жанра является его откровенная идеологичность, которую можно даже назвать «сюрреалистической ангажированностью».

Сюрреализм, при всей его иррациональности, отличает стремление к созданию и коммуникации идей. Этим в особенности отличалось творчество Андре Бретона, о котором Мишель Фуко говорил, что он оказался первым после Дени Дидро представителем французской литературы, соединившим в себе два противоположных подхода — художественное письмо и познание [201].

«Идеологический энциклопедизм», которому сюрреалисты оставались верны на протяжении более полувека, является, как нам представляется, особым отличительным признаком сюрреализма среди других авангардистских тече-

ний. Разумеется, попытки глобального переосмысления и оформления его в словарную форму существовали и в русском футуризме, и в других течениях. Однако сюрреализм, который пришел во Франции на смену другим авангардистским течениям (аполлинеровскому «новому духу» и последовавшему за ним наиболее радикальному из всех течений — дадаизму), оказался в позиции «пост-авангарда», которая словно сама располагала к энциклопедическим обобщениям.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Например, выставка «Сюрреализм и любовь» 1997 г., где был проведен новый опрос про любовь в духе того, как это делал Бретон в 1920-е годы (каталог «Le surréalisme et l'amour», 1997); современный журнал «Supérieur inconnu», 1995–2001, 2005, ныне выходящий под руководством одного из участников группы Бретона Сарани Александриан (Saranne Alexandrian) и молодого профессора Марка Кобера (Marc Kober). Цель журнала — «устроить сюрреалистическую авантюру в настоящем времени» («rejouer au present l'aventure surrealiste»).

[2] Обзор сюрреализма в разных странах см., например, в издании: Энциклопедический словарь сюрреализма. М., 2007.

[3] *Breton A.* Oeuvres complètes. P., 1988. T. 1. P. 263.

[4] Эта ситуация специфична именно для французской культуры. См. главу «Французский вектор авангарда» во второй книге наст. изд.

[5] Цитата дана в буквальном переводе: *Apollinaire G.* Oeuvres poétiques P., 1965. P. 865–866. См. также перевод в издании: *Аполлинер Г.* Эстетическая хирургия: Лирика, проза, театр. СПб., 1999.

[6] *Cocteau J.* Théâtre complet. P., 2003. P. 1571.

[7] Цит. по: *Cocteau J.* Op. cit. P. 1577.

[8] *Apollinaire G.* Oeuvres poétiques. P. 665, 866, 868.

[9] *Apollinaire G.* Oeuvres en prose complètes. P., 1991. Vol. 2. P. 1649.

[10] Ibid. P. 1179.

[11] *Apollinaire G.* Oeuvres poétiques. P. 865.

[12] Строго говоря, первой «сюрдрамой» Голля была пьеса «Мафусаил, или Вечный буржуа», опубликованная в Германии в 1920 г. Но во Франции она была опубликована только в 1923 г. А «Страхование самоубийства» вышло в Париже в 1922 г.: Assurance contre le suicide: Surdrame. P., 1922.

[13] *Béhar H.* Le théâtre dada et surréaliste. P., 1979. P. 100.

[14] Yvan Goll, poéte européen des Cinq Continents. Saint-Dié des Vosges, 1999. P. 28.

[15] *Goll Y.* Mathusalem. Les Immortels. P., 1963. P. 9.

[16] *Бретон А.* Манифест сюрреализма // Называть вещи своими именами. М., 1986. С. 55.

[17] *Béhar H.* André Breton, le grand indésirable. P., 1990. P. 52.

[18] В этом смысле Бретон уже использовал слово «сюрреализм» в 1922 г. в статье «Явления медиумов» (см.: Антология французского сюрреализма 1920-х годов. М., 1925).

[19] Называть вещи своими именами. С. 42.

[20] Там же. С. 56.

[21] Антология французского сюрреализма... С. 140.

[22] Эта тенденция очень четко прослеживается в трудах Джованни Листа: *Lista G.* Marinetti et le surréalisme // Surrealismo-Surréalisme. Roma; Paris, 1974. P. 28–35.

[23] См.: *Андреев Л.Г.* Сюрреализм. М., 2004, и предоставленную там библиографию.

[24] *Бобринская Е.* Теория «моментального творчества» А. Крученых // Бобринская Е. Русский авангард: истоки и метаморфозы. М., 2003. С. 94–117.

[25] *Jenny L.* L'automatisme comme mythe rhétorique // Une pelle au vent dans les sables du rêve. Lyon, 1992. P. 27–32.

[26] Называть вещи своими именами. С. 59.

[27] Антология французского сюрреализма. С. 62–63.

[28] *Breton A.* Point du jour. P., 1992. P. 171.

[29] См.: Называть вещи своими именами. С. 57–58.

[30] *Breton A.* Oeuvres complètes. T. 1. P. 286.

[31] См. комментарии и библиографию к изданию: *Breton A.* Oeuvres complètes. T. 1. Manuscrits surréalistes. P., 1995; см. также факсимильное издание рукописи: *Breton A., Soupault Ph.* Les Champs magnétiques. P., 1984.

[32] *Breton A.* Oeuvres complètes. T. 1. P. 1129.

[33] «Поэзия делается всеми, а не одним человеком» (*Лотреамон.* Песни Мальдорора. Стихотворения. М., 1998.)

[34] См. комментарии к «Антологии французского сюрреализма...». С. 356–357.

[35] *Breton A.* Oeuvres complètes. T. 1. P. 245.

[36] Антология французского сюрреализма. С. 63.

[37] *Starobinski J.* L'Oeil vivant II. La relation critique. P., 1970. P. 332. См. также: *Houdebine J.-L.* Méconnaissance de la psychanalyse dans le discours surréaliste // Tel Quel. 1971. № 6.

[38] *Breton A.* Oeuvres complètes. T. 1. P. 810.

[39] *Blanchot M.* La part du feu. P., 1949. P. 42. См. также: *Alquié F.* Philosophie du surréalisme. P., 1973.

[40] *Naville P.* Les beaux-arts // La révolution surréaliste. Rééd. P., 1975.

[41] *Breton A.* Oeuvres complètes. 2008. T. 4. P. 428.

[42] Цит. по: *Biro A., Passeron R.* Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs. P., 1982. P. 175.

[43] *Breton A.* Point du jour. P. 171.

[44] *Dali S.* Oui. P., 2004. P. 261.

[45] Ibid. P. 151.

[46] См. ранние статьи Ж. Лакана, в которых он использует примеры из творчества сюрреалистов: *Lacan J.* Ecrits «inspirés»: Schizographie; Le problème du style et de la conception psychiatrique des formes paranoïaques de l'expérience // Lacan J. De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité. P., 1975. P. 365–398.

[47] *Dali S.* Oui. P. 151.

[48] Ibid. P. 210.

[49] Ibid. P. 157–158.

[50] Ibid. P. 155.

[51] *Aragon L.* Oeuvres poétiques. P., 1974. T. 2. P. 239.

[52] На этом пути сюрреалисты считали своим предшественником Лотреамона с его «Стихотворениями», пародировавшими Вовенарга.

[53] *Breton A.* Le surréalisme et la peinture. P., 1965. P. 379.

[54] *Foucault M.* Préface à la transgression // Critique. 1963. N 5–196. P. 751–752. См. перевод на русский язык С.Л. Фокина в книге «Танатография эроса» (СПб., 1993).

[55] *Breton A.* Oeuvres complètes. T. II. P. 459.

[56] Антология французского сюрреализма... С. 292.

[57] См. фрагмент из биографической книги Мишеля Сюриа в журнале «Иностранная литература» (2000. № 4), а также книгу: *Surya M.* Georges Bataille, la mort à l'œuvre. P., 1992.

[58] *Breton A.* Oeuvres complètes. P., 1992. T. 2. P. 609.

[59] См. во французском издании «Второго манифеста» примечание, в котором Бретон говорит о человеческом существе «doué de violence»: *Breton A.* Oeuvres complètes. T. 1. P. 783.

[60] Напомним, что причиной разрыва послужило давление, оказываемое на Арагона со стороны коммунистической партии, вынудившей его публично отречься от сюрреализма.

[61] *Breton A.* Oeuvres complètes. T. 2. P. 484.

[62] *Бретон А.* Антология черного юмора / Пер. С. Дубина. М., 1999. Из современных журналистов мы ссылаемся в данном случае на мнение Александра Гаврилова.

[63] *Breton A.* Oeuvres complètes. T. 2. P. 89.

[64] *Bataille G.* Texte envoyé à «3 convoi» // Change. 1970. N 7. P. 101.

[65] Здесь и заключено главное отличие бретоновского «черного юмора» от «карнавального» смеха М.М. Бахтина: в нем не работает оппозиция «профанное–сакральное».

[66] Цит. по: *Biro A., Passeron R.* Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs. P. 278.

[67] Называть вещи своими именами. С. 49.

[68] Там же. С. 49.

[69] *Aragon L.* Le paysan de Paris. P., 1966. P. 23.

[70] *Mabille P.* Miroir du merveilleux. P., 1993.

[71] *Breton A.* Oeuvres complètes. T. 1. P. 821.

[72] *Breton A.* Oeuvres complètes. P., 1999. T. 3. P. 653–568.

[73] *Gracq J.* André Breton. Quelques aspects de l'écrivain. P., 1948.

[74] *Tamuly A.* Le surréalisme et le mythe. P.; N.Y., 1995.

[75] Pensée mythique et surréalisme. P., 1996. P. 8. Здесь же см. библиографию по мифу в сюрреализме.

[76] Исследователь Ж. Бааль в своей статье о пьесе Тибора Дери «Младенец-гигант» высказывал мнение, что «незавершенность» является отличительной чертой сюрреалистической мифологии: «...сюрреалистическая мифология, создавая некие формы и разрушая всякую видимую логику, остается всегда незавершенной, в неопределенном состоянии» (*Baal G.* Le Bébé Géant: mythe ou avatar? // Organon 83. Lyon, 1983. P. 241).

[77] *Лотман Ю.М., Успенский Б.А.* Миф–имя–культура // Труды по знаковым системам. Тарту, 1973. № VI. С. 295.

[78] *Steinwachs G.* Mythologie des Surrealismus. Oder die Rückverwandung von Kultur in Natur. Basel; Frankfurt a. M., 1985.

[79] *Mauron C.* Des métaphores obsédantes au mythe personnel. P., 1963.

[80] *Artaud A.* Le théâtre et son double. P., 1991. P. 133.

[81] Ibid. P. 180–181.

[82] *Breton A.* Oeuvres complètes. T. 2. P. 439.

[83] Ibid. T. 1. P. 251.

[84] *Лотреамон.* Песни Мальдорора. Шестая песнь: «И он прекрасен, как железная хватка хищной птицы или как судорожное подрагивание мышц в открытой ране заднешейной области, или, скорее, как постоянно действующая крысоловка, в которой каждый пойманный зверек растягивает пружину для следующего, так что она одна, даже спрятанная в соломе, способна истребить целые полчища грызунов, или, всего вернее, как случайная встреча на анатомическом столе швейной машины с зонтиком!» Цитата дана с использованием перевода Н. Мавлевич в издании: Поэзия французского символизма. М., 1993. С. 404.

[85] *Breton A.* Oeuvres complètes. T. 1. P. 251.

[86] *Meschonnic H.* Pour la poétique I. P., 1970. P. 108.

[87] *Aragon L.* Op. cit. P. 142.

[88] Ibid. P. 145.

[89] При этом Арагон приводит тот же пример, что и Бретон, — шляпа-цилиндр (*Aragon L.* Op. cit. P. 144).

[90] *Aragon L.* Op. cit. P. 141.

[91] Ibid. P. 16.

[92] См.: *Leiris M.* Le sacré dans la vie quotidienne // La Nouvelle Revue française. 1938, juillet. N 298.

[93] *Aragon L.* Op. cit. P. 16.

[94] Ibid. P. 142.

[95] Ibid. P. 145.

[96] Ibid. P. 142.

[97] *Breton A.* Oeuvres complètes. T. 3. P. 724.

[98] *Crevel R.* L'esprit contre la raison. P., 1986. P. 112–113.

[99] *Breton A.* Oeuvres complètes. T. 3. P. 606.

[100] *Rosolato G.* Les Grands Transparents: de la scène originaire au mythe de la création // Violence, théorie, surréalime. P., 1994. P. 48–49.

[101] *Breton A.* Oeuvres complètes. T. 2. P. 414–415.

[102] *Breton A.* Le surréalisme et la peinture. P., 1965. P. 293.

[103] *Breton A.* Oeuvres complètes. T. 3. P. 606.

[104] *Carrouges M.* André Breton et les données fondamentales du surréalisme. P., 1971. P. 326.

[105] *Breton A.* Oeuvres complètes. T. 3. P. 725.

[106] *Breton A.* Manifestes du surréalisme. P., 1975. P. 168–169.

[107] *Naville P.* Le Temps du surréel. P., 1977. P. 45.

[108] *Pierre J.* Le Mythe mis à nu par son adepte, même // Breton A. De la survivance... P., 1988. P. 25.

[109] По поводу этого термина см.: Pensée mythique et surréalisme. P., 1996.

[110] *Breton A.* Oeuvres complètes. T. 3. P. 586.

[111] Ibid. P. 86.

[112] *Bataille G.* Oeuvres complètes. P., 1988. T. 11. P. 236.

[113] *Gracq J.* Le Roi pêcheur // Oeuvres complètes. P., 1989. T. 1. P. 329.

[114] *Breton A.* Oeuvres complètes. T. 3. P. 725.

[115] Ibid. T. 1. P. 820.

[116] Разумеется, граница между этими двумя тенденциями весьма относительна, если учесть интерес Арто к некоторым видам ритуального театра, например балийскому театру, о котором он пишет в книге «Театр и его двойник».

[117] Называть вещи своими именами. С. 65.

[118] Там же. С. 52–53.

[119] *Breton A.* Oeuvres complètes. T. 3. P. 758.

[120] *Breton A.* L'Art magique. P., 1991. P. 268.

[121] *Breton A.* Oeuvres complètes. T. 3. P. 267.

[122] Не подлежит сомнению сходство рассуждения Бретона о «свете» и «ореоле» образа и размышлений В. Беньямина об «ауре». Это не случайно, потому что беньяминовские представления формировались в том числе и под некоторым влиянием французского сюрреализма. Об «ауре» и современной красоте у Беньямина см.: Шарль Бодлер. Поэт в эпоху зрелого капитализма // Беньямин В. Маски времени: Эссе о культуре и литературе. СПб., 2004. С. 213, 224, 226 и след.

[123] «Мы полагаем, что понятия типа "мана"... представляют как раз то "плавающее означающее", которое является ограничителем для любой законченной мысли (но так-

же залогом всякого искусства, всякой поэзии, всякого мифологического или эстетического изобретения)» (*Lévi-Strauss C.* Introduction à l'oeuvre de M. Mauss // Mauss M. Sociologie et anthropologie. P., 1997. P. XLIX). Эту цитату Бретон приводит в книге «Магическое искусство».

124 См. *Breton A.* Oeuvres complètes. T. 3. P. 268–269.

125 *Asari M.* Le signifiant flottant et le signifiant à halo. Théories du signe chez Claude Lévi-Strauss et André Breton // Pleine Marge. 2000. N 32. P. 139–150.

126 «Современная» (moderne) красота имеет отношение не только к «настоящему», но может быть обращена и в будущее. Эта идея воплощена в способе формулирования Бретоном идеи «конвульсивной красоты», которая «будет».

127 *Aragon L.* Oeuvres romanesques complètes. P., 1997. T. 1. P. 7.

128 Ibid. P. 42.

129 См.: *Girard R.* Mensonge romantique et vérité romanesque. P., 1961.

130 *Aragon L.* Oeuvres romanesques complètes. P. 27.

131 Напр.: Ibid. P. 45.

132 Ibid. P. 115.

133 Ibid. P. 94.

134 У Мирабеллы тоже есть «прототип» — Мари Менардье, но Арагон настаивал на более обобщенном толковании своего персонажа как воплощения «современной красоты».

135 Антология французского сюрреализма. С. 194.

136 Там же. С. 234.

137 Речь шла о Театре Двух Масок, репертуар которого был похож на репертуар парижского театра ужасов Гран-Гиньоль.

138 Антология французского сюрреализма. С. 209.

139 Там же. С. 227, 233.

140 Там же. С. 228.

141 Цит. по: *Garaudy R.* L'Itinéraire Aragon. P., 1961. P. 25–26.

142 Этот спектакль, поставленный по мотивам фильма «Вампиры», шел в июле 1917 г. в Театре Сен-Дени и Театре Бобино. Более подробно о Музидоре см.: *Cazals P.* Musidora la dixième Muse. P., 1978.

143 Антология французского сюрреализма. С. 152. Хотя это письмо считалось плодом коллективного творчества, достоверно известно, что автором его был Арто.

144 *Breton A.* Oeuvres complètes. T. 3. P. 517.

145 Антология французского сюрреализма. С. 186.

146 Там же. С. 152.

147 *Breton A.* Oeuvres complètes. T. 3. P. 885.

148 Ibid. P. 887.

149 Антология французского сюрреализма. С. 246.

150 Там же. С. 245–246.

151 Там же. С. 222.

152 Разумеется, и само слово «конвульсивная» напоминает о сакральном в связи с некоторыми христианскими чудесами, такими как исцеление бьющихся в конвульсиях.

153 *Breton A.* Oeuvres complètes. T. 2. P. 687.

154 Minotaure. 1933. N 3–4.

155 *Crémieux B.* Classique et moderne // Les nouvelles littéraires. 1925. 06 mars.

156 Антология французского сюрреализма. С. 291.

157 *Breton A.* Oeuvres complètes. T. 2. P. 779.

158 Антология французского сюрреализма. С. 299–300. За эстетической полемикой стояли также соображения антибуржуазного толка со стороны Бретона, который критиковал Театр Альфред-Жарри за то, что там поставили пьесу «Игра грез» Стриндберга на

деньги официальной организации: «Некий актер в поисках выгоды и минутной славы решился на роскошную постановку одной из пьес туманного Стриндберга <...> он поставил "Игру грез" Стриндберга оттого, что услышал, будто шведское посольство заплатит» (Антология французского сюрреализма. С. 296).

159 Определение Батая из «Критического словаря», опубликованного в журнале «Докюман» (1929. № 7; статья Батая вышла после того, как Бретон написал «Второй манифест сюрреализма», но в ней содержалось обобщение той эстетики, с которой Бретон был уже знаком и которую яростно критиковал): «Бесформенное. — Словарь должен начинаться с того момента, когда он перестает передавать смысл, но будет передавать нужды слов. Таким образом, "бесформенное" — это не только прилагательное, имеющее определенный смысл, но термин, служащий для того, чтобы деклассировать (изымать из классификации, системы), предполагая в общем случае, что у каждой вещи есть форма. То, что он обозначает, не имеет права ни в каком смысле, более того — бесформенное повсюду подавляют: его давят как паука или червяка... Утверждать, что мир ни на что не похож... он лишь бесформен, это означает, что мир — нечто вроде плевка или паука» (*Bataille G.* Oeuvres complètes. P., 1970. T. 1. C. 382). Современный искусствовед Ж. Диди-Юберман интерпретирует это понятие Батая как «бесформенное сходство»: вместо термина Д. Оллье «трансгрессия формы» он предлагает термин «трансгрессивная форма», смысл которого заключается не в отказе от формы, но в «работе форм, которая была бы эквивалентной работе родов или агонии: отверстие, разрыв, разрывной процесс, приводящий что-то к смерти и в самой этой негативности изобретающий что-то абсолютно новое, порождающий на свет нечто... — жестокость, заключенную в сходстве (cruauté dans les ressemblances)» (*Didi-Huberman G.* La ressemblance informe. P., 2003. P. 21–22).

160 *Bataille G.* Oeuvres complètes. T. 1. P. 179–180.

161 Антология французского сюрреализма. С. 340.

162 Там же. С. 292.

163 Там же. С. 342.

164 См. по этому поводу статью японского исследователя: *Chiba F.* La dialectique des formes. Chassés-croisés d'Einstein, Bataille et Leiris dans la revue «Documents» // Pleine marge. 2007. N 45. P. 157–178.

165 Напомним, что они называют свой первый журнал «Литература» — в кавычках, обозначая этим, что они против литературы в традиционном понимании этого слова. В качестве подтверждения сюрреалисты приводили знаменитый финал стихотворения Верлена «Поэтическое искусство» — «Все прочее — литература».

166 *Blanchot M.* La Part du feu. P., 1987. P. 91, 93.

167 *Breton A.* Oeuvres complètes. T. 1. P. 285–286.

168 Ibid. T. 2. P. 276.

169 *Artaud A.* Oeuvres complètes. P., 1970. T. I. P. 368.

170 *Vitrac R.* Le Monologue intérieur et le surréalisme // L'Enlèvement des Sabines. P., 1990. P. 115.

171 Возможно, здесь Витрак вспоминает дискуссию о языке, которую вел еще Жан Полан на страницах журнала «Нувель ревю франсез» в рубрике «Оптика языка»: в марте 1920 г. (№ 78) Полан пишет заметку «Оптика языка, или Что если слова — это обветшавшие метафоры», напоминая о концепции М. Бреаля (Essai de sémantique), согласно которой слова происходят из замороженных метафор (métaphores refroidies), и концепции А. Дармстетера (La vie des mots), согласно которой слова — «износившиеся» или «обветшалые» метафоры (métaphoses usées).

172 *Vitrac R.* Langage cuit // Béhar H. Vitrac, théâtre ouvert sur le rêve. Lausanne, 1976. P. 192.

173 *Vitrac R.G.* De Chirico et son oeuvre // L'Enlèvement des Sabines. P. 48.

174 *Жампольский М.* Наблюдатель: Очерки истории видения. М., 2000. С. 60.

175 Там же. С. 8.

176 *Eluard P.* Oeuvres complètes. P., 1968. T. I. P. 222.

177 *Duchamp M.* Duchamp du signe. Ecrits. P., 1994. P. 247.

178 «Если бы я был художником, то этот зрительный образ, несомненно, первенствовал бы в моем воображении над слуховым» (Называть вещи своими именами. С. 53).

179 *Breton A.* Oeuvres complètes. T. 2. P. 381.

180 *Бретон А.* Манифест сюрреализма // Называть вещи своими именами. С. 53.

181 *Breton A.* Oeuvres complètes. T. 2. P. 390, см. также 374.

182 Ibid. P. 390. О «закрытых глазах» символистов и сюрреалистов см. статью: *Chénieux-Gendron J.* Du thème des yeux clos à l'aveuglement devant la peinture (le «regard intérieur») du symbolisme au surréalisme // Rivista di Letterature moderne e comparate. Pisa, 2000. Vol. LIII, fasc. 2. P. 203–223.

183 *Hulak F.* Lambeaux maudits d'une phrase absurde // Folie et psychanalyse dans l'expérience surréaliste. P., 1990. P. 81.

184 *Breton A.* Le surréalisme et la peinture. P., 1965. P. 1. Далее по тексту ссылки на эту же страницу.

185 *Breton A.* Oeuvres complètes. T. 2. P. 477.

186 *Breton A.* Le surréalisme et la peinture. P., 1965. P. 1.

187 См.: *Eberz I.* Kandinsky, Breton et le modèle purement intérieur // Pleine Marge. 1985. N 1; *Caws M.A.* The great reception: Surrealism and Kandinsky's inner eye // The Art of interference. Princeton, 1989.

188 *Chénieux-Gendron J.* Regards croisés: présentation / représentation du surréalisme... / Regards / mises en scène dans le surréalisme et les avant-gardes. P., 2002. P. 217. Бретон был знаком с гештальт-теорией и ссылался на нее в своем позднем творчестве.

189 Напомним, что теория коллажа в сюрреализме разрабатывалась изначально Андре Бретоном и Максом Эрнстом. Бретон считал, что изобразительный сюрреализм нашел свое воплощение прежде всего в коллажах Эрнста («Сюрреализм и живопись»), а Эрнст дал в 1930-е годы определение коллажа, опираясь на первый «Манифест сюрреализма» (1924) и упомянутую в нем метафору Лотреамона о случайной встрече швейной машины и зонтика: «Техника коллажа — это систематическое объяснение случайных или искусственно спровоцированных встреч двух или более чуждых друг другу по сути своей реальных предметов на абсолютно неподходящем для этого в данный момент уровне — плюс искорка поэзии, которая проскакивает при сближении этих реальных предметов» (Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кёльне. М., 2001. С. 405–406). Эрнст понимал под «коллажем» не столько конкретную технику изобразительных искусств, сколько принцип построения произведения: «Если плюмаж состоит из перьев, то коллаж заключается вовсе не в клее» (цит. по: *Breton A.* Oeuvres complètes. T. 2. P. 800).

190 *Breton A.* Oeuvres complètes. T. 2. P. 480.

191 См. анализ, представленный в книге: *Фуко М.* Это не трубка. М., 1999.

192 См.: *Pierre J.* André Breton et le «poème-objet» // L'Objet au défit. P., 1987. P. 131–142; научный аппарат к книгам: *Breton A.* Je vois j'imagine. P., 1991; André Breton et la beauté convulsive: (Catalogue). P., 1991.

193 Тем не менее сюрреализм вполне успешно развивался и в других сферах искусства — театре, кино, музыке, архитектуре и т. п. и, несмотря на протесты Бретона, в сфере романа. См. работы: *Béhar H.* Le théâtre dada et surréaliste. P., 1979; *Chénieux-Gendron J.* Le surréalisme et le roman 1922–1950. Lausanne, 1983; *Kyrou A.* Le surréalisme et le cinéma. P., 1953, и др.

194 *Monnerot J.* La poésie moderne et le sacré. P., 1945; *Gracq J.* André Breton. Quelques aspects de l'écrivain. P., 1948; *Carrouges M.* André Breton et les données fondamentales du surréalisme. P., 1971; *Blanchot M.* La Part du feu. P., 1987; Pensée mythique et surréalisme. P., 1996, и др.

195 См.: *Biro A., Passeron R.* Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs. P., 1982. P. 248–249.

196 *Hugnet G.* Petite anthologie poétique du surréalisme. P., 1978; *Péret B.* Anthologie de l'amour sublime. P., 1956; *Péret B.* Anthologie des mythes, légendes et contes populaires. P., 1960, и др.

197 А Бретон, конечно же, отметил вхождение сюрреализма в этот словарь в своей брошюре 1934 г. «Что такое сюрреализм?».

198 *Breton A.* Le surréalisme et la peinture // La Révolution surréaliste. 1926. N 6. P. 32. Переиздано в книге: *Breton A.* Le surréalisme et la peinture. P., 1965. P. 11. Журнал «La Révolution surréaliste» был факсимильно переиздан в Париже в 1975 г.

199 Цит. по: *Naville P.* Le temps du surréel. P., 1977. P. 307.

200 По поводу особенностей словарного творчества в культуре авангарда и создании «симулякров» словарей см.: *Hollier D.* La Prise de la Concorde. Essai sur Georges Bataille. P., 1974.

201 *Foucault M.* Dits et écrits. P., 1994. Vol. 1. P. 554–555.

Конструктивизм

«...имя рождается из самообнаружения реальности и из призыва ее».
С.Л. Франк

«Исток чего-либо есть происхождение его сущности».
М. Хайдеггер

Проблемы трактовки

Начали изучать конструктивизм в 1960-е — почти с нуля, если не сказать с минуса, имея в виду господствовавший в предшествующие десятилетия *негатив* на фоне отсутствовавшего изучения явления. Впрочем, «негатив», как и положено, срабатывал и в обратную сторону, подогревая интерес и взывая к исторической справедливости.

Годы (уже десятилетия) изучения конструктивизма — вместе с изучением художественного авангарда 1910-х — принесли многое. Совокупными усилиями полученное знание вместе с опытом пережитых исследователями лет (а ступени 1960–1970–1980–1990-е и последующие несли с собой много нового и непредвиденного) не только расширили наши знания и представления о первых десятилетиях XX в., об авангарде, конструктивизме, но и значительно раздвинули горизонты. Разумеется, проступили имена, содержательно вырисовывались годы (каждый год десятилетия, когда конструктивизм активно, деятельно явлен — 1921–1930, был годом особенным), установки, контакты, объединения, выставки, организации, — шел процесс накопления знаний. Но и не только. Авангард и конструктивизм в нашей стране перешли в новую стадию, в новую форму жизни в культуре.

В ситуации обретения некоего уровня совокупного знания о явлении обнаружились новые проблемы или иначе высветились старые. Вопрос «*Что такое конструктивизм?*» повернулся-развернулся и предстал в новом обличье: уже не только как *понимать, как трактовать* конструктивизм, но и как он *понимается*.

Казалось бы, можно было надеяться, что десятилетия изучения конструктивизма будут вести ко все более ясному и определенному ответу на вопрос: что такое конструктивизм? Определенности-однозначности не получается. Феномен таков, что однозначного и «окончательного» ответа не допускает. Разумеется, некто, трактуя конструктивизм, может проявить свою волю и охаракте-

ризовать его вполне определенно. Но... Во-первых, исторический материал — многоликость явления — «сопротивляется» однозначности ответа. И, во-вторых, конечно же, «каков вопрос — таков и ответ». Иначе говоря, внутренняя структура самого вопроса, его парадигматика связаны с неким опережающим образом явления как феномена культуры.

Мы изучаем конструктивизм как художественно-культурный феномен. Но этот феномен таков, что, разрешая вопрос о его началах, и прежде всего концептуальных началах, никак невозможно остаться в пределах процессов, происходивших собственно в художественной культуре.

В момент непосредственного оформления конструктивизма в 1920-е годы он явился деятельно-творческим решением — радикальным решением глобального замаха — проблемы «искусство и жизнь». А *проблему «искусство и жизнь»*, проектами разрешения которой в 1920-е годы явились концепции *производственного искусства* и *конструктивизма*, — проблему эту и специфику видения ее «революционная эпоха» получила от предшествующей (как и саму *революционную ситуацию*), притом в достаточно *раскрученном* виде.

Это значит, что к тому времени (к рубежу 1910–1920-х) она уже актуализировалась и внедрилась в культурное, в эстетическое сознание как *проблема*. Проблематизация же эта фиксировала осознание некоего существенного для общественной жизни неблагополучия, которое требовало решения. Но заметим и другое, не менее существенное обстоятельство и другую сторону вопроса: в этом осознании был задействован вполне определенный *взгляд* на жизнь. Взгляд *на жизнь*, а уж затем или *вместе с тем и на искусство*.

В постановке «проблемы "искусство и жизнь"», в самом осознании ее, исходным, естественно, оказывалось вполне определенное представление о жизни (концепция, взгляд). И соответствующим этому взгляду образом ставился вопрос об искусстве[1]. Вместе с тем (однако), будучи исходным и замыкающим, взгляд на жизнь фигурирует в качестве самоочевидного. Но именно в этом *взгляде на жизнь* «собака зарыта».

Где «начало»?

Алексей Ган позаботился, чтобы и современники, и последующие поколения имели информацию о том, как и кем начинался конструктивизм, что называется, «из первых рук». В 1922 г. он не только опубликовал книгу «Конструктивизм»[2], но и заметку «Конструктивисты» в еженедельнике «Эрмитаж»[3]. Через несколько лет, когда конструктивизма и конструктивистов стало много, причем разных, в том числе и тех, кого А. Ган клеймил как *лжеконструктивистов*, а с другой стороны, развернулся уже и архитектурный конструктивизм, архитекторы-конструктивисты образовали Объединение современных архитекторов (ОСА) и обрели свой печатный орган — журнал «Современная архитектура» (СА), А. Ган, оформлявший этот журнал, опубликовал в нем еще одну заметку в жанре исторической справки про то, кем и как начинался конструктивизм[4].

Казалось бы, мы здесь имеем бесспорное, несомненное, сжатое до «справки» свидетельство о ситуации начала конструктивизма. Но начала чего именно?

В 1921 г. московский ИНХУК коллективными усилиями — путем длительной дискуссии — пытался разрешить вопрос о «конструкции» *объективно* — найти решение вопроса в произведениях, квалифицировав их: а) как «композицию» или б) как «конструкцию»[5]. Суждения, соображения, определения дополнялись представлением конкретных произведений — примеров «конструкции» или «композиции». Считали возможным найти в самих произведениях те *объективные* признаки, на которых можно построить определение «конструкции» — в ее отличии от «композиции». Получился разнобой мнений-видений.

Конструктивизм был выдвинут теми, кто нашел свой выход из разноголосицы мнений, связав «конструкцию» с «утилитарной целью», с решением конкретных социальных задач. Желаемая ясность, необходимая конструктивистам степень определенности, достигалась как бы двухступенчатым сужением области определения конструкции: сужением круга объектов и утверждением особенности *метода* деятельности, которая может быть признана конструктивно-целесообразной.

Сложность, противоречивость, парадоксальность феномена конструктивизма обнаружилась вместе с его появлением. Теми, кем он был выдвинут, обретя при этом свое имя, он полагался как явление концептуально определенное, четкое, артикулированное. Казалось бы, отсюда или здесь и следует искать область его определенности — понимание того, что именно и кого именно следует относить к конструктивизму, а что и кого — нет.

На этом «принципиальном», а точнее, однозначном взгляде настаивали утвердители конструктивизма, его первые идеологи — группа конструктивистов (первоначально из трех человек: А.М. Ган, А.М. Родченко, В.Ф. Степанова, затем к ним присоединились К. Иогансон, К. Медунецкий и братья В. и Г. Стенберги). А между тем ширящемуся употреблению слова, раздвигавшему объем и трактовку этого понятия для людей «эпохи 20-х», определений не требовалось.

«Конструктором природы» (!) называли И.В. Мичурина. В.В. Маяковский в порыве устремления к лучшему восклицал: «Переиначьте / конструкцию рода человечьего!»

Однозначности не получилось. Попытки идеологов противопоставить как бы «лже-конструктивизму» — конструктивизм «истинный» оказались заранее обречены. Не в их власти было запрограммировать этот феномен. Решала *культура*. Сами они принадлежали процессам, объять которые ни им, ни кому-либо другому было не дано. Попытки жестко определить и очертить конструктивизм порушила, во-первых, *эстетика* (с которой они попытались «бороться»), во-вторых, культура, в-третьих, еще шире — сама жизнь. (Разумеется, такая градация — будто некие «ступени» — совершенно условна.)

Декларированный конструктивизм и конструктивизм состоявшийся, т. е. реальный культурно-художественный, эстетический феномен, не совпадают.

А. Ган информировал о том конструктивизме, который представлял он сам (и даже возглавлял в качестве идеолога-первоучителя) и его товарищи по первой группе конструктивистов — А.М. Родченко и В.Ф. Степанова.

Возможно, и даже скорее всего, именно так началась деятельность первой группы конструктивистов. Кто придумал или кого прорвало словом «конструк-

тивизм», история умалчивает. Знать было бы, конечно, интересно. Но вспомним, даже в случае с Бобчинским и Добчинским пришлось сойтись на том, что «Э!» сказали оба Петра Ивановича. Быть может, и с конструктивизмом произошло нечто подобное. Однако при всей важности момента рождения имени явления ответ о начале конструктивизма приходится решать при отсутствии точной информации на сей счет. Но и не печалиться безмерно. Ибо по справедливости *отцом* конструктивизма признан Владимир Татлин, начальной точкой — его проект «Памятника III Интернационалу». Начало работы над проектом — 1919 г., завершение и демонстрация — 1920.

Последующим временам было предоставлено обнаруживать и анализировать его сложность, множественность его «версий», возможность выявлять эти *версии* или *лики* конструктивизма.

Татлин

Мы можем видеть в Татлине персону противостояния конструктивизму «конструктивистов-производственников», явление *иного* конструктивизма, иной его концепции и — позицию личностного противостояния.

Но, глядя «в широкий объектив» расширенным взглядом на конструктивизм «производственников» (замысел и практику) и на то, что ему предшествовало, с ним соседствовало, со-прикасалось, со-действовало, участвуя в чем-то более значительном, широком, расплывчатом, неоднородном, чем декларированный конструктивизм, нам придется заметить, что Татлин — как бы предельная, наиболее резко, отчетливо выраженная точка «иного конструктивизма». Предельная, но не единственная. «Случай Татлина» — особый из особых потому, что «вылезает», выпадает из «ортодоксального» конструктивизма, имеет остроту парадокса, взрывающего ту концепцию конструктивизма, которую отстаивали его утвердители. Отстаивали как действительный, единственный.

«Случай Татлина» — случай естественно, будто бы вне-концептуально возникшего и проявившегося конструктивизма, естественно — проектно-творчески, а не словесноофомленно-декларативно явленный (декларативно не заявленный, безымянный — что за имена: «рельеф», «материальный подбор», «материальная культура»?!) — явление «-изма» не предвещавший, и не возвещавший, и не провоцировавший.

Самобытное, органичное художественной натуре Татлина его проектно-созидательное, непременно в материале являемое творчество было проявлено все же *и как концепция, и как позиция*. И в «рельефах», «подборах», и в «Башне» («Динамо-форма»), и в проектировавшихся им вещах (и в том, что это были за вещи, и в том, какими они были), и в том, что называл все это не «конструированием быта», как следовало бы конструктивисту, а «материальной культурой». Во всем этом была осознанная позиция, в 1923-м высказанная также и в лозунге: «Не к новому, не к старому, а к нужному» («Не левое, не правое, а нужное»). Противостоял программному конструктивизму и его практике, противостоял Лефу, как раз в 1923 г. оформлявшемуся. Само-стоянием противостоял «конструированию быта», «функциональным комплексам», геометрично-

сти-техничности, «многофункциональности». Все эти категории не соответствовали его видению жизни и того, чем он сам занимался. Эти категории связаны с иной картиной мира (жизни), и творчество, ими вдохновлявшееся или им следовавшее, творило иной образ мира, чем тот, с которым был внутренне связан, которым вдохновлялся и который воссоздавал художник Татлин. И он не купился на их «современность». «Задрав штаны», не побежал.

Но, может быть, Татлина и не стоит лепить к конструктивизму? Конструктивизм он, конечно, украшает, но ведь сколько «но»... Сам же Татлин и так хорош, как есть.

Задавшись, однако, таким вопросом, придется ответить на него просто. Есть недвусмысленный (правда, грубоватый) ответ на подобные вопросы: «Вас не спросили». Можно сказать, что в данном случае это — аналог научной формы ответа: «Решает культура». Да, нас «не спросили». Все давно произошло. И происходит. Живущие и творящие люди — в «20-е годы» (как просто и облегченно мы могли говорить, живя в XX в.) и во все последующие времена — понимают, действуют, характеризуют, почитают, полагают себя в некотором роде наследниками конструктивизма Татлина, не заботясь о соответствии определениям, заявленным концепциям, изысканиям исследователей. Конструктивизм получается *большой* и *разный*.

Конструктивисты в начале 1920-х заявляли: конструктивизм — метод. Стремились к теоретически обоснованной концепции — мыслили его в неких «долженствующих» формах, вообще — в модусе долженствования. А он получился таким, каким получился. Эстетическим феноменом — феноменом художественно-культурным, в рамки программ и чьих-либо сознательных намерений не укладывающимся. И никому, ничему, кроме самой культуры, не принадлежащим. Причастны многие. Некоторые — очень значительно. Каждый по-своему, т. е. разнообразно. На одном «полюсе», к примеру, Владимир Татлин, на другом — Алексей Ган (как полюсы «естественного» и «искусственного»).

А. Ган дальновидно дважды опубликовал информационные заметки о начале конструктивизма (в его версии). Молодежь («конструктивисты из Обмоху») оспаривала пальму первенства в выдвижении конструктивизма у «стариков». Георгий Якулов (что малоизвестно) числил себя первым конструктивистом, имея в виду работу над оформлением кафе «Питтореск» (1917) и оформление спектакля по пьесе П. Клоделя «Обмен» в Камерном театре (1918)[6].

И эти факты, и прочие важно знать и иметь в виду для полноты картины, полнозвучности той «симфонии», какой стал конструктивизм. И на уровне «факты, события, люди» картина достаточно полно воссоздана. Но противоречива. Выход? — он всегда во все времена обусловлен *точкой зрения* того, кто пытается разрешить противоречие. Рассудить столкновение фактов. Исследование — но и расследование, изучение «эмпирического материала» и попытки мысленного воссоздания явления, возвращение к фактам, расширение поля зрения, осмысление в новом ракурсе и т. д., и т. п.

Но, конечно же, это всегда — точка зрения. Всегда — *версия*.

Установка историка, разумеется, одна — выяснить, как это было *на самом деле*, скрупулезно восстанавливая то, что именуется исторической правдой. Конечно же, и конструктивизм исследовался и продолжает исследоваться

именно с этих позиций. И все же. Как только мы обобщаем, делаем выводы, нечто выстраиваем — возрастает степень концептуального отсвета настоящего на прошлое. Оживляя — «подпитываем» своей энергией, которая не абстрактна, не пуста, не нейтральна — конкретна, жива, а потому ценностно, концептуально (и эстетически) окрашена.

Всё начинается с Петра...
«Конструкция» входит в русское культурное сознание

Поскольку центральный смыслообраз конструктивизма фиксировался и удерживался словом «конструкция» и конструктивизму суждено было родиться-*обнаружиться* в России, резонно полюбопытствовать, когда и при каких обстоятельствах это иностранное слово появилось в нашей стране, в языке, в сознании и как оно тогда понималось.

Слово *конструкция* входит в русский язык в XVIII в. «Словарь русского языка XVIII века»[7] датирует его появление 1724 г. (В XVII в слово «конструкция» в русском языке не обнаруживается.) Иначе говоря, вполне достоверно фиксируется начало прибытия в русский язык (в русскую культуру) слова «конструкция» 20-ми годами XVIII в. Первоисточник — непосредственно латинский (constructio) и также опосредованно — через французский (construction) и немецкий (Konstruktion) языки. Что до времени... Когда же и было *такому* иностранному слову внедриться в русский, как не во времена царя-строителя, царя-конструктора и западника.

А 20-е годы века XX явили миру *русский конструктивизм*. Феномен обрел собственное имя, когда захватил искусство — пленил людей искусства и его теоретиков. Два века как раз и отделяют первый революционно-«конструктивистский» порыв (и прорыв) царя Петра I от следующего, связанного с идеями «пролетарской революции» и *строительства социализма* и последовавшего в веке XX.

Конструкция зазвучала в русском языке впервые — в смысле: «Устройство, взаимное расположение частей, сооружения, механизма и т. п.» Замечательно, что цитируемыми «Словарем русского языка XVIII века» литературными источниками фиксируется самый момент *вхождения* в русский этого понятия, когда еще требовалось одновременно с иностранным — «конструкция» — употребить и поясняющее его русское слово: «Конструкции *или строения* печеи и литеиных дворов». Следующая цитата еще многозначительнее: «*Образ строения* их <вооруженных судов> *или иностранным словом* конструкция, делается по требуемой от них надобности»[8].

Конструкция как *образ строения* — тут в пору благодарно воскликнуть: «О великий язык!» И основной принцип конструкции коротко и ясно зафиксирован: «...делается *по требуемой от них* (сооружений, в данном случае — судов. — *Е.С.*) *надобности*» (курсив мой. — *Е.С.*).

Целесообразность как центральная, отправная точка понятия «конструкция» — пока что в будущем. Ей еще лишь предстоит увлечь и ум, и чувства многих и многих, стать своего рода idea fix. Но это случится в XIX–XX вв. Здесь же речь (мысль, сознание) — в круге *надобного, нужного*, чему, заметим,

останется верен художник XX в. Владимир Татлин, парадоксальным образом — отец русского конструктивизма.

Важен и следующий момент, фиксируемый источниками XVIII в.: уже в этом веке в России слово «конструкция» мыслилось и применительно к совершенно иной сфере — сфере речи, языка. В этом случае *конструкция*, согласно тому же словарю, — «сочетание слов в предложении». Приводимая же там цитата — образец словоупотребления — говорит, как представляется, и о чем-то большем, поскольку в ней слова (смыслы) не обрублены до связей слов в определении. Приведем эту цитату: «Корнелия Непота так о конструкции, как о толковании, вящее старание приложить»[9].

И все это более чем понятно. Небывалое дотоле широкое общение на иностранном, внедрение в русское культурное сознание немецкого, английского, французского, обучение им требовало сразу и безоговорочно принять факт фиксированности, неизменности основных речевых (языковых) конструкций данных языков. Вольности русской речи тут исключены. В той (иностранной) речи внутреннее для языка слово «конструкция» четко, терминологически фиксировало жесткость лежащего в его основе закона построения предложения. И применительно к иностранному языку и освоению его — прежде всего применительно к нему — требовалось употреблять *внутренне соответствующее* этому языку слово «конструкция» — собственное слово тех языков. Разумеется, возникала и потенциальная возможность обобщения и терминологического замещения русских «строй речи», «построение» — «конструкцией».

Итак, с момента внедрения в русский язык — в русское культурное сознание слово *конструкция* (как *образ строения*) равноправно представлено в двух сферах, в последующие века оказавшихся будто разнесенными в культуре, — в сфере языковой и той, что стала мыслиться «миром техники», «техническим миром». В аспекте *материальном*, в *характере* материальности (вещественности) области эти действительно разнесены — что называется «диаметрально противоположны». (Правда, в наши дни, может быть, уже лучше сказать: были разнесены, ибо уже XX век скакнул в иную «технику» — в мир «высоких технологий», а отнюдь не «железок».)

В этом держании как бы двух диаметрально противоположных «точек» нельзя не усмотреть залога возможного и даже предуготовленного переброса, скачков из одного в другое. И больше того, возможность будущего перекрывания, охватывания словом «конструкция» объектов и мира природы, и всех областей деятельности в диапазоне: «образ строения» — «образ мысли».

Образ строения. Образ *строения*. *Строение мысли*. — Если «в начале было Слово», то и *строение* вначале — о слове (?).

Это *материализм, материалистический взгляд* их разнес.

Язык зафиксировал при этом двусмысленность — или полно-смысленность слова «строение» (и конструкции): это, во-первых, осуществленное — соответственно, овеществленное — строение и, во-вторых, *образ* строения, образ его *строя*. Конечно, «во-первых» и «во-вторых» тут не в смысле очередности, а просто и то и другое в связке. Заметим тут и «заготовку» (потенцию) будущего проявления — вы-явления — *строя* как конструкции, как *структуры*, как *организации*.

О-вещественно трактуемая конструкция. Это равно распространено как в мире техники, так и в рассуждении о «словесной конструкции».

Конструкция: самим характером бинарно-оппозиционного мышления предуготовлено мыслить и ее в плане идеальном и в плане материальном, в модусе *естественного* и *искусственного*. Конструкция: *идеальная / материальная; естественная / искусственная*.

Что приносит век XIX?

«Конструкция», согласно «Толковому словарю живого великорусского языка» В. Даля, это —

«построенье,
постройка,
строй,
сложенье,
образованье,
устройство,
расположенье.
Конструкция языка, слог, склад, складка, строй слов, речи»[10].

(Здесь нами намеренно выстроены столбиком варианты русских слов, чтобы обратить внимание на богатство смысловых оттенков — в русских аналогах «конструкции» в латыни.)

У Даля примеров нет, и соответственно не проявлено конкретное применение слова «конструкция». Какая-либо область распространения или преимущественного применения этого слова, за исключением собственно языковой, не выделяется. Интересно при этом, что большинство русских слов-аналогов «конструкции» — это слова-двусмыслицы, двуликие — отглагольные существительные, сохраняющие одновременно и смысл активного действия, и его предметного результата. Таковы: «построенье», «постройка», «сложенье», «образованье», «устройство», «расположенье». Но эти слова двусмысленны и в другом отношении. Они могут, как, например, «постройка», означать и конкретный предмет, вещь, и то, как эта постройка возведена. Двусмысленны в указанных смыслах обращения этих слов самих на себя. Так, «постройка постройки» — это и осуществление постройки, и строение постройки.

Исключение — *«строй»*. Одно оно — существительное и только, однозначно. Исключительно оно и тем, что более всего отнесено к плану *идеального* бытия предметности, идеальной его сущности. Или, если мыслить предметность как вещественность, единственно *строй* отщеплен, отвлечен, свободен в русском языке от плана предметности (вещественности). (Заметим наперед, что в теоретических работах Ю.Н. Тынянова были актуализированы, став ключевыми, и *конструкция*, и *строй*.)

Понятно, что именно слово «строй» естественнейшим образом сочеталось со сферой музыкальной, образовав характерное и устойчивое словосочетание *музыкальный строй*. Но и *музыкальная конструкция* обрела актуальность к началу XX столетия.

80-е годы XIX столетия обнаруживают: теоретическая юриспруденция — ветвь ее, избравшая как бы подчеркнуто научно-основательную ориентацию, центральным понятием своим сделала «конструкцию»: *юридическую конструк-*

цию. Характерно, что в двух энциклопедических словарях конца XIX — начала XX в.: Ф. Брокгауза и И. Эфрона (том XVI, включивший «конструкцию», издан в 1895 г.) и в «Гранате» (соответствующий том — 1913 г.) — слово «конструкция» фигурировало и получало разъяснение именно и лишь как *конструкция юридическая*[11]. Несомненный показатель значимости, заметности этого явления в те годы. Не обсуждая данного феномена как такового, мы не можем все же не отметить его как заметного шага в распространении понятия «конструкция» в гуманитарные сферы.

И тут как-то невольно вспомнишь о В.В. Кандинском, который обучался юриспруденции в Московском университете как раз в тот самый период (1885–1893 гг., с трехлетним перерывом: 1889–1892) актуализации понятия конструкции в юридической науке и который (и это всегда вызывало удивление) первым из будущих лидеров русского авангарда стал широко и распространенно пользоваться категорией «конструкция» в своих теоретических работах («О духовном в искусстве» и др.), чем, несомненно, способствовал привлечению внимания художников к этому понятию.

Вернемся, однако, в конец века XIX, чтобы отметить и такой характерный момент. Слово «конструкция» в ту пору перешагнула пределы (границы) специальной литературы и профессионального словоупотребления, оно уже *не требовало объяснения* через русский аналог (как это было в веке XVIII) и вошло в литературу *художественную*.

Речь могла идти о пароходе старой конструкции (Салтыков-Щедрин. «Современная идиллия»), о простоте конструкции велосипеда (Куприн. «Жидкое солнце»), о локомотиве особенной конструкции (М. Горький. «О Гарине-Михайловском») и т. п. Но и не только о технических объектах. О «конструкции оборотов» речи при изучении иностранного — также: «За нами <детьми> идет "дежурного языка" гувернантка, которая дает нам тему для разговоров и поправляет неправильное произношение и *конструкцию* оборотов» (Терпиг. «Оскудение»; курсив мой. — *Е.С.*).

У Чехова в «Скучной истории»[12] (первая публикация — 1889) слово «конструкция» появляется в речи не о предметах технических, а о словесном творчестве — в рассказе героя (ученого, «старого человека») о том, как затрудненно-скучно («дурно») он стал писать: «Тот кусочек моего мозга, который заведует писательскою способностью, отказался служить. Память моя ослабела, в мыслях недостаточно последовательности, и когда я излагаю их на бумаге, мне всякий раз кажется, что я утерял чутье к их органической связи, конструкция однообразна, фраза скудна и робка. Часто пишу я не то, что хочу...»

Такой контекст употребления понятия «конструкции» героем произведения сам по себе не удивителен, это слово в речи героя-ученого ничего особенного собою будто и не представляет. Как замечено выше, уже в XVIII в. слово «конструкция» стало применяться в русском языке и в смысле *строя речи*. И все же некая, и немаловажная, особенность тут есть. Литературное, художественное произведение (ставшее событием для читающей русской публики тех лет и оценивавшееся современниками как, может быть, самое глубокое и сильное произведение из написанного Чеховым к тому времени) выпускало слово «конструкция», отнесенное к словесному произведению, в широкую жизнь. Это не дела-

лось специально. Однако произошло. Произошло совершенно естественно. И факт этот удостоверяет: в конце 80-х годов XIX в. сие уже можно было сделать.

Хотя употребление этого слова было оправдано ученостью героя, но оказывалось вместе с тем и выведенным из специального, научного контекста. Рассуждением о конструкции произведения словесного (речевого) творчества, самим фактом обращенности, уместности, органичности применения данного понятия к произведению словесности, нетехнический смысл и контекст слова «конструкция» незаметным образом отправлялся, прививался широкой публике. В русскоязычной жизни этого слова момент сей — значимый.

Слово «конструкция», таким образом, вполне свободно и широко уже *бытует* в русском языке, но вместе с тем держит в себе некий заряд точности и строгости иностранного слова, прежде всего и естественнее всего ассоциирующегося с конструкцией технической, где ясность и точность сами собой разумеются.

«Конструкция» в русском авангардном сознании

Становление авангарда, его самосознание, его пластические новации напрямую связаны с актуализацией категорий строения, связей, структуры, конструкции. Сами художники сознавали эти новые концептуальные акценты и утверждали их творчески.

Задолго до «объявленного» конструктивизма — по меньшей мере за десятилетие до него — в русском авангарде проступает, легко фиксируется то, что может быть отнесено к ценностным и пластическим предпосылкам, равно как актуализируются и сами понятия *конструкция* и *конструирование*, ставшие центральными для этого явления и давшие ему имя.

Мы не найдем почти ни одного крупного авангардного художника, которому уже в начале 1910-х не потребовалось бы слово «конструкция» для изъяснения позиций, устремлений своих и всего нового искусства, его ориентаций на глубинную, внутреннюю сущность мира и творчества.

Разве что у Татлина — свое: живописные рельефы, позднее — контррельефы, угловые и центровые, «материальные подборы». Но Татлин и не теоретизировал.

Тем же, кто встал на путь анализа, утверждения и воплощения *новых* отношений, нового взгляда на мир природы, жизни и позиции художника в мире, — всем потребовалось понятие *конструкции*.

К этому имеют отношение и художники, которых, судя по их произведениям, вряд ли заподозришь в причастности к утверждению конструктивной позиции, к выдвижению и распространению категорий «конструкция» и «конструирование» в качестве значимых категорий «нового творчества», допустим, Ольга Розанова или Михаил Ларионов, Павел Филонов или Василий Кандинский.

Розанова, которая, по словам Абрама Эфроса, «не строила свои полотна, но скорее пела их»[13], даже она, выступая как защитник и теоретик «нового творчества», утверждала: «Только теперь художник вполне сознательно творит Картину», подвергая «конструктивной переработке» всё многообразие видимого, знаемого, представляемого[14]. Даже Филонову потребовалось формулиро-

вать свое отношение к «конструкции» — в противовес кубизму — как выявление «органического развития конструкции формы или картины». Он настаивал на развитии конструкции как бы *изнутри*, но — *конструкции*![15] Ларионов же, утверждая лучизм, в положительном смысле отталкивался от кубизма: «Пикассо, получивший это по традиции от Сезанна, развил, перешел, благодаря неграм и ацтекам, к монументальному искусству и, наконец, постиг построение картины, для большей ее *конструкции*, из нужных элементов предмета. Теперь, — замечал Ларионов, — имея в виду не сами предметы, а суммы лучей от них, мы можем *строить картину*..»[16] (курсив мой. — *Е.С.*).

В этом ряду несколько позднее оказывается, конечно, и Малевич. И, наконец, тот, с кого и следовало бы начать, — Василий Васильевич Кандинский. Патриарх авангарда. Человек 1866 года рождения.

Кто знаком лишь с художественным творчеством В.В. Кандинского, бывает немало удивлен самим появлением категории «конструкция» в связи с именем этого художника. Между тем, говоря о внедрении этого понятия в художественное сознание, Кандинского следует вспомнить в числе первых. А если говорить о России, то скорее всего первым. Его полотна вряд ли могут навеять эту мысль: конструктивизм 20-х приучил нас ассоциировать «конструкцию» с иным, принципиально иным пластическим типом. И, однако же, теоретические работы Кандинского об искусстве, которых немало, обнаруживают: *конструкция* (наряду с *композицией*) — актуальная категория творческого сознания В. Кандинского начала 1910-х[17]. И не просто актуальная. Ее роль в «беспредметном» или «абстрактном» искусстве, как это понимал и утверждал В. Кандинский и как это произошло в действительности, оказывалась главенствующей. Центральной.

Дело в том, что именно этот художник, выступая как теоретик и провозвестник искусства, освобождающегося от «предметности» (от себя же заметим: *будто* освобождающегося от «предметности»), понял и возвестил: *конструкция* (вариант — «композиция») — вот то единственное, чем может выражаться *внутренняя жизнь* произведения.

В. Кандинский определял «конструкцию» следующим образом: «Будучи живописью, оно (произведение. — *Е.С.*) является духовным организмом, который, подобно любому материальному организму, состоит из множества отдельных частей.

Взятые сами по себе, эти отдельные части безжизненны, как отсеченный палец. Жизнь пальца и его целесообразное действие обусловлены его закономерным соотношением с прочими частями тела. Это закономерное соотношение есть конструкция.

Подобно произведению природы, также и произведение искусства подлежит тому же самому закону — закону конструкции. Отдельные части становятся живыми только через целое»[18].

Как можно судить по собственному описанию *ступеней* творческого движения этого художника, мучительно ища ответа на вопрос: если не *предмет*, то что же? — Кандинский пришел к выводу о переходе от «предметного» к «композиционному искусству». Это движение характеризовалось также и как от «предметного» — к «конструктивному».

Устранение из картины «практического элемента, предметного (природы), возможно лишь» при замене его «столь же существенной, составной частью. А ею является чисто художественная форма, которая может придать картине силу независимой жизни и которая способна возвысить ее до уровня духовного субъекта». Это — «конструкция». И эта замена уже началась — в «композиционной живописи»[19], где картина предстает как «конструктивное существо».

Говоря «предметное», Кандинский прибавлял в скобках: природа. Но не всегда.

«Обнаруживающееся сегодня как сильное (и становящееся все сильнее и сильнее) сознательное, а часто и бессознательное, стремление заменить предметное конструктивным, — писал Кандинский, — есть первая ступень нарождающегося чистого искусства, по отношению к которому предыдущие художественные эпохи оказываются неизбежными и закономерными»[20].

Вместе с тем Кандинский не мог не сознавать, что говорить о «стремлении заменить предметное конструктивным» если и было еще как-то возможно, то об освобождении от предметного и *замене* его конструктивным речь все же идти не могла. И потому провел специальное рассуждение о линии на полотне, линии как таковой, не используемой для заключения «предмета в границы», освобожденной от практически-целесообразных задач. И поскольку линия принадлежит миру предметно осмысленного человеком, замечал Кандинский, уже присутствие лишь одной такой линии или красочного пятна не позволяет говорить, что «предмет», «вещь» изгоняются из картины. В результате, рассуждая и о «чистой абстракции», и о «чистой реалистике», Кандинский заключал, что и та и другая «пользуются вещами, материально существующими»[21].

Предметное, таким образом, в картине продолжало присутствовать, но видоизменилось. И это Кандинский отметил. Мы же заметим, что «*без*предметного искусства» в том смысле, который связан с первичным, обыденным пониманием предметного, не получалось.

Но важен вывод, к которому приходит художник: «...в принципе не имеет никакого значения, какой формой — реальной или абстрактной — пользуется художник»[22].

Что означало здесь «в принципе»? Равноправие, равные возможности по отношению к воплощению «внутреннего звучания», внутреннего содержания произведения. По отношению к предельному: *внутреннему или Духовному*. Таким образом, Кандинский утверждал, что по отношению к искусству, взятому в его истинном смысле, тип используемых художником форм сам по себе не существен. Существенна лишь органичность для данного художника избираемого им типа форм. (Так, о себе Кандинский написал: в определенный момент «мне стало ...бесспорно ясно, что предметность вредна моим картинам»[23].)

Абсолютным центром, абсолютным приоритетом мысли Кандинского об искусстве являлось Духовное. Но не только в искусстве. В искусстве именно потому, что в жизни, в реальности, как она есть — как виделась Кандинским.

Два понятия, к которым стянуто главнейшее содержание мировидения, а потому и концепции искусства Кандинского, — *внутреннее (внутренняя жизнь,*

внутреннее звучание) и *Духовное* на уровне, как писал он, «тончайших душевных вибраций»[24].

Он сознавал и писал о том, что необходимость утверждать *внутреннее*, внутреннюю жизнь произведения, совершать своего рода прорыв к уровню духовного в искусстве вызвана широким — как он ощущал, почти катастрофическим — засильем материалистического воззрения на мир в XIX в. «Есть целые эпохи, отвергающие дух, — замечал Кандинский, — и в это время люди не могут лицезреть его. Так было в 19-м столетии, так остается в общем и целом сегодня. Люди ослеплены»[25]. И это не могло не отразиться на искусстве, горизонты которого если и не были подчинены вовсе этому видению жизни, то все же им обусловлены и ограничены *внешним, видимостью*.

Требовался, соответственно, радикальный шаг, рывок от идеологических клише и от связываемых с ними привычных форм *художественного*.

Лицезрение Духовного — *вот на что, по Кандинскому, ориентировано «абстрактное искусство». Носителем, материализацией той внутренней жизни произведения, которая несет весть о Духовном, является конструкция.*

Именно в этой перспективе и контексте — зримого явления Духовного в «абстрактном искусстве» — виделось и оценивалось Кандинским его значение.

Таким образом, провозвестником «конструктивного искусства» выступил русский художник, мировоззрение которого было глубоко чуждо материализму. Кандинский верил (это было самое начало 1910-х), что придут иные времена — люди прозреют, обратившись к Духовному как истинному началу (Источнику) жизни. И предчувствовал эпоху «великой духовности».

Конструктивизм развернулся в послеоктябрьские годы в контексте совершенно иного миропонимания, как раз материалистического и, более того, с сознательной ориентацией на марксизм.

Но что опять-таки характерно, книга В. Кандинского «О духовном в искусстве», заканчивавшаяся (первое немецкое издание, «Über das Geistige in der Kunst», вышло в декабре 1911 г. с датой: 1912) утверждением, что дух новой живописи «находится в органической прямой связи с уже начавшейся эрой нового духовного царства, так как этот дух есть душа эпохи великой духовности», совмещала это заключение с такими словами: «...по-моему, — писал Кандинский, — мы все более приближаемся к эре сознательного, разумного композиционного принципа; <...> художник скоро будет гордиться тем, что сможет объяснить свои произведения, анализируя их конструкцию (в противоположность чистым импрессионистам, которые гордились тем, что ничего не могли объяснить); <...> мы уже сейчас стоим на пороге эры целесообразного творчества...»[26]

Если элиминировать «эру великой духовности», то видение будущего как «эры целесообразного творчества» и взгляд на произведение с точки зрения его «конструкции» — это то самое, что спустя десятилетие составило ядро концепции конструктивизма. Идейно-организационным центром этих процессов стал московский Институт художественной культуры, организатором и первым председателем которого (май 1920) был В.В. Кандинский.

Его ближайшее участие в этом процессе в соседстве и контактах с А.М. Родченко и В.Ф. Степановой связано с акцентированием «целесообраз-

ного творчества» и «конструкции». Его разрыв с сотоварищами по ИНХУКу и отъезд из страны естественным образом следовали из того, что истинным источником жизни, а потому центром его картины мира являлось Духовное, Дух.

В.В. Кандинский — одна из тех фигур, которые, не будучи участниками движения конструктивистов, тем не менее весьма к нему причастны.

Его трудный, мучительный поиск собственного пути в живописи был теснейшим образом связан с осмыслением процессов, происходивших в искусстве рубежа XIX–XX вв. (не только в живописи, но и в литературе, и в музыке, и в театре), и с активной, деятельной включенностью в жизнь не только русского, но и европейского искусства, с непосредственными контактами с представителями авангарда не только немецкого, но и французского. И он пришел к идее «замещения» предметного — конструктивным (в «беспредметном искусстве») раньше других. Тут сказались, помимо не-предрасположенности к «предметному», и широта образования, и горизонты видения искусства. Но не только это.

(Как плотно «утрамбован» был век XIX... Старший из лидеров-пионеров русского и европейского художественного авангарда родился спустя «каких-то» 30 лет после смерти А.С. Пушкина. А первый вариант текста «О духовном в искусстве», написанный на немецком языке («Über das Geistige in der Kunst»), был закончен Кандинским в 1909 г., когда, заметим, еще жив был Л.Н. Толстой.)

И вот что хочется заметить по поводу пересечения французского, немецкого и русского языков на слове «construction–Konstruktion–конструкция», столь значимом для будущего конструктивизма.

Если для французского «construction», равно как и для немецкого Konstruktion не имели «иностранного» звучания и не воспринимались как-то особо по сравнению с аналогами, укорененными именно в данном языке, то для русского языка ситуация со словом «конструкция» была существенно иной. Это слово, появившееся почти два века назад (по отношению к рубежу XIX–XX вв.), которому словарь Даля поставил в соответствие семь слов русского языка, при употреблении в России уже не требовало перевода, но иностранного своего звучания для русского слуха никак не утратило. Слово «конструкция» и его русские аналоги имели совершенно *разную культурную глубину* (укорененность) слов родного языка — и слова иноязычного, в то время совершенно отчетливо воспринимавшуюся.

В этой связи напомним характернейшую особенность биографии В.В. Кандинского, столь резко выделившую его в русской авангардной среде. Речь идет не только о его языковой «продвинутости», длительности проживания в Германии, писании статей и книг на немецком языке. Н.И. Харджиев, например, на вопрос о том, считает ли он В. Кандинского русским художником, отвечал: «Немецкий, абсолютно ничего общего не имеющий с русским искусством <...> он был благороднейшим человеком. Но здесь он был абсолютно чужой и все левые совсем не замечали его присутствия». И подчеркнул: хотя В. Кандинский родился в России «и мать его была русская (Кандинские — поляки. — *Е.С.*), но *дома разговаривали по-немецки, — лепет его был немецкий*»[27] (курсив мой. —

Е.С.). В этой связи совершенно иначе — органично — предстает и жизнь В. Кандинского в Германии, и немецкая речь его: нет культурно-языкового барьера.

Соответственно, для Кандинского цепочка «construction–Konstruktion-конструкция» оказывалась совершенно естественной. Естественной была эта цепочка и понятие «конструкция» — универсальным, столь же естественно относимым как к любой материальной вещи, так и к произведению искусства. Особого оттеночно-оценочного акцента слово «конструкция» у Кандинского не имело.

Для русской же культуры говорить о «построении» произведения — это была одна ступенька, начать говорить о конструкции — еще одна, следующая. Кандинский *этих* ступеней не воспринимал так, как восприняли их другие художники (большинство) русского авангарда. Это иноземное слово в глубинах русской жизни — до-технической, до-Петровской — не присутствовало. Для Кандинского слово «конструкция» не несло груза — крючка, почти всегдашнего обертона термина из мира техники. Для других же русских художников это понятие не утрачивало пунктирной связи с той областью культуры, в которой оно оказалось наиболее распространено в России, — с миром техники. Именно в связи с его развитием и было привлечено в русский язык это слово. Чтобы образовать термин.

И именно благодаря этой в той или иной мере акцентируемой и привлекательной связи «конструкция» в русском авангардном сознании обрела особый ценностный смысл. «Конструкцию» тут, на русской почве, художники авангарда сразу же стали противопоставлять «композиции». (Чего у Кандинского не было и быть не могло.) «Композиция» как категория эстетическая оказалась с «подмоченной репутацией». «Конструкция» была чиста и обещала точность. (Именно в этой связи разносил «конструкцию» и «композицию», например, К. Малевич в момент выдвижения своего супрематизма. Дискуссия «О композиции и конструкции и моменте их разграничения» в московском ИНХУКе стала критической точкой самоопределения конструктивизма.)

Вообще, слова родного языка «обкатанные», не цепляющие (за исключением особого ряда слов) не имеют той остроты и в определенных ситуациях привлекательности звучания, которой обладают слова иностранные, чужеязычные. *-Измам* как раз более всего подходят именно слова иностранного происхождения.

Возвращаясь же к В. Кандинскому, заметим, что он, сообразно своему взгляду на «конструкцию», толкует о ней не только применительно к тому роду своих картин, которые называет «композициями» и в создании которых, по его словам, «преобладающую роль играет разум, сознание, намеренность, целесообразность». Понятие конструкции осмысленно для него, приложимо и к работам иного характера — «импрессиям» и «импровизациям».

Кандинский говорит и о «бессознательной конструкции» — и это расширяет область осмысленности понятия конструкции до пределов всего диапазона, заключенного между полюсами оппозиции *сознательное–бессознательное*. «Дух времени» в «области конструкции» Кандинский видит в «*скрытой* конструкции», характерной для его работ, а не в открытой, обнаженной, бросающейся в глаза конструкции геометрического толка, на которую (он подчеркивает

это) ориентирует кубизм. Собственные же устремления Кандинского связаны с конструкцией, предназначенной «не столько для глаза, сколько для души.

Эта скрытая конструкция, — замечал он, — может состоять, казалось бы, из случайно брошенных на полотно форм, которые также, казалось бы, никак друг с другом не связаны: внешнее отсутствие этой связи означает здесь ее внутреннее наличие.

Внешне разделенное является здесь внутренне слитным»[28].

Заметим, *особенное* в мировоззрении Кандинского, мистический пафос его концепции искусства оставались в те годы по преимуществу фактом его личной творческой биографии. Для авангардного *движения* в ситуации его становления значимы же были не личностно обусловленные оттенки концепций отдельных художников, а общезначимые моменты ориентаций сознания «нового художника».

Вспомним, как Ларионов звал пополнить ряды «лучистов и будущников». Однако лучизм остался все же явлением достаточно локальным, с собственным творчеством Ларионова и Гончаровой связанным. И вместе с тем был более чем значимой ступенью авангардного движения — «беспредметной» его ветви. А глубинная специфика *личной* концепции художника оставалась феноменом внутреннего порядка.

Движение как бы питается силой, энергией, в пространстве личностного мира художника обретаемой (концентрируемой) и глубоко связанной с особенностью именно данного конкретного личностного мира. Но использует — «пускает в оборот», сочетает, интегрируя, со-звучное — в общезначимое.

Так получилось и с актуализацией *конструкции* в эстетическом сознании 1910-х. У каждого художника свои оттенки ее понимания-видения и особенности ее творческого воплощения. Но она «вдруг» потребовалась всем или почти всем.

Конструкция соединила в себе *систему, целесообразность, организацию.* И эта содержательная наполненность понятия сделала его еще более актуальным в контексте идей лозунгов «строительства новой жизни».

«...конструктивная форма, найденная методами искусства»

В пореволюционной ситуации «левым футуристам» не пришлось менять своей ориентации — на «будущее», на «новое», на «современность»; надлежало ее доопределить, развить в новом контексте.

Левизна политическая была воспринята представителями «левого» движения в искусстве как явление, родственное по духу. Теоретическую попытку обосновать близость принципов коммунизма и футуризма (под футуризмом имелась в виду не пестрота эмпирических проявлений, а концептуальная установка на новом этапе, этапе «организованного строительства») предпринял Н.Н. Пунин, во второй половине 1910-х годов вошедший в круг «левых», а в 1918 г. ставший зам. зав. Отделом ИЗО Наркомата просвещения и одним из главных идеологов «Искусства коммуны». Как главные черты и той и другой концепции он выделил ориентацию более и прежде всего на будущее, а отсюда

возведение творчества, творческого активизма в принцип, а также: «материализм», «коллективизм», «научность», «сознательность» и «организацию»[29].

Н.Н. Пунин, конечно, не просто констатировал наличное в «футуризме». Выступая как идеолог, он артикулировал, акцентировал тенденции, концептуальные тяготения, которым, по его представлению, в новом культурно-социальном контексте *следовало* стать принципами, чтобы быть адекватными «новой эпохе». Тут было уже и «равнение на коммунизм».

Впрочем, и сходство было. Несомненной параллелью жизнетворческому замаху идеологии «коммунистической революции» было искусство — творческий замах левых радикалов искусства. Дело было в установках сознания, господствовавших на протяжении почти всего XX столетия. Тут и «материализм», и радикализм, и преувеличение возможностей «научности», «сознательности», «организации».

«Научности», проявлявшейся в позиции футуристов как тяготение художника к знанию того, «что и как делается в его произведении» (К. Малевич, 1915–1916), предстояло быть возведенной — ради адекватности эпохе — в ранг принципа: «искусство должно базироваться на научных основаниях» (Вс. Мейерхольд, 1922). В качестве «научного основания» построения «новой жизни» выступал марксизм. Требовалась и соответствующая теория *искусства будущего* — искусства, адекватного... будущему.

Это теоретизирование особое: обращено *вперед*, имеет проектный характер и идеологическую окраску, которая связана, с одной стороны, с художественным авангардом, с другой — с идеями авангарда социально-политического (с «идеями коммунизма» и т. п.). Обе концептуальные доминанты — радикальные, футуристические.

Н.Н. Пунин проводил теоретическое соотнесение «принципов коммунизма» и «футуризма»; О.М. Бриком и Б.А. Кушнером была предпринята попытка создания организации «коммунистов-футуристов» (Комфут). В трактовке установок «нового искусства» (футуризма) Н.Н. Пунин шел вперед, проектировал их развитие в новом культурном контексте. В частности, он сделал особый акцент на принципе *организации*, соотнеся его со ссылкой на марксизм, с установкой общесоциальной: «мир должен быть организован»[30].

В этом контексте творчество художников-«беспредметников» не могло оцениваться как адекватное современности-будущности. Теоретики призывают к *принципиально* новому искусству, «организующему» реальную жизнь, к «действенному искусству».

Малевич выдвигает концепцию по-новому — проектно — ориентированного супрематизма. Татлин создает «Памятник III Интернационалу».

Н.Н. Пунин оценил появление «башни Татлина» как «международное событие в мире искусства»: здесь «утилитарная форма является чистой творческой формой». «Идеологи международного рабочего движения давно искали классического содержания социалистической культуры. Вот оно приходит, — писал Н. Пунин. — Формы, лишенные практического назначения, — большинство до сих пор существовавших художественных форм, просто не организованные формы. И, может быть, впервые принцип организации действительно осуществлен в искусстве»[31].

Это июль 1920-го, а в феврале 1921-го, рассуждая о будущем искусства, Пунин развивал мысль о *конструктивной форме, конструкции*, выдвинув в центр *целесообразность* и соединив их единым словосочетанием «*целесообразная конструктивность*»:

«Качество и свойство конструкции — целесообразность, мы кладем ее, как основание, на котором рождается конструктивная форма, найденная методами искусства». «...Несомненно, утверждение целесообразной конструктивности окажется наиболее точным утверждением всякой художественной формы, а эта последняя будет не чем иным, как формой новой вещи, которая реально, как действие, войдет в жизнь. <...> Земля должна быть пересмотрена и обновлена, как статьи устава. <...> Она ищет искусства, утилитарность которого удовлетворяла бы потребность видеть новый мир, реальный и живой <...> мы на пороге монистической, коллективной, реальной и действенной культуры».

«На обломках старой живописи, скульптуры и архитектуры вырастают новые роды художественного творчества, они стремятся населить мир не индивидуальными и прекрасными образцами-отражениями, а конкретными предметами, слагающимися из элементов пластического мира в целесообразные формы, коллективно синтезирующие творчески-изобретательные силы человечества. <...> Именно таким приходит к нам искусство Татлина»[32].

В связи с названием этого произведения — «Памятник III Интернационалу» (к которому причастен Н.Н. Пунин) — оно выступило и своего рода образцом воплощения единства: «коммунизм–футуризм».

Проект объекта вполне конкретного, предназначенного к утилитарному использованию, «Башня» Татлина явила вместе с тем новую концепцию художественно-проектного творчества и образ «новой эстетики». Когда она создавалась и когда ее модель стала демонстрироваться в петроградских Свободных мастерских (8 ноября 1920 г.), конструктивистов как группы не было. Имени «конструктивизм» не было. Но выдвинута и нашла свое творческое воплощение новая концепция единства художественного и целесообразно-конструктивного.

В начале 1920 г. Б.И. Арватов (научный сотрудник Пролеткульта, затем и член ИНХУКа, а с 1923 г. и лефовец), как и идеологи «Искусства коммуны», увидел в позиции «нового художника» («возврат к созиданию конструктивной формы», хотя и «на узком поле станковой картины») возможность заняться «творчеством практическим ...конструктивным, т. е. практически-целесообразным»[33].

Конструктивизм конструктивистов оформился чуть позже, в 1921 г. Это происходило в Москве. Центром этих событий стал Институт художественной культуры (ИНХУК). «Конструкция» и «целесообразность» образовали ядро концепции конструктивистов. «Утверждение целесообразной конструктивности» присутствовало, но оно оказывалось не только не связанным с «утверждением... художественной формы», как это было у Н.Н. Пунина, но и прямо ему противопоставленным.

У Н. Пунина «конструкция» и «целесообразность» принципиальны и акцентированы, но речь идет о том, что конструктивная форма *рождается*, «найденная *методами искусства*». Разрешение Татлиным *этой* проблемы он пола-

гал событием международного масштаба. Конструктивизм, трактованный А. Ганом как «интеллектуально-материальное производство», объявлял «непримиримую войну» не только «стилю» и «прикладничеству», но и полагался несовместимым с искусством и «эстетикой».

Интеллект, техника, непрерывно развивающееся индустриальное производство — contra искусству. Сознательно и целесообразно организуемая деятельность, исходящая из практических задач, установка на динамику, непрерывное развитие — contra нормам и представлениям о прекрасном, эстетическому созерцанию и вообще созерцательному отношению к жизни и эстетике как таковой.

В момент самоопределения конструктивизма А.М. Родченко и В.Ф. Степанова, казалось, приняли сформулированную А.М. Ганом идеологическую платформу.

Правда, Родченко, излагая свою позицию как конструктивиста, проявлял себя все же не как последователь выработанной идеологии, а как художник-практик с опытом «беспредметного творчества», решивший «дело делать»: «не изображать, предметничать или беспредметничать», а «строить новые целесообразные конструктивные сооружения в жизни». «Работать для жизни, а не для дворцов, храмов, кладбищ, и музеев. Работать среди всех, для всех и со всеми». Его установка: «не "красиво" = декоративно "украсить жизнь"», но — жизнь «нужно организовать и пообчистить от всякого прикладничества»[34]. И с искусством художник Родченко не расставался. В «Лозунгах» дисциплины «Конструкция», которую преподавал во ВХУТЕМАСе, он утверждал:

«КОНСТРУКЦИЯ есть СОВРЕМЕННОЕ МИРОВОЗЗРЕНИЕ. <...>
КОНСТРУКЦИЯ есть современное требование ОРГАНИЗОВАННОСТИ
и утилитарного использования материала.
КОНСТРУКТИВНАЯ ЖИЗНЬ ЕСТЬ ИСКУССТВО БУДУЩЕГО. <...>
ЖИЗНЬ, сознательная и организованная, умеющая ВИДЕТЬ
и КОНСТРУИРОВАТЬ, есть современное искусство.
ЧЕЛОВЕК, организовавший свою жизнь, работу и самого себя,
есть СОВРЕМЕННЫЙ ХУДОЖНИК.
Сознание, ОПЫТ, цель, КОНСТРУКЦИЯ, техника и математика,
вот БРАТЬЯ современного ИСКУССТВА»[35].

Если же познакомиться с записанными В. Степановой высказываниями Родченко об искусстве, о собственных его работах, о конструкции и о программных лозунгах «дня» — с записями, которые стали известны лишь в наши дни, то картина дружных конструктивистских рядов рассеивается сразу же.

«Произведение есть искусство, потому что оно есть чудо, т. е. непонятное. <...>

...сейчас в ИНХУКе мы стараемся открыть элементы искусства, и чем дальше мы будем идти, тем все больше будет раскрываться, и мы увидим потом, что открыть этого нельзя и надо начинать сначала, так как это есть чудо. <...>

В психике художника надо искать элемент, а не в искусстве. <...>

То, что я в своих картинах говорю о конструкции, о композиции, о математике или о точном расчете холодном, как говорят обо мне, — все это

ерунда, но об этом пока нельзя говорить. Этот формальный подход, который сейчас ищут в искусстве, есть дань материализму.

Ведь никогда я не руководствуюсь математикой при творчестве и не выдумываю сперва себе задачи, как теперь принято говорить. <...>

Мы кричим: долой эстетику и вкус, но все это, конечно, не то, и одна форма не может быть и не есть содержание искусства. Ведь не сплошь из-за одной конструкции я пишу свои вещи, но я не знаю, почему я пишу. <...>

Почему я делаю произведения? Конечно, не потому, что я знаю конструкцию, а потому, что у меня есть вкус... и в ту математику, о которой я сам говорю, пока я не верю, и знаю, что это чушь.

Когда вещь сделана, т. е. она — чудо, тогда наговорить что угодно можно и с той и с этой стороны, так как это есть вещь, и есть о чем говорить»[36].

Правда, несмотря на столь акцентированный момент чуда, на несогласие с формальным, в угоду материализму, истолкованием искусства, Родченко все-таки полагал: «Малевич впадает в ошибку, наводя мистику на свои произведения и говоря, что там есть какой-то свет и прочая ерунда литературная, которую он разводит.

В произведении есть то, что там действительно есть реально, что мы все видим — и больше ничего».

И затем — вновь в противоречии с этим последним суждением — утверждение:

«Чудо остается чудом, и человек к нему тянется, так как оно дает ему духовную пищу.

Будущее покажет и оправдает эти слова»[37].

Эта запись[38], сделанная 22 августа 1920 г., относится ко времени, предшествующему моменту *всплеска конструктивизма*, — еще до знакомства Родченко с Маяковским и последовавшего затем близкого их творческого общения, до начала преподавания Родченко во ВХУТЕМАСе, до образования группы, идеология которой была задана А. Ганом.

И все же будем иметь в виду: рассудить ситуацию с «конструкцией» и искусством Родченко оставлял будущему и в августе 1920-го был уверен, что будущее «оправдает» его слова о том, что человек тянется к искусству как *чуду*, ибо «оно дает ему духовную пищу».

Конечно, переориентация у Родченко, вошедшего в круг Маяковского, ставшего конструктивистом, ведущего дисциплину «Конструкция» во ВХУТЕМАСе, возглавившего (после разрыва с Кандинским) ИНХУК, — несомненно, произошла. Весь разворот нового художественного сознания мыслился связанным с индустрией, с техникой. «В тяготении к конструкции, — объяснял Родченко, — сказалось *современное сознание, идущее от индустрии*»[39]. И позднее в воспоминаниях писал: «Мы были за новый мир, мир индустрии, техники и науки. Мы были за нового человека... Мы были изобретателями и переделывали мир по-своему»[40].

Но отличие от установок А. Гана было, и оно не замедлило проявиться. Когда оформлялась группа конструктивистов ИНХУКа, различие позиций А. Гана, с одной стороны, и А. Родченко и В. Степановой — с другой, очевидным образом не проявлялось. Затем — обнаружилось. А. Ган, защищая конст-

руктивизм «истинный», обрушился с критикой и на недавних своих соратников, в практике своей не порывавших с искусством.

У художников-конструктивистов за пафосом «отрицания эстетики» (это встречается и у Родченко, и у Л. Поповой, и у В. Степановой) стояло отвержение позиции эстетической *вторичности*, нежелание художника ориентироваться на эстетические нормы и убеждение, что коль скоро эстетические ориентиры выведены из актуального плана сознания (не присутствуют в сознательной установке), то они и вовсе выведены из творчества. И созданное лишь с сознательной установкой на «целесообразную конструктивность» будет свободно от «эстетики».

Художнику отрицание эстетики в этом смысле никогда не вредило, даже напротив. Однако этот пункт становился камнем преткновения в теоретических рассуждениях конструктивистов и основанием резкой критики их позиций.

Теоретику «производственного искусства» Б. Арватову вновь и вновь приходилось доказывать и разъяснять, поправляя ультрарадикалистские «заскоки» идеологов конструктивизма, что «курс на целесообразность», утверждение «целесообразной конструктивности» не означает разрыва с искусством. Что отвержение «прикладничества», «эстетизаторства»-«стилизаторства»-«украшательства» не означает борьбы с эстетическим как таковым. Речь о «новой эстетике»[41].

В 1923 г. Н.Н. Пунин написал, что Татлин «не несет ответственности» за тот «индустриальный конструктивизм», который выдвинулся с начала 1920-х усилиями, как полагал Пунин, «недоучившихся учеников» Татлина[42]. Смысл его высказывания был многослоен. В словах Пунина заключен и тот смысл, что если Татлин и несет ответственность, то не за тот конструктивизм, к которому Пунин счел необходимым приложить специальный эпитет — «индустриальный», фиксируя его обрученность с миром индустриально-техническим. Называя «индустриальным конструктивизмом» конструктивизм конструктивистов, Пунин не прямо, но тем не менее очевидно ставит Татлина в связь с конструктивизмом без и вне эпитетов, вне ограничений, вне сужений. Пунин, таким образом, не признавал за идеологией и практикой конструктивистов права именоваться конструктивизмом «как таковым» или «всем» конструктивизмом, а лишь конструктивизмом, уклонившимся, сделавшим крен в сторону индустриализма.

Но если, по мысли Пунина, конструктивизм «недоучившихся», т. е. сути дела не понявших учеников Татлина — индустриальный, то что есть конструктивизм, который можно, правомерно связать с именем Татлина?

Об этом Пунин высказался в 1920–1921 гг., характеризуя «Башню» как событие международного масштаба. Здесь — его концепция нового творчества, понимание «конструктивной формы», где предстают в единстве «целесообразная конструктивность» и «методы искусства», где «современное» не означает примата технического («технического прогресса», в терминологии последующих десятилетий).

Горизонтам предметного творчества Татлина, противопоставившего в 1923 г. акцентам на «левом / правом», «новом / старом» — акцент на *нужном*

(не «целесообразном», не «современном» — а нужном), Н. Пунин посвятил специальную статью, написанную в 1924 г., но увидевшую свет много десятилетий спустя. Горизонты эти — жизнь природы, культуры, горизонты не лозунгов, а реальной жизни людей, среди которых живешь.

И вот что интересно. Эта статья («Рутина и Татлин») была опубликована не в 1960-е (когда началось изучение культуры 1920-х, конструктивизма и персонально Татлина) и даже не в 1970-е. Появилась она (опубликована Л.А. Жадовой в журнале «Техническая эстетика»), когда были пережиты не только 60-е, но и 70-е, принесшие существенные изменения в ценностные ориентации и пространства обитания мысли отечественных исследователей, и когда статья Пунина *уже могла* быть адекватно понята и найти отклик.

Дело в том, что смысл и дух статьи Пунина — его интерпретация позиций Татлина (уже записанного в «пионеры советского дизайна») — противоречили концепции «советского дизайна», официально проводившейся Институтом дизайна в нашей стране — ВНИИТЭ. Полагалось, во-первых, что должна быть единственная, «наша концепция дизайна» (в этом смысле — некая параллель концепции А. Гана). Тут доминировали: целостность-системность-функциональность-комплексность, трактовка современности, актуальности и прочего в горизонте «научно-технического прогресса». Но профессиональная дизайнерская мысль (молодых) и мысль исследовательская обитали (несмотря на усилия начальства и подчиненных ему редакторов) отнюдь не в рамках начальством дозволяемого и понимаемого. Была соотнесенность с жизнью культуры своего времени, освобождавшегося от чар идей конструктивного «прогрессивного» устроения жизни. Статья Н.Н. Пунина как раз была ко времени.

Конструктивизм утверждался А. Ганом как нечто *долженствующее быть* и необходимо удовлетворяющее жестким принципам. А имя «конструктивизм» — идея конструктивизма пришлись кстати и тому, что предшествовало этому событию и тому, что соседствовало с ним.

В момент расцвета конструктивизма — имеется в виду та широкая и вольная художественная практика, которая была спровоцирована, обусловлена, сотворена волной увлечения *конструкцией*, даже «любви к конструкции» (середина 20-х) — всяк был волен являть, выражать ее сообразно своему пониманию идеи и видению мира или же будучи влекомым сугубо стилистической волной, языком актуальной стилистики.

Возобладала при этом конструкция открытая, явная, зримо акцентированная, с выраженной, актуализованной «игрой» связей элементов — открытой, ясно читаемой, заразительной. Возобладал в этом смысле или, скорее, бил и по-прежнему бьет в глаза тот конструктивный — геометрический тип, который был наиболее распространен, наиболее разрабатывался «беспредметниками» 1910-х годов. Тенденцию эту Кандинский ощутил еще в 1910-м, отмечал ее связь с кубизмом и противопоставлял ей собственную свою позицию. И в теории («О духовном в искусстве»), и в пластике.

Проводя попарные со-противопоставления трех звезд первой величины русского авангарда — Татлина, Кандинского, Малевича, можно заметить, что в определенном смысле Кандинский и Татлин сближаются — в общей оппозиции

Малевичу (супрематизму). Равно как и в оппозиции конструктивизму 20-х, в его обычном понимании. Может быть, для описания этого сходства и различия более всего подходят выдвинутые Кандинским понятия «открытой конструкции» — и конструкции «скрытой».

Если Кандинский и Татлин и сами тяготеют к «скрытой конструкции», визуализация связей и контрастов которой не носит активно-преднамеренного характера, именно ей отдают предпочтение, то Малевичу и художникам, испытавшим отчетливое влияние супрематизма (точнее будет сказать, не самого супрематизма, а «провокации» — толчка, открываемых этим толчком возможностей) или же обратившим благосклонный взгляд на мир технических сооружений и машин, более свойственна внешне, визуально выраженная конструкция. В этом смысле «открытая», явная. Это непременно конструкция геометрического толка, с определенно, отчетливо поданными связями ее «элементов», «частей» и отношений «элемент»—целое.

Конечно, всякие строгие оппозиции в применении к творчеству имеют характер относительный, и эта оппозиция в том числе. И все же. Через огромное двадцатилетие — рубеж 1900–1910-х и рубеж 1920–1930-х годов — перекликаются Кандинский и Татлин — в их отношении к конструкции геометрического толка как к примитивному пластическому типу. Хотя путь каждого из них к этому взгляду совершенно отдельный, свой.

Но Кандинского в данном случае имеет смысл вспомнить не для того, чтобы противопоставить оба этих типа конструкции, а напротив, обратить внимание на расширенное понимание и восприятие конструкции. И Кандинский, и Татлин в данном случае «работают» на *расширение понимания конструкции в контексте искусства.*

Один год из жизни русского конструктивизма
Год 1923-й...

Это год, когда вновь после революционных (1918–1919) лет «Искусства коммуны», *левое* искусство в качестве собираемого В. Маяковским *Левого фронта искусств* обретает (стараниями опять-таки Маяковского) свой печатный орган — журнал «Леф» (первый номер — март 1923). Издание открывалось разделом «Программа» — тремя редакционными статьями, написанными Маяковским: «За что борется Леф?» (здесь были обозначены все вехи футуристического движения), «В кого вгрызается Леф?» и «Кого предостерегает Леф?» «Леф» созывал под свое крыло всех *лучших работников искусства современности.* Возвещал: «Леф будет бороться за искусство-строение жизни».

Призыв, обращенный к конструктивистам, гласил: «Бойтесь стать очередной эстетической школкой. Конструктивизм только искусства — ноль. Стоит вопрос о самом существовании искусства. Конструктивизм должен стать высшей формальной инженерией всей жизни...»[43]

Таким образом, 1923-й — год, когда *уже* появился «Леф» и *еще существует* ИНХУК (был закрыт в 1924), уже более года, как здесь принята *производственная платформа* и развернута многообразная деятельность по реализации идей «производственного искусства» и когда О.М. Брик — первый глашатай

(еще со времен «Искусства коммуны») создания «институтов материальной культуры» и перехода художников к «практическому делу», став председателем ИНХУКа, предложил художникам «отошедшим от станковизма, приступить к реальной, практической работе в производстве». Это случилось 24 ноября 1921 г. («день несомненно большого исторического значения», по оценке Информационного отдела ИНХУКа[44]).

В первом же его номере «Лефа» — заметка О. Брика с призывным заголовком: «В производство!»

«Родченко прав, — писал Брик. — Всякому зрячему видно, что нет другого пути художеству, как в производство». «Пусть радуются "прикладники", сбывая фабрикам и заводам "стильные орнаменты". Пусть отплевывается обыватель от железной конструктивности Родченковских построений. Есть потребитель, которому не нужны ни картинки, ни орнаменты, который не боится железа и стали. Этот потребитель — пролетариат. С его победой победит и конструктивизм»[45].

В 1923-м, в том же марте, когда начал издаваться «Леф», Б.И. Арватов, уже немало сделавший для переориентации московского Пролеткульта на «производственный» лад, прочел в его клубе доклад «Искусство и производство» и опубликовал статью того же названия в журнале «Горн»[46]. В этом же году вышла в свет первая книга Б. Арватова «Искусство и классы».

1923-й — это год, когда конструктивизм был уже не только обнародован (это произошло в 1922-м: конструктивизм концептуально самоопределялся в ИНХУКе, опубликован «Конструктивизм» А. Гана, издается его «Кино-фот», прогремели явившие конструктивизм широкой публике спектакли Вс. Мейерхольда, где сценографами-«конструкторами» выступили Л.С. Попова («Великодушный рогоносец», апрель 1922) и В.Ф. Степанова («Смерть Тарелкина», ноябрь 1922)), но предстал как «объемный», разветвленный, многозначный и многоликий феномен.

1923-й — это год создания братьями Весниными конкурсного проекта «Дворец труда» — нового слова архитектуры, с которого в отечественной архитектуре «лед тронулся»: одно из вершинных достижений конструктивизма.

Это и год Первой всероссийской сельскохозяйственной и кустарно-промышленной выставки. Павильон «Махорка», созданный по проекту К.С. Мельникова, воплощал идеи новой архитектуры. Символико-романтические образы современности несли павильоны «Известий» и «Красной Нивы» (художник А. Экстер, скульптор В. Мухина, архитектор Б. Гладков), павильон «Добролета», росписи и «контррельефы», украшавшие фасады других павильонов (художники А. Экстер, И. Нивинский, В. и Г. Стенберги и др.). Демонстрацией фирменного стиля Моссельпрома стала экспозиция его продукции и рекламы, созданной «реклам-конструктором Маяковским—Родченко». Книжный киоск А. Лавинского рекламировал продукцию Госиздата и одновременно идеи нового городского оборудования.

Это год выхода спектакля Вс. Мейерхольда «Земля дыбом». Здесь Мейерхольд представлен как *монтажер действия*, С.М. Третьяков (переделавший для этого спектакля пьесу М. Мартине «Ночь» — *сконструировавший* новый текст по пьесе Мартине) — как «монтажер речи». Конструктор сцены вновь

Л. Попова. Спектакль впервые явил сквозную монтажную концепцию, начиная с пьесы — «монтажа эпизодов».

1923-й — год, когда конструктивисты обратили свое внимание на самый обиходный предмет — повседневную одежду. Идеи универсализированной «функциональной одежды», впервые реализованные Л. Поповой в виде «прозодежды актера» (предназначалась для репетиций и демонстрации биомеханики студентами ГВЫТМа[47], конец 1921, затем предстала в «Великодушном рогоносце»), получили и практическое и теоретическое развитие. С лефовской трибуны В. Степанова возвестила: костюм сегодняшнего дня — прозодежда — костюм рабочий, производственный, функционально осмысленный. «Вся декоративная и украшающая сторона одежды, — подчеркивала художница, — уничтожается лозунгом: "удобство и целесообразность костюма для данной производственной функции"»[48].

В этом же году в Москве открылось первое в России «Ателье мод» (Петровка, 12), получившее на Первой всероссийской художественно-промышленной выставке аттестат первой степени. В числе ведущих художников-модельеров — Александра Экстер, ратовавшая за «конструктивную одежду».

Это год, когда С. Эйзенштейн, ученик Вс. Мейерхольда и Л. Поповой, поставил три спектакля в Первом Рабочем театре: «Мудрец» («На всякого мудреца довольно простоты» А.Н. Островского в обработке С.М. Третьякова) и по оригинальным пьесам С. Третьякова «Слышишь, Москва!» и «Противогазы».

В этом же году С. Эйзенштейн пишет, а «Леф» публикует его статью «Монтаж аттракционов»[49]. Следующий шаг Эйзенштейна — переход его в кино — там эти идеи будут им развиты и заживут новой — кино-жизнью, став интернациональным достоянием.

Это год, когда в Камерном театре А.Я. Таировым был выпущен спектакль «Человек, который был четвергом» (пьеса Г. Честертона), где «философ архитектоники» (выражение А. Эфроса), архитектор и художник А.А. Веснин, несколькими годами раньше влившийся в живописный авангард будущий лидер архитектурного конструктивизма, дал новый, свой вариант явления конструкции на сцене.

Век индустрии, век железобетона и стекла, новых ритмов и скоростей, с ощущением наступления которого рождался футуризм и утверждался конструктивизм, естественным образом явился и на театральной сцене. Явился, как только драматургический материал это позволил, а отчасти даже и благоприятствовал появлению образов, которыми были пленены художники, тяготевшие к конструированию.

Это был и год выхода в свет книги М.Я. Гинзбурга «Ритм в архитектуре» (первой теоретической работы будущего лидера и теоретика архитектурного конструктивизма, а два года спустя и организатора, совместно с А. Весниным, Объединения современных архитекторов) и его статей «Старое и новое» и «Эстетика современности» (журнал «Архитектура»). На этот год приходится сложение концептуального фундамента книги М. Гинзбурга «Стиль и эпоха», которая появится в следующем году и его взгляды как теоретика конструктивизма уже достаточно проявит; там он пишет: «...имея дело с прозаическими сторонами жизни, приближаясь к мастеру и конструктору, архитектор неизбежно

должен заразиться от них их методом работы... Архитектор почувствует тогда себя *не декоратором жизни, а ее организатором*... подсознательное, импульсивное творчество должно будет смениться *ясным и отчетливым организационным методом*»[50].

1923-й — это год, когда публикации в «Лефе», уже в первом номере информируя о проектных работах конструктивистов, вполне определенно представляют А. Родченко как конструктивиста № 1.

1923-й — это год, когда во время парижских гастролей Камерного театра первая театральная работа братьев В. и Г. Стенбергов («Желтая кофта»), оставшаяся реализованной лишь в макете, даже и в этом виде удостоилась внимания самого П. Пикассо. Он не только рассматривал макет, «поиграл» его движущимися элементами, но и с «увлеченностью стал демонстрировать и объяснять... принципы работы макета» посетителям выставки работ театра[51].

И это год, когда А. Ган ответил «Лефу», что же такое конструктивизм и как следует решать тему «конструктивизм и искусство».

А. Ган писал: «...для последовательного конструктивиста искусство и конструктивизм не совместимы даже в переходные дни. Конструктивизм только искусство — это лжеконструктивизм. Конструктивизм плюс искусство — это конструктивизм подагриков и паралитиков. Искусство плюс конструктивизм — это лицемерие художников, спасающих свое положение»[52].

1923-й — это и год подготовки Вс. Мейерхольдом спектакля «Лес» (премьера — 19 января 1924 г.), где сценографические идеи, которые рождались в борьбе с «изображением» за «конструкцию», преображались, обогащались, получали новое звучание. «Левым фронтом» спектакль был встречен с недоумением: «назад к Островскому»?! Мейерхольд же, конечно, шел вперед.

1923-й — год выставки картин «Петроградские художники всех направлений», на которой были представлены работы Казимира Малевича и его учеников — уновисцев, перебравшихся в Петроград из Витебска. Супрематизм начинает завоевывать новые рубежи в проектном творчестве. Малевич работает над планитами и архитектонами. Он занимается и реорганизацией Музея художественной культуры в исследовательский институт, и в следующем году начнет функционировать ленинградский ГИНХУК.

Малевич, который, «разрешившись» супрематизмом в 1915-м, еще не мог знать, что таит в себе существование под знаком «Черного квадрата», в витебский период «дозрел» (прозрел) до сознания «мира как беспредметности» и в 1923-м публикует в «Жизни искусства» свою мировоззренческую «формулу»-свертку под названием «Супрематическое зеркало»[53]: его, Малевича, *супрематическое зеркало* бытия.

1923-й — тот год, когда Владимир Татлин, начавший проектировать предметы обиходной жизни, выдвинул свой лозунг: «Не к новому, не к старому, а к нужному». И это — *особая точка* в феномене конструктивизма. В том же году Н.Н. Пунин в статье «Обзор новых течений в искусстве Петербурга» написал, что Татлин «не несет ответственности» за тот «индустриальный конструктивизм», который выдвинулся с начала 1920-х усилиями «недоучившихся учеников» Татлина, к которым Пунин с сожалением отнес и А. Родченко[54].

1923-й — год, когда Дзига Вертов, пионер — идеолог и практик киножизнестроения, демонстрируя возможности «*кино*-глаза» в создании «новой реальности» — «*кино*-правды», возвещал своей статьей в третьем номере «Лефа»: «Киноки. Переворот»[55].

А теоретик «производственного искусства» Б.И. Арватов тогда же в статье «Кино и конструктивизм» писал, что конструктивисты — «глашатаи индустриального искусства», «при слабости нашего производства, должны удовлетворяться проектами и схемами либо идти на прикладничество. Отрицая изобразительность, они занимаются плакатным кустарничеством, так как целостное осуществление их программы все в будущем».

Возражая Д. Вертову и А. Гану, выступавшим за отказ от сюжетной изобразительности в кино и выдвигавшим исключительно кинохронику, Арватов замечал: «...наше переходное время требует еще изобразительной агитации <...> Органически войдя в кино-производство, конструктивисты могут через экран агитировать за тот материально-оформленный мир, который живет в их планах и проектах <...> Надо перед зрителем демонстрировать проекты грядущей материальной действительности, надо звать его к отсутствующей у нас индустриальной динамике, надо прививать ему социально-реформаторское отношение к вещи, мало того, бить по современному материальному быту, — одним словом, надо, за неимением лучшего, революционизировать быт через изобразительное воздействие кинофильмы»[56].

Это год, когда «вылупился» *литературный конструктивизм* — конструктивизм группы «поэтов-конструктивистов». Но это явление прошло мало кем замеченным, пока в следующем году не вышел сборник под «скромным» названием: «Мена всех. Конструктивисты-поэты»[57]. Открывался он «клятвенной конструкцией конструктивистов-поэтов» под заголовком «Знаем», подписанной А.Н. Чичериным, Э.-К. Сельвинским и К. Зелинским. Появление нового поэта, Ильи Сельвинского, было отмечено Ю. Тыняновым[58].

1923-й — это год создания Ю.Н. Тыняновым книги «Проблема стиховой семантики», которую он называл наиболее важной и центральной[59] (вышла под названием «Проблема стихотворного языка», принадлежавшим, по словам автора, издателю книги). Понятие конструкции здесь центральное.

«...новый смысл в новой конструкции». Ю.Н. Тынянов

Можно сказать, что на утверждение конструктивистов «в живописи нет конструкции» (есть лишь «тяготение к конструкции», А.М. Родченко) культура 1920-х — сознание современников «ответило» тем, что конструкцию стали усматривать всюду.

Но по-разному.

Ю.Н. Тынянов увидел эту особенность момента (1924) в специфике восприятия литературных явлений того времени: «Газеты и журналы существуют много лет, — писал он, — но они существуют как факты быта. В наши же дни обострен интерес к газете, журналу, альманаху как к своеобразному литературному произведению, как к конструкции.

Факт быта оживает своей конструктивной стороной. Мы не безразлично

относимся к монтировке газеты или журнала. Журнал может быть по материалу хорош, и в то же время мы можем его оценить как бездарный по конструкции, по монтировке и потому осудить его как журнал»[60].

А у М.А. Волошина, например, в стихотворении «Доблесть поэта» (1923) можем прочесть:

Сухость, ясность, нажим, начеку каждое слово.
Букву за буквой врубать на твердом и тесном камне:
Чем скупее слова, тем напряженней их сила, —
Мысли заряд волевой равен замолчанным строфам.
Вытравить из словаря слова «красота», «вдохновенье» —
Подлый жаргон рифмачей... Творцу же, поэту — понятья:
Правда, конструкция, план, равносильность, сжатость
И точность.
В трезвом, тугом ремесле — вдохновенье и честь поэта:
В глухонемом веществе заострять запредельную зоркость[61].

Здесь замечаем если не своего рода «формулу» конструктивизма в интерпретации М. Волошина, то схематизированный его образ, воспроизведенный «человеком со стороны», где появление нового в словаре поэта слова «конструкция» сопряжено с вытравливанием «красоты», «вдохновения» и т. п. Некая параллель: «...ничего лишнего» и «...по чертежам / деловито и сухо...» В. Маяковского. (Видимо, не без иронии?)

В год, когда в ИНХУКе шла дискуссия «О конструкции и композиции...» (весна 1921) и ее участники полагали, что, анализируя произведения, найдут ответ, в каких из них есть *конструкция* и в каких ее нет, а есть лишь *композиция*, член ОПОЯЗа Ю.Н. Тынянов вставил в свой план работ 1921 г. пункт: «Конструкция "Евгения Онегина"»[62]. Тем самым зафиксировал уместность, научную осмысленность, пригодность, приложимость категории «конструкция» к анализу литературных (шире — художественных) произведений всякого рода, свойства, жанра.

В концепции Тынянова (как, например, и у Кандинского) понятие конструкции свободно от оценочной нагрузки. Конструкция, соответственно, всегда есть («в наличии»), вот только какая именно — в этом вопрос.

Особенность же концепции Ю.Н. Тынянова в том, что у него *конструкция* становится одним из ключевых понятий в анализе произведения. Но больше того: по Тынянову, «*литература* есть речевая конструкция, ощущаемая именно как конструкция, т. е. литература есть динамическая речевая конструкция»[63] (курсив мой. — *Е.С.*).

Этот исследовательский взгляд, сложившийся в развернутую концепцию в 1923 г. и развивавшийся им в последующие годы, полагал системность, причем динамическую, свойственной *всякому* литературному произведению, литературному ряду и литературе в целом.

Конструктивный фактор мыслился определяющим для системы: *система* трактовалась как *конструкция*, характеризующаяся тем или иным *конструктивным принципом*. Литературу (на всех ее уровнях) Тынянов понимал, соответственно, как эволюционирующее динамическое единство («строй», в кото-

ром акцентирована динамика), «*динамическую речевую конструкцию*». Эволюционность, динамичность подчеркивались им во всех случаях. Анализируя «ритм как конструктивный фактор стиха» (название первой главы книги Тынянова «Проблема стихотворного языка»[64]), предупреждал против статического понимания конструктивного фактора — как статического единства.

Казалось бы, можно было бы остаться в пределах, в круге принятых прежде понятий и конструктивный принцип произведения мыслить, понимать как оформляющий, композиционный. Но исследователь решительным образом сдвигается с понятий *формы* и *композиции* к понятию конструкции (при том что для многих оставался принадлежащим «формальной школе» и статья о «Евгении Онегине» вышла в конце концов под названием «О композиции "Евгения Онегина"»). «...В понятии формы, — писал Тынянов, — неизменно подсовывается <...> статический признак, тесно связанный с пространственностью, и в понятии композиции в 9/10 случаев понимается статически»[65].

Новое — новационное в своей концепции — «новое зрение» — Тынянов выразил и связал понятием «конструкция» и кругом понятий, от него производных, совмещавших идеи системы, *строя* и динамичности. Как исследователь, чуткий к динамике, к эволюции, к современности, к историческому контексту времени, он принял сильное понятие «конструкция» — и современно звучащее, и емкое. Новому — новое слово. «Стертые» слова тут не годились.

Он употреблял и понятие *конструирование*, но не как концептуально исходное, и оно лишено в его концепции того оценочного смысла, оппозиционного по отношению к некой деятельности, конструированием не являющейся, как это характерно для конструктивистов. У Тынянова естественным и самоочевидным было то, что произведение-конструкция конструируется. «Конструкция» и конструирование имели смысл номинативный, а не оценочный, смысл адекватного *видения* реальности — произведений литературы и литературы в целом как феноменов жизни культуры и описания этих феноменов.

Надо заметить, что в своей концепции Тынянов стремился уйти от понятия «поэзия», сделав предметом своего внимания *стих*, соотнося не пару *поэзия / проза*, но пару *стих / проза*. «...Я противопоставляю, — писал он, — абстракции "слова" — конкретное "стиховое слово" и отказываюсь от расплывчатого понятия "поэзия", которое как термин успело приобрести оценочную окраску и потерять реальный объем и содержание; взамен я беру одну из основных категорий словесного искусства — стих» (Предисловие к книге «Проблема стиховой семантики»[66], которую Тынянов посвящал ОПОЯЗу и которая вышла под другим названием — «Проблема стихотворного языка» — и с другим предисловием, 1923).

Произведение по определению представляет собой систему, имеет свой *строй*, свою конструкцию. Она выступает как онтологическая, а не оценочная (аксиологическая) категория. «Соотнесенность каждого элемента литературного произведения как системы с другими и, стало быть, со всей системой я называю конструктивной *функцией* данного элемента», — писал Тынянов[67]. При этом имеются в виду и внутритекстовые и контекстуальные соотнесения — сложность функций. «...Изолированное изучение произведения, — подчеркивал он, — есть та же абстракция, что и абстракция отдельных элементов произведения».

«Существование факта *как литературного* зависит <...> от его соотнесенности либо с литературным, либо с внелитературным рядом <...>, другими словами — от функции его. <...> Изучая изолированно произведение, мы не можем быть уверенными, что правильно говорим об его конструкции, о конструкции самого произведения»[68].

Заметим еще раз, что произведение тут не «награждается» признанием его конструктивности, не поднимается этим на ступеньку «квалифицированности», «высшего мастерства», искусности. Системные, конструктивные связи и отношения, отношения строя произведения, не статично, а динамично понимаемые, — смыслоопределяющие для *стихового слова*, для *стиховой семантики*. По данной концепции, вопрос стоял не о признании произведения «конструкцией» — оно изначально таковым полагалось. Вопрос стоял о *стиховой семантике*, и решение его мыслилось (и демонстрировалось Тыняновым) путем анализа произведения как *стиховой конструкции*.

Проблема «стиховой семантики», по Тынянову, — «обследовать специфические черты смысла слов в зависимости от стиховой конструкции», того строя, «в котором *преображаются слова в стихе*»[69] (курсив мой. — *Е.С.*). «Слово, — подчеркивал Тынянов, — не имеет одного определенного значения. Оно — хамелеон, в котором каждый раз возникают не только разные оттенки, но иногда и разные краски. Абстракция слова, собственно, является как бы кружком, заполняемым каждый раз по-новому в зависимости от того лексического строя, в который оно попадает, и от функций, которые несет каждая речевая стихия»[70].

«Слова оказываются внутри стиховых рядов и единств в более сильных и близких соотношении и связи, нежели в обычной речи; эта сила связи не остается безрезультатной для характера семантики.

Слово может быть в данном ряде (стихе) и совершенно "бессодержательным", то есть 1) основной признак его значения может вносить крайне мало нового элемента или 2) он может быть даже и совершенно не связан с общим "смыслом" ритмо-синтаксического единства. И между тем действие *тесноты* ряда простирается и на него: "хотя и ничего не сказано, но кажется, будто что-то и сказано". Дело в том, что могут выступить определяемые теснотой ряда (тесным соседством) *колеблющиеся признаки* значения, которые могут интенсифицироваться за счет основного и вместо него — создать "видимость значения", "кажущееся значение"»[71].

«Стих как строй... имеет окрашивающее свойство, свою собственную силу, он рождает *свои, стиховые* оттенки смысла»[72].

«Соотнесенность каждого элемента литературного произведения как системы с другими и, стало быть, со всей системой я называю, — писал Тынянов, — конструктивной *функцией* данного элемента»[73].

Характерно: у Тынянова есть конструкция, конструктивный фактор, принцип, функция, но нет *закона* организации. *Конкретность* анализ, утверждал он. Конкретность-уникальность каждой системы как системы элементов. (*Своих* элементов.)

Можно заметить, что его воззрение коренным образом отличается от «аналитического метода», с которым «беспредметники» пришли во ВХУТЕМАС и

исходя из которого затевали систему обучения, когда мыслилась возможной и даже необходимой (пусть и в пропедевтических целях) разнесенность обучения на отдельные «дисциплины»: «цвет», «объем», «конструкция».

В преодоление подобного же подхода «формальной школы» в литературоведении — аналитической работы «над отдельными элементами произведения» — Тынянов утверждал, что проделать подобную работу над «сюжетом и стилем, ритмом и синтаксисом в прозе, ритмом и семантикой в стихе и т. д. стоило, чтобы убедиться, что абстракция этих элементов как *рабочая гипотеза* в известных пределах допустима, но что все эти элементы *соотнесены между собою* и находятся во взаимодействии <...> что роль одного и того же элемента в разных системах разная»[74].

Свое стремление уйти от «абстракции "слова"» (вспомним тут «слово как таковое» раннего футуризма), обратившись к конкретному «стиховому слову», т. е. к «стиховому смыслу» слова в «стиховой конструкции»[75], Тынянов связывал с особенностью «новой стиховой культуры». При том что ранний футуризм полемически выдвигал «слово как таковое», Тынянов видел его роль — и прежде всего роль В. Хлебникова — в актуализации особой чувствительности «к музыке значений в стихе, к тому порядку, к тому строю, в котором преображаются слова в стихе»[76], чувствительности к тому, что было объято затем понятием стиховой конструкции. Здесь некая — понятная и очевидная — параллель между шагом (дистанцией) от актуализации «конструкции» в живописном сознании к конструктивизму (к избранию конструкции исходной категорией) и тем шагом, который отделял своеобразие «новой стиховой культуры» и концепцию Тынянова. Шаги будто бы и похожие, вызванные единым процессом актуализации в авангардном художественном сознании связей и отношений «часть — целое», но разные — разнонаправленные.

Тынянову открылась конструктивность всякого произведения. Своеобразие «новой стиховой культуры» подсказало ему универсальную черту литературного творчества, позволило говорить о «конструировании» и «конструкции» произведения, не оппозиционируя этих понятий с обычными понятиями «создание» и «строй», но прямо перейдя к новому языку описания (система, конструкция, конструктивный фактор, конструктивный принцип, конструктивная функция), выражавшему «новое видение».

Ситуация здесь напоминает то, как Андрею Белому анализ феномена символизма позволил осмыслить символичность искусства вообще и высказаться о выдающемся «символисте» Антоне Павловиче Чехове. Тынянов, правда, не назвал Пушкина «конструктивистом» (конструктивистов он «в упор не видел», занимаясь своим делом).

Художественное не рассматривалось под углом зрения «технологического» качества. «Высшее мастерство», искусность тут не были выдвинуты вперед.

«Задания выразительной речи не совпадают с понятием "совершенства": не благозвучие, а воздействующая система звуков, не приятность эстетического факта, а динамика его; не "совершенная равность", но "красота с пороками"», — писал Ю. Тынянов[77]. Не «совершенство», а *выразительность* — актуальная, живая, многоуровневая и подвижная. *Выразительное* — не статично, не во веки веков. Это «факт» культурно-эволюционный.

Быть, стать «литературным фактом» или не быть им — это было осмыслено в данной концепции как феномен культурно-эволюционный. И связано с принадлежностью к ряду, который в определенных культурных (эволюционных) обстоятельствах *входит в литературу*, начинает восприниматься как факт *литературный*.

«Новый стих — это новое зрение», — писал Ю. Тынянов[78]. И мысль эта двунаправленна. Факт концентрации своего исследовательского внимания на «конструкции» произведения (например, того же «Евгения Онегина») и определение литературы в целом как «динамической речевой конструкции» Тынянов не связывал со «структурой момента». И все же то, что именно в те годы литература получила у Тынянова *такое* определение — он *так* ее *видел*, связано с тем, что феномен конструкции и категория конструкции были актуализированы тогда в эстетическом сознании в высшей степени.

Можно сказать, что культурное сознание России 1920-х совместило актуализацию конструкции в эстетическом восприятии, пик ценностного возвышения категории «конструкция», протуберанец конструктивизма конструктивистов — с распространением сознания все-уместности этой категории.

Конструктивизм и «Литературный центр конструктивистов»

В конструктивистских и квазиконструктивистских веяниях в *литературе* 1920-х можно выделить различные струи (составляющие). Первая проконструктивистская струя имела свою предысторию и, соответственно, корни в общеавангардном художественном движении предшествующего десятилетия, в той ветви русского футуризма, центральной фигурой которого стал Владимир Маяковский, а в литературоведении — в идеях ОПОЯЗа. Эволюционно возникавшие проконструктивистские веяния в литературе происходили в сообщающихся потоках авангардного движения в различных видах искусства 1910-х, державших при этом равнение на живопись как передний край этого движения.

Применительно к данной составляющей уместно говорить о некой «непрерывной» линии, о постепенной актуализации конструктивного аспекта творчества. В общем виде это может быть охарактеризовано как проникновение (распространение) во взгляд на литературное произведение и литературное творчество элементов активно-деятельного подхода с «технологическим» акцентом, структурно-аналитических идей, в пореволюционной ситуации сконцентрировавшихся в понятиях «мастерство», «производство», «организация». «Начала» этого процесса — его предпосылки — уходят, вообще говоря, в глубь культурного пространства, «растворяются» в общеавангардном движении. И в этом смысле о *начале* можно говорить в таком (обычном) случае весьма условно.

Кристаллизация конструктивизма (осознанного и имеющего имя) произошла как взрыв в эволюционном процессе авангардного художественного сознания — радикальный переход от так называемого беспредметного искусства к предметному творчеству, от борьбы с изобразительностью — к расцвету изобразительно-символического начала в *идеологическом конструктивизме*[79]. По отношению к проконструктивистским веяниям в искусстве это переход через

особую точку — скачок к явности и осмысленности *идеи конструктивизма*. Осознание его отнесенности ко всем областям творчества.

Этот момент — особая точка и в том отношении, что *по идее* или в полноте осознания идеи конструктивизм всеохватен и активно, *деятельно-конструктивно* обращен на самое себя — на конструктивную самоорганизацию деятельности в границах того целого, в контексте которого конструктивизм самоопределяется.

Идея эта дает *повод*, открывает *возможность* ее осмысления — развертывания и деятельной реализации ее полноты. Мера и характер осуществления этих возможностей в действительности — событие конкретно-практическое, необозримыми факторами обусловленное. Но в каждом случае вопрос в конце концов решался на личностном уровне притяжения, подпадания под обаяние идеи или под власть сознания ее адекватности социокультурной ситуации. Вообще, при всех своих связях и опосредованиях общекультурными процессами, творческие движения определенностью своей во многом обязаны персонам — творческим личностям, их составляющим и осуществляющим.

И когда конструктивизм «вылупился», это вовсе не означало, что те, в чьем творчестве были заметны веяния, которые можно в большей или меньшей степени отнести к веяниям конструктивного толка, станут под флаги конструктивизма, «сделают под козырек» идеологам конструктивизма или «примкнут» к нему. Речь, таким образом, шла (как и всегда) о более эмоциональном или более осознанном личном принятии идеи конструктивизма. О выборе. То, что складывалось на уровне внутреннего, *естественного* личного (индивидуального) творческого тяготения и умонастроения, в ряде случаев могло остаться на этом же уровне и после кристаллизации идеи конструктивизма. Причастность к идее конструктивного творчества, обошедшаяся без принятия-присягания идее конструктивизма, в известном смысле может рассматриваться как *слабая форма конструктивизма*.

Проконструктивистская ориентация (или тяготение) творческой позиции В. Маяковского многообразно проявлена, широко известна и имела большое влияние: «Как делать стихи», «поэзия — обрабатывающая промышленность», призыв рассматривать свое творчество как своего рода производство и т. п. При всем том ни «производственником», ни конструктивистом Маяковский себя не сознавал и не называл. Созывал, собирал и тех, и других, и иначе настроенных под единое, могущее стать, с его точки зрения, объединяющим крыло (знамя) *Левого* фронта *искусства*.

Этот творческо-личностный аспект следует иметь в виду, разрешая вопрос о конструктивизме и «конструктивистах-поэтах» (затем — объединение «Литературный центр конструктивистов»).

Явление «группы конструктивистов-поэтов» было *результатом* уже совершившейся в русском авангарде трансформации конструктивных тенденций — в конструктивизм, получивший благодаря обретению имени — явлению идеи — возможность целостного концептуального разворота. Конструктивизм как таковой уже был заявлен, концептуально и творчески самоопределялся. В числе привлеченных идеей конструктивизма оказывались и новые, к раннему авангарду не причастные лица.

Так образовалась группа «конструктивистов-поэтов»: прибывший в Москву из Крыма молодой поэт И.Л. Сельвинский, А.Н. Чичерин — поэт и первый идеолог этой группы — и К.Л. Зелинский, выступивший в качестве теоретика. В факте организации группы выражен был момент сознательного выбора идеи конструктивизма, сознательная установка на развитие «литературного конструктивизма». Применительно к организаторам этого объединения — его идеологам — можно говорить о *сильной форме* конструктивизма.

У этого «литературного конструктивизма» есть совершенно определенное начало. Оно может быть отнесено к приобщению к идее конструктивизма будущих организаторов данного объединения. Эта идея была воспринята ими если и не в виде развернутой концепции, то в виде актуальной идеи, «готовой к употреблению» — развитию.

Сначала заявивших о себе как о «конструктивистах-поэтах» (1923) было двое — И.Л. Сельвинский и А.Н. Чичерин.

«Первому собрату» Сельвинского по конструктивизму, А. Чичерину, предварявшему чтение Сельвинским своих стихов «разъяснительной речью»[80], принадлежала и первая формулировка теоретических положений «литературного конструктивизма». В опубликованной декларации группы[81] это отнесено к ноябрю 1922 г. (Это было время, когда в московском ИНХУКе в «плановом порядке» конструктивисты осуществляли концептуальное обоснование своих позиций.) Третий член группы, К.Л. Зелинский, первоначально оставался «за кадром», будучи не согласен с концепцией, предложенной А. Чичериным. Последовал переходный период соседствования в этой тройке двух идеологических установок, и это было оговорено в первом сборнике «Мена всех», изданном группой (1924), где был опубликован совмещенный вариант концепции. (Интересна и характерна фонетическая перекличка — игра названия этого сборника и сборника «Смена вех» — всего-то *эс* переместилась из начала первого слова в середину второго, а какой смысловой скачок! И поддевание на крючок: что за этим лихим названием?)

И. Сельвинский, центральная творческая фигура этого объединения, сделал свой выбор. И. Сельвинский и К. Зелинский, не только фамилии, но в то время и имена которых перекликались (Элий-Карл и Корнелий), образовали устойчивую пару — ядро группы (без А. Чичерина), в течение 1924 г. расширившейся. Весной этого года к ним присоединилась Вера Инбер, затем Б. Агапов, Е. Габрилович, Д. Туманный (Н.Н. Панов), И. Аксенов. Группа стала именоваться «Литературный центр конструктивистов» (ЛЦК). Теперь тут представлена была не только поэзия и теория, но и проза.

В это время были сформулированы концептуальные установки группы (август 1924), опубликованные в «Лефе» под названием «Декларация конструктивистов. Основные положения конструктивизма»[82]. Они остались практически неизменными. Текст декларации конструктивистов, опубликованный в 1929 г.[83], несколько отличался от текста 1924 г., но незначительно.

В сборнике «Госплан литературы», изданном ЛЦК в 1925-м, представлен весь состав этой группы 1924 г.: И. Сельвинский, К. Зелинский, В. Инбер, Б. Агапов, Е. Габрилович, И. Аксенов, Д. Туманный. В дальнейшем объединение еще расширилось, в 1929 г. в него входили также А. Квятковский, В. Лу-

говской, Г. Гаузнер, Н. Адуев, Э. Багрицкий, В.Ф. Асмус, Н.Н. Огнев, Н.Н. Ушаков и Ю.А. Наркевич (литературный секретарь). В этом году ЛЦК издал свой последний сборник с более чем оригинальным для литературного объединения названием — «Бизнес». Между тем название этого сборника, как и предыдущих («Мена всех» и «Госплан литературы»), отражало идеологию группы, а лучше сказать — установки идеологов группы.

Творческий ее лидер и бессменный председатель — Илья Сельвинский. Корнелий Зелинский — теоретик, осмыслявший и «социально-историческую природу конструктивизма» как феномена культуры, и профессионально-творческие установки собственно «литературного конструктивизма». Знаками содружества и расположения остались взаимные посвящения ими своих произведений друг другу. («Записки поэта» И. Сельвинский посвятил К. Зелинскому, который, в свою очередь, посвятил И. Сельвинскому свою книгу «Поэзия как смысл».) Правда, завершающие аккорды, взятые этими двумя адептами конструктивизма на рубеже-сломе 1920–1930-х, были принципиально различны. К. Зелинский каялся статьей «Конец конструктивизма» (1930)[84]. И. Сельвинский тогда же опубликовал свой «Кодекс конструктивизма»[85]. Пребывая в пространстве жизни слова (соответственно его звучания) и учитывая, что «литературный конструктивизм» утверждал *мотивированное* искусство, нельзя и здесь не заметить структурной и фонетической драматичной «игры» названий этих по смыслу и тональности противоположно ориентированных текстов.

К. Зелинский в 1930-м быстро и круто развернулся, найдя себя иного в жанрово-тематически иных литературных занятиях; по счастью, не был репрессирован, писал много и издавался[86]. Илья Сельвинский, фигура могучая, уже с юности способный зарабатывать на жизнь разнообразной деятельностью, далекой от литературы, включая, к примеру, труд сварщика на электрозаводе или разъездного инструктора Центросоюза и Сельскосоюза по экспорту пушнины[87] (дед был скорняком, отец — меховщиком), природе своего оригинального поэтического таланта не изменил. И больше того, расширил свою «жизнь в поэзии»[88] преподаванием теории стиха, где нашли отражение творческие установки, проводившиеся им во времена «литературного конструктивизма»[89].

Сложный конструктивизм...

Если, по воспоминанию Е. Габриловича[90], «первый собрат» Сельвинского по конструктивизму — А.Н. Чичерин, то, по словам К. Зелинского, «идея создания своей литературной группы» зарождалась «между комнатой Сельвинского на Бронной» и комнатой Зелинского в Колпачном переулке[91]. Во всяком случае несомненно, что центральной фигурой тут был и оставался все годы Илья Сельвинский. Именно к нему притягивались. Его личностная и творческая сила, подлинность его поэтического дара, энергия, «внутренний полет»[92], сочетаясь с притягательностью идеи конструктивизма (для тех, кому она вообще могла быть привлекательна), влекли быть с ним заодно, придавали творческий смысл объединению. (К тому же, группой легче было «пробиваться» и групповое творческое общение создавало атмосферу, способствовавшую творчеству. Эти моменты не могли не сознаваться каждым из тех, кто вошел в объедине-

ние). Самому же Сельвинскому, помимо прочего, было свойственно стремление к лидерству. «Жар» быть командиром[93], как и поэтический дар, требовал реализации. С этим внутренним жаром «быть командиром», а не только с идеей конструктивизма связано стремление Сельвинского организовать группу. Уже «в те ранние годы, — вспоминал Е. Габрилович, — он наделял каждого из нас фамилиями поэтов пушкинского созвездия, не оставляя сомнения в том, с чьей фамилией он ассоциирует себя». (Правда, Габрилович тут же добавлял: «Самонадеян (и очень!) он был, как мне думается, только внешней, так сказать, освещенной стороной»[94].)

Но в этой связи (с кем именно ассоциировал себя Сельвинский) всплывает и тот интересный и важный момент, что конструктивисты-поэты, с авангардной предысторией не связанные, самоутверждались, не сбрасывая Пушкина «с парохода современности». Их «*мена* всех» имела в виду *-измы*, каковые сознавались ими концептуально ограниченными ввиду абстрагированности от целостности поэтического творчества — педалирования в каждом из *-измов* того или иного его *аспекта*: звука, ритма, образа, «зауми» и т. д. Уже в декларации «Знаем» заявлялась эта особенность конструктивизма, это его принципиальное отличие от предшествовавших «-измов»: «Конструктивизм, — подчеркивалось здесь, — как абсолютно творческая (мастерская) школа, утверждает универсальность поэтической техники (в границах поэзии. — *Е.С.*); если современные школы, порознь, вопят: звук, ритм, образ, заумь и т. д., *МЫ*, акцентируя *И*, говорим: *И* звук, *И* ритм, *И* образ, *И* заумь, *И* всякий новый прием, в котором встретится действительная необходимость при установке конструкции»[95].

Это **И**, концептуально выделенное у «поэтов-конструктивистов», и в самом деле существенно. Конструктивизм — это перенос внимания на *процесс* творческой деятельности, на способ (метод) творчества и акцентирование в нем момента конструктивности, поиска и привлечения всех средств, необходимых для решения творческой задачи.

«Конструктивизм есть центростремительное иерархическое распределение материала, акцентированного (сведенного в фокус) в предустановленном месте конструкции». Сведенность материала «в фокус» — «в предустановленном месте конструкции», или «локализованный прием», затем переосмысленный как «локальный принцип», — это то новое, свое, что сразу же внесли идеологи «литературного конструктивизма» в разработку понятия конструкции[96].

И как всегда при рассуждении о конструктивности, о конструктивизме-принципе, вставал вопрос: «конструктивность» — не безотносительна, она по необходимости мыслится по отношению к чему-то, что выступает в ранге высшего (высшей ценности) и задает постановку задачи? Встает вопрос о горизонте или о контексте (как стали сознавать и говорить несколько десятилетий спустя) конструктивности. Конструктивизм, в полноте идеи, говорит об «организации жизни». Этот максимальный горизонт понимания, притязаний, соответственно и обязательств конструктивизма декларировался и «конструктивистами-поэтами», демонстрировавшими тем самым свое встраивание, свою соотнесенность с общим движением конструктивизма.

Общим был также и акцент на *мастерстве* («конструктивизм — высшее мастерство»), на «знании материала», «научном фундаменте», подчеркнутость

твердости этого «фундамента» и взгляд на машину как образец конструктивности-слаженности. «В машине винт винту помогает. Построенные на объективных, природных, открытых наукой законах, машины напоминают нам необходимость, естественность, наконец — просто выгоду дружелюбной совместности»[97]. (Тут можно вспомнить высказывания М.Я. Гинзбурга, одного из лидеров и теоретика архитектурного конструктивизма, и многих других к конструктивизму причастных лиц.)

Машина, таким образом, являет пример *организации*, точно найденных отношений, связей и взаимодействия *часть (элемент) — целое* — пример конструктивного творчества (в его произведении). Но словесная выраженность общих для конструктивизма идей у представителей литературного крыла во многом своя. *Естественность ... дружелюбной совместности*, подчеркивание того, что «Мир необъемлем, несчетен и неповторим», наконец, соседствование в установке (в декларации!) «железобетонного упора» знания, воли и — *хитрости*(!) — знаки оригинальной версии конструктивизма, если и не в общеидеологическом, то в творческом отношении.

«Конструкция» — центральное понятие конструктивизма — была трактована как иерархическая многоуровневая организация конструкций разных уровней: по сути — конструкция конструкций. Части единой конструкции, в свою очередь тоже конструкции, были названы в декларации «поэтов-конструктивистов» «конструэмами»[98]. По типу различались: главные, вспомогательные и орнаментальные конструэмы. Если членение на главные и вспомогательные как-то самоочевидно, то «орнаментальные» несли в себе сюрприз. По крайней мере, одна из хитростей данной версии конструктивизма тут уже обнаруживалась.

«ОРНАМЕНТАЛЬНЫЕ, — разъяснялось в "клятвенной конструкции", — подобно древним песнопевческим "Аненененайкам" — вводятся якобы для украшения. Цель их, размещенных в конструкции расчетливо-целесообразно, ввести умысел в кровь ворожбой. Орнаментальные — "опаснее" и надежнее всех остальных»[99]. Конструктивизм, в котором замысливалась, предусматривалась необходимость «ввести умысел в кровь ворожбой» и сознавалось, что в этой «расчетливо-целесообразно» предусмотренной «ворожбе», в «якобы украшениях» самый смысл и заключен, — это очень непростой конструктивизм.

Это вам не «По чертежам / деловито и сухо / строим / завтрашний мир» В. Маяковского. Сельвинский — это уж никак не «сухо». Это — густо, смачно, с хрустом, кряком, вскриком, с галопом, разудалым перебором-перепевом-переплясом, густота локальных подробностей-примет-характеристик — звуковых, образно-изобразительных и т. п. За таким конструктивизмом стоит иной образ мира. Сельвинский настаивал на точности (меткой, колоритной «изобразительной» или звуковой детали, «мелочи», характерного звучания, за которыми встает образ — «локальный принцип», сведенность «в фокус»: «в малом — многое, в точке — всё», положенный в основу «*конструктивного* распределения материала») и утверждал своим творчеством *сложность*. Сложность структуры произведения, многоуровневое его строение, перекличку (разноуровневое взаимодействие) составляющих, симфонизм многоголосья.

Уже декларация «Знаем», этот первый и эклектичный документ, показывает: не случайно эти конструктивисты-поэты (и их разъяснители-обоснователи)

боролись с Маяковским, с его «лесенкой» (при этом вульгарно ее трактуя)[100]. Фактически боролись с его поэтикой. Той, в которой не предусматривалась «ворожба», начиненные умыслом *якобы*-украшения. В отношении Сельвинского к Маяковскому был, разумеется, дух соперничества, и не слабый, поскольку действовал «жар командирства». И, не будучи «моськой», он оказался в числе тех, кто «лаял на слона». Но главенствовал, надо надеяться, момент эстетический — глубинное неприятие эстетики Маяковского, структуры его стиха, его открытой, афишированной «стопроцентной» агитационной направленности, его согласия (позиции) и призыва «стать на горло собственной песне» (Маяковский), чтобы писать «лозунги, посвященные дню» (Сельвинский), — все это оценивалось как митинговая упрощенность, усиленная степень которой — примитивность, перенесенная в сферу иной природы и в иное время. Конструктивисты-поэты не отказывались от агитационности. Но принимали иную, иначе выраженную форму воздействия («дозированно» и не в лоб).

Характерно, что вошедший в ЛЦК И.А. Аксенов с неким удовлетворением писал, что «поэты, сменившие футуристов, обогатили фонетическую схему своих произведений», что конструктивизм «глубже проникает <...> в существо подлежащего оформлению материала». Конкретно же, тут футурист Маяковский, с точки зрения Аксенова, явно и значительно проигрывал конструктивисту Сельвинскому в «степени богатства приемов»[101]. Когда Маяковского не стало, Сельвинский написал:

Я был во главе отряда,
Который с ним враждовал —
И значит глядеть на взорванный вал
Должно быть моей отрадой
<...>
Но я твое пробитое сердце
Прижму к своему кровавой корой —
Я принимаю твое наследство
<...>
Я творческой унией соединю
С дредноутами эпических полчищ
Агитки твои, налитые желчью.
Лозунги, посвященные дню,
И с армией родственных конниц, пехот,
Пускай и различного флага,
Под общим знаменем в поход!
За пролетарский лагерь![102]

Тут дело, в конце концов, в картинах мира как контексте внутренней и соответственно творческой жизни. В различии той картины мира, которая соответствовала внутренней органике личности Маяковского и в которой (как и всегда) были представлены (актуализированы) определенные срезы жизни, и той, к которой тяготел Сельвинский и в которой, в силу совершенно иных обстоятельств формирования его личности, образ мира получался иным. Склады-

валась личность Сельвинского, органика его эстетических тяготений, помимо прочих особенностей, в том числе и без соприкосновения с авангардным сознанием.

Существенно, как именно начиналась его «жизнь в искусстве»: с восприятия на слух в раннем детстве гомеровских гекзаметров, стихов Пушкина, Лермонтова, Некрасова, целых страниц из «Бориса Годунова», «Горя от ума», ростановского «Орленка» (сестра-актриса «ежедневно занималась дикцией»). Не умея еще читать, «скандировал замогильным голосом:

...предстала супруга, за нею одна из прислужниц
Сына у персей держала, бессловесного вовсе младенца,
Плод их единый, прекрасный, подобный звезде лучезарной.

К этому добавились (опять-таки благодаря сестрам), также «с голоса», Бальмонт, Брюсов, Блок, Верлен, Бодлер ... «и я тем же замогильным голосом отчеканивал символистов:

Чайка, белая чайка с печальными криками носится...

В шестнадцать лет написал я лирический венок сонетов "Море", в двадцать — эпическую поэму "Рысь". С этими сокровищами приехал в Москву»[103].

Ввиду этого не покажется странным, что «Кодекс конструктивизма» — конструктивизма в варианте И. Сельвинского — предварялся эпиграфом из А. Блока:

Нам ясно все — и острый галльский смысл
И сумрачный германский гений.

(Неточность: у Блока: «Нам *внятно* все...»)

Все дело — в лицах. В «литературном конструктивизме», как он оказался представлен: не только «главной силой» (Е. Габрилович[104]), но и главным лицом был И.Л. Сельвинский. Определивший и лицо «литературного конструктивизма». *Сложного* конструктивизма.

Конструктивизм и в других своих ветвях и вариантах был, конечно, непрост. Но тут он сложен с очевидностью, концептуально, *эстетически ориентирован на сложность*. Специфика этой *особой* сложности — от особенностей творческой личности И. Сельвинского, его мироощущения, своеобразия его эстетического восприятия, его сознания, его видения, его слышания, будто *настроенного* на сложность. Поэтическая речь, по Сельвинскому, в основе своей речь пластическая[105]. Это существенно.

«Всю жизнь его бранили за сложность, — вспоминал Е. Габрилович о И. Сельвинском, — но он не поступился своею сложностью. Он сложно строил, сложно рассказывал, сложно раздумывал, и там, где другие говорили о революции легко, привычно и просто, он в рассказе о ней словно бы выворачивал собой дубы. Теперь, когда читаешь его стихи, поэмы и драмы, понимаешь, что он был прав»[106].

Сельвинский о себе: «...я заметил основной порок, общий для всех "истов": они не любили людей»[107]. Сельвинский имел в виду, что внимание художественного сознания сместилось (в авангарде — к борьбе с изобразительностью и психологизмом), в поэзии оно по преимуществу стало концентрироваться на «лирическом герое». Мир преломлялся сквозь эту призму. Устойчивость этого ракурса, его преобладание, как отмечал позднее Сельвинский, его не устраивали. Не принимал и жизнь упрощающий схематизм классовости при наложении его на жизнь, которая неисчерпаема. Его жизненный и поэтический ракурс, подчеркивал поэт, связан с человеческими характерами, их сложностью и многообразием, их столкновениями в рамках ближайшего окружения (среды) и «сшибками» личности с волнами макро-социальных (революционных) процессов.

Революция, война: общесоциальное, межличностное и глубинно личностное — все-историческая драма отношений — в экстремальной ситуации безжалостной «сшибки».

«Еще в отрочестве задавал я себе вопрос: почему могучие поэты прошлого — Гомер, Шекспир, Гёте, Шиллер, Байрон, Пушкин — главную свою задачу видели в создании человеческих характеров? — писал Сельвинский. — Отчего впоследствии все это отошло к прозе, а поэзии пришлось довольствоваться исключительно лирическим жанром — бесконечным варьированием себя (автора)? <...> Вглядываясь в эпоху, я понял, что только революционная волна вздымает такие характеры, которые требуют для своего воплощения жанры эпической и драматической поэзии».

«...Как изобразить сам народ — великое многообразие и неслыханные качества людей Октября? Как рассказать об их душевном мире, кровно связанном с борьбой и раскрывающемся только в борьбе?»

«Человек стал *главным* в моем представлении о поэзии, но человек в искусстве слова, как утверждал еще Лев Толстой, это прежде всего — язык <...> Я пытался передать стихом то, что до сих пор считалось антипоэтичным: говоры, акценты, жаргоны — индивидуальные, профессиональные, социальные, национальные»[108].

А при чем тут конструктивизм? — При том, что это делалось с позиций *мотивированного искусства*, на чем — главный акцент «литературного конструктивизма».

«Конструктивизм, перенесенный в область искусства, формально превращается в *систему максимальной эксплоатации темы*, или в систему взаимного функционального оправдания всех слагающих художественных элементов, т. е., в целом, *конструктивизм есть мотивированное искусство*»[109].

Вот как характеризовал появление поэта И. Сельвинского и сборника конструктивистов «Мена всех» Ю.Н. Тынянов. В статье «Промежуток», написанной в 1924 г., когда вышел сборник «Мена всех», Тынянов отметил появление нового поэта — И. Сельвинского, «у которого промелькнула какая-то новая интонация», «пришедшая с улицы». Не «внесение воровского жаргона в стих», не конструктивистский замах, а *новую интонацию* молодого поэта Сельвинского выделил Тынянов как значимый для поэзии момент. Что касается жаргона, то, заметил он, «при помощи словарика Трахтенберга стихотворение ("Вор". —

Е.С.) довольно легко переводится на русский язык», и добавил, в скобках: «так же, как при помощи "Введения в языковедение" легко расшифровываются вещи остальных авторов "Мены всех"» [110].

«Под знаком ... натиска конструктивизма...» К. Зелинский. «Конструктивизм» и «социализм»

«История сейчас на ... конструктивном повороте своей "спирали"», — был убежден К. Зелинский. Конструктивизм как «организационное целеустремленное мироощущение, привычка подходить ко всему с организационной, переустроительной или просто строительной точки зрения» — это явление, связанное «со всем ходом *мировой культуры*» (курсив мой. — *Е.С.*). «Мир техники — это мир конструктивизма, направленный на природу». А *«проступание конструктивизма как общего уклона»* характерно для всех областей современной культуры [111].

В сознании общекультурного значения феномена конструктивизма теоретик «литературного конструктивизма» К. Зелинский в середине 1920-х счел совершенно необходимым обратиться к анализу общекультурной значимости конструктивизма — специально к темам: «Конструктивизм и социализм» и «Литературный конструктивизм».

«...Через 7 лет революции, — писал Зелинский, — после всех литературных гражданских войн <...> среди множества группировок, и слабых и громких, после всех сказанных слов о новом искусстве, после всех ожиданий и разочарований — возникает **литературный конструктивизм**, коренным образом отличный от существующих (литературных. — *Е.С.*) течений. *Он хочет стать в центре*».

В предшествовавшие пореволюционные годы, замечал Зелинский, создался «своеобразный **литературный мессианизм**» — на «звание художника эпохи» выдвигались самые разные имена». И вот «через семь лет революции» *литературный конструктивизм* «хочет стать в *центре*» [112].

Как вспоминал Сельвинский, еще в юности его внимание к семантике началось со внимания к названию произведения. Конструктивизм литературный, с его акцентом на нагрузке, связываемой, по терминологии Зелинского, с феноменом «грузофикации» современной культуры, не мог не придать особого значения своему именованию. Не мог не «грузифицировать» своего имени. Судя по вышеприведенным словам Зелинского, так оно и было. В названии «Литературный центр конструктивизма» слово *центр* имело двойной смысл — двойную смысловую нагрузку. Это и *литературный центр* конструктивизма, и литературный *центр* в смысле: *центр литературы* — «литературный конструктивизм».

Центральный феномен эпохи — конструктивизм. И «литературный конструктивизм» — центр, *фокус* литературы эпохи.

(Разумеется, с самого начала заявлялась «правоверность»: выяснение «классовой природы» явления — это-де главное, тут вскрывается его культурная значимость и будущность. Соответственно, в качестве опор привлекаются и цитируются Г.В. Плеханов, Л.Д. Троцкий, В.И. Ленин, Н.И. Бухарин.)

Пафос Зелинского — возвращение конструктивизма к сути его: «Конструктивизм, как флаг, маячил на многих крепостях. Все эти крепости пали. Конструктивизм потерял свой цвет»[113].

Если воспользоваться собственной метафорой Зелинского, он выбрасывает флаг конструктивизма, отвечающего истинному смыслу этого феномена как феномена культурно-исторического. Соответственно ЛЦК, имеющий в качестве своего идеолога К. Зелинского, — это не только выстраивание «литературного фронта» конструктивизма, т. е. его литературной ветви, но и, по Зелинскому, второе явление конструктивизма вообще. Акт второй.

В первом акте явления конструктивизма, замечал Зелинский, «Конструктивизмом обозначали и полное упразднение искусства и производственное искусство, и искусство в производстве, и изделия из фанеры и жести, и упражнения с театральными макетами, и фото-монтаж, и кино-хронику и т. д.». Зелинский характеризовал это как «эксплоатацию термина», которая была «безответственна и безудержна».

Очистившись от «мусора» и всего случайного, что за прошедшие годы желало выдавать себя за конструктивизм, Зелинский предлагал вернуться в понимании конструктивизма и в творческой практике к прямому значению этого слова: «конструировать — строить», которое имеет «глубокий жизненный смысл»[114].

Все последующие рассуждения Зелинского — раскрытие уровней и аспектов жизненного смысла конструктивизма.

Первый уровень можно назвать «цивилизационным» или общекультурным: современная эпоха *в целом* вся пронизана духом конструктивизма. Капитализм ли, социализм ли — конструктивизм пронизывает, завоевывает всю современную культуру: таковы умонастроения, такова общая ориентация современного сознания.

Но, тут же отмечал Зелинский, капитализм, в техническом отношении, правда, шагнувший далеко вперед по сравнению с Россией, которая «строит социализм», не может позволить конструктивизму развиться в полноте его возможностей. Ибо свойственная капитализму «производственная анархия» — прилагал Зелинский азбуку марксизма-ленинизма к рассуждениям о конструктивизме — распространяется и на «области надстройки», разобщая их, лишая возможности согласованных действий, снижая организационную роль идеологий, теорий и научных методов. Здесь невозможно государственное планирование в масштабах целой страны. «Вот почему конструктивизма в том виде, в каком есть у нас, нет на Западе»[115].

Та же схема рассуждений была задействована и в теории советского дизайна в 1960-е годы, когда в нашей стране стали строить «систему дизайна». И тогда идеология советского дизайна исходила из «целостного подхода» и опиралась на идею преимуществ социалистического строя: при капитализме в принципе невозможна целостная постановка проблем дизайна (в масштабах всей страны, в плановом порядке). Только социализм позволяет охватить и поставить «проблему в целом» и целенаправленно и планомерно ее разрешать. Все эти и им подобные ходы рассуждений служили идеологическим основанием («научной базой») разворачивания программ «развития советского дизайна» в

1960-е. В те годы совершенно естественным образом выдвинулись идея вседизайна (дизайна, пронизывающего всю современную культуру) и концепция «тотального дизайна».

Итак, в середине 1920-х с позиций «панконструктивизма» — конструктивизма, пронизывающего всю современную культуру, выступил К. Зелинский, единый в двух лицах — теоретика конструктивизма как феномена культуры и теоретика конструктивистской литературной практики.

Вслед за цивилизационным (или эпохальным) уровнем взгляда на актуальность конструктивизма следовала ступень «эпохи социализма». Тут, в свою очередь, обнаруживались два подуровня — «природы социализма» и «злобы дня» — того, что «на повестке дня». Этот последний — уже уровень не идей, а политических установок, в том виде, в том словесном облачении, в котором их выдвигала в данный момент политическая власть в стране.

В конце первой половины 1920-х, когда оформляется концепция ЛЦК, Ленин только что умер, Сталин еще не стал *тем*, именем которого с середины 1930-х стала называться «советская эпоха». Опорами (платформой) рассуждений и И. Сельвинского, и К. Зелинского в те годы выступают «организационная установка», заданная Лениным, выдвинутая им задача «культурничества», а также и «все-организационная точка зрения», представленная в «Тектологии» А.А. Богданова (см. ниже). На уровне общих проблем еще годится Г. Плеханов. Пока что в силе Н. Бухарин. В силе Л. Троцкий, его книга «Литература и революция» активно цитировалась тогда многими авторами, в том числе и Зелинским.

Л. Троцкий учил правильному видению: наблюдаемые «внешним глазом... хаос, половодие, бесформенность и безбрежность» происходящего смущать не должны; «хаос учтен и смерян», «этапы предвидены», «в руководящей политике зрячесть и бдительность. Революционная стратегия... закончена как математическая формула» (разумеется, «впервые в истории»). «...Эта... первостепенная черта, идущая ...от промышленности, от города, от последнего слова его духовного развития — ясность, реалистичность, физическая сила мысли, беспощадная последовательность и твердость линии — это основная черта Октябрьской Революции» [116].

Зелинский, суммируя заданную Лениным установку на «организацию», сформулированную Троцким «ориентировку» и т. п., строил умозаключение об «организационном натиске» как главенствующей черте момента. Получалось в известной мере, что, переходя к теме «социализм и конструктивизм», он избирал самое емкое, объемлющее понятие для тех установок, которые выдвигали идеологи «строительства социализма». В конце концов, и само это словосочетание — *строительство социализма* — сама возможность появления такого сочетания, т. е. применение категории *строительства* к феномену социально-культурному, позволяла, двигаясь в той же струе мысли, говорить: социализм, который *строится*, — это конструктивизм. По Зелинскому, социализм, строящийся *мотивированно*, — это и будет социализм-конструктивизм. Ибо конструктивистская установка сознания — это когда строительство понимается и осуществляется в идеальном варианте (в максимуме) его осмысленности и организованности.

Любопытный факт: и в последующие десятилетия, в ситуации декларировавшихся побед «строительства социализма», якобы успешного и планомерного перехода с этапа на этап — т. е. когда все жили «под шапкой» теории и практики *строительства социализма*, концепция «жизнестроения», равно как и концепция конструктивизма, всячески порицалась, втаптывалась в грязь.

А ведь и в умозаключении, сделанном Н.Н. Пуниным в послеоктябрьский футуристский период его творчества, что «нас», футуристов, «призвал к товарищеской работе» К. Маркс, была своя «сермяжная правда». Н. Пунин имел в виду, *утверждал* тогда новую установку «левого футуризма» — на «сознательность» и «организацию» и соотносил ее с марксистской установкой на революционное переустройство мира.

Задачу «культурничества», трактовал К. Зелинский В.И. Ленина, следует понимать как овладение «техникой культуры во всех ее областях», включая политику, науку, искусство, деятельность аппарата чиновников, быт.

«Организационный натиск», натиск «на технику в самом широком смысле — вот задача. Эта задача есть конструктивная задача, — утверждал Зелинский. — И весь советский режим есть систематический конструктивизм, есть план, обрастающий мясом социализма. <...> Вся эпоха ближайшего десятилетия пройдет под знаком... натиска конструктивизма и именно в эту сторону пойдет формирование новой психологии»[117].

Под «техникой культуры» понимались методы, способы деятельности во всех областях культуры. Выделялся, таким образом, аспект технологический, методологический. И в этой связи Зелинский обращал внимание на важность отыскания «организационного единства», «служебно-функциональной общности форм культуры» — общего «конструктивного множителя культуры»[118]. В этой связи возникало обращение к «всеобщей организационной науке» А.А. Богданова (с оговоркой о необходимости подробной критики «Тектологии»): «проблема, затронутая Богдановым», крайне важна и «ждет кропотливого научного марксистского исследования»[119]. (Прошло несколько десятилетий, и в связи с развитием системных идей в науке XX в. исследователи обратились к идеям А.А. Богданова как предыстории этого явления.)

Статья К. Зелинского «Конструктивизм и поэзия» в сборнике «Мена всех» заканчивалась словами: «...поэтический конструктивизм — это Госплан современной поэзии»[120]. Его статья в следующем сборнике и сам сборник имели заголовок «Госплан литературы». «Госплан» здесь понимался как метафора «особеннейшей черты советского строительства»[121]. И тема статьи — **«врастание госплана в художественную литературу»**.

«Через конструктивизм... к социализму»

«Строительная воля» Октября все заметнее находит проявление в таком умонастроении, как своеобразный «советский американизм». Идеологически передовая часть «разночинцев» ориентируется «на план, на культуру, несомую Октябрем», писал Зелинский[122].

Эта тема «советского американизма», лишь обозначенная в «Госплане литературы», задала тему следующего, последнего, сборника, изданного ЛЦК, вынесенную и в название: «Бизнес».

«Различна поэзия конструктивистов, различны общественные влияния, их определяющие. Они пришли с разных сторон, но к одному пути, — утверждал Зелинский. — Они творчески осознали идеи, которыми их единит эпоха».

«...Черты конструктивистского единства, вскрывающиеся в работах конструктивистов-поэтов, не только специально-**литературный** факт. Наоборот, в литературу он проникает (как и в другие "надстройки") **"снизу"** в силу того предела, к которому подошло развитие производительных сил современной культуры». Эта общекультурная оценка явления давалась К. Зелинским со ссылкой — опорой — на рассуждения Н. Бухарина о «формирующем принципе общественной жизни» (на всех ее уровнях), имеющем своей основой производственные отношения [123].

«Техническая культура, — писал Зелинский, — довлеет к организационному переустройству, сдвигая на верхних этажах науки и искусства, обогащая их конструктивизмом.

Организация — "носится в воздухе". Она приподнято ощущается лучшими умами нашего времени прежде всего, как **политико-социальная переорганизация** мира. Только через конструктивизм <...> мы перешагнем к социализму». И заключал: «Поистине конструктивизм является в наши дни — **"формирующим принципом общественной жизни"**, стилем нашей эпохи. <...> ...в Советской России он приобретает особо подчеркнутый смысл как методология всей нашей общественной и культурной жизни, как путь к коммунизму».

Сделав, таким образом, сильнейшее идеолого-теоретическое умозаключение об эпохе, ее стиле и пути к коммунизму — через конструктивизм; шагнув дальше, чем шел «первый теоретик» страны Н. Бухарин, теоретик конструктивизма «выруливал» все же к терминологии советской власти — Госплану. Одевал свои выводы в «отвечающие времени» одежды — знаки «идентичности». Ему казалось, что *так* будет совсем как «надо», и утверждал: «...одна из тем ближайших лет революции — **врастание Госплана в искусство и в художественную литературу**» [124]. *Врастание* в некотором роде и в самом деле последовало, правда, в иных формах — в виде неусыпного *руководства партии*, недреманного ока самого вождя.

Угадать деформации «формирующего принципа общественной жизни» в сталинизм было К. Зелинскому, конечно, не дано. Испытать на себе — пришлось. «Госплан литературы» вышел в 1925 г., «Бизнес», где у Зелинского большая статья «Конструктивизм и социализм», — в 1929-м, и в том же году — его книга «Поэзия как смысл».

А дальше — в ситуации разгромной критики конструктивизма — покаянная статья «Конец конструктивизма» (1930) [125].

О том, что были «мы — конструктивисты», смог писать только уже в 1960-е.

«Мир (весь современный мир. — *Е.С.*) довлеет к переорганизации. Это "организационное настроение" передается по всем этажам. Оно одинаково характерно сейчас и для экономики, и для политики, и для права, и для химии, и для физики», — утверждал К. Зелинский [126].

А выход на точку зрения *мировой культуры*, а не политических «задач дня», очередного «спущенного сверху» лозунга-установки, был совершенно не ко двору. Эта теория мотивированного искусства, и сама строившаяся мотивированно, избрала совершенно не подходящий надвигавшейся «сталинской эпохе» уровень, горизонт, контекст мотивации.

Как объяснял затем К. Зелинский, текст статьи «Конструктивизм и социализм» писался в 1927 г. — в «полосе» индустриализации как центра всех усилий, а публикация пришлась уже на волну «обострения классовой борьбы»! Годился ли тут взгляд с точки зрения общемировых культурных процессов и «советского американизма»?! Тут и «*Госплан* литературы» спасти не мог.

К. Зелинский рассуждал о проблеме «конструктивизм и социализм». И речь при этом шла — могла идти — об *идее* конструктивизма и *идее* социализма, как они представлялись теоретику. Но «организационное настроение» власти, которое тоже, несомненно, было выражено (и в этом смысле подпадало под общекультурные закономерности эпохи), преломлялось, однако, весьма причудливым образом, чему при всем том пришлось называться «социализмом». Ибо революция была объявлена и записана «социалистической». Было объявлено и записано, что происходит «построение социализма». И вот происходил причудливый (если не сказать чудовищный) симбиоз того, что тянулось и равнялось на идею социализма, как все лучшее, обращенное к будущему, справедливое, прогрессивное — к славному будущему приближающее, и того, что происходило совершенно по иным мотивам, причинам, обстоятельствам и исходило совершенно из иных ценностей.

С «организационными настроениями», а вовсе не без них шла, что называется, «своя игра», которую вела власть. Именно она задавала «требуемые временем» горизонты понимания, видения, рассмотрения — уровни, ракурсы, углы зрения. Иначе говоря, *точка зрения* была узурпирована властью, задавалась ею (в виде лозунгов, целей «пятилеток» и т. п.) и оберегалась.

Идейная (и идеологическая) «вольница», которая мнилась, когда начиналось движение конструктивизма, уже и в то время имела свои вполне очевидные пределы и «правила игры»: принятие идеи социализма (коммунизма) и решительное заявление о том, что стоишь «на коммунистической платформе», т. е. *свой*. И представлялось, что далее для теоретической мысли главное — пошире взглянуть и глубже проникнуть в суть культурно-исторических процессов и, следуя познанным тенденциям, представить пути движения к будущему. Но даже и вставленная в такие рамки «вольница» не годилась: ситуации «стройных рядов» при такой теоретической инициативе — соответственно, многоголосья — быть не могло.

Конструктивизм на политической арене — это централизация власти, единый центр, строгая иерархия, «каждый сверчок знай свой шесток» и т. п. Политический «конструктивизм», представший как тоталитаризм, задавил иные формы его культурного явления.

Но всякая политика — в ее конкретном явлении — на время. И время этой власти пришло к концу. И тут же вспомнился «конструктивизм 20-х» — культурно-художественный феномен, протуберанцем которого заявили о себе широкие культурные веяния — конструктивные умонастроения века XX.

Жизнь конструктивизма как интернационального культурного феномена продолжается.

Обратим внимание и на следующее обстоятельство.

Н. Пунин в 1918 г., утверждая футуризм как значимый культурно-социальный феномен, совершенно естественно вышел к теме (контексту) общности, единства «коммунизма» и «футуризма»; столь же закономерно к теме «социализм и конструктивизм» спустя несколько лет вышел и К. Зелинский. И, как и Пунин, Зелинский оказывается в ситуации, когда за реальность — в качестве реальности — выступают теоретические представления, идеи того и другого (совокупность понятий, идей, лозунгов, образов). И то — то, что должно быть, и это — то, что должно быть, согласно его идее. То есть согласно интерпретации.

«...организация вещей — смыслом»
«...мотивированное искусство»

Существенным моментом «второго явления» конструктивизма — в трактовке, обновленной идеологами «литературного конструктивизма», — стало то, что в качестве его центрального понятия выдвигается не цель (целесообразность), а *смысл*. (И. Сельвинским делался акцент на *целеустремленности* — см. ниже.)

Основная идея литературного конструктивизма, утверждал К. Зелинский, — «*организация вещей — смыслом*». «Конструктивисты — "рационалисты"», — замечал он. И, излагая преломление этой идеи в литературном творчестве, выделял четыре «главнейших принципа»:

«1. Смысловая доминанта.

2. Повышение смысловой нагрузки на единицу литературного материала, емкость художественной речи.

3. Локальный принцип, т. е. конструирование своей темы из ее основного смыслового состава. Отсюда вытекает подбор словаря к теме, ритма, эпитета и т. д.

4. Введение в поэзию (поскольку большинство конструктивистов — поэты) повествования и вообще приемов прозы» [127].

«Локальная семантика», или «локальный семантический принцип».

«В сущности, — писал Зелинский, — этот прием есть **функционально-конструктивное углубление** приема couleur locale. Раньше этот термин понимался не в собственно литературном смысле, а этнографическом, как верность историко-бытовой обстановке». И пояснял: «Если смысловой состав темы (по понятиям) разложить на логическую фигуру, на предикаты, составляющие смысловой объем темы, то локально-семантический принцип будет обозначать **сокращение числа предикатов**, будет обозначать **емкость семантики**, при одновременном увеличении ее эффекта...»

«Конструктивистское искусство — **мотивированное** искусство, где все слагаемые взаимно формально оправданы и скручены тематическим узлом».

То, что выступает обычно в ранге «выразительных средств», здесь — «*организационные моменты* художественной речи». Изучение их — «очередная задача новой филологии», писал Зелинский.

Зелинский о Сельвинском: «Илья Сельвинский, как художник, слагается из двух основных для него моментов: необыкновенного жизненного напора, необычайной сочности восприятия, насыщенного чувства самой плоти жизни и величайшего обуздания этой плоти планом и организацией»[128]. Итак: *напор, сочность, насыщенность, чувство плоти жизни*, с одной стороны, с другой — *план и организация*. И далее: «Жесткая, крутая техника поэтического конструктивизма Сельвинского распирается необычайным жизненным приливом, какой-то жадностью, художественной всеядностью, силой эпического охвата».

Его творчество «рождено революцией» («Улялаевщина», «Казнь Стеньки», «Двадцатилетние», «НЭП», «История одной лисицы» и т. д.). «После всех пережитых нами прекрасных, диких и голодных дней, полных борьбы, холода, нищеты и победы — этот почти вопль радости и простого самоутверждения жизни, который идет от всего творчества Сельвинского, находит к нам короткий путь»[129].

«Поэзия как смысл»

В книге «Поэзия как смысл»[130] поэзия рассматривается К. Зелинским и в модусе созидания, и в модусе восприятия, понимания, анализа. Таким образом, речь идет не просто о раскрывании, анализе поэзии с точки зрения смысла ее: в ней всё — смысл, всё смыслом пронизано, утверждал автор. С точки зрения конструктивизма как «мотивированного искусства» творчество — процесс создания «поэзии *как смысла*», как мотивированной *смыслом* поэзии.

«Сознательность» и «целесообразность» организации — ключевые понятия первых конструктивистов и теоретиков «производственного искусства», акцент на которых перешел в их концепции из общественной мысли предшествующего столетия и был значительно усилен в начале XX столетия, — сменяются у идеологов «литературного конструктивизма» новыми ключевыми категориями — «смысл», «мотивированность», «целеустремленность». Это происходит во второй половине 1920-х. (Характерный пример аналогичного (ценностно мотивированного) шага в концепции отечественного дизайна: переход от начала 1960-х к 1970-м ознаменовался выдвижением категории смысло-сообразности и понятия *смысло-образа*. Это был шаг к смене центрального понятия: смысл, но не цель.)

А поскольку мотивированность смыслом, смыслосообразность возведены в творческий принцип, они превращаются в эстетически выраженный, точнее, эстетически акцентированный прием. Эстетическое своеобразие — на уровне «приема», средств выразительности. Узнаваемая прежде всего на слух — «слышимая» эстетика «литературного конструктивизма».

«Царство поэзии... знает одну свободу — диалектики. Оно знает одного диктатора — смысл... Он проникает все в поэзии. Он во всем: и в виде каждого произведения, и в его построении. Он сама мысль (данная, как игра) и развернутая мотивировка этой мысли. Он "содержание и форма", вместе взятое». «Везде, где есть поэзия, есть прежде всего смысл, есть особая смысловая игра»[131], — писал К. Зелинский.

«Идея развернутой мотивировки и технологической, и логической, вне которой нет поэзии, приводит нас, — подчеркивал он, — к общей системе поэти-

ческого смыслоустроения, которую мы назвали конструктивизмом». И делал «кардинальный вывод»: «*...конструктивизм, это — основная философская категория поэзии. Если символизм, мерцание смысла, является своего рода первородным признаком всякого искусства, если формализм является его вторичным, техническим признаком, то конструктивизм является общим, родовым понятием по отношению к первым двум, соединяя в своей монистической и диалектической системе смыслоустроения анархию символа и логику техники, мысль и музыку*» [132] (выделено автором. — *Е.С.*).

«Жизнь поэтического смысла», по Зелинскому, — «колеблющаяся между музыкой и логикой». И между тем, пытаясь совместить «диалектику» с монизмом — монистической идеей миро-устроения и, соответственно, смыслоустроения, Зелинский утверждает «смысл» в качестве «диктатора». Затем «смысл» замещается «логическим смыслом» и в следующем шаге рассуждений — «логикой». За идеей «диктатора» — исходная, принятая в качестве исходной, идея: «материя первична». И всё в «конце концов» к этому и сводится. В результате долгие рассуждения о «колеблющемся», «мерцающем смысле», «смысловой игре» как основе внутренней жизни поэтического произведения обессмысливаются изначальной и реализуемой Зелинским монистической материалистической установкой. Он движим этой методологической «сверхидеей» — единой исходной «точки» или «центра», своего рода «верховного главнокомандующего». И, соответственно, допускает, даже и утверждает будто бы окончательное, замыкающее, объемлющее построение — объяснение поэзии (вообще искусства). Конструктивизм — это «основная философская категория поэзии» (одна!), «вершинная идея искусства» [133]. Так представала «стройная», в своем роде будто единственно верная теория, развернутая теоретиком литературного конструктивизма.

«Разве... не только смыслом живет поэзия?» [134] — вопрошал он. Судя по цитированному выше «общему выводу» об игре-борьбе «смысла» и «музыки», нужно или включить в смысл и музыку музыкальный смысл, но тогда смысл будет играть-бороться со смыслом же. Если же исходить из игры-борьбы «смысла» и «музыки» как момента для поэзии определяющего, то придется сказать, что поэзия живет «не только смыслом», но и «музыкой». И тогда следующий шаг умозаключений К. Зелинского: «поэзия развертывается, как мотивировка, из стебля логики» — будет нуждаться в добавлении: «и музыки». Или же «логика» должна включать в себя «музыкальную логику», но тогда исходная оппозиция, позволявшая так живо описывать игру-борьбу «музыки» и «смысла» в поэзии, самоисчерпывается, сходит на нет.

«Мы назвали *систему нашей методологии поэзии конструктивным монизмом*, являющимся в конце концов, в основе своей, главой диалектического материализма» [135], — писал К. Зелинский. И дело, видимо, как раз в том, что в данном случае в «диалектической борьбе противоположностей» a priori полагается: «первичное» (главенствующее, исходное, «диктатор») и «вторичное».

Вообще же в данной работе пространство (дистанция) от «не-бессмысленности» — до «осмысленности», более того, «логической» осмысленности, будто не существует, сплющено и допускает легкий, будто незаметный (во всяком случае К. Зелинскому) перескок. Получается: осмысленность = логичность.

В поэзии, писал К. Зелинский, «само... неправдоподобие должно быть внутренне, в пределах искусства оправдано, мотивировано, т. е. должно быть логично»[136]. С этим умозаключением трудно поспорить, если иметь в виду *внутреннюю* логику *художественного* произведения, т. е. логику *художественную*, в пределах данного произведения действующую. Но тогда речь должна идти о «диктате» не «смысла» и «логики» в неком общем понимании, а о «художественном смысле», о «художественной логике». В таком случае, однако, и книге К. Зелинского надо бы называться «Поэзия как художественный смысл». (Но тогда пришлось бы послать прощальный привет диалектическому материализму.) Спустя несколько десятилетий в теоретической поэтике было введено понятие «художественного текста», где всё — с установкой на *выражение*, всё внутренне, в пределах данного произведения как *единого текста* — текста *художественного* — может и должно быть *художественно* оправдано и, добавим, пережито.

К. Зелинский же, монистически ориентированный конструктивист, это положение о *выразительности* — сквозной, сплошной выразительности художественного текста (воспользуемся этим позднейшим понятием) — имел в виду, но перевел «на вторые роли», конструктивно-смысловое начало поэтического творчества (и произведения) поставил на первое — верхнее место «диктатора».

И вот, может быть, самое большое противоречие. Столкновение воинствующего конструктивизма, который надо утверждать, за который надо бороться, обосновывать конструктивистскими умонастроениями эпохи вообще и в особенности «существом социализма», который строится-конструируется, — и, с другой стороны, своего рода идеи конструктивизма «без берегов» всегдашнего конструктивизма искусства.

Заключительный пассаж общетеоретического раздела книги «Поэзия как смысл» сформулирован был как парафраза «Кантова изречения о науке и математике» и гласил: «*...в поэзии, как и во всяком произведении искусства, заключается столько искусства, сколько в нем заключается конструктивизма*»[137].

Уже в первой декларации «Знаем» («Мена всех») прозвучала мысль, что конструктивный аспект — явление не сегодняшнего дня: «Мастера всех веков **предчувствовали** конструктивизм и только **МЫ ОСОЗНАЛИ** его как локализацию материала»[138].

«*Вместо "поэзии как волшебства" у символистов, конструктивизм провозгласил "поэзию как мастерство". Больше того, это не просто целесообразная поэзия, а поэзия целеустремленная.* Этот дух рационалистического напряжения, эту подчеркнутую смысло-обусловленность Сельвинский предложил назвать еще частным, видовым (для конструктивистского стиля) термином — дубль-реализм. Реализм двойной, напряженный. Это барокко организованности, ее гротесковый расцвет, назвал бы я. *Не просто смысл, а смысловая нагрузка, не просто тема, а тема, вмешивающаяся в технический распорядок произведения — вот стилевая черта конструктивистского искусства.* Идея мотивированного искусства конструктивизма снимает идею искусства *тайного* — символизма.

Общие принципы конструктивизма, таким образом, находят себе еще и специальное выражение. Как признаки стиля литературной школы, провозгла-

сившей безвыходность эстетических мотивировок, принцип сжатости (как, например, *локальный принцип*), интервенции сюжета (как, например, *введение в поэзию приемов прозы*) и, наконец, *господство смысла*, единого творца поэзии. Общие философские предпосылки конструктивизма влекут за собой и целую методологию искусства».

«Эпоха входит ныне в искусство поступью командора-логики. <...> поэзия захотела говорить вместе с эпохой ... поэзия говорит о логике, и *через логику* перебрасывает мост в технику и науку» [139].

Впрочем, поскольку речь шла о сущности поэзии, сущность ее у Данте, у Пушкина или у современного поэта в принципе неизменна. И подтверждение тезиса о подчиненности *смыслу* всех «слагаемых» поэтического произведения Зелинский находил не только выраженным в этих произведениях, но и высказанным прямым текстом, например в «Домике в Коломне» Пушкина.

Вместе с тем «господство смысла» в поэзии и, даже более того, господство «логического смысла» отнюдь не означает, по Зелинскому, утрату *смысловой игры*. «Всегда, пока поэзия будет поэзией, мерцающее пламя символа будет тревожить и звать людей, всегда поэзия будет двигаться в обе стороны, всегда будет играть нашими мнениями, волновать и вопрошать. Поэзия всегда начинается с повышенной смысловой интонации, и *философский ключ ее — вопросительный знак*...» [140] И при этом, напомним, конструктивизм, по К. Зелинскому, ее *основная философская категория*.

Конструктивизм — «удвоенный реализм»...

Зелинский прямо увязывал социализм и конструктивизм. И, по Сельвинскому, их исходное намерение — перенесение в литературу «знаменитого организационного метода ленинизма», сводящегося, по его словам, «к мобилизации всех разнообразных, распыленных сил данного участка, для единообразного удара в одну определенную точку этого участка». Эта позиция «создает новую точку зрения на стиль», обусловливает «переоценку всех предшествующих поэтических методов и организует плацдарм для построения новой поэтической школы. Эту-то новую школу мы назвали *конструктивизмом*, в его поэтическом значении».

«...Удвоенный реализм или дубльреализм — составляет главную струю конструктивизма, его генеральную линию, — утверждал И. Сельвинский. — <...> реализм говорит "*целесообразность*", дубльреализм восклицает "*целеустремленность!*" Таким образом, сходство — в методе, различие — в темпераменте и тактике» [141].

Литературный конструктивизм осознанно принимает «величайшие богатства реалистического опыта», ратует за «экстенсивность стиховой культуры». «Эпопея, роман в стихах, мемуарная повесть, трагедия, хроника — весь размах реалистических возможностей именно в наше время является глубокопочвенным жанром», — утверждал И. Сельвинский.

И сюжет «составляет ось дубльреализма». Конструктивистская поэтика, по Сельвинскому, вся вращается вокруг сюжета как «конструкционной пружины».

«Конструктивное стихосложение» избирало тактовую просодию — «стих, основанный на *закономерности музыкального* такта. Не счет слогов, не счет ударений в стихе, а счет времени, счет *дирижируемый*...» При этом, подчеркивал Сельвинский: «Тактовый стих может включать в себя и стих тонический»[142].

В своем роде постулировалась ситуация расширения выразительных возможностей: в смысле музыкально-ритмической организованности стиха, возможности совмещения стихового строя высокой поэзии, народной песни (особо выделялась цыганская — «с пляской и перебором струн»), разговорной речи, языка газеты, деловой корреспонденции и т. д.

Позиция снятия априорных границ, принятых, отработанных культурой законов организации стиха, общая установка: не отвергать никаких возможностей. Тип и характер организации — выбор их априорно не ограничивается. В исходной ситуации границы раздвинуты. Все наработки речевой культуры: от образцов разнообразных типов стиха высокой поэзии и поэзии народной — до речи разнообразных областей и уровней обыденной и деловой жизни.

Относительно «языка конструктивистов» Сельвинский замечал:

«Строго говоря, дубльреализм по самому существу своему не имеет собственного языка, как не имеет его человек, владеющий всеми языками и практически пользующийся ими в соответствующих странах. Дубльреалист мыслит на том языке, который необходим для данного жанра»[143]. (Для данной темы, данной задачи т. п.) Это совершенно, казалось бы, справедливое замечание не могло быть соблюдено, поскольку дело шло отнюдь не просто о распахнутости нового поэтического направления («школы») во всю ширь пространства речеязыковой культуры, но об ориентированности на конструктивистский стиль, о работе по созданию системы этого стиля. Его языка, художественного языка «литературного конструктивизма». Он осмыслялся, обосновывался и пропагандировался ради придания ему профессиональной значимости.

Маяковский оказывался для Сельвинского примером лидера — организатора, но, как и в поэтическом творчестве, примером оспариваемым: лидером-соперником, творческие позиции которого подвергались критике. «Когда конструктивизм пришел в поэзию, — писал И. Сельвинский, — где царствовал бутафорский гром лефовской агитки и предпоследние поэзы акмеизма, задачей его было поставить поэзию на бьющие в глаза прозаические рельсы. Необходимо было дать резкое снижение *дутых высот* (курсив мой. — *Е.С.*) лирических и патетических стилей»[144].

Позиция лидера-конструктивиста подходила личности И. Сельвинского, поскольку конструктивистская установка соединяла органичную ему (как поэту) концепцию поэтического творчества (работы, дела=делания) с необходимостью (даже долженствованием) реализации этой концепции — организаций ее реализации как социально значимого дела: собирания группы единомышленников, теоретического обоснования и распространения литературного конструктивизма.

При этом задача, которая Сельвинским и не скрывалась: завоевание тем, что «бьет в глаза» — «поставить поэзию на бьющие в глаза прозаические рельсы».

На практике тут имелся в виду, во-первых, «психологизм, проведенный на натуралистических деталях», во-вторых, «документация». «Прием документации... вымышленное ставится в ряд с реально существующим». Это, заметим, как в фотомонтаже и вообще при использовании «документального» в художественном тексте. В данном случае речь шла о введении «голых цифр, технической терминологии, экономических отступлений, документации и т. д.»[145]. Подчеркнутое внимание — использованию «статистики» в качестве «метода изображения» («Улялаевщина» и др.). Как особый «статистический» прием создания образа было выделено многократное (сквозное) его прохождение через произведение, т. е. использование повтора как средства усиления воздействия.

К документальному ряду были отнесены также говоры, наречия, жаргонные и характерные индивидуальные особенности языка персонажей — то, что обычно понимается под «колоритными» чертами и деталями, а «литературным конструктивизмом» было возведено в «локальный метод». «Локальный метод конструктивистов», по Сельвинскому, «настолько всеобъемлющ, что легко мог бы объяснить особенности языка дубльреализма». «Мимикрия», по словам Сельвинского, «в сущности и есть локальность»[146].

«Целеустремленное сознание конструктивистов не терпит существования нейтральных вещей и явлений». Сельвинский говорил о «локальности конструктивистской поэтики»: в произведении «все образы внешнего мира равняются по генеральной линии повествования», как бы несут на себе знак целеустремленности, «заряжены» «идеей целеустремленности». А для более подробного ознакомления с «локальным методом» отсылал к книге К. Зелинского «Поэзия как смысл».

«Локальный принцип легче всего, конечно, — писал Сельвинский, — оперирует образом, но его можно проследить и в ритмике конструктивистов».

«Дальнейшее *заострение локального принципа приводит к гротеску*, откуда, кстати сказать, он и берет свое начало в истории поэтической технологии»[147] (курсив мой. — *Е.С.*).

Рифма у конструктивистов, подчеркивал Сельвинский, несет «строго организующую функцию, она вся становление, направленность, она подчеркивает или, наоборот, ослабляет смысловые углы произведения, крича на плакатах, играя в песнях, стушевываясь в лирических отступлениях и маскируясь до ощущения белого стиха при изображении документов, речей, цифр».

«Отказавшись от самоцельного значения рифмы, как таковой, конструктивизм и в ней (! — *Е.С.*) проводит универсализм приемов, оперируя не только стандартным созвучием футуризма, но и рифмой реалистических традиций».

«...Школа конструктивизма традиционна вдвойне (тут всё — вдвойне! — *Е.С.*), так как ее традиции вполне осознаны ею, хотя и подвергнуты сплавлению при высокой температуре с новой самостоятельной поэтикой»[148].

«...Имея свою просодию (тактовый стих), свою образную систему (локальный принцип), свою ритмическую линию (имитация), свою теорию тональности и неслыханное со времен Пушкина обилие собственных жанров, — конструктивизм, тем не менее, является законнейшим наследником предшествовавших ему поэтических культур.

Ни один прием, ни одно художественное средство, внесенное каким бы то ни было направлением в практику стиха, не только не прошли мимо конструктивизма, но были им развиты и использованы необходимым образом.

Однако, из наследия этого конструктивизм извлекает корень, имеющий живые клетки, и приспосабливает его к своей — в подлинном смысле слова — монистической системе».

В конструктивизме, по словам Сельвинского, речь идет о «концентрации предшествующего поэтического опыта школой, имеющей не только сложную систему открытых ею приемов, но и систематизированное поэтическое мировоззрение»[149]. А пример для конструктивизма — марксизм (все что нужно объял и с высот которого видны заблуждения предшественников).

Резюмируя, можно сказать, что «удвоенный реализм» у Сельвинского — это, во-первых, реализм *расширенный*, заявляющий расширенное пространство *реальности (реального)*, реальной действительности, «натуры», и, во-вторых, удвоенный в смысле *усиленный*, возведенный в степень особой, читаемой остроты выразительности.

Расширение пространства «реальности» — за счет введения реалий сего дня, в качестве которых Сельвинский выдвигал «документ», цифры, «статистику», особо им излюбленную. Это введение в художественный текст нового вида «натуральных деталей» — прием натурализации изображения как прием, способ сообщения одновременно усиленной достоверности («документальности»), современности и контрастной выразительности — целому. Соответственно, тут не просто расширение пространства «реалий», но и расширение пространства реализма как способа художественного изображения.

«Удвоенный реализм» Сельвинского — это вместе с тем *усиленный* реализм — реализм, избирающий и утверждающий *сильные средства* выразительности. Конструктивизм, как его понимал и проводил Сельвинский, «не терпит нейтральности», он избирает (ищет и находит) «бьющие в глаза» способы и «приемы» поэтического творчества.

Сила поэтических средств, как они тут утверждались, в том, чтобы схватывался и использовался максимальный их диапазон и все возможные уровни. Доводить до максимального напряжения, остроты, многоуровневой смысловой насыщенности поле игры «натурального» («натуральной детали») и художественного целого. Например, «документ» (а к документальному ряду были отнесены и говоры, наречия, жаргонные и характерные индивидуальные особенности языка персонажей и т. п.) в своем исходном качестве «материала», «натуры» нейтральный — на одном полюсе. На другом — сознательно утверждаемый и используемый многоуровневый и многообразный гротеск, распространенный на все уровни организации художественного текста, включая его структурную макро-организацию — *композицию* (или *конструкцию*).

Сельвинский подчеркивал неисчерпаемость гротеска, относя сюда развернутую метафору, систему «аттракционов» («обнажение приема», звукоподражание, используемое «в органической связи... со смыслом», «вставные номера», «обыгрывание вещей» и т. д.). «Локальный принцип» — центральный принцип поэтики «литературного конструктивизма», будучи предельно заост-

рен, «приводит к гротеску, откуда... он и берет свое начало в поэтической технологии», — замечал Сельвинский. Установка на максимально выразительное напряжение игры «натурального», «документального» — и конструктивно-изобразительного «приема», доводимого до гротеска.

Гротеск — «это, в сущности, остро поставленная выдумка. А если так, то очевидно, что гротеском можно назвать и остро задуманную композицию»[150]. Сельвинский подтверждал это положение примером своих произведений, где реализован «гротесковый композиционный тип», — «Записки поэта», «Пушторг». Гротеск, столь развернутый, широко раскинувшийся, оказывался в таком случае и «приемом», и зерном конструктивистской поэтики, эстетической установки, где целе-устремленная *острота* конструктивности доминирует в художественном видении мира.

Мера искусства...

«Литературный конструктивизм» ЛЦК — плод *решения* делать таковой. В этом особенность. Решение творить этот — адекватный эпохе — феномен. А конкретно — *стиль, конструктивистский стиль в поэзии.*

По существу, фраза К. Зелинского: в произведении столько искусства, сколько конструктивизма, — означала, что новоявленный — заявляемый, установочный, осознанно осуществляемый литературный конструктивизм — это стилевой феномен, «поэтическая школа» с определенной системой установок («принципов») по поводу «средств» или «приемов» выразительности, которые мыслились и проводились ее лидером И. Сельвинским в качестве принципов «литературного конструктивизма».

Ситуация: идеологи вновь создаваемого «литературного конструктивизма» не отрицают, не свергают многовековую поэзию. Они не пребывают в угаре такой формы и степени полоненности своей идеей, чтобы выкрикивать *свое* в крайней и утрированной форме, запредельность которой очевидна всем не зараженным данным творческим вирусом (импульсом).

И получается следующее. Идеологами литературного конструктивизма признается великая, истинная, веками создаваемая поэзия, великие имена и их *совершенные* произведения. Эти произведения, эта поэзия и выступает в качестве «материала», который дает возможность анализировать истинную поэзию — добывать *знание о поэзии*, выстраивать теоретическую поэтику. Теоретик конструктивизма приходит к выводу, что внутренний, профессиональный «секрет» (и залог, и условие) этого совершенства — *конструктивизм*. Конструктивизм искусства (в искусстве) всегда был, есть и будет. Только вот мастера искусства былых эпох «предчувствовали», но не знали, что они конструктивисты. Были как бы «стихийными конструктивистами». А нынешние — сознательные. Им надо знать *принципы конструктивизма*, чтобы исходить из них. Что же это дает? (Идеологи — уже знают, а тем, кого привлекают в школу, — надо знать.)

Получалось: принципы *конструктивизма вообще* и принципы конструктивизма в частности, установки конкретной поэтической школы.

Слито: 1 — «как делать стихи»? — опыт, переводимый в некое *знание тех-*

нологии. — Введение и поэтического творчества (искусства) в общее современное русло обучения деятельности («Основы профессии»).

2 — Опыт-установки данной конкретной школы, «привязанные» к конкретным творческим лицам, в данном случае — к И. Сельвинскому. Отсюда — то, о чем писала Вера Инбер как о непослушном «хвостике поросенка», который всегда вновь закручивался, как только его отпускали [151].

Творческие преимущества раннего («естественно» сложившегося, выплеснувшегося) конструктивизма — его эмоциональность — первичность и неразвитость в смысле не-конкретизированность принципов-приемов. «Волна» стилевая. Конструктивизм как к структуре-организации отнесенный принцип и получал эстетическое выражение.

В «школе Сельвинского» конструктивизм в поэзии выведен и на уровень конкретных «приемов», примеров «локального принципа» в действии, переходивших из одного теоретического текста в другой.

Как бы прошли времена «чуточку глуповатого» конструктивизма, чуточку «глуповатой» поэзии. Были поэты («одиночки») — сами-по-себе-конструктивисты. Эпоха-де властно выдвигает конструктивизм, всеподчиняющую целеустремленность творчества.

Художественное произведение (по Зелинскому) как идеально (совершенно) воплощенный конструктивизм оказывается, таким образом, моделью, образцом конструктивного совершенства — моделью конструктивного мира.

Пожалуй, тут ничего удивительного и не произошло: произведение *искусства-мастерства* и должно было выступать моделью совершенства. Когда творческое совершенство начинает пониматься и именоваться конструктивизмом, поэзия «удостаивается» быть принятой в конструктивизм. Ее великие образцы — *стать образцами конструктивизма.* Актуализация идеи конструктивности, «выстреливание» конструктивизма-концепции связывалось сознанием с «современностью» — переплетенностью сознания, созидающего технологический прогресс и осмысляющего его и многократно, многоступенчато рефлектирующего по этому поводу.

Если для первых конструктивистов машина — образец конструктивности, то для «литературных конструктивистов» образца 1924 г. образцами конструктивности стали (в результате рассуждений и признания: конструктивизм — всегда) поэтические творения Данте, Шекспира, Пушкина и все прочие вершинные достижения мировой поэзии (мирового искусства).

«Как делать стихи» — в поле внимания конструктивизма. *Чудо* поэзии, не предугаданная «календарем» *гривастая кривая* (М. Цветаева), как всегда, остается «за кадром».

Если же в истинной поэзии и всегда все было в порядке с «конструктивизмом», то куда, к чему же должны были звать поэтов идеологи «литературного конструктивизма»? Получалось: читайте, изучайте классику, т. е. высокие образцы, и буде у вас талант — все и получится, как это получилось у того же Сельвинского. Но это было бы несовременно: пущено на самотек. Требовалось поставить дело поэзии на современные рельсы. Знать, *как* это *делается.* Прикладная поэтика: «система», артикуляция мастерства, технология профессии. (Но есть ли такая профессия — поэт?)

Что же касается объединения в творческую группу, то, если и в самом деле удается *творческое* общение (а в группе конструктивистов оно было), то его значение, особенно для начинающих, трудно переоценить. Именно о том вспоминала В. Инбер: «...среди конструктивистов я творчески росла. Там я училась работать, драгоценнейшее свойство, без которого даже самый бесспорный талант — только огромное крыло без туловища»[152].

И все же: увлекшись тем, *как* это *делается*, упускаем тот факт, что проблема проблем остается. В данном случае она — в *этом*. Точнее, в том, что в каждом художественном произведении «делание», «как» и «это» (поэзия) каждый раз составляют единственное в своем роде, уникальное единство. О том писал в свое время А. Блок. У него в «трех веселых истинах» как раз и получалось, что в «и надо уметь делать это» закавыка не только в каждой из составляющих, а в их единстве. Из того, что добывает анализ феноменов жизни и искусства («элементы» или составляющие, структура и прочее), *то самое целое* не получишь. (Можно лишь говорить о «костылях» наглядности, схематизированного, структурированного знания и т. п. как о некоем подспорье.)

По поводу же заключения К. Зелинского, уравнивавшего искусство и конструктивизм, можно сказать лишь: *в произведении искусства заключается столько искусства, сколько в нем заключается искусства.*

Но во всяком случае нужно отметить такую деталь. Если первоутвердители конструктивизма (более всех — А. Ган) декларировали, что конструктивизм — «смерть искусству», смена, замена, во всяком случае контр-поход, то «новая волна» второй половины 1920-х — конструктивисты «второго призыва» в лице теоретиков «литературного конструктивизма» принесли с собой прямо противоположное: истинное искусство и есть конструктивизм. Пришли к исходной точке. К искусству.

В ряду «-измов»...

Конструктивизм, рожденный русским художественным авангардом, соответственно им выношенный и исторгнутый вовне — в большую жизнь — в жизнь мировой культуры, — получил семя конструктивного взгляда на искусство, конечно же, из той же жизни культуры. Правда, той, да не совсем той: конструктивные деяния и умонастроения в ней были, а вот «конструктивизма» не было. Ситуация «созрела», была готова к принятию имени — и событие рождения имени предстало как событие рождения явления. *-Измом* в данном случае не только скрепилась россыпь того, что подспудно зрело. «-Изм» сразу перевел явление в иной разряд, на иной уровень — уровень оформления, обретения формы — возвел в степень культурного феномена, открыл глаза на его неслучайность. Придал масштаб культурно-исторического явления. Открыл возможность идее развернуться концепцией. Ее сторонникам — организовываться, быть осознанным как *движение*.

Конструктивизм — необычайно *сильное понятие*: сколь многое в нем сознается (могло и может быть) стянутым воедино.

Представляется закономерным, во всяком случае соответствующим характеру феномена, оставшийся незапечатленным, незафиксированным факт перво-

произнесения слова «конструктивизм». Существенно же, что, как только слово это явилось, сколь многие смогли тотчас «узнать» его, будучи внутренне готовы к этой встрече.

Конструктивизм — феноменальный *-изм*. Истинно «культурно-социальный феномен» — и на стадии «предыстории» — по множественности, разветвленности корней, по всегдашности, «все-временности» зерна его основной потенциальной «предпосылки» и в период актуальной истории жизни его как движения и в пост-актуальный период, характерный тем, что возможность актуализации конструктивизма (переход из потенциальности в актуальность) всегда открыта. (И при подходящих обстоятельствах может реализоваться — стать действительностью.)

Во что логически неизбежно выливается тот факт, что идеи конструктивности *занесены* в художественное сознание или, может быть, *втянуты* художественным сознанием рубежа XIX–XX вв. в качестве актуальных, *современных* (первоначально — именно как современных) в некотором роде извне, «с улицы» (в данном случае — одновременно и из теоретизирования о кубизме).

Был заготовлен вопрос «конструктивизм» и «искусство», затем явно вставший во всем логически возможном размахе диапазона: от А. Гана до К. Зелинского. От утверждения несовместимости искусства (вообще эстетического) и конструктивизма — до диаметрально противоположного утверждения: подлинное искусство и являет подлинный конструктивизм.

Как вне-художественное становится художественным: категория «конструкция», прибывшая в Россию с Запада и пребывавшая, жившая своей законной жизнью за пределами художественного сознания, именно здесь, на русской почве, для русского авангардного сознания, сконцентрированного на идее *современности*, оказалась — стянулась в смыслообраз нужной силы и выразительности. Пососедствовав с «построением», «конструкция» стала теснить это всегдашнее, все-уместное, привычное для русского слуха (сознания) понятие, а потому не обладавшее нужной в тот момент остротой, энергией, новизной и связью с доминировавшей картиной мира, с наиболее энергичными и этим ценностно выдвинувшимися технообластями культуры.

Ю. Тынянов анализу подобного феномена — отношениям «внелитературный факт» и «литературный факт» — посвятил ряд своих работ.

То, что стало «считываться» как «конструкция», вошло в ряд обостренно-эстетически воспринимаемого. Прав был Арватов: «целесообразную конструкцию» надо *видеть*, принять, обжить как художественную. И путь тут лежит через современное искусство, залетевшее в такие пределы, за которыми и после которых украшать конструкцию явно уже не требуется.

Как Кандинский писал: «Встанем на точку зрения духовного...», так Арватов призывал: встанем же на точку зрения целесообразного, проникнемся идеей целесообразности...

«-Измы» — и конструктивизм в их числе — искали и утверждали *свое*, особенное и более истинное в искусстве, и тем воодушевлялись. Вместе с тем ими открывался — обнаруживал себя тот или иной существенный момент искусства. Сущностные его грани (аспекты) высвечивались явлением *-изма*, переводились в план актуального сознания (актуализировались).

Когда Андрей Белый, теоретик символизма, признал А.П. Чехова символистом из символистов[153], в этом признании проявился тот факт, что символизм — тот тип среди направлений в искусстве, которые (1) явлением своим выдвигают вперед, актуализуют одну из существеннейших сторон искусства, но в декларациях своих (2) «присваивают» себе это существеннейшее как свое «достояние», выдвигают как сущностную *свою* особенность. Обращают эту сторону, аспект искусства будто бы на самое себя, в своем роде возводя в степень.

Ближайший смысл и пафос таких «-измов» — направленческий. Его будто дополнительным направлением, не предусматривавшимся смысловым результатом становится непроизвольное высвечивание, обнаружение всеобщей черты (аспекта) искусства вообще. Той, что стала «пунктиком» данного направления, придавшего ей специфическую, характерную для данного направления эстетическую выразительность. Отсюда и соответствующая *эстетика*.

Имена этих «-измов» не изобретаются и автора не имеют. Они вынашиваются — и «выплескиваются», движимые оппозиционной энергией преодоления направления, идейно-эстетически приевшегося, потерявшего остроту новизны, утратившего качество эстетической свежести.

Авангардное сознание, взятое в целом, явило расширенное толкование конструкции — и в нескольких аспектах. Это расширение было уже в том, что понятие переносилось в область искусства. За этим просвечивало сознание *универсальности* категории конструктивности, актуализация в сознании художников конструктивного аспекта творчества как универсального. А поскольку в искусстве царствует внутренняя целесообразность (сообразность всех аспектов произведения целому), именно с нею тут связывалось понятие конструкции; понятие конструктивности обогащалось — открывалось пространство взаимодействия внешней и внутренней целесообразности, внешней и внутренней конструкции.

И если, повторим, авангардное сознание в целом расширяет понятие конструкции, в принципе расширяет область ее определенности до конструктивного аспекта творчества, то момент декларации конструктивизма первыми его идеологами предстает как попытка сузить область определенности конструкции, вернуть ее в те пределы, где властвует внешняя целесообразность, исходным является достижение определенной социальной цели, внешней по отношению к произведению как некоему самодостаточному целому.

Но культура не приняла, отвергла эту попытку — и тем, что «конструкцию» стали видеть как бы во всем, и тем, как развернулась творческая практика самих конструктивистов, и тем, что увлеченные идеей конструкции сообразовывались в своем творчестве со своим внутренним эстетическим чувством, а не с толкованием конструктивизма его адептами[154].

В момент утверждения конструктивизма конструктивисты пожелали подвести черту под явлением конструкции в беспредметничестве. Это было лишь «тяготение к конструкции», заключал Родченко. Собственно о конструкции в живописи говорить не приходится.

Вместе с тем, к примеру, фотомонтажные работы Родченко, Лисицкого, Клуциса и других художников, последовавших за ними в использовании фотоизображения на книжных и журнальных обложках и т. п., «узаконили» союз

конструктивизма с изобразительностью, изобразительным сюжетом. Современникам конструктивизма 1920-х открывался конструктивизм многоликий, многообразный. Критикам доставалось критиковать за расхождение реальности творческой практики с концепцией.

Реальный конструктивизм, конструктивизм не регламентированный, продолжил дело, начатое ранним авангардом: введение конструкции и конструктивности в круг законных категорий художественного творчества и расширительное их толкование. Актуализация их в искусстве принесла с собой новые творческие обретения. Границы видения-восприятия конструкции расширились как никогда. И «факты быта», как замечал Тынянов, оживали конструктивной своей стороной.

Конструктивное начало являло себя не связанным с предметностью или «беспредметностью»-«абстрактностью», с наличием или отсутствием изобразительного сюжета, не связанным с тем или иным видом искусства (конструктивизм на все виды искусства распространился), с тем или иным видом материала: краской, деревом, железом, словом, звуком, с тем или иным видом формоструктур. Конструктивное являло себя как универсальное.

Татлин, предшествуя появлению конструктивистов, затем противостоя им в своем создании «нужных вещей», самим своим творчеством удостоверял пластическую широту конструктивизма, его пластическую не-предопределенность.

Конструкция открытого типа, внешне, отчетливо и определенно выраженная — геометрическая, с одной стороны, и, с другой — конструкция неявная, скрытая, энергия которой заглублена, но ощутима, не просто противостоят друг другу как разные пластические типы. Эта оппозиция обозначает собой как бы крайние, идеализированные, усугубленные случаи. Но, значит, и всё, что между — весь диапазон, все пространство пластических возможностей.

Есть в вопросе о «берегах» конструктивизма еще особый аспект, который отчетливо проступает при сравнении его с такими, например, явлениями, как лучизм и супрематизм.

Лучизм — ларионовский. Супрематизм — малевичевский.

Авторский концептуальный тип обеспечивал, удерживал и удерживает их «берега». «Растекался» не супрематизм собственно, а освобожденное его явлением художественное воображение. Супрематизм — феномен авторский. Культура, однако, и здесь творит свое — как бы растаскивает «по кусочкам», по аспектам, расширяет его, зачастую он утрачивает ту свою предельность и «заковыристость», в которую его отсылает «Черный квадрат».

Мы можем наблюдать два как бы параллельных, взаимодополняющих друг друга процесса: специалисты все более полно и скрупулезно реконструируют супрематизм — авторское — малевичевское его ядро — все трансформации, которые он пережил в собственном творчестве Малевича, и теоретическом — и пластическом.

Параллельно с реконструктивной и охранительной деятельностью в культуре вот уже более 80 лет идет свободная «переплавка» супрематизма. Точнее, творение некоей общей «симфонии» на тему «супрематизма». С конструктивизмом не просто происходит нечто аналогичное. Они просто идут для нынешнего культурного сознания — «через запятую» — вместе.

И все же конструктивизм, думается, принципиально иное явление культуры. Его инкубационный период продлился около десятилетия.

Автора тут не сыщешь. Каждый из идеологов и участников что-нибудь да привнес. Начинали одни, подхватывали инициативу и в новых обстоятельствах теснили первых — вторые. Так, из московского ИНХУКа был вытеснен Кандинский, не соответствовавший по духу новым временам. Самыми раскованными оказывались уже третьи — «провесники века», перехватывавшие инициативу.

Звонкий, сильный «-изм», от «конструктивности» образованный, оказывался как нельзя более кстати не имеющей четких очертаний волне «тяготения к конструкции».

Культурный феномен...

Мы замечаем, что замысел конструктивизма как *интеллектуально-материального производства*, как *метода* и т. п. не был реализован не просто в силу каких-то «привходящих» обстоятельств. Он и не мог быть реализован в принципе. Даже если бы получил более мягкую, не столь прямолинейную трактовку.

И вместе с тем конструктивизм состоялся. Это очевидно и в наши дни. Было ясно и в 1920-е. Он был фактом творческой жизни этих 20-х. Фактом явным, сознаваемым, многообразно явленным во всех видах искусства и в проектном творчестве. (Правда, проблему *производства* — осуществления проектов было решать труднее всего, но это так во все времена.)

Мы обнаруживаем, с одной стороны, конструктивизм, в определенный момент о себе заявивший декларативно, самое себя сознательно определявший, самое себя концептуально устанавливавший и направлявший. С другой стороны, конструктивизм реально состоявшийся, осуществившийся в действительности: в проектной (дизайн и архитектура) и теоретической (концепция «производственного искусства») сферах, в практике традиционных видов искусства: литература, театр, кино, изобразительное искусство, в графическом дизайне.

Что касается вопроса о «конструктивистской» живописи («протоконструктивизм» или «конструктивизм в живописи»), то, как это ясно по логике вещей и явно обнаружили уже попытки решать этого рода вопрос в 1920-е годы, в самих произведениях ответа на этот вопрос мы не найдем. Ответ на этот вопрос зависит от установки, от взгляда на конструктивизм.

Если мы выходим на позиции принятия реального, конкретного исторического феномена, многообразно связанного с идеей конструктивизма в 1920-е годы, в литературе, театре, кино, то остаются ли основания исключать из этого круга и станковые произведения, создававшиеся их авторами как «построения», «конструкции», «живописные архитектоники» и т. п.?

Середине 1920-х было свойственно особое состояние эстетического сознания. Эта степень и широта актуальности для сознания эпохи категории (смыслообраза) конструкции являет собой некую «превосходную степень» актуализации конструктивного аспекта («строя») и мира, и творчества.

Тогда и выдвигается — расцветает, разливается, ценится, остро переживается отчетливый и нарочитый — *монтажный* — тип организации формоструктуры. Он позволяет прямо, незамутненно и неосложненно видеть (мыслить, воспринимать, желать, ценить) выраженность отношения *часть–целое* (*элемент–целое*). Заметим, что зачастую «элементы» мыслятся будто могущими существовать отдельно от целого, а целое — на манер того, что может собираться «по частям» и разбираться на «части», будто детали технического сооружения. (Известный случай натурализации системности.)

Именно этот вид — эту явность *игры* «части» и «целого» являет собою монтаж, монтажный принцип создания (сборки) целого. Монтажный тип конструкции и конструктивного творчества как монтажа актуализировали 1920-е, взметнули на ценностный верх и продемонстрировали: творчество создаст небывалое и собою покроет, преобразит и обратит в плюс и тем оправдает и такой вариант теории. (Кандинский-то, например, ясно понимал и писал, что *жизнь* «части» — от *целого*.) А упрощенные до монтажного типа формоструктуры визуализируют, открыто являют тип своего рода *сильной* конструктивной связи, «конструкции», энергию взаимодействия частей — друг с другом и целым.

Монтаж как эстетический феномен как раз порождение превосходной степени актуализации конструктивного в восприятии мира и творчества, *конструктивного образа* мира.

«Мир монтажен. Это мы открыли, когда начали склеивать кинопленку», — так высказался на этот счет Виктор Шкловский.

Без такой заостренности, преувеличения не было бы эпохи конструктивизма 1920-х — особой, предельной точки эстетического освоения идеи и категории конструкции. Именно монтажу — этому лику конструктивизма и связанным с ним ценностям — и противостоял Татлин, утверждая своим творчеством иные, органические пластические ценности, а вместе с ними и иные ценности жизни. *Мир* для него не монтажен. Он *органическое целое*.

И еще раз о проблеме трактовки конструктивизма и «принятия» в конструктивисты. А. Ган в качестве идеолога конструктивизма («истинного») не принимал того, что происходило в культуре тех лет под именем конструктивизма. Выдвигался конструктивизм как «метод», как принципиально внеэстетическое явление. А «пошла играть» эстетика. Он противопоставлял осуществлявшемуся на его глазах культурному феномену — «правильный», по его разумению, теоретически сконструированный конструктивизм. А современники его, и вдохновленные идеей конструктивизма, и уловившие в нем новые эстетические возможности, воплощали его — каждый, кому это импонировало, — на свой лад, в том числе и на стилистическом уровне.

Позиция теоретически обоснованного — проектируемого (конструируемого) конструктивизма считалась не только А. Ганом, но и теоретиками «производственного искусства» адекватной эпохе и сути феномена конструктивизма. Они, его утвердители и деятели, ощущали не только свое право, но и долг утверждения должного конструктивизма. Право и долг первоутвердителей настаивать на должном конструктивизме, распространять его установки, обосновывать, бороться с «псевдоконструктивизмом».

Однако группа утвердителей конструктивизма предполагала начать одно, а началось (или *продолжилось*?) другое. Что-то началось. Но то, с чем было связано и *чему было обязано само явление конструктивизма* и обретение им имени, *продолжилось*, войдя в новую фазу — вобрав в себя новоявленный, концептуально ориентированный конструктивизм и вступив с ним во взаимодействие.

Творя конструктивизм, причастные к нему осуществляли деятельную активизацию — актуализацию в культурном сознании идеи конструктивизма и своеобразное эстетическое воплощение конструктивного аспекта творчества. Энергия актуализации как *энергия новации* в данном случае, в данное историческое время была соединена с пафосом *конструктивного* творчества, обращенного к жизни *в целом*.

Конструктивизм в искусстве и проектном творчестве 1920-х принадлежит широкому и длительному процессу актуализации в творческом и, шире, общественном сознании идеи активно-деятельного преобразования — устроения — «организации» жизни как воплощения соответствующего концептуального проекта. Соответственно «целесообразной организации», цели данного проекта реализующей. Эта принятая сознанием (принимавшаяся в качестве и возможной и необходимой) позиция (в которой особый и характерный взгляд на жизнь) все более и более распространялась и приняла вид естественной, нормальной позиции человека в его отношениях с жизнью.

Идея «новой жизни» прежних веков трансформировалась в идею (теоретическую концепцию) радикального революционного ее преобразования, а в иной идейно-культурной ориентации — в идею «творчества жизни» (рубеж XIX–XX вв.), идею «жизнестроения», а затем, в контексте идей «социалистической революции» и развития «социалистического движения» в России (центр его смещается как раз с запада на восток), а также и в связи с выдвижением «всеорганизационной» точки зрения, идея «организации жизни» в пореволюционные времена явилась совершенно естественно — закономерно.

В развитии идей конструктивного творчества конструктивисты (и теоретики «производственного искусства») попытались сделать следующий шаг, перейти на следующую, более высокую ступень, более сильную степень реализации идеи «организации». Конструктивная позиция в творчестве, сознание его целей ставились в зависимость от задач «организации жизни» (социально-утилитарная целесообразность). Новая ступень конструктивной позиции включала в себя и установку сознательно, целенаправленно формировать, организовывать движение конструктивизма — развивать его теорию и практику, творческую и педагогическую. И все это они стремились осуществить. Своим творчеством, самой активностью его, многообразием проявлений конструктивисты увлекли многих.

И можно сказать, что конструктивисты подарили имя «конструктивизм» не только тому, что было в замысле (проекте) их группы. Право причастности к конструктивизму «добыли» творчеством многие и было присвоено многому вне- и сверх- и даже контр-программному в конструктивизме.

Почему такая судьба у конструктивизма? Такая протяженность актуальности в культуре XX столения, возможность преобразовываться, трансформиро-

ваться, в том числе и переворачиваться со знаком минус, но — жить, пронизывая все столетие?

Думается, потому, что его центральная категория, его идея соединила в себе — смогла принять в себя, соединив, понятия, имеющие принципиальное значение для творчества во все времена и выведенные в план первостепенного внимания, осознания XX столетием. Целое как структура-система-организация — как проявленная сложносоставная структура и как созидаемое-построяемое-конструируемое целое — эти аспекты были высвечены и выброшены как знамя (соответственно и «пережаты») конструктивизмом. Это было «призываемо» конструктивистами, но вместе с тем в этом было и «самообнаружение реальности».

Мы без труда замечаем, что содержание понятий *конструкция, конструктивность, конструирование* многослойно и «дышит» — подвижно. То, что вобрали в себя эти понятия в XX столетии, было существенно и в иные времена, можно сказать, во все времена, но своеобразно: со-образно характерным ценностным приоритетам времени и места. В этом смысле, схематизируя (и тем упрощая, конечно), можно все же выделить по крайней мере три слоя (уровня) содержательной определенности этих понятий.

Уровень общего, вековечного, с незапамятных времен накапливаемого и интегрируемого культурой содержания (базисный слой представлений о мире и человеческой деятельности); затем — слой обновленного XX столетием содержания, связанного с его упованиями, научными открытиями, глобальными проектами преобразования и устроения жизни; и, наконец, уровень конкретизации содержания той или иной локальной культурной ситуацией.

Ощущение культурной глубины и общезначимости понятий связаны с первым, базисным уровнем определенности. Сознание исторической актуальности — со вторым. С третьим — смыслообразные оттенки, ценностные нюансы.

«Конструктивизм конструктивистов» знаменовал собой особый концентрат внимания, фокусировку на «конструктивности», идеализированную, свободную от неопределенности ее трактовку, связанную со смыслообразами технического мира как мира точности, ясности и т. п.

Но вот взрыв чрезвычайной актуальности рассеивается, и понимание конструкции, конструктивного, расширяясь, утрачивает вместе с ценностной остротой и остроту смысловую, как бы опускается на более общий уровень понимания категорий данного смыслового ряда. Становится в ряд подобных по смыслу понятий. Особость переходит в план потенциальности.

Виток актуализации пройден, прожит? Все возвращается на круги своя? В известном смысле так, но — с прибылью. Ибо творческий порыв не прожит, а пережит культурой активно-творчески и входит плодами своими в актуальную память культуры — в творческий обиход художников, архитекторов, дизайнеров, историков, философов. Творчески осуществившейся в культуре актуальности наследует потенциальность иного энергетического уровня, как бы приподнятого над исходным. Творческий потенциал культуры повышается. Смыслообразы конструктивизма, пластические ценности, привнесенные им в культуру, свободно преломляются, преобразуются, соотносясь, могут оказываться с ним не только в отношениях приятия, но и критики, и отрицания, намеренного кон-

фликта. Постконструктивистская культура преломляет творческие обретения и «уроки конструктивизма» свободно и многообразно [155].

Понятно, что одни творческие субъекты могут оказываться и оказываются в более тесных и более плодотворных контактах с конструктивизмом, другие — в менее тесных. Но творческая, творчески-продленная жизнь конструктивизма продолжается даже в ситуации, когда «конструкция» не относится к «горячим» понятиям нашего времени. Оно в общем-то сегодня ценностно нейтрально. Бытует в культуре широко и непринужденно, вне нужды в строгих определениях.

Жизнь конструктивизма, уйдя в культурную глубь, продолжается.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] См.: *Сидорина Е.* Сквозь весь двадцатый век: Художественно-проектные концепции русского авангарда. М., 1994; *Она же.* Русский конструктивизм: Истоки. Идеи. Практика. М., 1995.

[2] *Ган А.* Конструктивизм. Тверь, 1922.

[3] Конструктивисты // Эрмитаж, 1922. № 13. С. 3.

[4] *Ган А.* Что такое конструктивизм? // СА. 1928. № 3.

[5] См.: *Хан-Магомедов С.О.* ИНХУК и ранний конструктивизм М., 1994.

[6] *Якулов Г.* Моя художественная деятельность 1918–1928 // Костина Е. Георгий Якулов. М., 1979. С. 76.

[7] Словарь русского языка XVIII века. СПб., 1998. Вып. 10.

[8] Там же. С. 142.

[9] Там же.

[10] *Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1989. Т. 2. С. 152.

[11] Энциклопедический словарь / Изд. Ф. Брокгауза и И. Эфрона. СПб., 1895. Т. XVI (31); Энциклопедический словарь. [Б. м., 1913]. Т. 25.

[12] Примеры использования слова «конструкция» в художественной литературе — из издания: Словарь современного русского литературного языка. М.; Л., 1956. Т. 5. Стб. 1913.

[13] *Эфрос А.* Профили. М., 1930. С. 229.

[14] *Розанова О.* Основы нового творчества и причины его непонимания // Общество художников «Союз молодежи»: Сб. статей. [Б. м., б. г.]. [Вып.] 3. С. 17.

[15] *Филонов П.* Канон и закон. (РО ИРЛИ. Ф. 656). Цит. по: *Ершов Г.* Филонов: Истоки мировоззрения, философские основы аналитического метода // Искусствознание. 1999. № 1. С. 333.

[16] *Ларионов М.* Лучизм. М., 1913.

[17] Имеются в виду работы В. Кандинского «К вопросу о форме»; «О духовном в искусстве»; «Живопись как чистое искусство»; «Ступени».

[18] *Кандинский В.* Живопись как чистое искусство // Избр. труды по теории искусства: В 2 т. М., 2001. Т. 1. С. 262. (Впервые: Malerei als reine Kunst // Der Sturm. 1913. N 178/179. Sept. S. 98–99.)

[19] Кандинский В. Указ. соч. Т. 1. С. 265.

[20] Там же. С. 266.

[21] *Кандинский В.В.* К вопросу о форме // Избр. труды. Т. 1. С. 222.

[22] Там же. С. 223.

[23] *Кандинский В.В.* Ступени. Текст художника // Избр. труды. Т. 1. С. 281.

[24] *Кандинский В.В.* О сценической композиции // Избр. труды. Т. 1. С. 235.

[25] *Кандинский В.В.* К вопросу о форме // Избр. труды. Т. 1. С. 210.

[26] *Кандинский В.В.* О духовном в искусстве: (Живопись) // Избр. труды. Т. 1. С. 195.

[27] *Харджиев Н.И.* Статьи об авангарде: В 2 т. М., 1997. Т. 1. С. 372. Заметим: в лекциях Шеллинга по философии искусства, читанных им в конце 90-х годов XVIII в., шла речь о «конструировании искусства» — «вообще и в целом», о конструировании «материи искусства или его вечных прообразов». При этом «конструировать искусство» значило «определить его место в универсуме»: «Определение этого места есть единственная дефиниция искусства, которая может быть» (*Шеллинг Ф.В.И.* Философия искусства. М., 1966. С. 72, 87). А.В. Михайлов замечал, что Шеллинг «полагал возможным философское конструирование законов движения планет, эмпирически выведенных Кеплером» (см.: Там же. С. 477). К слову сказать, эти лекции Шеллинга, читанные им в конце 1790-х годов в Германии, были известны в России в списках в 1802.

[28] *Кандинский В.В.* О духовном в искусстве. С. 191–192.

[29] См. статьи Н.Н. Пунина: Левые — правые // Искусство коммуны. 1918. № 3. С. 1; Революционная мудрость // Там же. 1919. № 6. С. 2; Разорванное сознание // Там же. 1919. № 7–8. С. 2; Коммунизм и футуризм // Там же. 1919. № 17. С. 2; О форме и содержании // Там же. 1919. № 18. С. 1.

[30] *Пунин Н.* Мера искусства // Искусство коммуны. 1919. № 9. С. 2.

[31] *Пунин Н.* Памятник III Интернационала. Пб., 1920. С. 5–6.

[32] *Пунин Н.* Татлин. Против кубизма. Пб., 1921. С. 24–25.

[33] *Арватов Б.* Пути пролетариата в изобразительном искусстве // Пролетарская культура. 1920. № 13–14. С. 71, 73.

[34] *Родченко А.* Линия // Александр Родченко, Варвара Степанова. Будущее — единственная наша цель... (Каталог). Мюнхен, 1991. С. 135.

[35] *Родченко А.* Лозунги. Дисциплина КОНСТРУКЦИЯ. Руководитель Родченко // Александр Родченко... С. 158.

[36] *Степанова В.* Человек не может жить без чуда. М., 1994. С. 122–124.

[37] Там же. С. 124.

[38] В этих высказываниях Родченко, дошедших до нас в передаче Варвары Степановой, неизбежно что-то утрачено, что-то, возможно, смещено (это сознавала и о том сожалела сама Степанова), но в достоверности фиксации настойчивого и многократного акцентирования категории *чуда* как зерна искусства в данном случае сомневаться не приходится.

[39] См.: *Хан-Магомедов С.О.* Дискуссия в ИНХУКе о соотношении конструкции и композиции... // Художественные и комбинаторные проблемы формообразования. М., 1979. С. 53. (Тр. ВНИИТЭ. Сер. «Техническая эстетика»; Вып. 20.)

[40] *Родченко А.М.* Статьи. Воспоминания. Автобиографические записки. Письма. М., 1982. С. 62.

[41] См.: *Сидорина Е.В.* К эстетике целесообразности: (Некоторые аспекты «теории производственного искусства» 20-х годов как эстетической концепции) // Проблемы формообразования и композиции промышленных изделий: Сб. статей. М., 1975. (Тр. ВНИИТЭ. Сер. «Техническая эстетика»; Вып. 11); *Сидорина Е.В.* Еще раз об эстетике целесообразности // Конструкция, функция, художественный образ в дизайне: Сб. статей. М., 1980. (Тр. ВНИИТЭ. Сер. Техническая эстетика; Вып. 23.)

[42] *Пунин Н.* Обзор новых течений в искусстве Петербурга // Русское искусство. 1923. № 1. С. 19.

[43] Кого предостерегает ЛЕФ? // Леф. 1923. № 1. Цит. по: *Маяковский В.* Полн. собр. соч. М., 1959. Т. 12. С. 49.

[44] Институт художественной культуры // Русское искусство. 1923. № 2–3. С. 88.

[45] *О. Б[рик].* В производство! // Леф. 1923. № 1. С. 108.

[46] *Арватов Б.И.* Искусство и производство // Горн. 1923. № 3(8). С. 119–131. Первую часть этой статьи см.: Горн. 1922. № 2(7).

[47] ГВЫТМ — Государственные высшие театральные мастерские, возглавляемые Вс.Э. Мейерхольдом.

[48] *Варст <В. Степанова>.* Костюм сегодняшнего дня — прозодежда // Леф. 1923. № 2. С. 65.

[49] *Эйзенштейн С.* Монтаж аттракционов // Леф. 1923.

[50] *Гинзбург М.Я.* Стиль и эпоха. М., 1924.

[51] *Стенберг В.* О моей работе с А.Я. Таировым и В.Э. Мейерхольдом // Советские художники театра и кино'79. М., 1981. С. 214–215.

[52] *Ган А.* Конструктивизм. Ответ Лефу // Зрелища. 1923. № 55. С. 12–13.

[53] *Малевич К.* Супрематическое зеркало // Жизнь искусства. 1923. № 20. С. 6.

[54] *Пунин Н.* Обзор новых течений в искусстве Петербурга // Русское искусство. 1923. № 1. С. 19.

[55] *Вертов Д.* Киноки. Переворот // Леф. 1923. № 3. С. 143.

[56] *Арватов Б.* Кино и конструктивизм // Художественный труд. 1923. № 4. С. 63–64.

[57] Мена всех. Конструктивисты-поэты. М., 1924.

[58] *Тынянов Ю.* Промежуток. Цит. по: *Тынянов Ю.Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 179.

[59] Из письма Ю.Н. Тынянова — В.Б. Шкловскому (конец сентября — начало октября 1923 г.) (см.: *Тынянов Ю.Н.* Поэтика... С. 502).

[60] *Тынянов Ю.* О литературном факте // Леф. 1924. № 2. Цит. по: *Тынянов Ю.Н.* Поэтика... С. 268.

[61] *Волошин М.* Жизнь — бесконечное познанье. М., 1995.

[62] *Тынянов Ю.Н.* Поэтика... С. 415.

[63] Там же. С. 261.

[64] *Тынянов Ю.* Проблема стихотворного языка. Л., 1924.

[65] Там же. С. 8.

[66] *Тынянов Ю.* Предисловие к книге «Проблема стиховой семантики» // Тынянов Ю.Н. Поэтика... С. 254.

[67] *Тынянов Ю.Н.* Поэтика... С. 272.

[68] Там же. С. 273.

[69] Там же. С. 254 и 188.

[70] *Тынянов Ю.* Проблема стихотворного языка. С. 48.

[71] Там же. С. 82.

[72] *Тынянов Ю.Н.* Поэтика... С. 187.

[73] Там же. С. 272.

[74] Там же.

[75] Там же. С. 254.

[76] Там же. С. 188.

[77] *Тынянов Ю.* Ода как ораторский жанр // Тынянов Ю.Н. Поэтика... С. 240.

[78] *Тынянов Ю.* Промежуток (см.: *Тынянов Ю.Н.* Поэтика... С. 169).

[79] См.: *Сидорина Е.* Русский конструктивизм: Истоки. Идеи. Практика. М., 1995.

[80] *Габрилович Е.* Вторая четверть // О Сельвинском: Воспоминания. М., 1982. С. 39.

[81] Информационная заметка об ЛЦК // Зелинский К. Поэзия как смысл: Книга о конструктивизме. М., 1929. С. 313–314. Как говорится в этой информационной заметке, декларация «Знаем» с подзаголовком «Клятвенная конструкция конструктивистов-поэтов» впервые была опубликована отдельной брошюрой в марте 1923 г. и подписана А.Н. Чичериным и И.Л. Сельвинским. Следующая публикация декларации «Знаем» (в новой редакции) — в сборнике «Мена всех. Конструктивисты-поэты» (М., 1924). Под-

писана: «Алексей Николаевич Чичерин, Эллий-Карл Сельвинский, Корнелий Зелинский». Указаны даты: ноябрь 1922, март 1923.

[82] Декларация конструктивистов. Основные положения конструктивизма // Леф. 1925. № 3(7). С. 142–143. В составе подписавших этот текст декларации отсутствовал И.А. Аксенов. В «Информационной заметке об ЛЦК» (см. выше) — полный состав ЛЦК 1924 г. — семь человек.

[83] Информационная заметка об ЛЦК.

[84] *Зелинский К.* Конец конструктивизма // На литературном посту. 1930. № 20. С. 20–31.

[85] *Сельвинский И.* Кодекс конструктивизма // Звезда. 1930. № 9–10. С. 253–271.

[86] *Зелинский К.* На литературной дороге // Советские писатели: Автобиографии. Т. III. С. 172.

[87] *Сельвинский И.* Черты моей жизни // Советские писатели: Автобиографии: В 2 т. М., 1959. Т. II. С. 332–337.

[88] «Жизнь в поэзии» — название книги О. Резника, посвященной творчеству И. Сельвинского (М., 1981).

[89] *Сельвинский И.* Студия стиха. М., 1962.

[90] *Габрилович Е.* Вторая четверть. С. 39.

[91] *Зелинский К.* На литературной дороге. С. 172.

[92] *Габрилович Е.* Вторая четверть. С. 37.

[93] Там же.

[94] Там же. С. 41.

[95] Знаем // Мена всех. Конструктивисты-поэты. М., 1924. С. 9.

[96] Там же. С. 8.

[97] Там же.

[98] С приходом К. Зелинского в качестве идеолога-теоретика теоретические построения «литературного конструктивизма» оснастились иными понятиями.

[99] Знаем. С. 8.

[100] *Адуев Н.* В.В. Маяковскому до востребования // Бизнес. М., 1929. В этом послании В. Маяковскому Н. Адуев писал, в частности: «...Есть другие! Не хуже — но... тише, / Не делающие ни лишнего шума, *Ни лишних строк из четверостиший*» (курсив мой. — *Е.С.*). И далее, противопоставляя уход Л.Н. Толстого из Ясной Поляны уходу В.В. Маяковского из «Лефа»: «Его (Толстого. — *Е.С.*) конец был взрывом плотин, / А не бегством флотилий! / Он жизнью за свой уход заплатил, / А Вы (Маяковскому. — *Е.С.*) хотите... чтоб / вам приплатили!» (Там же. С. 96–97).

[101] *Аксенов И.* О поэтическом магистрале // Госплан литературы: Сб. ст. М.; Л., 1925. С. 144, 138.

[102] *Сельвинский И.* На смерть Маяковского // Сельвинский И. Декларация прав. М., 1933.

[103] *Сельвинский И.* Черты моей жизни // Советские писатели: Автобиографии: В 2 т. 1959. Т. II. С. 334.

[104] *Габрилович Е.* Вторая четверть. С. 40.

[105] *Сельвинский И.* Студия стиха.

[106] *Габрилович Е.* Вторая четверть. С. 40–41.

[107] *Сельвинский И.* Черты моей жизни. С. 335.

[108] Там же. С. 336.

[109] Декларация литературного центра конструктивистов // Госплан литературы. С. 10.

[110] *Тынянов Ю.Н.* Поэтика... С. 179.

[111] *Зелинский К.* Конструктивизм и социализм // Бизнес: Сб. ст. М., 1929. С. 15, 9, 8, 19, 11.

112 *Зелинский К.* Госплан литературы // Госплан литературы. С. 13.
113 Там же. С. 14.
114 Там же.
115 Там же. С. 21.
116 *Троцкий Л.* Литература и революция. Цит. по: *Зелинский К.* Госплан литературы. С. 15.
117 *Зелинский К.* Госплан литературы. С. 20.
118 Там же. С. 23–24.
119 Там же. С. 24.
120 *Зелинский К.* Конструктивизм и поэзия // Мена всех... С. 29.
121 *Зелинский К.* Госплан литературы. С. 12.
122 Там же. С. 33.
123 Там же. С. 38, 39.
124 Там же. С. 41.
125 *Зелинский К.* Конец конструктивизма // На литературном посту. 1930. № 20.
126 *Зелинский К.* Конструктивизм и социализм // Бизнес. С. 10–11.
127 *Зелинский К.* Госплан литературы. С. 26.
128 Там же. С. 26, 30.
129 Там же. С. 30 и 33.
130 *Зелинский К.* Поэзия как смысл: Книга о конструктивизме. М., 1929.
131 Там же. С. 221.
132 Там же.
133 Там же. С. 220–222.
134 Там же. С. 228.
135 Там же.
136 Там же. С. 221.
137 Там же. С. 228.
138 Знаем. С. 9.
139 *Зелинский К.* Поэзия как смысл... С. 224–225.
140 Там же.
141 *Сельвинский И.* Кодекс конструктивизма. С. 253–255.
142 Там же. С. 255, 258.
143 Там же. С. 261.
144 Там же. С. 258.
145 Там же. С. 258, 259, 261.
146 Там же. С. 262.
147 Там же. С. 262, 263.
148 Там же. С. 264, 270.
149 Там же. С. 271.
150 Там же. С. 266, 269, 263, 270.
151 *Инбер В.* Эти пятнадцать лет // Инбер В. За много лет. М., 1954. С. 13.
152 Там же. С. 14.
153 *Белый А.* Чехов // Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 374.
154 См.: *Сидорина Е.В.* Некоторые теоретические аспекты проблемы стиля и коллизия «метода» и «стиля» в конструктивизме 20-х годов // Проблемы формализации средств художественной выразительности: Сб. ст. М., 1980.
155 См., напр.: *Ермолаев А.* Возвращение к конструктивизму // Квадратура конструктивизма. М., 1994.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение *(Ю.Н. Гирин)* 3

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ

К соотношению понятий «модернизм» и «авангардизм» *(А.П. Саруханян)* 9
Проблема авангарда: содержание, границы, понятийный аппарат *(Ю.Н. Гирин)* 34
Системообразующие концепты культуры авангарда *(Ю.Н. Гирин)* 77
Примитивистская составляющая авангардизма *(А.Ф. Кофман)* 157
Авангард и проблема традиции *(М.Ф. Надъярных)* 229
Поэтика авангарда и культурное поле XX века *(Т.В. Балашова)* 266

ДВИЖЕНИЯ, ТЕЧЕНИЯ, ШКОЛЫ

Экспрессионизм *(Н.В. Пестова)* 293
Футуризм и авангардная культура Италии *(Е.Ю. Сапрыкина)* 360
Дадаизм в контексте европейского авангардизма *(В.Д. Седельник)* 413
Сюрреализм: от эстетики разрыва к «суммированию» культуры *(Е.Д. Гальцова)* 471
Конструктивизм *(Е.В. Сидорина)* 530

Научное издание

Утверждено к печати Ученым советом
Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН

АВАНГАРД В КУЛЬТУРЕ XX ВЕКА
(1900–1930 гг.)
Теория. История. Поэтика
КНИГА I

Технический редактор *Т.А. Заика*

Редактор, корректор *М.Л. Береснева*

Подписано в печать 20.04.2010.
Формат $70\times100^{1}/_{16}$. Бумага офсетная. Гарнитура таймс.
Печать офсетная. Усл.-печ. л. 48,37. Тираж 1000 экз. Заказ 2052

Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН.
121069, Москва, ул. Поварская, д. 25а.
Тел.: (495) 690-05-61, 691-23-01.

Отпечатано с готовых диапозитивов
в ППП «Типография "Наука"».
121099, Москва, Шубинский пер., д. 6